



**La escultura de Alonso Ríos Vanegas: diversidad estilística y temática**

Marina Jannet Mejía Ortiz

Trabajo de grado presentado para optar al título de Magíster en Historia del Arte

Luz Analida Aguirre Restrepo, Magíster (MSc) en Historia del Arte

Universidad de Antioquia  
Facultad de Artes  
Maestría en Historia del Arte  
Medellín, Antioquia, Colombia  
2023

---

Cita

(Mejía Ortiz, 2023)

---

**Referencia**

Mejía Ortiz, Marina Jannet (2023). *La escultura de Alonso Ríos Vanegas: diversidad estilística y temática* [Tesis de maestría]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Estilo APA 7 (2020)



Maestría en Historia del Arte, Cohorte VIII.

Grupo de Investigación Teoría, Práctica e Historia del Arte en Colombia.

Centro de Investigación Facultad de Artes.



Biblioteca Carlos Gaviria Díaz

**Repositorio Institucional:** <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - [www.udea.edu.co](http://www.udea.edu.co)

**Rector:** John Jairo Arboleda Céspedes

**Decano/Director:** Gabriel Mario Vélez Salazar

**Coordinador de posgrados:** Juan Fernando Velásquez Ospina

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

## **Dedicatoria**

*A los maestros Alonso Ríos Vanegas, Héctor Daniel Mejía y todos los profesores de la  
Universidad de Antioquia, hombres y mujeres con pájaros en la cabeza*

## **Agradecimientos**

A Dios por el milagro del arte.

A mi esposo César Zapata y mi hijo Alejandro Zapata por ser la fuerza para seguir adelante.

A mis padres Marina Ortiz y Héctor Mejía por enseñarme el valor de la educación.

Al maestro Alonso Ríos por su generosidad y mantener siempre abiertas las puertas de su taller

(q.e.p.d.)

A la profesora Luz Analida Aguirre por su apoyo incondicional y paciencia.

A mi amiga Judith Esther Pineda, por levantarme cada vez que me caía.

## Tabla de contenido

Resumen .....	9
Abstract .....	10
Introducción .....	11
1 Planteamiento del problema.....	16
2 Justificación .....	20
3 Objetivos .....	23
3.1 Objetivo general .....	23
3.2 Objetivos específicos.....	23
4 Marco teórico .....	24
4.1 Contexto histórico. Generalidades .....	25
4.2 El tránsito y los acontecimientos políticos y sociales entre décadas.....	40
4.3 La Universidad de Antioquia como espacio de las artes.....	43
4.4 Las bienales. Una vía de transformación en las artes plásticas locales.....	45
5 Metodología.....	55
6 Alonso Ríos Vanegas (1944-2022). Una aproximación a su formación artística y su labor académica.....	60
6.1 Contexto educativo.....	62
6.1.1 Instrucción en el Instituto de Artes Plásticas y Aplicadas Francisco Antonio Cano.....	64
6.1.2 Los aprendizajes con Rodrigo Arenas Betancourt .....	69
6.1.3 Sus inicios en la docencia y sus otros maestros .....	79
6.2 Un punto de inflexión.....	81
6.3 El grupo a la cera perdida.....	84
6.4 Ríos, el representante .....	91
6.5 La familia, los estudiantes y su andar en el arte y la educación.....	92

7	Estilos, modos, temáticas y características escultóricas en Alonso Ríos Vanegas .....	101
7.1	Los atisbos de Arenas Betancourt en la obra de Ríos Vanegas .....	107
7.2	La ciencia y la distancia .....	116
8	Lo que dicen las esculturas de Ríos en el espacio público .....	132
8.1	Una antesala importante .....	132
8.2	El impacto positivo de la norma en el desarrollo escultórico de los artistas locales....	138
8.2.1	Hacia el infinito. Mutaciones del hombre heroico desde la mirada a un indígena	140
8.2.2	El Pescador. Entre el rostro de un literato y la pérdida paulatina de lo natural en la ciudad	145
8.2.3	El coterero y la fuerza masculina .....	153
8.2.4	Obelisco conmemorativo a la Batalla de Cascajo .....	156
9	Memoria y violencia. El hombre de los pájaros en la cabeza .....	163
10	Conclusiones .....	193
	Bibliografía.....	197
	Anexos.....	202
A.	Esquema de Entrevista a Natalia Rivillas, discípula de Alonso Ríos .....	202
B.	Consentimiento informado Natalia Rivillas .....	203
C.	Esquema de entrevista a Ángel Ortiz, discípulo de Alonso Ríos.....	206
D.	Consentimiento informado Ángel Ortiz.....	207
E.	Tabla 1 - Catalogación de obras pertenecientes al escultor Alonso Ríos Vanegas creadas entre 1970 y 2016.....	210

## Lista de figuras

<b>Figura 1</b> Detalle. Cúpula a modo de baldaquino.....	63
<b>Figura 2</b> Cristo Prometeo cayendo (1966) .....	76
<b>Figura 3</b> Los maestros Rodrigo Arenas Betancourt y Alonso Ríos Vanegas .....	78
<b>Figura 4</b> Catálogo de exposición: escultura en Antioquia (1979).....	83
<b>Figura 5</b> Taller de fundición. Facultad de Ingeniería de Materiales de la Universidad de Antioquia.....	85
<b>Figura 6</b> Perseo con la cabeza de Medusa.....	87
<b>Figura 7</b> Busto Luis Fernando Vélez Vélez (Labores de emplazamiento) (1988).....	88
<b>Figura 8</b> Hacedor de mundos (1992).....	92
<b>Figura 9</b> Retrato del maestro Alonso Ríos Vanegas .....	96
<b>Figura 10</b> De la serie Atrapados (2003) .....	97
<b>Figura 11</b> La perfección del hombre (1977) Diseño Original.....	110
<b>Figura 12</b> La perfección del hombre (1977) Detalle .....	111
<b>Figura 13</b> El hombre creador de energía (1968-1971) y Detalle .....	112
<b>Figura 14</b> La perfección del hombre (1977) .....	113
<b>Figura 15</b> Cabeza Porfirio Barba Jacob (1983).....	117
<b>Figura 16</b> Tomás Carrasquilla (1977) .....	118
<b>Figura 17</b> El sembrador de estrellas (1994) .....	119
<b>Figura 18</b> Detalle. Camiseta con logo .....	124
<b>Figura 19</b> Estudiantes se toman fotografías, mientras abrazan a El sembrador de estrellas .....	125
<b>Figura 20</b> Cascada musical (1993).....	127
<b>Figura 21</b> Columna 1 (1983).....	129
<b>Figura 22</b> Hacía el infinito (1977).....	140
<b>Figura 23</b> Hércules (1909) .....	142

<b>Figura 24</b>	El pescador.....	150
<b>Figura 25</b>	El coterero 1979.....	154
<b>Figura 26</b>	Obelisco conmemorativo a la Batalla de Cascajo.....	157
<b>Figura 27</b>	El estudiante caído.....	167
<b>Figura 28</b>	Estudiante caído (1979).....	168
<b>Figura 29</b>	Luis Fernando Barrientos Rodríguez.....	168
<b>Figura 30</b>	Ventana 1.....	175
<b>Figura 31</b>	Ventana 2.....	176
<b>Figura 32</b>	Cabeza conmemorativa Luis Fernando Vélez, El hombre creador de energía, y El hombre ante los grandes descubrimientos de la ciencia y la naturaleza.....	181
<b>Figura 33</b>	Cabeza de Luis Fernando Vélez Vélez.....	188



## Resumen

La historia del arte actual presta atención a los artistas u obras en los que no se había detenido. Es el caso de la presente investigación donde la mirada apunta a la revisión de un artista que estuvo activo en la esfera del arte de la ciudad de Medellín, especialmente en las últimas décadas del siglo XX. Se trata del escultor Alonso Ríos Vanegas quien se formó en el otrora Instituto de Artes Plásticas y Aplicadas entre los años cincuenta y sesenta, se desempeñó como jefe de taller del maestro Rodrigo Arenas Betancourt y fue docente de escultura de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Con su obra se hizo presente en el espacio público de la ciudad.

Este trabajo de grado expone la diversidad estilística y temática en la producción escultórica del artista antioqueño y su vínculo con el periodo de la renovación en el arte local durante los años ochenta y noventa del siglo XX. Esto significó revisar y estudiar algunas de las obras más relevante asociadas con la historia local y los lugares de emplazamiento, así como las autobiografías del artista para dar cuenta del eclecticismo, la experticia en el quehacer artístico, los giros en los modos de producción y los hechos o acontecimientos que estimularon su quehacer artístico.

*Palabras clave:* Alonso Ríos Vanegas, escultura, arte local, docencia, diversidad estilística, eclecticismo, espacio público, memoria, violencia.

### **Abstract**

The history of contemporary art pays attention to artists or works that have not been studied by others. This is the case of the present research where the look points to the review of an artist who was active in the sphere of art in the city of Medellín, especially in the last decades of the twentieth century. We are talking about the sculptor Alonso Ríos Vanegas who was trained at the former Institute of Plastic and Applied Arts between the fifties and sixties, served as workshop manager of the master Rodrigo Arenas Betancourt and taught sculpture at the Faculty of Arts of the University of Antioquia. With his work he was present in the public space of the city.

This graduate work exposes the stylistic and thematic diversity in the sculptural work of the Antioquian artist and his link with the period of renewal in local art during the eighties and nineties of the twentieth century. This meant reviewing and studying some of the most relevant works associated with local history and the places where they were located, as well as his autobiographies to account for the eclecticism, the expertise in the artistic endeavor, the turns in the modes of production and the facts or events that stimulated his production.

*Keywords:* Alonso Ríos Vanegas, sculpture, local art, teaching, stylistic diversity, eclecticism, public space, memory, violence.

## Introducción

Es sabido que la historia del arte siempre ha visibilizado a algunos artistas desde las distintas épocas y la mirada permanente a ellos se vuelve sitio obligado de revisión, aunque a otros, por alguna razón, los relega sin la observación pertinente. La historia del arte local tampoco escapa a esta condición, sin embargo, cada vez se suman más las investigaciones que vuelven las miradas a esos artistas que pasan desapercibidos y que por algún motivo, algunos historiadores del arte deciden estudiar al encontrar valores importantes en sus modos de producción visual. Tal vez esto sea porque en ellos está presente no sólo la historia del artista, sino la del entorno y su gente. Pareciera que esos artistas no visibilizados están más relacionados con el quehacer cotidiano.

En la formación y dinámica artística de Alonso Ríos Vanegas confluyeron distintos personajes y circunstancias que dieron lugar a una producción plástica con características, si se quiere, ecléctica. En aras de no enmarcarse en un único estilo, modelado, materiales o propuestas, este escultor fue capaz de reconocer los cambios que se iban dando en la escultura de finales del siglo XX. Así, mientras en algunos de sus coetáneos se observa una impronta reiterativa en las formas de creación, en el caso de Ríos con frecuencia se observaban cambios en sus modos de producción sin que por ello desconociese los aportes que le habían hecho sus maestros referentes como es el caso de Rodrigo Arenas Betancourt, no obstante, también era coherente con su postura en la cual consideraba que los estilos podían convertirse en un dogma y como todo dogma una camisa de fuerza. Por esta razón, con su obra exploró todo lo que el medio le ofrecía, desde los hechos u acontecimientos que le hacían concebirla, pasando por las elecciones de la amplia gama de materiales, hasta la exploración en las distintas técnicas e incluso formas escultóricas que pasaban de lo figurativo a lo abstracto.

Este escultor antioqueño trasegó en prolíferas esferas del arte local mediante una formación con maestros que le aportaron desde diferentes vertientes. Hay que decir que se inició de la mano de Rafael Sáenz en el Instituto de Artes Plásticas y Aplicadas Francisco Antonio Cano (IAPA); pasó por las clases de Gustavo López quien se había formado en España; luego siguió en los talleres del escultor Jorge Marín Vieco, quien además era músico y había trabajado en obras monumentales, para más adelante, después de su formación en el instituto, convertirse en el jefe de taller del maestro Arenas Betancourt y finalmente, ocupar el cargo de docente de la Universidad de Antioquia en la Facultad de Artes.

Ríos se movió entre la producción de arte escultórico de pequeño y mediano formato hasta apostarle a obras de gran formato para emplazarlas en el espacio público. Sin embargo, alrededor de su trabajo creador, paradójicamente, hay un total desconocimiento en la academia, especialmente en aquella a la que le aportó buena parte de su conocimiento artístico. Si bien existe material bibliográfico de primera mano que sirve de apoyo y una casa museo en el municipio de Marinilla que alberga buena parte de su obra, piezas de alto valor artístico ubicadas en espacios estratégicos de la Universidad de Antioquia o en la ciudad de Medellín, apenas ahora, después de su muerte, empiezan a verse como parte importante de su legado notándose el valor de las confluencias con los maestros mencionados y su postura frente al arte que, autores como Jorge Cárdenas y Tulia Ramírez denominaron *de renovación* en Antioquia.

Pero al mencionar al artista Ríos en el medio artístico, se suele encontrar una postura común: aquella que lo vincula como ayudante del maestro Rodrigo Arenas Betancourt y el reconocimiento de su experticia en los oficios, instalando sus obras eminentemente en un estilo figurativo. Este factor, de por sí, da cuenta del desconocimiento del espectro en el que este escultor planteó sus obras pues en ocasiones abandonó la figuración para moverse entre lo abstracto,

minimal e incluso efímero, hasta pasar por lo que hoy se podría denominar un arte comunitario, en tanto algunas de sus obras significaron una apuesta colectiva en concordancia con acontecimientos de impacto para un conglomerado.

La revisión de fuentes primarias y secundarias, entre las que se encuentra su producción autobiográfica fueron parte de la motivación para adelantar la presente investigación, pero, además, el hecho de haber estado presente en el proceso de modelado y vaciado de la escultura *El sembrador de estrellas* (1993-1994) y como partícipe del semillero de investigación de fundición a la cera perdida, motivaba más mi interés por recoger en un trabajo de grado para la Maestría en Historia del Arte, la capacidad del maestro Ríos para desarrollar su obra y, sobre todo, para aglutinar a las personas alrededor de las expresiones artísticas, especialmente, la escultura.

En sus autobiografías, el maestro Ríos mencionaba (como se verá en líneas posteriores) el poder del arte, su capacidad para convocar y reunir a las personas, pues era un artista de puertas abiertas, donde además de compartir sus amplios conocimientos técnicos, generaba otras dinámicas alrededor de la obra, como que la gente se reuniera a verlo esculpir y así propiciar el interés por el arte. Entonces, su trabajo era un momento de encuentro entre los espectadores y su quehacer artístico para que los estudiantes aprendieran.

Es así como el presente trabajo de investigación se inscribe en la línea teórica de la historia del arte que se ocupa de un artista y su obra dentro de un ámbito local pero también universitario, y se centra en analizar la diversidad en las temáticas y lo que podríamos llamar los estilos del escultor Ríos Vanegas, dada la riqueza que el medio le aportó, así como las historias de dolor asociadas con la violencia las cuales reflejó en su producción plástica.

Para lograr una lectura de los aspectos citados, el proyecto de investigación contó con cuatro unidades de resultado que se desprendieron de los objetivos específicos, definidas así: *Alonso Ríos*

*Vanegas (1944-2022). Una aproximación a su formación artística y su labor académica* donde se indagó en su historia personal, las influencias que le dio su formación plástica al lado de los distintos maestros, su presencia como docente en la Facultad de Artes y, de igual modo, su vínculo con otras unidades académicas que siempre lo recibieron con los brazos abiertos, como la Facultad de Ingeniería y la Facultad de Derecho. Para dicha indagación, se revisaron los textos autobiográficos del artista, la realización de entrevistas a algunos estudiantes y la observación a los textos que se encuentran sobre los procesos de fundición de los que Ríos Vanegas fue partícipe, así como entrevistas que el artista de forma generosa concedió para la investigación antes de su deceso. A ello se sumó la revisión de artículos de prensa que ayudaron en la construcción del contexto local que sirvieron para cotejar los sucesos y la producción artística.

Para la segunda unidad *Estilos, modos, temática y características escultóricas en la obra de Ríos*, se revisó exhaustivamente gran parte de su obra. En compañía del escultor se observaron las obras emplazadas en la Universidad de Antioquia, donde se recogieron datos alrededor de las obras. Así también, se visitó la residencia del artista, donde empezaba a formarse la Casa Museo Alonso Ríos Vanegas con la recolección de datos y registros fotográficos. Aunque se plantearon otras entrevistas con el maestro Ríos, las mismas se vieron totalmente interrumpidas por la pandemia de la Covid 19. Y sin poder retomar las visitas a la Casa Museo, el maestro Alonso Ríos murió el 29 de enero de 2022.

En la tercera unidad *Lo que dicen las esculturas de Ríos en el espacio público* se estudiaron algunas obras del espacio público ubicadas en conjuntos residenciales, exteriores de edificios y/o plazoletas. Para dicho apartado, se exploraron también las obras relacionadas con los sucesos que las propiciaron, las temáticas, los materiales y todo aquello que el artista utilizó para su ejecución.

En la última unidad *Memoria y Violencia. El hombre de los pájaros en la cabeza* hubo mayor atención a aquellas obras donde el artista exploró el tema de la memoria y la violencia, especialmente al interior de la Universidad de Antioquia revisando, además de los sucesos, los diálogos que el artista planteó con su obra desde la elaboración hasta los lugares de emplazamiento atendiendo a los ejercicios que el escultor realizó de forma anónima y solitaria, hasta aquellos que se dieron de forma comunitaria con estudiantes, docentes y empleados de la Universidad de Antioquia.

Este trabajo de grado para optar al título de Magíster en Historia del Arte, también permitió reconocer la profusa producción escultórica del artista Ríos y por esta razón pudo elaborarse un cuadro anexo con otro grupo de esculturas, que si bien no necesariamente están analizadas dentro del cuerpo del trabajo, cuentan con una rúbrica básica para seguir estudiando a este escultor antioqueño que apenas estamos descubriendo en la historia del arte local y especialmente en el ámbito académico de la Facultad de Artes, a sabiendas que fue uno de los maestros que por más de veinte años impartió clases en el programa de Artes Plásticas y dentro de los talleres de escultura.

Espero apreciado (a) lector (a) que este trabajo le permita reconocer los valores culturales que tenemos en nuestro entorno los cuales muchas veces menospreciamos porque se considera que, en apariencia, no tiene los impactos que se esperan dentro del ámbito artístico. En este sentido, la importancia de la tarea de la historia del arte es, precisamente, rescatar esos valores representados en los artistas y su producción visual que hacen parte de la cultura de una sociedad.

## 1 Planteamiento del problema

Un hombre desnudo en bronce de apariencia excepcional, siembra estrellas; un obelisco en cemento denota una cruz y el rostro de un ser que sufre pareciera salir del interior de un árbol. Así de diversas suelen ser las obras del artista antioqueño Alonso Ríos Vanegas. La primera en mención es *El sembrador de estrellas* (1994), una obra conmemorativa para la celebración de los cincuenta años de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Antioquia que está ubicada en la plazoleta que une los bloques 19, 20 y 21 de dicha facultad; el obelisco en cemento es la pieza conocida como *Obelisco conmemorativo de la Batalla de Cascajo* (1984). Se trata de una columna de carácter minimalista ubicada en los límites entre los municipios de Marinilla y Rionegro que, en contra de acudir a un estilo épico como se ha acostumbrado en algunas obras conmemorativas de guerras o batallas, la columna silenciosa señala un lugar. Entre tanto, la tercera, corresponde a la obra *Mujer en pánico* (2009) que representa el dolor producido por actos de violencia que le toca vivir a causa de la guerra. Esto muestra la variabilidad en las formas expresivas del escultor que hacen pensar en el valor y la riqueza de su producción plástica.

Aunado a su formación artística, es pertinente recordar que Alonso Ríos Vanegas fue jefe de taller de Rodrigo Arenas Betancourt creador de obras tan relevantes en el medio como *Monumento a los Lanceros del Pantano de Vargas* (1970) o *El hombre creador de energía* (1968) (por mencionar algunas) y del maestro Jorge Marín Vieco en el taller de fundición ubicado en la finca Salsipuedes –hoy Casa Museo Salsipuedes– mientras participó de la creación del monumento *Hombre en busca de paz* (1972) emplazado en el Cementerio Campos de Paz, por lo que bien cabe preguntarse por los procesos formativos del artista y las influencias que pueden advertirse en su obra a partir de los referentes directos en su trasegar creador.



El rasgo común en la escultura de Ríos es la presencia de la figura humana desnuda con todo tipo de personajes anónimos que, en su mayoría, cuestionan al espectador sobre lo que pretende el artista. Además, en su producción, se suman bustos alusivos a personajes de relevancia histórica que parecen alejarse de ser un retrato verista para exaltar el carácter psicológico. En este caso sirven de ejemplo el retrato de *Porfirio Barba Jacob* (1983) o *Luis Fernando Vélez* (1988).

Dentro del quehacer plástico de Alonso Ríos estaba su interés por las representaciones alegóricas a partir de las cuales buscaba que el espectador indagara en el concepto. Este es el caso de la talla en madera *Nuestra Señora de los Desamparados* (2002) donde el modelado, el uso de la pátina y el título, plantean reflexiones sobre la memoria o la violencia. Al igual que obras pertenecientes a su colección denominada *Colombia, secuestro, tortura y desaparición*, siendo un conjunto de tallas en madera que produjo desde inicios del año 2000 hasta su deceso. Esta colección en particular permite preguntarse si hay sucesos puntuales que el artista plasma o si busca visibilizar víctimas del conflicto en el país. Es así como la profusa producción escultórica permite pensar en la clasificación y ordenamiento de buena parte de la obra del artista desde donde se hagan visibles las temáticas, los medios, las características, rasgos, y métodos aplicados, que faciliten revisar el trabajo escultórico en su conjunto.

Pero otro aspecto que se descubre en su producción plástica tiene que ver con obras en las que pretende hacer una denuncia o recuperar la memoria de hechos trascendentes ocurridos al interior o en los alrededores de la institución donde trabajó casi treinta años, como las piezas denominadas *Ventana 1* (1982) y *Ventana 2* (1982) que representan el trágico suceso de la muerte de una religiosa dentro de un vehículo que fuera incendiado por parte de personas encapuchadas en la Calle Barranquilla durante un día de disturbios, a causa de la visita del que fuera para la época vicepresidente de los Estados Unidos George Bush en octubre de 1981.

Estamos frente a un escultor interesado en el trabajo en pequeño y gran formato que es capaz de crear obras de carácter descriptivo o narrativo, en contraste con otras en las que navega por el campo de la abstracción con piezas de carácter minimalista en las que explora nuevos materiales como el cemento o la combinación de otros. Este es el caso de la obra *Columna 1* (1983) situada en la plazoleta central del Conjunto Residencial Plaza Florida en la ciudad de Medellín o el obelisco antes mencionado en el municipio de Marinilla, donde permite interrogarse además de su exploración por el estilo, la distancia que, frente a otras obras, toma con respecto a la figura humana.

En cuanto a las obras donde explora la violencia y la memoria, es pertinente preguntarse, a propósito de aquellas que aparecen en el espacio público, por los motivos que llevaron a su realización, es decir, cuáles fueron los acontecimientos que motivaron la elaboración y los conceptos con los cuales el artista los abordó. Ahora bien, en las obras de colección privada, además de indagar en los posibles hechos como detonadores de la obra, se suman interrogantes alrededor de los personajes, si son anónimos y hablan del conflicto en su generalidad o si en su particularidad buscan rememorar personajes públicos, o si aborda situaciones del orden local o nacional, como también si caben preguntas entorno a la iconografía.

Así pues, ecléctico podría ser un adjetivo para dar cuenta del trabajo escultórico de Ríos Vanegas quien hace una pesquisa constante por diversas temáticas, materiales, técnicas y lugares de emplazamiento para el desarrollo de su obra. Ante lo expuesto, y al no contar con estudios académicos en la disciplina de la historia del arte dedicados al trabajo Ríos, es pertinente preguntarse por qué es importante revisar las distintas propuestas plásticas del artista antioqueño, sus conexiones con los sitios de emplazamiento y la relación con hechos históricos de relevancia

en su región de procedencia y, a su vez, la relación con la memoria y violencia más los virajes exploratorios en las formas de representación.

## 2 Justificación

La diversidad temática, la amplia gama de métodos y materiales escultóricos, el cambio de trazos o rasgos en los modelados en la obra del Maestro Alonso Ríos Vanegas se convierten en un tema de interés para la Maestría en Historia del Arte. Sumado a ello, es importante recordar que Ríos es un artista antioqueño que se formó en el Instituto de Artes Plásticas y Aplicadas que hoy se condensa en la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia donde también trabajó como profesor de escultura hasta el momento de su retiro. El campus alberga cuatro de sus esculturas mientras que el Museo Universitario (MUUA) conserva una. De otro lado, una de sus piezas de pequeño formato se convirtió en el logotipo de la Asociación de Profesores de la Universidad (ASOPRUDEA). Todo esto lo convierte en uno de los artistas que –con su obra– tiene mayor presencia dentro de las instalaciones universitarias y que por su vínculo con la institución merece una revisión de su trabajo y su legado. Además, la ciudad de Medellín cuenta con varias propuestas escultóricas de Ríos en espacio público que invitan al análisis desde la propia historia de la ciudad por el lugar en el cual fueron emplazadas.

Hay que señalar también que existen referencias bibliográficas sobre la vida y obra del maestro Alonso Ríos Vanegas donde se recoge información sobre su quehacer como docente y escultor, además de las características de sus obras. En este sentido, es posible mencionar a los profesores Héctor Daniel Mejía y Alejandro Echavarría, quienes escribieron el artículo *El sembrador de estrellas* (1994) publicado en la *Revista Facultad de Ingeniería* donde señalaban que la obra con este título fue el primer vaciado a la cera perdida más grande en Latinoamérica.

De otro lado, el crítico de arte Germán Rubiano Caballero en su libro *Escultura colombiana del siglo XX* (1983) le dedica un corto párrafo donde habla de la trayectoria del escultor como jefe

de taller de Arenas Betancourt y resalta el conocimiento que tiene en oficios como la talla en madera, el modelado en arcilla y el bronce. Menciona que tiene varias obras de carácter público en la ciudad, como la pieza *Hacia el infinito* (1977) y *El pescador* (1977) con las que al mismo tiempo lanza una crítica en la que considera que la obra del escultor antioqueño se mantiene en el nacionalismo heredado de Pedro Nel Gómez y José Horacio Betancur. Por otra parte, el pintor Jorge Cárdenas y su esposa Tulia Ramírez en el libro *Evolución de la pintura y escultura en Antioquia* (1986) hablan sobre la formación que el escultor recibió por parte de Arenas Betancourt y recalcan que en él “prevalecen dos preocupaciones consistentes en el concepto de la forma cuyo tratamiento oscila entre lo renacentista y lo arcaico moderno, y la búsqueda afanosa del desarrollo dinámico, realista y distorsionado” (pág. 78). Pero, además, lo ubican dentro del periodo que denominan “La renovación” porque lo consideran una época de grandes cambios en las formas de representación pictórica y escultórica al señalar que:

El cambio fundamental de los principios estéticos no se hizo esperar, con la información y la experiencia directas de manifestaciones como el informalismo, cinetismo, conceptualismo, el arte experimental, el pop arte, etc., que pusieron súbitamente a nuestros artistas ante variadísimas posibilidades de expresión. (pág. 73)

Es importante señalar que el maestro Alonso Ríos escribió un conjunto de libros autobiográficos como *A golpes de cincel en la memoria* (2000), *Los Ríos cuentan* (2002), *Diatribas de un Escultor Alucinado* (2008) y *Un hombre con pájaros en la cabeza* (2017). En estos textos se pueden rastrear distintos aspectos asociados con su formación en calidad de estudiante del Instituto de Artes Plásticas y Aplicadas; el papel como jefe de taller del Maestro Rodrigo Arenas Betancourt; su tarea como docente en la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia; y, un conjunto de anécdotas alrededor de sus obras y la experiencia de viajes al exterior para conocer sobre la historia

del arte. Aunado a lo anterior, en sus libros autobiográficos deja huellas de anécdotas e historias personales relacionadas con amigos y artistas de la época más los relatos asociados con acontecimientos de tipo social y político que se dieron al interior de la Alma Mater y que el mismo artista presencié.

A este primer material mencionado se suma un texto compilatorio de Miguel Ángel Ríos, hijo del artista, quien recoge en el catálogo *Alonso Ríos Vanegas, vida y obra. Entre cinceles, pinceles y letras* (s. f.) una parte de la obra representativa entre dibujos, pinturas y esculturas que sirve de apoyo en la construcción de una catalogación mayor sobre el trabajo del escultor antioqueño.

Todos estos insumos demuestran, de nuevo, que es absolutamente viable el desarrollo de una investigación sobre el quehacer artístico de Alonso Ríos Vanegas desde la disciplina de la historia del arte para sumar en la historia del arte local y nacional.

### 3 Objetivos

#### 3.1 Objetivo general

Exponer la diversidad estilística y temática en la obra escultórica del artista antioqueño Alonso Ríos Vanegas y su vínculo con el periodo de la renovación en el arte local durante los años ochenta y noventa del siglo XX.

#### 3.2 Objetivos específicos

- Reseñar los principales acontecimientos de la vida del artista Alonso Ríos Vanegas, alrededor del arte, la formación y labor académica, sus principales referentes y aportes a la escultura antioqueña.
- Catalogar la obra del artista Alonso Ríos Vanegas, con el fin de dar cuenta de sus distintos estilos, modos, temáticas y características escultóricas.
- Relacionar los conceptos, materiales y lugares de emplazamiento en la obra escultórica en espacio público de Alonso Ríos Vanegas y su relación con el arte minimalista.
- Describir iconográfica e iconológicamente obras escultóricas asociadas con las temáticas de memoria y violencia desde donde recoge hechos históricos de impacto para la localidad o la nación.

#### 4 Marco teórico

Revisar el trabajo escultórico de Alonso Ríos, requiere abrir distintos tipos de ventanas. El año de su nacimiento (1944) ubicado en una de las etapas más convulsas del siglo anterior, etapa que se constituyó en un parteaguas en la historia, reconfigurando varias esferas, desde lo político, económico, técnico, y lo geopolítico, generando nuevos modos de relacionamiento entre estados, unos en aperturas y alianzas, otros afianzándose en modelos más cerrados y excluyentes, pero convencidos que deben vigilarse, pues en últimas, algunos tienen el dedo puesto en el botón. Así, se generan estamentos como la Organización de las Naciones Unidas (ONU) y la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN), entre otros.

El mundo definitivamente no era el mismo, como tampoco lo era Colombia, que, si bien con frecuencia se analiza desde el lugar común, mirado como un país pequeño, de economía en desarrollo (para no etiquetarlo como tercer mundo) tampoco fue ajeno a los aires globales. En ese sentido, los artistas también vivieron las oleadas de cambios y para el caso de Alonso Ríos, por formarse como artista a finales de la década de los cincuenta, las influencias que recibiría serían profundas. Iniciando con los embates de su propio Estado, inmerso en una violencia que se organizaba en frentes y grupos armados, con respuestas gubernamentales dictatoriales, dos partidos políticos que se repartían entre ellos el poder, fortalecidos por una Iglesia Católica que gobernaba desde el púlpito, y la población inerme y en la mitad de los conflictos. Sin embargo, los cambios desde afuera, si poco movían los estamentos oficiales y religiosos, si movilizaban a los ciudadanos, como en la década de los años sesenta. Aires que entraban en tromba al arte, pero que no eran los primeros, pues para el caso local, los artistas desde Francisco Cano y Marco Tobón Mejía, ya habían iniciado su educación en el exterior, como también lo hicieron Pedro Nel Gómez, Eladio Vélez y Rafael Sáenz, todos aportando desde sus influencias, estilos y modos educativos al arte.



Así, Alonso Ríos se inició en el arte en una convergencia de hechos políticos de un país en continua violencia y corrupción; movimientos sociales gestados desde lo internacional pero que harían gala en el entramado nacional; las disimiles posturas artísticas a su alrededor; la creación de los centros educativos artísticos; y el arte nacional que busca estar en diálogo, por lo que dio lugar a la activación de espacios como los Salones Nacionales y las Bienales. Son pues algunas de las circunstancias en donde gravitó el artista y docente Alonso Ríos, y que influenciarían su quehacer artístico.

#### **4.1 Contexto histórico. Generalidades**

Medellín inicia el siglo XX como un pueblo grande que aún con sus calles empedradas, se recorría a lomo de mula, pero en pocas décadas pasaría de ser un pueblo a una ciudad que se proyectaba con nuevos desarrollos. Hacia 1930, se convirtió en un polo industrial y de crecimiento económico atractivo para personas de los distintos municipios de Antioquia, unos con el fin de buscar empleo, otros en busca de la educación. Las trilladoras, las textilerías y las empresas dedicadas a la fundición fueron en buena parte los principales renglones que dinamizaron la industria.

En cuanto a lo político, como Verónica Durán y Eva Lapuente (2015) lo reseñan en la presentación del texto *Colombia, 100 años, 100 artistas*, el país se enmarca en enfrentamientos violentos, dividido entre dos partidos mayoritarios que para el momento se definían como conservadores y liberales (pág. 14). En 1953 se dio un golpe de estado a manos del dictador Gustavo Rojas Pinilla quien logró dar un freno a la violencia bipartidista en la que se debatía el país. A partir de este momento histórico se creó el denominado Frente Nacional, donde los dos

partidos se turnaron el poder en períodos presidenciales de cuatro años desde 1958 hasta 1974. Pero si dicho acuerdo frenaría la violencia entre partidos, no recogería las voces de todos, lo que favorecería el nacimiento de los movimientos insurgentes manifestados en guerrillas y como respuesta a dichos ejércitos revolucionarios, surge otra fuerza armada conocida como el paramilitarismo.

Ahora bien, en cuanto al arte, el historiador Álvaro Medina (2015) afirma que, en Latinoamérica, para las primeras décadas del siglo XX, no hubo prevención con la escultura, situación contraria vivida en el campo de la pintura debido a que la sociedad en cuanto a las imágenes religiosas y los monumentos patrios todavía preferían importarlos. Sin embargo, es importante anotar que producto de la conocida motivación de Picasso por recuperar el legado africano, los artistas de Latinoamérica empezaron a mirar hacia el legado indígena para reivindicar el mundo prehispánico. En este sentido, Medina afirma con respecto a los escultores que:

Por ser los artífices de una actividad que apenas se iniciaba, los escultores fueron permeables a la posibilidad de rescatar temas y estéticas indoamericanas, una idea que surgió en el siglo XIX con el peruano Francisco Laso y los mexicanos Rodrigo Gutiérrez y José María Obregón, llegando a su plenitud en los años veinte del XX con Carlos Mérida en Guatemala, Rivera y Siqueiros en México, José Sabogal en el Perú y Joaquín Torres García en el Uruguay. Es en este instante que el arte colombiano se sintoniza con las propuestas preconizadas por este amplio e influyente sector de las vanguardias históricas latinoamericanas. (págs. 20-21)

Por eso, hacia la década de 1920 artistas como Rómulo Roza (1899-1964) y el grupo Bachué hicieron su tránsito en la escena nacional. Según Fernández *et al.* (2015) con una postura abiertamente contradictoria al academicismo, rechazaron los cánones del arte griego que buscaba

la perfección de la figura humana, la postura tradicional frente a la belleza y la búsqueda de la perfección técnica y del virtuosismo. Esto mostraba que “las obras de estos artistas constituyen el comienzo del arte moderno en Colombia” (pág. 29) con una diferencia primordial ante las vanguardias internacionales, y es “su carácter social, nacionalista y americanista” (pág. 29) la que dominaría. De este modo, el arte colombiano estuvo alejado de la contemplación y puesto para dar voz a los oprimidos y a las luchas sociales pues priorizaba el mensaje, en contraposición con la vanguardia europea, donde la autonomía del arte era lo fundamental (pág. 30)

Bien vale anotar que el espíritu indigenista y americanista se difundiría también en distintos artículos de revistas culturales. Autoras como Arango y Gutiérrez (2002) destacan a los intelectuales Armando Solano, Jorge Zalamea, Silvio Villegas, Germán Arciniegas y Darío Samper, como voces que estuvieron en la búsqueda de la identidad propia. Recalcan además la postura de Armando Solano en su artículo *La campaña nacionalista. El conocimiento del país* para la revista *Universidad*, en el N° 37 del 9 de junio de 1927 de Bogotá, donde hablaba sobre la urgencia de conocer el país y de formar “un núcleo nacionalista de convicción irrevocable” (pág. 85), capaz de combatir al extranjerismo, nuestro defecto característico pues, desde su sentir, “la nacionalización y movilización del alma colombiana tiene caracteres de inaplazable urgencia” (pág. 85).

De la misma forma, Arango y Gutiérrez recuerdan cómo el movimiento Bachué toma su nombre de la escultura representativa de la diosa Chibcha que realizara Rozo en 1924 como la reivindicación al arte indígena y el documento fundacional publicado en el periódico *El Tiempo* del 15 de junio de 1930, llamado *Monografía del Bachué* donde quedaron expresadas las necesidades de “colombianizar a Colombia”. Por eso allí resaltaban que:

Aunque el Bachué fue estrictamente un grupo de escritores, no es completamente arbitraria la relación que se ha establecido posteriormente entre ese movimiento y algunos de los artistas de aquella generación, por cuanto fueron escultores como Rómulo Rozo, José Domingo Rodríguez, Luis Alberto Acuña, Ramón Barba, Hena Rodríguez y Josefina Albarracín, los que por primera vez en Colombia lograron plasmar en formas visibles y tangibles, la nueva visión del hombre colombiano y del pasado indígena que trataron de implantar Darío Samper y sus compañeros. (págs. 86-87)

Entre tanto, para la misma década, pero desde el territorio antioqueño, se develaban figuras como Pedro Nel Gómez y Eladio Vélez. Los dos se habían formado en el Instituto de Bellas Artes de Medellín y habían logrado comentarios positivos por parte de la crítica de la prensa y se sabía que participaban de las tertulias del famoso Café Windsor donde se reunían personajes como Tomás Carrasquilla, León de Greiff, Ricardo Rendón, entre otros (Arango y Gutiérrez, 2002, págs. 84-85).

Para las autoras, la ambición de estos dos artistas antioqueños estaba más allá de los límites colombianos, pretendiendo formarse en Europa. Es así como Gómez viajó en 1925 y Vélez dos años después. Además de compartir recorridos, participaron en 1928 en la *Primera Exposición de Artistas Latinoamericanos en Roma* (pág. 85).

Pareciera que el espíritu de la diosa Bachué no solo recorría los cafés y talleres de arte capitalinos puesto que la idea americanista ya hacía tránsito en Antioquia. Así lo reflejó la celebración al manifiesto Bachué que hizo Ernesto González en el periódico *El Colombiano* de la ciudad de Medellín, titulado *Los Bachués* del 7 de julio de 1930 donde exalto el valor por lo patriótico. A propósito de la Primera Exposición de Artistas Latinoamericanos en Roma, Pedro Nel Gómez realizó un artículo para la revista *Progreso* de la Sociedad de Mejoras Públicas donde

señalaba el valor por lo que llamó la formación de un “sentimiento artístico latinoamericano y de las expresiones ya vivas en el campo literario” (pág. 87). Allí proponía como urgente que los artistas emergentes se liberasen de los patrones de la educación europea atendiendo a la esencia de las raíces primitivas y del alma del trópico (pág. 88).

La década de los treinta iniciaba con una economía mundial fuertemente golpeada por la gran depresión. En Colombia hubo una caída de las exportaciones, se disminuyeron las reservas de oro y el freno del crédito externo. La hegemonía conservadora de casi 50 años en el gobierno acabó con la presidencia de Enrique Olaya Herrera, quien buscó dinamizar la producción de café y petróleo (Banco de la República, s.f.).

Entre tanto, Medellín se convirtió en una pequeña ciudad dinámica donde el crecimiento de la población se aceleró. Sandra Ramírez (2011) en su artículo *Cuando Antioquia se volvió Medellín, 1905-1950*, cita a Constantine Alexandre Payne (1986) quien en su artículo *Crecimiento y cambio social de Medellín* muestra que este territorio pasó de ser un pueblo a una ciudad con grandes fábricas, congestionada por automóviles y tranvías con la premura de la construcción del aeropuerto y agitada por todo tipo de comercio que ofrecía gran variedad de mercaderías. La ciudad albergaba una gran ola de migrantes atraídos por la centralización. El café y su trilla, la educación, la industrialización de textiles, fundiciones y la minería serían, entre otros, grandes renglones de la efervescencia de la capital antioqueña (pág. 220).

Ahora bien, Camilo Calderón (1990) rememora que a nivel nacional en el año de 1931 se gestaba el primer intento del sector oficial, bajo la presidencia de Olaya Herrera, del llamado Primer Salón de Artistas Colombianos en el que se hicieron presentes entre otros, artistas como Francisco Antonio Cano, Pedro Quijano, Margarita Holguín. En esta ocasión el primer puesto en escultura lo recibió Luis Alberto Acuña y en pintura Ricardo Gómez Campuzano. Para el autor,

fue un salón que no se caracterizó por ser revolucionario y contrario a ello, fue tradicionalista. Su organización estuvo a cargo de la Dirección Nacional de Bellas Artes, participando en ello Gustavo Santos, quien estaría de igual modo como organizador y jurado unos años. Luego vendría lo que es considerado por todos como el I Salón Anual de 1940 (pág. XVIII).

Es en esta misma década de 1930, retornan al país Eladio Vélez y Pedro Nel Gómez, ambos presentándose en la escena capitalina, pues como lo menciona Vélez es una “meta obligada” para los “provincianos”. Esto permitió que se confrontaran con la mirada nacional para ser reconocidos como “maestros”. La respuesta de la crítica a las exposiciones de ambos artistas fue positiva, la exposición de Vélez se dio en 1933 y constó de 70 cuadros, de la cual la prensa habla de un Eladio con un “espíritu sincrético, de facetas múltiples” (Arango y Gutiérrez, 2002, pág. 90). Entre tanto Pedro Nel Gómez expuso en 1934 con más de 100 obras que resultaron un reto para el análisis “debido al proceso múltiple del artista” (pág. 91), así se refirió el cronista Frank de *El Espectador*, en su artículo *Una visita a la exposición de Pedro Nel Gómez* destacando la obra como de tendencia moderna.

Ambos artistas dejaron claro que sus posturas ante el arte eran opuestas. Esto determinó que cada uno tuviera sus propios seguidores o partidarios de sus visiones e ideas estéticas, generando controversias. Para Arango y Gutiérrez “Eladio y Pedro Nel mantendrán sus divergencias estéticas por el resto de sus vidas con convicción y con pasión, sacrificando no solamente su antigua amistad, sino también su tranquilidad personal” (pág. 92). La relevancia de la disputa entre estos dos grupos llamados los pedronelistas y los eladistas, es que dichas disputas además de enconadas y hasta de mal gusto se extendieron por más de una década y llegando hasta entrados los años cincuenta, dominando el ambiente de las artes plásticas del departamento:

Es de suma importancia recoger y examinar las ideas que subyacen en el enfrentamiento de estas “guerrillas pictóricas” como las llamó José Mejía, puesto que fue a través de luchas verbales, en las que se involucraron la pasión política, el fanatismo religioso y los odios personales, como se logró iniciar la construcción de un pensamiento estético moderno, en el ámbito regional y nacional. (pág. 92)

Dentro de las reflexiones que se han dado sobre el desarrollo de las artes plásticas en Colombia, para el caso exclusivamente antioqueño, Cárdenas y Ramírez definieron unos periodos que les permitieron establecer una clasificación. De este modo, dichos periodos quedaron sintetizados en un momento que definieron como “sin tradición”, “iniciadores”, la “tradición y vanguardia”, para continuar con el periodo “intermedio” y terminar en un momento que definieron como el periodo de la “renovación”. Este último periodo cobija al escultor Alonso Ríos quien es el eje central de la presente investigación.

A propósito de Eladio Vélez y Pedro Nel Gómez, tan relevantes para la década de 1930 no solo en Antioquia, sino a nivel nacional, los autores los consideraron como “los mantenedores de la tradición e incubaron, cada uno a su manera, las ideas de la transformación” (pág. 29) y los señalaban como “los fundadores de la Escuela de Acuarelistas Antioqueños, de características únicas en el país, con normas técnicas tan simples, claras y precisas como difíciles” (pág. 30).

Siendo los artistas de la tradición y la vanguardia, Cárdenas y Ramírez incluyeron también a las discípulas de Pedro Nel entre las que se encontraban Jesusita Vallejo de Mora, Ana Fonnegra y Débora Arango destacando a ésta última como “la más sobresaliente del grupo y una de las mejores pintoras colombianas” (pág. 34). Y junto a ellas a otros como Rafael Sáenz, Carlos Correa e Ignacio Gómez Jaramillo, entre otros.

La década del treinta finalizó con la segunda guerra mundial en desarrollo y en gran ofensiva. Entre tanto, Medellín seguía con su gran oleada migratoria creciendo en los inicios en la zona central, pero especialmente para la zona oriental. Como lo plantea Ramírez (2011), al norte el territorio habitado “era dos veces mayor y hacia el oriente habían aparecido nuevos barrios, entre estos estaban Manrique, Aranjuez, Berlín, que eran urbanizaciones principalmente obreras, y Prado, que era el barrio formado por los sectores de la burguesía emergente” (pág. 224). Las conformaciones de nuevos barrios no solo son diferenciales en lo arquitectónico y urbanístico, sino de igual modo en la “diferenciación social del espacio urbano” (pág. 224) era lo que sobresalía para el momento sabiendo que, además, contaba con un límite natural representado por el río Medellín que había sido, en buena parte, la causa del crecimiento hacía el norte, la zona nororiental y el centro como lugares de inicio urbanístico.

Entre las décadas de 1930 y 1940 se abrirían nuevos procesos urbanísticos al otro lado del río, es decir, los barrios de Belén, La América, Fátima, Conquistadores y Laureles. Proyectos como el aeropuerto y la Universidad Pontificia Bolivariana ya eran vigentes o estaban en construcción. Y allí, en este naciente polo urbanístico reaparecería Pedro Nel Gómez, quien fue elegido por concurso para los diseños de la nueva universidad que se crearía en el nuevo sector. La idea de la ubicación de la Universidad Pontificia Bolivariana, con sus calles circulares aledañas conformando el barrio, fue la apuesta del artista arquitecto. Vale resaltar que dicha oleada de intervención arquitectónica y el posterior emplazamiento de obras escultóricas en la ciudad, seguirá por décadas, y el artista Ríos Vanegas, se hará presente con su obra en espacios públicos como se vera luego.

Y cuando aún sonaban los leves ecos de la *Cabalgata de las Valquirias* de Wagner como acompañamiento a los tanques de guerra alemanes para alentar a los soldados, y en los radios se escuchaba sobre la lucha de los aliados, siendo el año de 1944, nació en Medellín Alonso Ríos



Vanegas. Era el periodo de apertura y posterior consolidación del Instituto de Artes Plásticas y Aplicadas Francisco Antonio Cano, que luego sería anexado a la Universidad de Antioquia y posteriormente en los años ochenta haría parte de su Facultad de Artes.

En la escena nacional, los años cuarenta significaron el inicio del Salón Nacional de Arte. Fue precisamente en el año de 1940 cuando se llevó a cabo el primero. Dichos salones no siempre salieron de conformidad con el agrado de la comunidad artística, pero, en últimas, serían una valiosa oportunidad para los pintores y escultores.

En el libro *50 años del Salón Nacional de Artistas* (1990), Camilo Calderón Schrader realiza una compilación de textos donde se incluye el artículo *El termómetro infalible* de Beatriz González. Allí la pintora habla de las cuatro etapas de los salones y presenta las reflexiones de la crítica Marta Traba sobre los mismos en 1965:

Es invaluable la confrontación general de tendencias, actitudes y obras que pueden realizarse gracias a los Salones Nacionales; no importa que a veces resulten catastróficos y que los balances puedan ser circunstancialmente negativos. Este termómetro infalible del salón es la base para todas las autocríticas, y nuestras formas nacionales de expresión deben no sólo practicar, sino vivir en la autocrítica para no caer en los fáciles inflacionismos y mixtificaciones culturales. (pág. XXVII)

A propósito de la premiación de los primeros salones, Arango y Gutiérrez (2002) recuerdan cómo Walter Engel en su artículo *La pintura moderna en Colombia* (1954), notaba “cierta estabilidad de los participantes y una coexistencia pacífica de tradicionalistas y progresistas” (pág. 160), no obstante, las autoras también encuentran que en los siguientes años, llegan jóvenes inscritos a las vanguardias internacionales, que van quitando el protagonismo a aquellos artistas tradicionales o aquellos que eran considerados los pioneros del arte moderno en Colombia.

Apuntan, además, que en 1944 durante el desarrollo del V Salón Nacional el papel protagónico fue de Alejandro Obregón formado en Europa y Estados Unidos y Enrique Grau, recién llegado de Estados Unidos (pág. 160).

El *Salón Nacional de Artistas* se suspende a partir de 1946 por un lapso de cuatro años, después de que el partido Conservador llega de nuevo al poder y como quedó expresado en el texto *Leonel Estrada y la gestión del arte moderno en Antioquia* (2015) era “lógico suponer que el gobierno no tenía mucho interés en patrocinar el avance, ya evidente, de una revolución artística” (Fernández *et al.*, pág. 32). Pese a ello, durante los tres años siguientes, se organizaron eventos que continuaron en diálogo con el arte moderno internacional. Así, en 1947, Luis Vidales y Jorge Gaitán Durán organizaron el *Salón de Arte Joven*, que fue visto como “el primer paso de rebeldía colectiva contra la academia” (pág. 33). Más adelante, hacia 1948, se inauguró una gran exposición de arte contemporáneo en el Museo Nacional de Colombia llamado el *Salón de los Veintiséis*, nombre dado por el número de artistas que participaron. Y en el año de 1949, otro evento marcó los cambios venideros con el llamado *Salón Nacional de Arte Moderno*, donde participaron la mayoría de los artistas que estuvieron en el *Salón de los veintiséis* y se suman escultores (pág. 34).

En el artículo *Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia* (2004) resalta la importancia de estos salones entre los años de 1946 a 1949 organizados por algunos críticos alejados de la parte gubernamental radicó, según la historiadora del arte Carmen María Jaramillo es que se puede considerar como “[...] la etapa de transición al arte moderno internacional en Colombia” (pág. 21). Y se suman a dicha postura Fernández *et al.*, (2015) por considerar que:

Justamente en estos años se consolidan las obras de los primeros artistas de esa nueva generación, y se asumen, por parte de críticos y artistas, las posiciones más claras y

decididas a favor de la vanguardia y las actitudes de ruptura definitiva con el arte académico. (pág. 34)

Vale la pena detenerse en la década del cuarenta en el ámbito antioqueño. La propuesta del pedronelismo es la de la mayor relevancia, pues los antioqueños se sienten orgullosos de sus artistas y de su arte social americanista que los identifica, además tienen la convicción de imponerse en el país porque lo consideraban un arte duradero, así lo afirma Arango y Gutiérrez al citar la postura de José Mejía en la columna de *El Colombiano* de la ciudad de Medellín de 1951 que se tituló *¿Amargura centralista?:*

Antioquia es, sin lugar a duda, el ámbito regional en donde se está gestando hoy día un estilo pictórico propio, de proyección casi ecuménica. Pedro Nel Gómez o Ignacio Gómez Jaramillo, Carlos Correa o Rafael Sáenz, lo mismo que el ancho catálogo de nombres de ambos sexos que colaboran activamente en la aparición de un ciclo pictórico nacional que resista la mirada crítica extranjera y sobrepase al tiempo y al espacio efímeros, fundan ahora el epicentro de la nueva pintura colombiana. (2002, pág. 161)

Del mismo modo, Luis Vidales al referirse a la obra de Carlos Correa planteaba en su crítica, una postura similar a la anterior, considerando que la expresión plástica de artistas como Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo y Alipio Jaramillo era una lucha por encontrar “la expresión adecuada de lo americano; son formas duras, austeras, sin concesiones ni juegos amables, de viril pincelada, plenamente identificadas con el campo social, cualidades éstas que constituyen su mayor virtud.” (Arango y Gutiérrez, 2002, pág. 162) pero al mismo tiempo es un arte que no es compatible con lo que habían propuesto las vanguardias europeas.

Otro factor que se suma al contexto que va determinando el quehacer artístico de Alonso Ríos Vanegas tiene que ver con la educación artística que se impartía en estos periodos en la ciudad

de Medellín. Hay que recordar que, si bien las instituciones eran escasas, el Museo de Zea, el Instituto de Bellas Artes con su Escuela de Pintura, Dibujo y Escultura o los talleres particulares como los de Pedro Nel Gómez, Eladio Vélez y Mariela Ochoa acogían a aquellos que estuvieran interesados en los temas artísticos, aunque en uno u otro momento tuvieron que enfrentar el cierre y las reaperturas.

Un caso especial es el pintor Rafael Sáenz quien después de su regreso de los Estados Unidos buscó llenar el vacío de la educación con sus clases particulares. Más adelante, Ríos tendrá la oportunidad de conocerlo cuando en su juventud se involucra con el Instituto de Artes Plásticas y Aplicadas. Mientras tanto, en 1947 el pintor pasaba pequeñas notas de publicidad para dar a conocer su recién creado centro de enseñanza, el cual llamó Escuela de Artes Plásticas, con sede en el edificio Saldarriaga Boyacá ubicado a dos cuadras del Museo de Antioquia. Así lo señala la historiadora del arte Luz Analida Aguirre (2013) recordando cómo el periodista de *El Colombiano*, Ruy Blas en su artículo *Medellín tendrá dentro de poco una escuela de artes plásticas* (20 julio 1947) hacía notar la importancia para la cultura antioqueña de contar con los servicios y los conocimientos que Sáenz había adquirido en el exterior pues con “su escuela particular, Sáenz pudo confrontar las experiencias alcanzadas en las instituciones extranjeras con los procesos de formación artística que se llevaban a cabo en la ciudad de Medellín” (pág. 19).

Ya en la década de los cincuenta, en la ciudad de Medellín y el departamento de Antioquia, se debatía sobre la educación artística, las instituciones y los rubros destinados para tal fin, por ello surgieron decretos y leyes que buscaban reglar todo lo concerniente con la educación. Sin embargo, entes como la Sociedad de Mejoras Públicas y el Instituto de Bellas Artes no estaban de acuerdo con las posturas gubernamentales lo que dio lugar a diferencias sustanciales alrededor de los recursos y la naturaleza jurídica de las instituciones desencadenando nuevos direccionamientos de

los recursos que se giraban para apoyar la gestión del Instituto de Bellas Artes para que estos fueran destinados por la administración gubernamental a la Casa de la Cultura y agrega Aguirre que “desde allí, oficialmente, se hizo efectiva la reestructuración de la enseñanza de las bellas artes en la ciudad” (pág. 47). En *Rafael Sáenz: profesar la pintura* (2013), la autora muestra que hacia 1957 se aprobaron decretos donde se creaban los nuevos cargos para el funcionamiento del que sería el Instituto de Artes Plásticas y Aplicadas siendo Rafael Sáenz el director, a la vez, para aquel entonces, el contrato estatal que se tenía con el Instituto de Bellas Artes era cancelado:

Rafael Sáenz fue considerado por la nueva administración departamental y por los intelectuales de la época como la persona más idónea para dirigir los hilos de la nueva institución. En la ciudad era reconocido por su capacidad administrativa y su liderazgo, por las batallas que había enfrentado para reabrir la escuela de artes plásticas en el Instituto de Bellas Artes y por su insistencia en que fuera el Estado el encargado de dar formación artística al pueblo. (pág. 49)

La relevancia de este artista dentro de los desarrollos institucionales referidos a la educación artística en Antioquia fue vital desde el inicio no sólo por la idoneidad que le reconocían en la ciudad, sino además por el liderazgo, la administración y lucha por mantener los procesos formativos en las artes plásticas. Precisamente, la labor de Sáenz por darle el lugar indicado a la educación artística, la encuentra Santiago Londoño (1989) en que los alumnos de Sáenz son su principal obra de arte.

La década de 1950, momento en el cual Alonso Ríos iniciaría su vínculo formativo con las artes plásticas estuvo marcada por la recién finalizada segunda guerra mundial. Por otra parte, América Latina había elegido la industrialización para disminuir las importaciones y así fomentar

la creación de empresas y “en Colombia, la estabilidad y el crecimiento económico de la posguerra contrastan con la convulsión política” (Banco de la República, s.f., párr. 1. Tercer período).

Bien cabe recordar que el 9 de abril de 1948 fue asesinado Jorge Eliecer Gaitán Ayala el carismático abogado penalista que en las filas liberales tomaba un fuerte perfil como líder para guiar al estado. La muerte de Gaitán es considerada como un crimen que parte la historia de Colombia en dos, así lo afirma el historiador Jorge Serpa Erazo citado por Armando Neira para su columna de *El Tiempo*, al indicar que el asesinato de esta figura política “recrudesció la exclusión y persecución política del contrario e hizo patente la crisis de legitimidad del estado” (Neira, 2023).

El acontecimiento trajo como consecuencia que ciudadanos insatisfechos con los procesos administrativos y políticos del país “con el tiempo se alzaron en armas y se fueron para las selvas y montañas a fundar las guerrillas liberales, que después serían el germen de las Farc” (párr. 39). Para Neira las palabras del líder parecieron convertirse en una sentencia: “Ninguna mano del pueblo se levantará contra mí, y la oligarquía no me mata porque sabe que si lo hace, el país se vuelca y las aguas demorarán cincuenta años en regresar a su nivel normal” (párr. 14). Y como una profecía las palabras del líder popular asesinado se cumplirían, sólo que la cantidad de años que profetizó quedaron cortos, pues hasta el momento se cumplen 75 años de su asesinato y aún Colombia sigue intentando salir de la guerra y los actores en conflicto siguen siendo casi los mismos.

Mientras todo esto sucedía en el campo social y político, en la esfera artística iban regresando los salones nacionales de arte, en donde empiezan a confluír todas las maneras de concebir el arte, desde las vanguardistas, hasta las que se consideraban más “conservadoras”. Fernández *et al.* (2015) mencionarían el arribo a la escena del arte nacional de la crítica argentina Marta Traba:

A partir de 1955, Marta Traba comienza a ejercer en Colombia su labor de crítica de arte. Apoyada en la convicción de que este país tiene un atraso cultural de más de medio siglo, que es preciso subsanar, se propone contribuir a la derrota definitiva de las tendencias académicas y americanistas, y a consolidar un arte de validez universal. (pág. 37)

Otro aspecto que irrumpe en la vida de los ciudadanos, y por consiguiente en la esfera del arte, donde se iniciaba la juventud del artista Ríos, lo recogen los historiadores LaRosa y Mejía (2017) quienes recuerdan que para el año 1954 inicia la televisión en Colombia, específicamente en la capital; veinticinco años atrás se había iniciado la transmisión por radio, impulsada en los años treinta por el Partido Liberal. Así, los colombianos pudieron enterarse de sucesos como la guerra entre Colombia y Perú. Además, para estar enterados de los acontecimientos locales, nacionales y globales. (pág. 189)

Los historiadores LaRosa y Mejía subrayan los cambios que se producen en las familias colombianas con el ingreso de la pantalla chica. Citan la postura del crítico social y periodista Óscar Collazos quien hace hincapié en que la televisión se convirtió en el epicentro de las salas de los hogares, congregando a las familias a su alrededor, convirtiéndose en una especie de “nuevo comedor” y donde además se informaban sin tener que leer la prensa. Señalan, de igual forma, que la nueva tecnología además de forzar los cambios en las dinámicas al interior de los hogares abrió el panorama de los colombianos que no conocían más allá de sus espacios de residencia pues empezaron a ver imágenes de otras ciudades o regiones. (pág. 190)

Cabe mencionar que tan solo a un año de iniciarse las primeras transmisiones en Colombia, Marta Traba incursionó en la televisión colombiana con unos programas de emisión directa donde acercaba al televidente al arte que era hasta entonces exclusivo para las élites. Así lo recuerda Claudia Bautista (2018) para *Señal Memoria*, y agrega que, fueron varios los espacios que tuvo

Traba en la televisión nacional como *El museo imaginario* y *Una visita a los museos* (1955) y *El ABC del arte* (1956) empeñados en divulgar la historia del arte, asignatura que la profesora Traba enseñaba en varias universidades.

Vale anotar que no fueron los únicos programas de arte que grabó. Hacia 1966 inició la transmisión de *Puntos de vista*, pero en el año de 1968 es expulsada del país por Carlos Lleras Restrepo por defender la autonomía universitaria y oponerse a la ocupación militar de la misma. Claudia Bautista, en su artículo *Marta Traba y el arte en la televisión colombiana* recuerda cómo en 1983 –antes de su muerte– realizaba su último espacio televisivo *Historia del arte moderno-contada desde Bogotá*.

#### **4.2 El tránsito y los acontecimientos políticos y sociales entre décadas**

De acuerdo con la historiadora Nadia Freytes (2009, págs. 55-56) la década de los sesenta, representa una de las etapas más convulsas en el siglo XX, que ya en sí mismo era un siglo lleno de quiebres y cambios. Aun así, dicha década es agitada a nivel global, pues los aires de cambios se gestan en buena parte de desde Europa, Estados Unidos y América Latina. Los movimientos sociales se expresan con nuevas demandas, algunos de ellos el movimiento estudiantil, el movimiento feminista, la lucha por los derechos civiles y el poder negro, los *hippies* y los *yippies*, entre otros. Para la autora, en aquella época los jóvenes fueron actores fundamentales en el surgimiento de dichos movimientos, planteando cambios con posturas a modo contractual, es decir, exigiendo que los grupos minoritarios u oprimidos fuesen incorporados a la sociedad. Pero también esas exigencias se hacían extensivas hasta en los modos de relacionarse entre los sexos.



Sucesos como el famoso discurso *Tengo un sueño* (1963) de Martin Luther King en la concurrida marcha por los derechos civiles de las comunidades negras en Washington y la participación de Valentina Tereshkova en un viaje espacial que la convirtió en la primera mujer astronauta (1963), así como el alunizaje (1969) a bordo del Apolo 11, de los astronautas Armstrong y Aldrin que fuera vista por millones de personas a nivel global por transmisión televisiva, mientras cerca de medio millón ese mismo año, se reunió alrededor de la música rock en Nueva York, en la realización del Festival Woodstock fueron acontecimientos que transformaron la sociedad de la época. No obstante, un año antes, las juventudes alzaron su voz contra el sistema, en el histórico Mayo del 68 francés. Pero no todos los sucesos son “dichosos” en la década de los sesenta como el lema de Woodstock “Paz y música”, pues mientras los movimientos sociales se levantaban, se desarrollaba la guerra de Vietnam, y en el año de 1961 se iniciaba la construcción del muro de Berlín. Estos hechos muestran la compleja y disruptiva época que impactó las décadas posteriores.

Colombia no era ajena a los cambios, inicia la década con la reciente caída en 1957 del régimen del general Rojas Pinilla, tres años antes, por protestas estudiantiles y paros de varios sectores de la economía. Los principales diarios del país vuelven a sus actividades, luego que fueran censurados:

Era el momento estelar del Frente Nacional, el pacto de los partidos Liberal y Conservador para reinstitucionalizar la política mediante la alternancia de los partidos políticos tradicionales en la presidencia de la República y la paridad en los cargos públicos. (Camacho, 2009, pág. 71)

Así el inicio de la década se da con la coincidencia del primer gobierno civil del Frente Nacional y la presidencia de John F. Kennedy en los Estados Unidos. El interés de este último país

en Colombia radicaba en evitar un modelo político en el territorio americano de corte comunista. Se buscaba por parte de los movimientos que ahora se generaban en el país, desde las universidades y los trabajadores, cambios sustanciales en la distribución de tierras y la promoción agraria. Sin embargo, el Frente Nacional tuvo una postura excluyente, y alentado por la guerra fría contra el comunismo, Camacho expresa que pareció “legitimar la exclusión de otros sectores en las contiendas electorales” (pág. 72). Ante las inconformidades de los campesinos por el incumplimiento del gobierno y dado que algunos guerrilleros no se acogieron a la propuesta de amnistía de Alberto Lleras y luego de que Guillermo León Valencia –como presidente– realizara bombardeos a ciertas zonas rurales para aniquilar las “repúblicas independientes como las llamaba algunos sectores del Congreso” (pág. 72), esto desató un éxodo de campesinos.

Como lo rememora la comunicadora y en especialista en estudios latinoamericanos Ana María Lara Sallenave (2015) fue el entonces congresista Álvaro Gómez Hurtado quien bautizó a ciertos puntos del país como “repúblicas independientes” porque no estaban bajo el control del Estado ya que entre 1961 y 1964 ya transitaban con fuerza otros poderes. Por lo tanto, el presidente de la época Guillermo León Valencia autorizó recuperar por medio de la fuerza dichos territorios, con la “Operación Marquetalia” para desalojar a los que denominaban “bandoleros”:

Aquellos bandoleros eran, en su mayoría, campesinos que venían de fracasados procesos de amnistía, como los promovidos por el general Rojas Pinilla. En un contexto de guerra fría y de miedo al comunismo, el Estado interpretó la organización campesina en torno a propiedades colectivas como una amenaza al monopolio de la fuerza y como una alienación con el comunismo. (Lara, 2015, párr. 2)

Luego de dicha operación se organizan como grupos armados revolucionarios y aparecen las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), luego el Ejército de Liberación

Nacional (ELN) y unos pocos años más tarde, el Ejército Popular de Liberación (EPL) y el M19. (Camacho, 2009, pág. 72). Luchas armadas que han estado presentes a lo largo de las décadas y atravesados también por acuerdos de paz que aún no logran pacificar el territorio. Todos estos fenómenos atravesaron el quehacer de Ríos y en distintos momentos fueron insumo para su tarea creadora. En especial las víctimas y desplazados de la ya mencionada violencia armada, los cuales visibilizó con insistencia en sus obras.

### **4.3 La Universidad de Antioquia como espacio de las artes**

Según la historiadora María Teresa Uribe (1998, pág. 487) la Universidad de Antioquia inició la década de los sesenta como un conjunto de escuelas sin conexiones, manejada cada unidad por decanos autónomos que podían ejercer su autoridad como bien lo consideraban. Al igual que los rectores que habían pasado por la universidad, eran personajes representativos de la escena económica y social de la ciudad. Para aquella época la población estudiantil era pequeña y esto hacía que la institución se percibiera como con un centro de características propias de lo que se conocía como una universidad de élite.

La Universidad entre los años cincuenta y sesenta, empezó a cuestionarse sobre los modelos que debía implementar en la educación, si se debía optar por un modelo ilustrado humanista, de corte europeo o más científicista “y por una gestión planificada, racional y procedimental” (pág. 493) propia de las universidades estadounidenses. La opción que tomó la Universidad fue en buena medida la sugerida por la Fundación Ford y Ascon, liderada por el doctor Ignacio Vélez Escobar con un conjunto de decanos y profesores que creían en la transformación:

La modernización de la Universidad era, ante todo, un asunto de ingeniería social, de sustitución de viejos esquemas administrativos por una gestión racional y planificada, de organización académica de acuerdo con la lógica de las ciencias y los saberes, de actualización de los conocimientos, las técnicas y las prácticas, y de introducción de las nuevas disciplinas que requería la modernización del país en su conjunto; en fin, se trataba de la creación de una gran máquina educativa que se regiría por los criterios de la racionalidad instrumental. (pág. 493)

La sede de la Universidad (como hoy se conoce) fue construida con dineros del departamento de Antioquia por la venta del Ferrocarril. Estos recursos se sumaron a las donaciones de la Fundación Ford y un préstamo del Banco Interamericano de Desarrollo (BID). Así, en el año de 1968 se empezaron a ocupar las primeras edificaciones de la Ciudad Universitaria.

El vínculo del mundo artístico con el universitario se dio oficialmente a partir de 1965. La historiadora del arte Luz Analida Aguirre en su libro *Rafael Sáenz: profesar la pintura* (2013) señalaba que “el 7 de junio de 1965, durante la rectoría encargada de Lucrecio Jaramillo Vélez, el Instituto de Artes Plásticas y Aplicadas fue anexado definitivamente a la Universidad de Antioquia” (pág. 54). Años después, al entrar en funcionamiento la Ciudad Universitaria, el Instituto fue instalado en el bloque 24 que hoy corresponde a uno de los bloques de la Facultad de Artes. Esta unidad académica recoge las formas de expresión correspondientes a las artes representativas (teatro y danza) y la música, más un centro de extensión para la proyección de las artes en general incluyendo el bloque 25 y el Centro Cultural ubicado en el barrio Carlos E. Restrepo. Así Alonso Ríos, en su calidad de estudiante y luego como docente, pudo experimentar las transformaciones locativas e institucionales que se fueron dando durante varios años en la Facultad de Artes como, por ejemplo, el paso del Instituto de Artes Plásticas y Aplicadas cuando

funcionaba en el Paraninfo y luego el traslado al bloque 24 de la Ciudad Universitaria, cuando en los años ochenta dejó de ser instituto y se integró para conformar la Facultad de Artes.

#### **4.4 Las bienales. Una vía de transformación en las artes plásticas locales**

La segunda mitad del siglo XX también significó cambios importantes en el campo de las artes. Este periodo se puede leer como un tiempo de aperturas a nuevas expresiones plásticas. Pese al alto aprecio que se tenía por el arte figurativo y nacional, se abrieron nuevos espacios en un ambiente no del todo pacífico que, aunque con fricciones y en respuesta a distintos tipos de eventos y circunstancias, se dieron encuentros con otro tipo de expresiones.

Antes de darse las bienales de arte, iniciadas en 1968, se habían presentado varios salones de cerámica como es el caso del certamen *Cerámica contemporánea* (1960), en el cual participaron artistas reconocidos como Débora Arango, Fernando Botero, Alejandro Obregón, Leonel Estrada, Roxana Mejía, entre otros. Este evento fue promovido por Leonel Estrada y era una nueva búsqueda expresiva de los jóvenes quienes en un medio llevaban varias décadas con una directriz predominante:

En general, el arte en Antioquia atraviesa en esos años por una fuerte crisis que tiene como fondo el dogmatismo de la concepción de un arte social, casi exclusivo durante treinta años, que no comparte ni soporta los planteamientos de las jóvenes generaciones que se empeñan en nuevas búsquedas expresivas. (Fernández Uribe *et al.*, 2015, pág. 76)

Luego de dicho evento, se abrieron otros espacios alusivos al tema cerámico en distintos lugares del país. Así, en el año de 1968, se llevaría a cabo el Séptimo Salón de Ceramistas en la ciudad de Medellín, y en el año siguiente en la ciudad de Cali, por consiguiente:

Este salón nacional de cerámica parece marcar el fin de la década de los sesenta y el término de la búsqueda de la cerámica como un medio artístico apreciable, seguramente porque ya las bienales estaban abriendo nuevos caminos de renovación (Fernández Uribe *et al.*, 2015, pág. 80).

Pero dicho camino que se abría para las bienales estaba precedido por situaciones como las exposiciones que se daban en el Museo de Zea, donde expuso el artista panameño Justo Arosemena (1960) o la exposición de los alumnos de la Academia de Mariela Ochoa para celebrar las bodas de plata de esta institución en 1961. Simultáneamente, en el Centro Colombo Americano, exponía Joaquín Alberto Rúa con 10 cerámicas y 25 monotipos y en la Biblioteca Pública Piloto (BPP) se realizaría el Tercer Salón de Pintores Antioqueños para cerrar el año con una exposición que llamarían Feria del Arte donde se incluirían las obras de Arosemena y Leonel Estrada, entre otros. Vale anotar que en los cambios que se reflejaban en el arte local, se destacaba la labor de Leonel Estrada en *El Colombiano Literario*, donde presentaban su postura frente al acontecer artístico de la ciudad, ofreciendo una gestión de enseñanza para la formación del público frente a las tendencias del arte moderno (págs. 82-87).

Se sumaron a las dinámicas de cambio y exposiciones en distintos lugares de la ciudad, la apertura de galerías, así como el mencionado regreso de Rodrigo Arenas Betancourt quien fuera exaltado en la prensa local no sólo por su retorno si no por su nombramiento en el año de 1965 como asesor artístico del Instituto de Artes Plásticas, que para el momento era anexo a la Universidad de Antioquia. Esto se leía como una muestra de vientos de cambios a la renovación.

Entre tanto, para 1967 se abrió en la Universidad Pontificia Bolivariana la carrera de Artes Aplicadas. Y en 1968, en la recién inaugurada Ciudad Universitaria, se realizaría el *Primer Salón Colombiano de Artistas Jóvenes*.

En realidad, toda esa serie de exposiciones, la apertura de nuevas galerías, la participación en concursos a nivel nacional, las conferencias, mesas redondas y cursos continuados de arte, fueron el preámbulo para una exposición con los alcances y la trascendencia de Arte Nuevo para Medellín, en 1967. (pág. 94)

En 1968 se dio la Primera Bienal Iberoamericana de Pintura Coltejer, en la que se invitaba a la sinergia entre el arte local con la industria privada que empezaba a mostrar interés por los desarrollos de la cultura. Este evento contó con un prestigioso jurado integrado por Alexander Cirici Pellicer de España, Jean Clarence Lambert de Francia y el colombiano Dicken Castro. La bienal tuvo como propuesta la defensa de un arte moderno. Vale anotar que no fue bien recibida por todo el medio porque la postura de arte regionalista no fue convocada. Por esta razón, su respuesta fue organizar el Salón de Rechazados en el Museo de Zea. A este evento se sumó la exposición retrospectiva de Eladio Vélez, presentada por su discípulo León Posada quien era conocido por ser un opositor del arte moderno. Fernández recuerdan la postura de Posada, que al presentar la obra del maestro Vélez como antagónica a la Bienal:

La posición de Posada fue compartida por casi todos los pintores que formaban parte de la tradición académica y figurativa; estos artistas criticaban los fundamentos del arte contemporáneo, desconfiaban de la pintura y de los pintores jóvenes, pues afirmaban que carecían de cultura mental y visual, y expresaban una total desconfianza frente a los profundos cambios del arte actual. (pág. 102)

La II Bienal de Coltejer se realizó en abril de 1970. En este evento participaron 131 artistas extranjeros pertenecientes a 25 países y 40 artistas nacionales. Y como lo recuerdan Arango y Gutiérrez (2002):

se inauguró la Bienal en el edificio del Museo de la Universidad de Antioquia, recinto escogido en esa oportunidad para albergar un público multitudinario, al que esperaba una gran variedad de propuestas, de técnicas, de obras y de artistas de muchas partes del mundo (pág. 217).

En esta exposición se llevaron a cabo diversidad de actividades y se publicaron artículos alusivos a las nuevas expresiones artísticas para que el público se familiarizara con las obras que estaban expuestas. A este nuevo evento fue invitado el crítico Jorge Glusberg para que hablara sobre el arte y su relación con la cibernética. Las autoras destacaron como este crítico hizo hincapié en el compromiso del artista con su tiempo y el lugar que habitaba porque sus obras, además, debían relacionarse con la sociedad, responder a la política, a lo económico, educativo y lo tecnológico, generando cambios en la imagen del mundo (pág. 218). Así en su artículo *Arte y Cibernética* que apareciera en el *Suplemento Dominical* de *El Colombiano* (abril 1970), señalaba que “siendo el arte consecuencia de su tiempo, además de crear nuevos lenguajes, realiza colaboraciones con la técnica”. Y por ello insistía en que “el arte cibernético como un arte nuevo, originado en las matemáticas y no por la pintura. Y la información, los motores y las luces suplen a los pinceles” (pág. 219).

Según Arango y Gutiérrez, el artículo de Glusberg:

Condujo al artista actual a buscar nuevos medios de comunicación diferentes a los de períodos anteriores donde la comunicación de artista y espectador era inoperante, un sistema cerrado que reforzaba un solo punto de vista. El artista de hoy está más interesado en el



proceso que ha originado su obra que en el resultado; su meta no es fija, es un campo abierto de incertidumbres y ambigüedades: «El artista actual está más interesado en el comportamiento que en la esencia de las cosas, y esta tendencia se identifica evidentemente, con la visión cibernética». (2002, pág. 219)

Sumado a la significativa presencia de artistas internacionales, estaba la participación de un jurado internacional y conocido en el medio artístico. En el grupo estaban: “el profesor español Vicente Aguilera Cerni, el italiano Giulio Carlo Argan, crítico e historiador del arte, y Lawrence Alloway, profesor y curador inglés radicado en Norteamérica” (Fernández *et al.*, 2015, pág. 111). Las obras ganadoras eran de tendencia al arte óptico, correspondiente al espíritu mismo de la bienal que tenía su compromiso con el arte contemporáneo (pág. 112).

Al igual que con la primera bienal, no se hicieron esperar los aliados y detractores. A guisa de ejemplo, el pintor antioqueño Ramón Vásquez (de tendencia clásica) expresó sentirse ofendido ante las obras de arte contemporáneo por considerar que son “sencillamente trabajos manuales”. En contraposición, los defensores de la bienal veían el evento “como un espacio propicio al arte contemporáneo y a la expresión de una nueva estética” (pág. 113).

La Tercera Bienal de Medellín (1972) se planteó con el eslogan “La Bienal de Medellín, una Bienal Educativa”. Su director Leonel estrada resaltaba el carácter educativo del evento. En esta bienal participaron más de 50 artistas y contó con periodistas, críticos y público en general que asistían a las mesas redondas que abrieron el diálogo sobre la propuesta del evento, que no caló bien en su carácter pedagógico para críticos como Romero Brest y Marta Traba. El filósofo Saúl Sánchez, quien no quedó conforme con la Bienal al equipararla con un “supermercado”, defendía los distintos modos de expresión, y en su artículo *Arte y Forma* (1972) para el suplemento *El Dominical de El Colombiano* afirmó lo siguiente:

En ningún momento una cultura es más atrasada que otra, un arte más avanzado que otro, porque la representación obedece a un logos social en el que desenvuelve el universo de relaciones humanas que es propio de la existencia de cada comunidad, y que asume sus formas de expresión en él. (Fernández *et al.*, 2015, pág. 125)

Los autores resaltan la pertinencia de la postura del filósofo, porque en algunos artículos respecto de la Bienal y otros eventos que se daban paralelos a la misma:

Se le había dado una relevancia desbordada al «arte de sistemas» como «arte más desarrollado» y según se argumentaba «incluía el arte como idea, el arte ecológico, el arte de proposiciones y el arte cibernético; es decir, las formas expresivas que se constituyeron en el arte de mayor representatividad de la Bienal». (pág. 125)

De otro lado, las profesoras Arango y Gutiérrez señalan que para la tercera Bienal había la necesidad de convocar artistas de Norteamérica, ya que el evento giró en torno a la realidad de Latinoamérica y agregaban:

En esta delimitación del perfil se señala cómo nuestros artistas, aunque trabajen con metodología e informaciones similares a las de los europeos, norteamericanos u orientales, tienen sentimientos, intenciones, mensajes muy diferentes a los artistas que no viven en el tercer mundo. Un europeo puede sentir la necesidad de un cambio desde una posición fundamentalmente teórica, diferente a la de aquellos artistas que viven en un clima de tensión y lucha como el que caracteriza a cada uno de nuestros países. (2002, pág. 239)

En sus disquisiciones también recordaban la postura del crítico Benhur Sánchez para el *Magazín Dominical de El Espectador* (16 abril 1972) en su artículo *El arte reflejo II*. Obregón, Botero y Grau, pintores de ruptura donde encontraban en los Salones Nacionales y en las Bienales tendencias foráneas específicamente vinculantes con el arte conceptual, el cinetismo, el arte

ecológico y el minimal art. También se presentaba el rechazo por parte de otro grupo de artistas nacionales que buscaban plantear la realidad desde otras aristas como era el caso del realismo crítico de Pedro Alcántara, las figuras dramáticas de Édgar Correal, y la crítica caricaturesca de Luis Ángel Rengifo haciendo hincapié en una frase del artículo: “y la formación de una generación que intenta, a veces demasiado estéticamente, acercarse a la realidad social, política y económica del país” (pág. 243).

Cabe anotar que en los años setenta, también se dio toda una agitación política, económica y social en el país. Las universidades no fueron ajenas a las problemáticas, por lo que fue un tiempo de paros, cierres y hasta ocupaciones militares. Las centrales obreras también dieron la lucha por la comunidad obrera vinculados con el marxismo radical. Dichas dinámicas y confrontaciones se notaron también en el arte y las reflexiones alrededor de éste, donde se preguntaban por los nuevos caminos que se debían seguir, las presencias que deben o no permitirse, a propósito del imperialismo norteamericano, el rechazo a la burguesía, o la búsqueda de un arte que denote las problemáticas de los países subdesarrollados. (Arango y Gutiérrez, 2002, págs. 243-244)

Alonso Ríos para la mencionada década de los setenta, se inicia como docente del Instituto de Artes Plásticas y Aplicadas, y es testigo de los difíciles sucesos por los que pasan las instituciones educativas, como los hechos dolorosos de violencia que sufren los estudiantes, que plasmará en su obra.

La llegada de la década del ochenta dio lugar a una nueva bienal, la que sería la cuarta. Por otra parte, sería notoria la presencia de los artistas antioqueños en los siguientes Salones Nacionales. Serrano incluyó a varios de éstos como relevo generacional y quienes participarían en la exposición de Barranquilla, Cali y Medellín. Además de presentarse en los distintos eventos locales y nacionales, se llevaría a cabo la exposición *Once artistas antioqueños (1975)* que como lo

recuerdan Fernández *et al.* (pág. 130), fueron considerados por el crítico Alberto Sierra en su artículo *El Arte en Medellín* (1978) como el conjunto de artistas que están luchando por crear un arte nuevo para la ciudad de tal modo que pudieran rejuvenecer el arte colombiano. Pareciera ser entonces que, la estética contemporánea aportaría los parámetros para pensar ahora el arte.

De las bienales surge de igual manera la necesidad de crear el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM) que iniciaría labores en abril de 1980 y para mayo de 1981 se inaugura la IV Bienal de Medellín un evento pensado para las gentes y no para los críticos conservando el carácter didáctico que se había presentado en la anterior. En el Palacio de Exposiciones de Medellín se presentaron 500 obras de artistas de 35 países (pág. 134). Coltejer ya no sería patrocinadora del evento, pero la sinergia del arte con la empresa privada volvería a ser gala con nuevos patrocinadores representados en la Cámara de Comercio de Medellín (líder del proyecto): Fabricato, Coltabaco, Banco Comercial Antioqueño y Suramericana de Seguros (Arango y Gutiérrez, 2002, pág. 279).

La IV Bienal, con su espíritu didáctico, sin competencias, ni jerarquías ni premios daría la apertura a nuevas formas expresivas en las que lo plural y polifacético sería lo dominante:

La Bienal del 81 no debe tener una tendencia artística definida: la IV Bienal de Medellín debe ser pluralista porque el arte del momento es polifacético. Leonel Estrada piensa que es discutible hablar de identidad artística en un territorio, porque hay coexistencia en un mismo país de lo figurativo y lo abstracto, lo primitivo y lo racional, lo ingenuo y lo científico; en América Latina, por ejemplo, el arte corresponde a mitos y leyendas de cada región, a mentalidades, influencias y rasgos diferentes. (págs. 281-282)

Para mayo de 1981, el Museo de Arte Moderno de Medellín, lanzó el Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No Objetual y Arte Urbano. La directora del museo, Juliana Restrepo,

en la obertura del documento que recoge las memorias sobre el coloquio, señalaba algunos aspectos. El primero es que tuvieron que pasar casi 30 años para que se recogieran las memorias de tan importante evento y gracias a aquella recopilación y revisión de materiales que hiciera el Museo de Antioquia en el marco del MDE07 se haría la publicación. La segunda, es que los gestores del coloquio en palabras de Restrepo, “no se imaginaron la trascendencia que tal evento tendría en la historia del arte latinoamericano.” (Restrepo J. , 2010, pág. 10). En ese sentido, vale la pena recordar la postura de Alberto Sierra (2010) sobre el coloquio y las contradicciones que también se observaban:

Entonces había personajes tan invaluable en la historia del arte colombiano como Marta Traba, quien ocho años atrás nos había hecho morir de la felicidad al enseñarnos lo que era una performance, aquí en Medellín. Ella nos mostraba, a través de ejemplos, «esto es un *happening*, esto es una performance», etcétera, estableciendo las diferencias y elogiando todas las nuevas actitudes. No obstante, cuando vino a la IV Bienal lo único que hizo fue, como hecho importante, burlarse del no-objetualismo. Uno no entendía estas contradicciones. Ella, tan brillante expositora, hablando de la «Merda d’artista» de Piero Manzoni, producía la carcajada sobre lo que eran los conceptos en el arte. (pág. 16)

Además, el curador antioqueño Alberto Sierra Maya ante tal descontento y en conversaciones con Sol Beatriz Duque quien hacía parte de la junta del MAMM, al preguntarse en el año de 1981 qué hacer, decidió acudir al crítico de arte Juan Acha, considerado por ellos como un crítico radical, quien les propuso realizar el Coloquio de Arte No-Objetual y Arte Urbano: “en ese momento se produjo una suerte de «purificación» contra todo el proceso de las bienales. Simplemente no estábamos contentos con lo que estaba pasando” (Sierra, 2010, pág. 115).

El coloquio, duro cuatro días, pero fue como asistir a unas “fiestas patronales. Esto era pólvora por acá, fiesta por allá. Un evento detrás de otro, un público detrás de otro” (Sierra, pág. 15). En el coloquio se presentaron formas de expresión artística de distinta índole como performance, arte corporal, videos, conferencias y otros: “y todo esto fue como una locura como de vivencia, alrededor del no-objeto es un arte a veces participativo o completamente efímero. Porque también lo «no-objetual» es una expresión tan rara, sobre la que, hasta ahora, aún estamos discutiendo” (pág. 16).

Ríos como artista se nutrió de todas las experiencias que las bienales y el coloquio le ofrecieron, desde su postura como estudiante y como profesor siendo el caso de la última bienal y del coloquio, invitando a los estudiantes a visitar los eventos, así como la asesoría a los mismos en montajes de performance para el campus universitario, en aquella ebullición que generó el evento. Es así como, al revisar los temas y debates en las bienales o la propuesta disruptiva del coloquio, se puede comprender los virajes en el trabajo escultórico de Ríos Vanegas, la capacidad de adopción de nuevos materiales y temáticas de forma ecléctica, sin abandonar las bases de su formación, trasegó por otros estilos y posturas que se revisaran en el desarrollo de la presente investigación.

## 5 Metodología

La presente investigación se enmarca en el ámbito cualitativo y en la disciplina de la historia del arte que se ocupa, entre otras, de dar una mirada al arte de una época, un movimiento, un grupo de artistas o de sus obras. El propósito central era profundizar en la obra del artista antioqueño Alonso Ríos Vanegas, teniendo en cuenta las miradas particulares que pudieran develar la riqueza de su trabajo escultórico. En este sentido, esta investigación fue de tipo documental y se concentró en un estudio de caso.

Aproximarse a la escultura del artista, enmarcó la investigación dentro de un sistema cualitativo, pues como lo señalan Hernández *et al.* (2014) “se fundamenta en una perspectiva interpretativa centrada en el entendimiento del significado de las acciones de seres vivos, sobre todo de los humanos y sus instituciones” (pág. 7). Además, permitió el surgimiento de interrogantes o hipótesis antes, durante y después de recabar los datos lo que hizo que el análisis fuera más dinámico por moverse entre los hechos y la interpretación de estos.

Ahora bien, tratándose de un estudio de caso, por ser amplia la exploración artística de Alonso Ríos Vanegas se atendieron diversos aspectos, por ejemplo, el artista incursionó en el dibujo, la pintura, la fotografía, la escritura y la escultura. En este último modo de expresión navegó por una gama amplia de técnicas, materiales y temáticas. Sin embargo, el trabajo investigativo se aproximó a su quehacer en la escultura, en especial aquella emplazada en el espacio público y que apuntaba a aspectos relacionados con la memoria a partir de acontecimientos de relevancia en el ámbito local.

Así, el estudio de caso implica, como lo recuerda Galeano (2018) examinar “un fenómeno específico, como un programa, un evento, una persona, un proceso, una institución o un grupo social” (pág. 83). Pero ello no desconoce otros aspectos, pues como agrega la autora, el estudio de

caso también es una estrategia globalizante de investigación, que además del diseño involucra todas las etapas procesales investigativas. Cuando en la historia del arte se asume el estudio de caso, cabe lo que Galeano subraya cuando indica que “asumir el estudio de caso es elegir lo particular y prescindir de lo general. Implica sacrificar la posibilidad de generalizar a contextos amplios, de recoger información sobre numerosos actores” (pág. 85). Pero esta mirada particular no es limitante, pues como también señala Galeano citando a Robert Stake:

[...] El propósito del estudio de caso no es representar el mundo, sino representar el caso [...]. Un caso no puede representar al mundo, pero sí [...] un mundo en el cual muchos casos se sienten reflejados. Un caso y la narración que lo sostiene, no constituye una voz encapsulada en sí misma, sino que antes al contrario, una voz se puede, nos atrevemos a afirmar, en un instante determinado, condensar las tensiones y los anhelos de otras muchas voces silenciadas. (Galeano, 2018, pág. 85)

Por consiguiente, girar en la particularidad permitió la construcción de un conocimiento alrededor del artista que arrojó un “«conocimiento de lo social» por tener un enfoque privilegiado de dicha singularidad (pág. 87).

Se ha mencionado el carácter documental porque esta investigación se sirvió de testimonios escritos o gráficos, autobiografías, periódicos, informes de investigación o fotografías, entre otros elementos que también son propios de la investigación cualitativa, por ser una ruta necesaria para la recolección de información con el fin de lograr la interpretación y análisis de lo recogido a lo largo de la pesquisa. La mirada del material recolectado permitió interrogar, cotejar, comparar diversas posturas frente a la obra del escultor, así como reconocer las potencialidades y aportes de su obra. Si se sigue la visión de Eumelia Galeano que sirvió de fundamento para establecer la ruta del presenta trabajo de grado:



El término documentación se refiere a la amplia gama de registros escritos y simbólicos, así como a cualquier material y dato disponibles. Los documentos incluyen prácticamente cualquier cosa existente previa a y durante la investigación: relatos históricos o periodísticos, obras de arte, fotografías, memoranda, registros de acreditación, transcripciones de televisión, periódicos, folletos, agendas y notas de reuniones, audio o videocintas, presupuestos, estados de cuentas, apuntes de estudiantes o profesores, discursos. (pág. 137-138).

Casi la totalidad de los documentos señalados fueron recurso para desarrollar este proyecto. Es pertinente anotar que, en todas las fases de la investigación, la revisión de material bibliográfico y documental fue una constante, ya que además de ser la base del marco teórico también implicó las unidades de resultado que permitieran la triangulación de la información:

En efecto, el desarrollo de las propuestas de investigación social supone la revisión cuidadosa y sistemática de estudios, informes de investigación, estadísticas, literatura y, en general, documentos con el fin de contextualizarlos y “estar al día” sobre lo que circula en el medio académico con relación al tema que se pretende estudiar. (pág. 136)

Es así como la revisión de las fuentes bibliográficas –como ya se citaba– además de nutrir el marco teórico permitieron un ejercicio de comparación y cruce con el conjunto de documentos privados asociados con materiales biográficos y autobiográficos; así como los documentos visuales representados en las esculturas, fotografías, dibujos, bocetos y pinturas que sirvieron para el desarrollo de todos los capítulos de resultado.

Así, en el primer capítulo de resultado de la investigación *Alonso Ríos Vanegas (1944-2022). Una aproximación a su formación artística y su labor académica* (Numeral 6) se construyó la semblanza del artista recogiendo aspectos de su vida, su proceso formativo, su paso por la

Universidad de Antioquia, su rol como maestro y escultor, entre otros aspectos. Para la configuración de la misma se llevaron a cabo entrevistas y conversaciones informales con el artista antes de su fallecimiento, se tomaron en cuenta los textos autobiográficos como *A golpes de cincel en la memoria* (2000) y *El hombre de los pájaros en la cabeza* (2017). Como lo asegura Létourneau (2007) las autobiografías, los diarios íntimos, los recuerdos personales, las historias de vida, entre otros son “(...) preciosos testimonios para explotar las maneras de decir y de hacer de categorías sociales de las que no se conocía con frecuencia más que una faceta de su modo de vida y cultura” (pág. 149). Y añade al respecto:

Para el estudiante que no se puede involucrar en una actividad de investigación fundada en la conversación biográfica o en la recuperación sistemática de documentos personales, el empleo de autobiografías escritas y ya publicadas representa con frecuencia una solución alternativa envidiable para adentrarse en el universo privado de actores relegados hasta entonces al rango de invitados de piedra de los fenómenos macrosociales. (pág. 149)

Se allegan de igual modo para la semblanza textos que dan cuenta del acontecer del artista donde, por ejemplo, se integran artículos escritos por Ríos Vanegas donde habla sobre su maestro Rodrigo Arenas Betancourt. Se incluyeron, fotografías del artista y sus obras, se recabó información en catálogos, así como en artículos recuperados en internet.

Para el análisis del trabajo del artista, recogido en el capítulo dos *Estilos, modos, temáticas y características escultóricas en la obra de Ríos* (Numeral 7) se apuntó a la catalogación de obras. Para ello se levantaron fichas descriptivas que recogen las rúbricas esenciales de las obras escultóricas. Dichas rúbricas informan sobre aspectos como el título de la obra, su localización, la técnica, las dimensiones, inscripciones, estado de conservación, obras relacionadas con el documento, historia, exposiciones, entre otros.

Estas fichas en mención permitieron, de igual manera, el levantamiento de la información para el siguiente capítulo de resultado de la investigación *Lo que dicen las esculturas de Alonso Ríos en el espacio público* (Numeral 8) donde se abordaron los análisis iconográficos e iconológicos de obras del artista que están emplazadas en diferentes lugares de la ciudad de Medellín y el Departamento de Antioquia. En el último capítulo de resultado *Memoria y violencia en la escultura de Alonso Ríos* (Numeral 9) también se hizo hincapié en las obras donde el escultor enfatiza en estos conceptos. Siguiendo a Létourneau (2007) se asumieron unas etapas de identificación que recogen las significaciones y las posibles fuentes de inspiración vinculadas, muy a menudo, con causas, es decir, hechos históricos, un objeto o una experiencia vivida por el artista.

Ahora bien, siendo la producción de Alonso Ríos Vanegas profusa, se realizaron unas fichas presentadas en cuadro anexo, con el fin de presentar al lector interesado aquellas obras que no se adicionaron a los capítulos de resultado. Para la presentación de las fichas en mención, se utilizaron las “rúbricas esenciales” que propone de igual manera Létourneau (pág. 98), que permiten en su conjunto realizar una nomenclatura de las obras, como lo son además del título de documento, el lugar de ubicación de la obra, el medio o soporte técnico, las dimensiones, inscripciones, el estado de conservación, el registro fotográfico, la descripción, la bibliografía y sus posibles exposiciones.

## 6 Alonso Ríos Vanegas (1944-2022). Una aproximación a su formación artística y su labor académica

Se esperaba que como si fuese un nacimiento, *El sembrador de estrellas* (1994) –al ser separado de su molde refractario– saliese como un hermoso hombre de 2,20 metros de altura en una postura de flexión con su pierna derecha apoyada en el suelo. Sin embargo, el hombre era difícil de reconocer entre una telaraña metálica que lo cubría. Entre tanto, el Grupo de Cera Perdida de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Antioquia estaba satisfecho por el resultado de la fundición de la escultura y, por los comentarios de los profesores y líderes del proceso, el resultado era exitoso. Los posibles defectos del naciente sembrador serían arreglados con trabajos adicionales de soldadura eléctrica para luego dar los acabados con pátina y realizar el montaje de la escultura, que hoy es el símbolo visual tridimensional que representa a la Facultad de Ingeniería y que sirvió para la celebración de sus cincuenta años.

*El sembrador de estrellas* es la figura de un hombre desnudo que lleva un cesto cargado de estrellas en su mano izquierda y que, con su mano derecha, deposita suavemente una de ellas sobre el piso. Esta escultura representa la actitud del ingeniero que se encarga de “sembrar la luz, el conocimiento, la búsqueda de la verdad, el progreso, la justicia y la paz” (Mejía y Echavarría, 1994, pág.4). Así lo consideraron los ingenieros fundidores participantes en la fundición de esta gran obra, Héctor Daniel Mejía y Alejandro Echavarría. En los inicios de la década de los años noventa del siglo XX, esta pieza escultórica fue considerada la más grande en fundirse mediante la técnica a la cera perdida en el contexto latinoamericano.

Para el artista que concibió la obra, la génesis de *El sembrador de estrellas* era más humilde y cercana a la tierra. Se trataba de un hombre que siembra granos. Así era la maqueta que el artista

tenía en su oficina cuando el decano de la Facultad de Ingeniería de aquel entonces, doctor Gabriel Darío Restrepo y el ingeniero Alejandro Echavarría buscaron al artista Alonso Ríos. Era un prototipo en barro que, cuando los dos personajes le contaron al escultor sobre el deseo de realizar una escultura como símbolo de la Facultad de Ingeniería, el artista Ríos vio en su sembrador a un ingeniero que siembra estrellas y crea constelaciones. De este modo surgió, entre el grupo de ingenieros y el artista, el símbolo de la facultad.

Así, Alonso Ríos Vanegas artista y profesor jubilado desarrolló gran parte de su obra artística, formativa y educativa en la Universidad de Antioquia. Nació en Medellín el 24 de abril de 1944 en el barrio Quijano, un pequeño grupo de casas que absorbió lo que en la actualidad es el barrio La Milagrosa, y murió el 29 de enero de 2022 en el municipio de Rionegro.

Sus padres eran Miguel Ángel Ríos y Teresa Vanegas quienes conformaron una familia con seis hijos y, en principio, se radicaron en el corregimiento de Santa Elena de Medellín para luego llegar a la ciudad buscando una mejor calidad de vida para sus descendientes. Para Alonso, la vida en el campo era dura y su desplazamiento de este lugar no solo se dio por la violencia, sino por la necesidad de buscar mejores condiciones. Por esta razón, decidieron comprar una casa a medio construir en la ciudad que luego terminaron.

No era la primera vez que el drama del desplazamiento tocaba a la puerta familiar, pues sus abuelos fueron asaltados con violencia por un grupo de maleantes que buscaban un supuesto oro que debía tener el abuelastro Zacarías quien tenía como oficio barequero en las quebradas La Honda en el corregimiento de Santa Elena y La Mosca en el municipio de Guarne. Los malhechores intimidaron con maltratos a la familia para que indicaran el lugar donde estaba guardado el metal precioso. Así, tiraron muebles y camas, realizaron agujeros en las paredes, tumbaron tejas del techo con el fin de encontrarlo, pero no hallaron nada. Esta pequeña historia anecdótica la rememora

Alonso en su libro *El hombre de los pájaros en la cabeza* (2017) para señalar que éste fue el motivo por el cual sus abuelos decidieron emigrar hacia el Corregimiento de Santa Elena y asumir, de ahí en adelante, una vida de agricultores. A partir de ese momento, los abuelos bajarían cada semana a comercializar, en silletas, las flores y las hortalizas que cultivaban. Por eso en sus obras, trató el tema de la violencia no solo por ser solo un tema que sufre el país, sino porque que su familia lo vivenció.

## **6.1 Contexto educativo**

En 1952, mientras residía en el barrio La Milagrosa de la Comuna 9 de la ciudad de Medellín, el joven Alonso ingresó a la Escuela Boyacá. Como era la costumbre de la época y a la edad de 8 años podría ser tan sólo un dato más de la vida de cualquier habitante medellinense, sin embargo, en aquella escuela y siendo tan sólo un niño el artista se reconoció como tal pues en una serie de experiencias y el ánimo impregnado por profesores, le permitieron descubrir que su vocación estaría involucrada con las expresiones artísticas, especialmente la pintura y la escultura. Aspectos sencillos de su día a día así lo mostraban, como que los cuadernos de algunas materias no eran devueltos por sus profesores producto de la calidad en sus dibujos e ilustraciones, o porque con su curiosidad de niño hiciera una travesura y en aras de desagraviarse con una profesora, le diseñara la publicidad para que su hermana ganara un concurso de belleza elaborando afiches que promovieran su elección. Alonso recordaba este acontecimiento con especial cariño ya que sentía que era la primera vez que su trabajo, además de ser visible en su institución y haber promovido a la candidata, le había ayudado a resarcir su falta infantil.

El joven Ríos no se sintió cómodo en la escuela por el rigor del modelo educativo de la época, el cual podría definirse (según él mismo) con la mal afamada frase “la letra con sangre entra”. Esto lo llevó a sentir mucho temor de sus profesores que se sumaban a los excesivos regaños y castigos físicos como sanción a cualquier falta disciplinaria.

Hacia 1959, siendo un adolescente, en compañía de su padre se acercó al Instituto de Artes Plásticas y Aplicadas Francisco Antonio Cano. Esto lo hizo porque fue animado por las palabras de un profesor que reconocía su talento. El artista rememoró aquel momento de la matrícula cuando ante las opciones de las asignaturas ofertadas, sintió inclinación, sin lugar a duda, por los cursos de dibujo, pintura y escultura, pero rechazó tajantemente la opción de la cerámica.

Hay que señalar que sus primeros acercamientos a las artes plásticas fueron desde muy pequeño al lado de su abuelo, quien lo inició en la talla en madera (Ver Figura 1). Luego, en la carpintería propiedad de un familiar, aprendió todo lo relacionado con este oficio y tan solo con 10 años lograba tallas del orden figurativo con manejo de las proporciones. Su paso por estos espacios de producción artesanal le dio el conocimiento detallado de los tipos de madera y las herramientas ideales para intervenirlas, además terminaron por infundirle aún más el amor que tenía por las expresiones plásticas e incentivaron que buscara una educación artística que le permitiera ahondar no solo en oficio si no, en el arte.

**Figura 1** *Detalle. Cúpula a modo de baldaquino.*



*Nota.* Talla en madera realizada en la adolescencia del artista (s.f.), 20 x 20 x 35 cm aprox. Ubicación Casa Museo del Artista.

### **6.1.1 Instrucción en el Instituto de Artes Plásticas y Aplicadas Francisco Antonio Cano**

De acuerdo con lo que el artista expresa en su libro autobiográfico *A golpe de cincel en la memoria* (2000) al iniciar sus estudios en el Instituto de Artes Plásticas y Aplicadas recibió clases de dibujo y pintura con el profesor Gustavo López y escultura con Jorge Marín Vieco. El artista Ríos fue estudiante y testigo de todos los cambios y luchas del instituto que, en aquella época era dirigido por el pintor Rafael Sáenz quien era considerado por Fernando Botero como el único profesor con el que había recibido clases (Londoño, 1989). Sáenz en su titánica labor por querer impartir una educación integral, les daba clases de historia del arte que algunos estudiantes recordaban con especial cariño. Eran clases que el profesor intentaba impartir con un proyector y filminas, que no siempre resultaba bien por la precariedad de los equipos.

Ríos pudo participar de las distintas actividades que se dieron alrededor del instituto, esto es, exposiciones o muestras, en una sinergia público-privada, como lo señala Aguirre (2013) a propósito de esta institución, antes de ser anexada a la Universidad de Antioquia:

Los estudiantes participaban de los salones antioqueños y de los concursos patrocinados por empresas privadas como Postobón y Croydon. Profesores del Instituto, como Aníbal Gil,



integraban el grupo de artistas participantes de la exposición Furatena de 1967, muestra que se convirtió en un antecedente directo de las bienales de Medellín. Al mismo tiempo, la formación de artistas en la institución estaba dando como fruto un nuevo grupo de artistas docentes que alimentarían el Instituto cuando este fuera anexado a la Universidad de Antioquia. (pág. 53)

La experiencia del escultor en el Instituto de Artes Plásticas y Aplicadas fue enriquecedora desde varios aspectos. En primer lugar, desde lo educativo porque le permitió recibir clases con docentes que contaban con la experiencia en cada área pues allí tuvo la oportunidad de conocer a artistas como “Jaime Muñoz, Francisco Morales, Rafael Sáenz, Aníbal Gil, Jorge Marín Vieco, Teresita de la Cruz, León Posada, Emiro Botero (quien me enseñó el dibujo de la perspectiva) y Gustavo López” (Ríos, 2017, pág. 144). En su relato autobiográfico alude a la pasión y dedicación con la cual trabajaban en el instituto pues las clases eran de lunes a viernes, con clases de seis horas diarias aproximadamente. Además, los sábados, la persona encargada del aseo les permitía ingresar a las instalaciones para continuar con el desarrollo de sus creaciones. Así, trabajan casi toda la semana en sus actividades formativas (Ríos, 2000, pág. 57).

Como ya se indicó, en el instituto Alonso recibió clases con el maestro Gustavo López quien se había formado en la Academia San Fernando en España. Para Ríos recibir clases con el artista López era, en ocasiones, un buen desafío, no solo por sus “métodos poco ortodoxos para la enseñanza del arte, el dibujo y la pintura” (pág. 147) sino además por la exigencia que les imponía motivándolos a que realizaran trabajos de calidad. En su metodología eran propios los regaños en tonos burlones. Sin embargo, después de las llamadas de atención con sarcasmo, venían las correcciones a los estudiantes con sabiduría y paciencia (pág.147).

Paralelo con su formación artística, Ríos se desempeñaba como auxiliar en el taller de escultura del maestro Marín Vieco. Allí pudo acompañar al artista en la realización de la escultura *El Hombre en busca de paz*, que se conoce como *El Resucitado* (1972) ubicado en el Cementerio Campos de Paz (Ríos, 2017, pág. 139). Para el maestro Ríos esta obra era muy importante en su proceso formativo pues recordaba con aprecio la magnitud de trabajo que significó su elaboración como escultura en bronce y para la cual debieron trabajar en altos andamios metálicos. Estar en el taller de Marín Vieco significó también el encuentro con compañeros del instituto interesados en la escultura quienes como él asistían a las distintas tareas para la construcción de la obra en la finca conocida como Salsipuedes. Otro factor importante para el joven escultor era la reflexión que hacía sobre la postura del maestro Marín Vieco frente a la censura que recibió por parte del obispo Tulio Botero al momento de realizar la figura desnuda del resucitado, pidiéndole que lo cubriera.

Ante la censura, la respuesta del maestro Marín Vieco al obispo fue: “no la cubriré porque aún no han establecido sastrerías para el espíritu y la idea mía es mostrar el espíritu de Cristo” (Castañeda, 2021, pág. 16).

Para Ríos era incómoda y molesta la opinión del obispo sobre la obra de Marín Vieco, aspecto que todos los integrantes del taller consideraron retrógrada. Por esta razón, mostraba cierta resistencia ante los trabajos de arte religioso y si bien realizó obras de este corte como el vitral *La Sagrada Familia* (2005), la talla en madera *El Cristo de Marinilla* (2006) para el Centro del Bienestar del Anciano en Marinilla o la escultura *La Madre Laura Montoya* (1995) emplazada en los exteriores del Museo Etnográfico Madre Laura, su renuencia al arte religioso era porque siempre defendería su autonomía.

En Alonso Ríos predominaba una postura en la que consideraba que el arte era “una de las manifestaciones del yo, del verdadero ser, el cual se expresa a través de todos sus sentidos, órganos

y muy especialmente de las manos” (Ríos, 2000, pág. 62). Desde su visión, empeñar la propuesta de una obra, respondiendo a las exigencias de un clérigo, o de cualquier otra autoridad, no era una opción, pues siendo el arte una expresión de su interior, es el ser el que ordena al cerebro.

En efecto, su resistencia ante las obligaciones que le podía imponer un estilo o ícono lo especifica respecto a la representación de la crucifixión y señala que:

Un estilo dominante en la obra artística es la crucifixión, puesto que su connotación dogmática no permite profundizar en la investigación, y por lo tanto, es enemiga de la verdad, ya que limita la búsqueda y la condiciona a asumir una posición conformista, cómoda, sumisa y monótona. El estilo es la más profunda manifestación del temor a lo desconocido, y el temor es la causa de la esclavitud. (Ríos, 2000, pág. 63)

Es claro que para este artista antioqueño su deseo de expresar su impulso creador frente al material estaba por encima de cualquier dogma, o postura incluso desde las doctrinas artísticas, por tanto, no realizaría algún tipo de obra solo por una corriente estilística o porque fuese algo que concordara con ciertas corrientes del arte establecidas. Su libertad de creación desde su fuero interior, no la comprometía. Por eso agregaba en su reflexión que:

La actitud del pensamiento debe ser de eterna búsqueda de la verdad. La verdad sobre la verdad no existe, por tanto, la verdad es relativa. Los dogmas son un encierro, una cárcel con barrotes de oro. El arte, por consiguiente, es un medio para conseguir la libertad. Entiendo, además, que el arte no se puede concebir como algo material, este es un proceso mental, intangible, y por lo tanto hace parte del pensamiento que es pura energía. El arte es un pensamiento, un deseo, una búsqueda que se concreta, pero de lo que tampoco se quedó satisfacción [sic]. (pág. 63)

Las molestias de Ríos frente a las censuras en la ciudad Medellín las nombró como la “época de oscurantismo”. Así veía, por ejemplo, la queja que elevó “una señora de la alta sociedad de Medellín que estudiaba cerámica” (2017, pág. 150) durante su proceso formativo en el instituto porque los estudiantes menores de edad pintaban desnudos. Situación que llegó a conocimiento de algunos sacerdotes y desató, como en otras ocasiones, un gran escándalo. Ríos, recordaba cómo esto, de igual manera, lo habían hecho con algunos murales de Pedro Nel porque contenían desnudos y subrayaba que la pintora Débora Arango tuvo que enclaustrarse huyendo de los curas por la presencia de los desnudos en sus pinturas pues “querían excomulgarla” (pág. 150).

Simultáneamente, le tocó las luchas del director del Instituto, el maestro Rafael Sáenz, quien no cedía ante las quejas anticuadas añadiendo que:

Lo cierto es que continuamos con nuestra formación en el dibujo y la escultura, bajo la protección de nuestro bravo director que se enfrentó con las señoras y curas moralistas y los mandó al carajo:

—¡Viejas beatas santurronas, por qué mejor no se largan a vestir santos y nos dejan trabajar el arte de los desnudos!

De no ser por esta valiente decisión de don Rafael Sáenz no hubiera formado el Instituto de Artes Plásticas y Aplicadas un grupo de estudiantes que más tarde serían conocidos como buenos artistas. Entre los futuros artistas de esa época se encuentran hoy Salvador Arango, Francisco Arrubla, Fabio Parra (ya muerto), Gustavo Múnera, Alfredo Villa y otros. (pág. 150).

La formación del artista Ríos fue privilegiada, en cuanto pudo recoger los aprendizajes de personajes como Rafael Sáenz quien le enseñó el valor de la libertad educativa en la formación artística; de igual manera la formación recibida por el profesor Gustavo López formado en España,

en la Real Academia de San Fernando en Madrid, quien por su propia formación era exigente y más cercano al academicismo; pero también se nutrió de los aportes de Jorge Marín Vieco, artista que trasegó desde lo musical hasta las artes plásticas. Son pues algunos de los referentes educativos iniciales de Ríos, que le permitieron ver las distintas vertientes del arte en su propio contexto.

### **6.1.2 Los aprendizajes con Rodrigo Arenas Betancourt**

*Si el arte en Colombia no es más importante, no se debe a las formas que utiliza, sino al grado de evolución de la cultura. No será más valioso porque introduzca formas Picassianas. No puedo darme el lujo de imaginar otra realidad rica, refinada, sin problemas de hambre y violencia. No puedo darme el lujo de producir arte para un medio que no es el mío. No puedo hacer arte con vivencias industriales en un medio agrario. Siento la necesidad de hacer mi obra para este hombre que me tocó de hermano en la tierra americana, aún con las limitaciones que ello conlleva. No me hago ilusiones con la estética o el arte universal. Me atengo a mi circunstancia, a mi realidad y casi que a mi estética agraria, primitiva-cristiana, de imaginero. No tengo miedo a que me digan que no soy moderno, que no estoy al día, que no soy interesante, que estoy atrasado o que soy realista. No puedo ser juguete de la moda y menos de las veleidades de nadie.*

Rodrigo Arenas Betancourt  
(contraportada del texto: *Rodrigo Arenas Betancourt el Maestro*. 1996)

El maestro Alonso Ríos se desempeñó como jefe del taller del escultor Rodrigo Arenas Betancourt cuando éste regresó al país procedente de Ciudad de México a mediados de los años sesenta del siglo XX. El fredonita había estudiado en la Academia de San Carlos la pintura al fresco y trabajó como ayudante del taller de Rómulo Roza (González, 2019, pág. 23). Como jefe de taller, Alonso pudo aprender los modos escultóricos del maestro Arenas, pero sobre todo entablar una amistad que perduró en el tiempo. Hoy se puede afirmar que Alonso Ríos fue pupilo del maestro Arenas Betancourt.

El investigador Carlos Jaramillo (1996) en el texto *Rodrigo Arenas Betancourt el Maestro* destaca la educación que Arenas recibió antes de viajar al país de los aztecas. Primero, su paso por

el Seminario Misiones de Yarumal donde aprendió latín y griego; luego, el conocimiento de aspectos básicos relacionados con la cultura que lo encaminaron en las “fuentes humanísticas”. Y, finalmente, la preparación artística que recibió en las escuelas de artes de Medellín y Bogotá (pág. 143).

En 1955, Gabriel García Márquez escribió un artículo para el periódico *El Espectador* que tituló *De Fredonia a México*. En éste, el literato resaltaba además de las peripecias de Arenas para poder llegar a dedicarse al arte, cómo después de algunos años –a partir de duras labores y travesías– pasó a ser reconocido por su obra escultórica de gran formato conocida como *Prometeo* (1952). Se trató de una escultura de 7 metros de altura que recibió la exaltación del presidente de México, Ruiz Cortines.

En palabras de García Márquez, Arenas Betancourt había logrado un espacio en el arte mexicano, no sin antes haber pasado por ser profesor de dibujo en Quintana Roo, ayudante de escenografía y tallador de falsas miniaturas aztecas elaboradas para turistas norteamericanos. Sin embargo, hay tres vivencias que son importantes resaltar en el maestro Arenas, por ser referente y maestro, que influyó en el quehacer de Alonso Ríos. La primera, como ya se señaló, es que Arenas fue auxiliar de taller de Rómulo Roza; la segunda, es que luego de su regreso de Quintana Roo, participó en una exposición colectiva del bosque de Chapultepec, donde vendió dos esculturas que había hecho en su estancia en Quintana Roo y que, en palabras del literato, dicha venta fue como un milagro ya que “tres meses después era amigo de Diego Rivera, José Clemente Orozco y de todo lo que vale y pesa en el arte mexicano” (García, 1955); y, la tercera, haber participado en la exposición colectiva en el Palacio de Bellas Artes en 1949, donde el ingeniero José Domingo Lavín compró su obra *Mujer Maya torteando* (1948) por 1.000 pesos. Sumado a lo anterior, pudo conocer a Raúl Cacho, arquitecto que iba a construir la Torre de las Ciencias Exactas, donde luego de

conversar llegaron al acuerdo sobre la necesidad de “incorporar la escultura a la arquitectura”. (García, 1955)

Así, lo invitó para que le presentase un proyecto y Arenas, que en palabras de Gabo, medía un metro con sesenta y dos centímetros, se apareció con *Prometeo*, un monstruo de siete metros de altura. Para García Márquez se trató del “Prometeo, [de] dos toneladas de bronce que en seis meses lo hicieron famoso en medio mundo” (párr. 16). Todo este recorrido de Arenas Betancourt era muy significativo para Alonso Ríos porque había descubierto que estaba al lado de uno de los escultores más importantes de Latinoamérica y que tenía todo para aprender junto a él.

El crítico y curador de arte Germán Rubiano rememoraba el origen campesino del artista cuando en su libro *Escultura colombiana del siglo XX* (1983, pág. 55) tituló el capítulo a propósito de Arenas, como *El hombre de la montaña* afirmando que era el mismo Rodrigo quien hacía hincapié en ello. Hay un aspecto que Rubiano considera curioso en el libro escrito por Arenas Betancourt, *Crónicas de la errancia, del amor y de la muerte* (1970), en donde se recogen aspectos autobiográficos, así como sus múltiples viajes y amores. Para Rubiano es llamativo el hecho que no exista “ninguna reflexión importante sobre el arte y sobre la condición de escultor” (pág. 55). Pero piensa también que el “credo artístico” de Arenas es posible rastrearlo a través de las entrevistas que se recogen en algunos artículos como *Rodrigo Arenas Betancourt, un gran escultor de América* (1970) de Juan Cervera escrito para la *Revista Mexicana de Cultura* o el texto *Nuestro arte debe buscar lo colombiano auténtico* (1961) que apareció en la revista *Cromos* escrito por Jorge Gaitán Duran.

Para Rubiano, desde las distintas entrevistas que le hicieron a Rodrigo Arenas se puede conocer lo que él concebía como arte moderno, latinoamericano, en general, y el propio. Y añadía, respecto a la postura del artista antioqueño que “básicamente considera que el arte debe ser

comunicación y que al representar los héroes lo lógico es recurrir a formas tradicionales y aún populares. Aunque admitió que el arte abstracto es útil porque profundiza los hechos pictóricos y escultóricos” (pág. 56) agregando que con frecuencia el escultor se refería en “términos peyorativos al arte que elimina las imágenes figurativas” (pág. 57). Además, para Rubiano, la mirada del artista Arenas sobre la llegada del arte moderno al país luego de la generación nacionalista no era optimista. Por ello Germán Rubiano cita la reflexión que lanzó Arenas Betancourt en sus *Notas sobre las dos tendencias del arte en Colombia* que escribió para la revista *Cromos* en marzo de 1960:

Hoy predomina entre nosotros, esa inclinación que informa nuestra historia y que en el fondo ha dado origen a nuestras tendencias culturales: admirar y producir lo que en la metrópoli se considera universal y valioso y que, por consiguiente, tiene mercado. Condición esta por demás natural en los pueblos coloniales, económicamente sometidos y que no tienen seguridad de sus propios valores. Para qué engañarnos. Hoy la metrópoli artística es Nueva York. Hace algunos años era la Ciudad Luz: París. Hoy, definitivamente, es la ciudad dólar... La gran capacidad adquisitiva de esta metrópoli explica el auge e imposición totales del abstraccionismo en el mundo capitalista, en un lapso tan corto. (pág. 57)

Señala el autor que, mientras Arenas apuntaba a que los temas colombianos iban teniendo una relevancia para los artistas, había aparecido la “Escuela de París” que tentó a los jóvenes y, así, los nuevos artistas no tenían que someterse a extenuantes jornadas de trabajo en el taller o estudiar en las escuelas, pues el arte ya se producía en los cafés o en una cantina o un burdel o en los ratos de ocio sin tener que preocuparse por la forma, el color, el dibujo y el contenido. Rubiano termina reconociendo que para Arenas “el esnobismo característico de nuestro medio se entusiasmó,



febrilmente, por estas corrientes y despreció a los artistas que en parte tenían y tienen interés por alguna cuestión colombiana” (pág. 57).

Alonso Ríos estaba en su propia ciudad junto a un artista revolucionario y cuestionador que se codeaba con figuras tan relevantes como Diego Rivera, José Clemente Orozco, el arquitecto Cacho y que había trabajado y aprendido en el taller de Rómulo Rozo. Su marcada tendencia americanista con alto aprecio por los valores propios y el estilo figurativo fueron un referente importante. Esta relación entre maestro y discípulo no pasó desapercibida para Rubiano quien al mencionar a Alonso Ríos recalca que “fue durante varios años el jefe de taller de Rodrigo Arenas Betancourt” (pág. 132), lo consideraba un conocedor de los oficios especialmente en la fundición del bronce, la talla en madera y el modelado en arcilla.

De otro lado, Jorge Cárdenas y Tulia Ramírez reconocen también las grandes habilidades de Ríos dispuestas para la búsqueda de su propia forma expresiva sin dejar de lado su calidad como jefe de taller de Arenas y la confianza que el maestro le había dado. Según sus apreciaciones “en Ríos hay un escultor extraordinario, sensible a las formas, capaz de captar y expresar la gracia y el movimiento” (1986, pág. 78).

Ríos recuerda que Rodrigo Arenas Betancourt regresó al país y se vinculó al Instituto de Artes Plásticas y Aplicadas que para la época ya hacía parte de la Universidad de Antioquia, lo llamó telefónicamente para concertar una cita en la que lo entrevistaría en las afueras del Paraninfo de la Universidad. Vale anotar que no se conocían. Para aquel momento Alonso Ríos tenía 21 años, transcurría el año de 1965 y el afamado artista Arenas se había interesado en su trabajo por referencias, además de revisar las calificaciones de los mejores alumnos en esos últimos años de empalme del instituto a la universidad, y así lo seleccionó para el cargo de jefe de taller. (Ríos,

2017, pág. 68). Dicha posición inició con la negativa de los auxiliares, pues no querían aceptar las ordenes de Ríos por verlo tan joven, ya que no creían en el “jefecito” (pág. 173).

Ríos recuerda con aprecio las charlas de grupo en el taller del maestro Arenas quien los invitaba –al finalizar la jornada del sábado– a tomarse unos tragos en algún bar del centro de la ciudad. Allí, Arenas les compartía de manera amena, minuciosa y detallada temas que conocía sobre la historia del arte donde incluía fechas, datos y personajes. Siempre hablaba de Grecia, Roma o cualquier otro período. Para Ríos es de destacar que “enfaticaba en la extraordinaria técnica del labrado de mármol del genio de Bernini, y en los acabados de los bronce de Benvenuto Cellini” (pág. 77)

Uno de los aspectos que exaltó Ríos sobre su maestro era el modo en que se refería al escultor y pintor del renacimiento Miguel Ángel. Esto le suponía un ánimo distinto, pues cambiaba los tonos, se ponía de pie, manoteaba en una especie de furor que le servía para describir lo que denominó “la fuerza expresiva de su arte.” (Ríos, 2010). Era como si la manera expresiva de este artista renacentista le sirviera para dar cuenta de su propia técnica y modelado. Es por lo que, para el grupo del taller, el maestro era una escuela de arte y, además, él era “los mismos libros” que no tenían en su biblioteca (Ríos, 2010). Al grupo le llamaba la atención el amplio número de viajes que Rodrigo Arenas había realizado y todos los lugares que conocía.

Como jefe de taller, Alonso Ríos tenía la tarea de atender su funcionamiento y la organización de las actividades de los demás escultores. Se encargaba de la planificación de los fundidores y estar al tanto de la compra de los materiales. Pero lo más significativo para él se concentraba en el modelado de las obras que debía realizar a partir de los dibujos que le entregaba el maestro Arenas. Esto significaba, a su vez, crear una maqueta en yeso en una escala mayor que era considerada la base para la construcción de la obra (Ríos, 2017, pág. 72). Ahora bien, el maestro

Arenas Betancourt también esculpía en el taller y Ríos Vanegas tenía la oportunidad de verlo trabajar y conocer, de primera mano, el modo en que lo hacía y de esta manera analizar las obras desde toda suerte de posiciones y ángulos (pág. 76).

Entre las obras que Alonso Ríos recuerda durante su etapa como aprendiz de Arenas es el *Monumento a los fundadores* (1965) para la ciudad de Pereira. Se trataba de la representación en, mediano tamaño, de un Prometeo que luego se vaciaría en bronce y que “con los brazos en cruz, el pecho llameante y una actitud de querer atrapar completamente el cosmos, la acompañan dos grandes relieves de concreto, con el tema de la colonización antioqueña en el viejo Caldas.” (Ríos, 2010). Ésta fue, tal vez, la única obra en la que utilizaron arcilla para lograr el modelado de los relieves, pues del maestro Rodrigo aprenderían el modelado con yeso una de las técnicas que conoció mientras estuvo en México.

Para Ríos, la importancia de aprender a trabajar con este material radicaba en que permitía realizar obras de gran tamaño partiendo de una estructura en hierro sobre la que se creaba un esqueleto para luego irlo cubriendo con fique impregnado de yeso en el que se iban sobreponiendo capas del material. Siempre empezaban con una mezcla acuosa y luego de un fraguado se podía modelar de forma rápida como arcilla. Más adelante podía ser tallado como si fuera una piedra blanda. Para Ríos esta técnica, en principio, era difícil porque “el yeso es un poco arisco y no tiene la plasticidad de la arcilla.” (párr. 13). Así lo dejó expresado en el artículo de su autoría *El maestro escultor narrado por su aprendiz* que escribió para la revista *Cronopio* (2010).

Otra obra en la que pudo aprender de su maestro fue *Cristo Prometeo cayendo* que se encuentra en el patio central del Bloque 16 de la Universidad de Antioquia la cual ejecutaron entre 1966 y 1967 (Ver Figura 2). El hecho fundamental que se destaca con esta escultura es que terminó bajo la dirección de Ríos Vanegas porque el maestro Rodrigo había viajado a Roma ante El

Quirinal en viaje diplomático (Ríos, 2010). El fotógrafo Diego García “Digar” captaba los avances de la obra, para luego enviarlos a Roma, donde Arenas hacía las debidas correcciones con pinturas y dibujando sobre las fotos, que luego devolvía al país al arquitecto Ariel Escobar, quien visitaba el taller y daba las explicaciones y correcciones por parte de Arenas. Al regresar de Roma, el escultor dio el visto bueno para que la pieza fuera fundida. Su lugar de emplazamiento inicial era el Paraninfo de la Universidad y luego fue cambiado a la ubicación actual. Así, el *Cristo Prometeo cayendo*, es uno más de la serie de prometeos que el maestro Arenas realizó (Ríos, 2017, págs. 82-83).

**Figura 2** *Cristo Prometeo cayendo* (1966)



*Nota.* Arenas. R. Bronce. Dimensiones: 7.0 m x 4.0 m x 1.80 m. Ubicación. Plazoleta interna del Bloque Administrativo. Universidad de Antioquia.

Hacia 1968 y luego de un receso, se iniciaron las obras de la escultura monumental *El hombre creador de energía* que sería ubicada en la plazoleta central de la Universidad de Antioquia. Se trataría de un nuevo Prometeo y la escultura *El Monumento de la Batalla del Pantano de Vargas* (1970). Ríos, el aprendiz del taller de Arenas trabajaría arduamente junto con su maestro por veintidós meses (Ríos, 2010, párr. 17).

El escultor Alonso reconoce que la imagen de Prometeo es un recurso visual recurrente en el maestro Arenas, y agrega:

La figura del dios del fuego era invariable en su obra, y este tema lo fui descubriendo en la medida en que empecé a trabajar con el Maestro. Poco conocía yo de este personaje mitológico, pero fui asimilando y aprendiendo de la cultura griega. Esas formas estiradas verticalmente, con la mirada desmesurada y agónica dirigida hacia el cielo, los brazos por encima de la cabeza como queriendo alcanzar lo imposible y el cuerpo elástico y liviano empezaron a cautivar-me. (Ríos, 2010, párr. 18)

Respecto al *Monumento a la Batalla del Pantano de Vargas*, Ríos destaca los dibujos que Rodrigo Arenas realizaba detalladamente de la obra. Dibujos en tinta negra de las figuras de los lanceros y de los caballos, como una especie de fichas de un gran rompecabezas. El escultor le iba entregando los dibujos y le daba algunas explicaciones al respecto. De dichos dibujos Alonso lamenta que no se hubiesen guardado. Se trataba de bocetos de alta calidad donde era evidente la habilidad del artista.

Carlos Jaramillo (1996) señala que la obra que identifica a la Universidad de Antioquia es un monumento “concebido como una flor de concreto, luz, agua y bronce porque la Universidad es, como la flor, en sí misma, la culminación y la resultante de un proceso” (pág. 66). Se trata de una escultura colosal que indica la germinación de aquello que está naciendo y una conjunción entre la ciencia y lo humanístico. Además, afirma que:

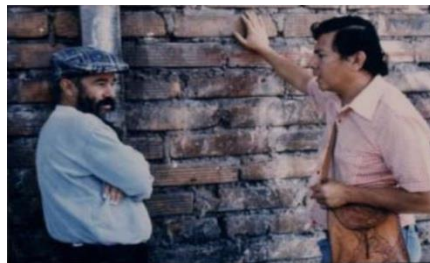
Es el homenaje al hombre creador de energía, al constructor y horadador del futuro. Es un homenaje-testimonio, en el corazón de la Universidad y en el corazón de Antioquia al fruto que está en el fondo de la flor, sobre la flor, al hombre nuevo, navegante del mañana, de

cara al sol, frente a los caminos cósmicos, entre explosiones, cataclismos y tinieblas siderales. (pág. 66)

Entre tanto, la participación del escultor Ríos (2010) en el modelado de la obra en mención, significó una cicatriz en su alma, pues con la mujer que sirvió de modelo para la realización de la obra sostuvo una relación sentimental tormentosa y, por tanto, a dicha modelo la llamaba “mi verduga.” (párr. 33)

Es importante señalar que las historias alrededor de la relación de Arenas y Ríos se conjugan entre las historias personales, la historia del arte local y reflexiones alrededor del arte que nutrieron al artista Ríos, es por ello, que el escultor recuerda una frase que su maestro le dijo y marcó su devenir en el quehacer artístico “el arte será la religión del siglo venidero, que reemplazará a las religiones actuales porque todas se han ido desgastando” (Ríos V., 2000, pág. 65) (Ver Figura 3)

**Figura 3** *Los maestros Rodrigo Arenas Betancourt y Alonso Ríos Vanegas*



*Nota.* (s.f.). Adaptado de artículo digital: *Alonso Ríos Vanegas, entre cinceles, pinceles y letras.* De la *Revista Cultural O.* De: Miguel Ángel Ríos Restrepo. Recuperado de [https://issuu.com/jacobela/docs/vida\\_y\\_obra\\_pdf](https://issuu.com/jacobela/docs/vida_y_obra_pdf)

### **6.1.3 *Sus inicios en la docencia y sus otros maestros***

Cuando contaba con 24 años y transcurriendo el año 1968 el escultor antioqueño inició sus labores como docente de medio tiempo en el Instituto de Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia. Para aquel entonces el maestro Rafael Sáenz se desempeñaba como director (Ríos, 2017, pág. 172). Se mencionó en líneas anteriores, que cuando Alonso se inició como jefe de taller de Arenas, los auxiliares no atendían a sus indicaciones por su juventud, situación que también vivenció en su nuevo rol de docente, por esta razón, el mismo director Sáenz tuvo que presentarlo ante los estudiantes.

Para aquel entonces el Instituto funcionaba en el Paraninfo de la Universidad de Antioquia. El taller de escultura estaba en el primer piso y a su curso asistían alrededor de treinta estudiantes que, desde la mirada de Ríos, eran pasivos pues respondían a las tareas sin indagar o investigar lo suficiente. Esta situación le resultaba lenta y perezosa, pues a diferencia de lo que había experimentado en el Instituto donde él se había preparado, estaba acostumbrado a un taller laborioso y exigente de escultura. Sin embargo, estar en la universidad lo motivaba porque le permitía permanecer actualizado, aprender desde otros saberes y conocimientos. Por eso su paso por las clases de xilografía, punta seca y aguafuerte, técnicas que hacen parte del grabado fueron también importantes para él. Este conocimiento lo adquirió en las clases del maestro Aníbal Gil, a las cuales ingresaba como asistente. Para ese mismo año del 68, el Instituto ya anexado a la universidad, fue trasladado al campus universitario (Ríos, 2017, págs. 173-174).

Como se ha mencionado, uno de los profesores importantes en el proceso formativo de Alonso Ríos fue el maestro Gustavo López a quien, en algún momento, Alonso iniciándose como docente se lo encontró en la Universidad y le hizo un comentario que para Ríos se convirtió en una

especie de vaticinio. El maestro López al verlo le dijo: “—y yo que pensé que de todos mis alumnos usted iba a ser el genio [...], —y mírenlo, ¡no terminó haciendo nada! y con una burlona carcajada se alejó” (pág. 148).

Cuando el artista Ríos aludía al vaticinio de las palabras de López, se refería a que el joven tendría que enfrentarse a las fuertes discusiones o altercados que se vivían al interior de lo que hoy es la Facultad de Artes, pues el cambio sería abrupto con respecto al funcionamiento del Instituto en el Paraninfo de la Universidad, donde el trabajo era agradable e “imperaba un gran compañerismo” (pág. 173). El cambio de sitio y de funcionamiento significó una serie de conflictos entre los profesores. Esto quedó registrado en su autobiografía *El hombre de los pájaros en la cabeza* (2017) donde recogió la visión que tuvo de dichos conflictos y discusiones que se daban al interior de la institución y consideraba como inaceptable que ocurrieran esas situaciones, pues en el ámbito universitario debería “reinar la armonía” (pág. 179).

Las fuertes críticas hacia un grupo de profesores no permitía ver que todas las formas expresivas podían convivir en un mismo lugar. Siendo un defensor del oficio en el quehacer artístico y defensor del valor de sus maestros. Ríos nunca atacó las formas nuevas, como, el arte conceptual, el arte abstracto y/o minimalista. De hecho, varias de sus obras estuvieron alejadas de lo figurativo, por lo que nunca entendió que le gritaran “analfabeta sin título universitario.” (pág. 178). Enfatizaba que, en universidades de Estados Unidos con facultades de arte, continuaban los talleres de escultura de forma clásica, es decir esculpiendo mármoles u otros tipos de piedras, así como los talleres de cerámica u otros que implicaban el desarrollo del oficio, e iban a la par con las clases de arte conceptual. Pero lastimosamente en su propio entorno sólo era visible el desprecio por los artistas formados en taller.



Este tipo de circunstancias recuerdan las palabras de José Mejía mencionadas en líneas anteriores con respecto a las disputas entre los eladistas y pedronelistas al llamarlas “guerrillas pictóricas”. Es posible pensar que, ante tan acaloradas disputas al interior de la Facultad de Artes, dichas divisiones y confrontaciones en el arte local pareciera ser un fantasma que no desaparecía.

## **6.2 Un punto de inflexión**

Las ganas de contar con un espacio propio para el arte hizo que los jóvenes que estaban egresando del Instituto y para el caso de Alonso Ríos (antes de entrar a la universidad como docente) permitió que consiguieran un pequeño lugar donde podrían trabajar de manera conjunta con otros compañeros y pagar, del mismo modo, el servicio de modelo de artistas. Así, en un cuarto de una propiedad del papá de Guillermo Cano y, en todo el centro de Medellín, Fabio Parra, Óscar Pérez, Pedro Amaya, Aníbal Vallejo y Alonso Ríos se reunirían para desarrollar su actividad creadora haciendo uso del modelo vivo. Allí hablaban de crear una asociación de artistas plásticos de la ciudad, idea que nunca se concretó. Para Ríos en aquel lugar estaba “el grupo de soñadores” (Ríos, 2000, pág. 88). Compartir en aquel espacio no duró mucho, pero fue valioso porque pudieron conversar sobre el acontecer artístico que se abría en la ciudad, específicamente la Primera Bienal de Arte de Medellín en el año de 1968 que tuvo como uno de los organizadores a Leonel Estrada y el patrocinio de Coltejer.

Desde la visión del escultor Alonso Ríos, las bienales lograron promover el surgimiento de movimientos artísticos en Medellín debido al alto número de artistas que participaban con conceptos nuevos. Esto dio lugar a un cambio en la manera de concebir y ver el arte en la ciudad. Además de apreciar “el arte tradicional” que aprendió de sus maestros, estaba reconociendo “el arte de los países más modernos” (Ríos, 2017, págs. 35-36). A partir de este momento, aquel

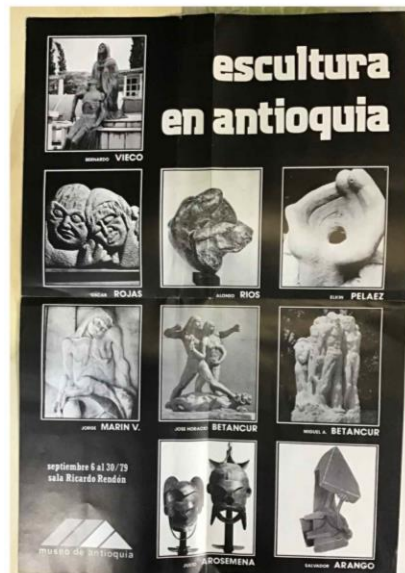
pequeño grupo de artistas soñadores llegaron a la conclusión de que debían trabajar de forma ardua. Este tipo de eventos provocó en Ríos un cambio en sus propuestas artísticas que se constatan en obras de carácter minimalista las cuales realizará en años posteriores sin que ello significara la renuncia a la figuración porque tenía claro que en el arte de la escultura una y otra podían convivir. Es tal vez por este tipo de circunstancias y por las características de sus obras que Jorge Cárdenas y Tulia Ramírez decidieron ubicarlo en el período que denominaron “La renovación” pues afirmaban que las bienales fueron un punto de inflexión importante para el pluralismo estético que se observaría en los artistas emergentes de la época:

Este acontecimiento artístico fue de gran significación en nuestro medio porque contribuyó a remover conceptos y crear inquietudes que se reflejaron casi de inmediato en la organización de los Salones de Arte Joven, los Abriles Artísticos de la U. de A., en la ampliación de la enseñanza universitaria, el nacimiento de incontables centros particulares de enseñanza artística y la creación de galerías más permanentes. Igualmente se intensificó el intercambio cultural con países como Argentina, Brasil y Estados Unidos; creció considerablemente el número de artistas y aficionados, aumentaron las especializaciones en el exterior y con ellas los residenciados en París, Nueva York, Londres y otras ciudades europeas. (Cárdenas y Ramírez, 1986, pág. 73)

Las transformaciones que se venían dando en el momento, Ríos las estaba viviendo desde la exposición colectiva de Turantioquia que se había dado en 1967 para luego presentarse en el Primer Salón de Arte Joven en Medellín y la Exposición Colectiva del Conservatorio en Rionegro (Antioquia). Ambos eventos se llevaron a cabo en el año de 1968. Para el año de 1979, se realiza una exposición en el Museo de Antioquia, donde Alonso expone en compañía de ocho artistas más. La exposición se tituló: *escultura en Antioquia*. Los artistas reunidos fueron: Bernardo Vieco Ortiz,

Oscar Rojas, Alonso Ríos, Elkin Peláez, Jorge Marín Vieco, José Horacio Betancur, Miguel Ángel Betancur, Justo Arosemena, Salvador Arango, como se evidencia en la figura del catálogo del Museo (Ver Figura 4).

**Figura 4** Catálogo de exposición: *escultura en Antioquia* (1979)



Nota. Catálogo de la Exposición: *escultura en Antioquia*. Septiembre 6 al 30 de 1979. Sala Ricardo Rendón. Museo de Antioquia. Fotografía: Adaptada del archivo del artista Miguel Ángel Betancur. En: <https://miguelangelbetancur.com/2020/11/11/historia-artistica-miguel-angel-betancur-t-escultor-3/>

Para la columna del periódico *El Mundo* (11 de septiembre de 1979) Jorge Cárdenas reseña la exposición, y la titula *Escultura en Antioquia de cincuenta años para acá*, donde en un apartado que llamó *Esculturas mentales*, resalta la obra de los más jóvenes, y agrega:

De contenido diferente son Justo Arosemena, Salvador Arango, Alonso Ríos y Elkin Peláez, porque han sometido sus creaciones a una rigurosa elaboración que conserva, empero, el hilo que los une. ¿acaso no yacen unas formas expresivas, racionalmente empleadas, en las esculturas metálicas de Arosemena, y no mantienen el mismo espíritu en los planos simples

y recortados de los jóvenes o los ángeles de Arango? ¿no hallamos esa misma linfa de unión en las formas dolorosamente fragmentadas de Ríos o en el creciente silencio de las esculturas mentales y elaboradas de Peláez? La obra de estos artistas demuestra que la escultura antioqueña, anudada con solidez al concepto figurativo es expresionista y se renueva limpia de toda espectacularidad, como corresponde a un pueblo formado por gente sería y dueña de sí misma. (Cárdenas , 1979)

Se colige que, ante la reseña de las obras en la exposición, el maestro Ríos tomaba sus propios rumbos, acercándose al expresionismo y permitiendo que los aires de las bienales lo alejaran de la tradición.

### **6.3 El grupo a la cera perdida**

El paso del maestro Alonso Ríos por la Facultad de Ingeniería fue muy importante. Probablemente allí se sentía mucho más cómodo que en la Facultad de Artes. Sus exploraciones y experimentaciones podía llevarlas a cabo en un lugar donde predominaban otras concepciones sobre la materia y el producto. Era el lugar de la integración de disciplinas desde donde era viable ensayar. Conocer sobre la técnica a la cera perdida, implicaba adentrarse en los talleres de fundición. Su contacto con profesores de aquella facultad será de gran importancia (Ver Figura 5).

**Figura 5** Taller de fundición. Facultad de Ingeniería de Materiales de la Universidad de Antioquia



*Nota.* Mejía, M. (2023). Taller de fundición. Bloque 19. Universidad de Antioquia.

Para el profesor Alejandro Echavarría (2016) hablar de la cera perdida implicaba remontarse a unos orígenes que “se remontan a los principios de la Edad del Bronce, ya que las piezas más antiguas fabricadas por este proceso datan aproximadamente del año 4000 a. de C., provenientes del Asia Menor” (pág. 62). Y el escultor Ríos estaba dispuesto a indagar en los pormenores de esta técnica mediante el estudio que se llevaba a cabo en los laboratorios. Conocimientos asociados con la producción de las primeras piezas útiles como recipientes y algunas otras como adornos y pequeñas estatuas le servían de información.

Alonso sabía que el interés por esta técnica sobrepasaba distintas disciplinas. Para el siglo XX, por ejemplo, se había adquirido un uso relevante en la odontología, la aeronáutica, entre otros campos. El mundo de las artes plásticas no estaba exento de su valor a través de la historia y por eso la reconocía también en el territorio colombiano. Esta tradición de fundición milenaria también había sido utilizada por comunidades indígenas como la Muisca, Calima, Quimbaya, Tolima, Sinú

y Tairona quienes utilizaron con mucha habilidad y de manera profusa la cera perdida para la elaboración de sus piezas (Echavarría, 2016, págs. 64-65). Así, para la Facultad de Ingeniería y específicamente para el programa conocido como Ingeniería de Materiales, la fundición a la cera perdida era un tema de trabajo e investigación que se sumaba al interés e inquietudes que surgían con su implementación en la creación de esculturas de distintos formatos, que podían realizarse mediante esta técnica.

Las inquietudes del profesor Alonso Ríos (procedente de la Facultad de Artes) se enlazaron con las del grupo de ingenieros que exploraban con materiales. Su experiencia con la escultura en bronce y su amor por la fundición eran producto de las prácticas que había presentado con antelación, ya que había participado de los vaciados en bronce, previo modelado en yeso o arcilla, así también, como obras realizadas en hormigón cuando fue el jefe de taller de Arenas Betancourt o cuando trabajo con Marín Vieco.

Estaba claro que con sus amigos ingenieros podría llevar su escultura a otros niveles. Al mismo tiempo, Ríos recordaba cómo en las amenas conversaciones con su maestro Arenas Betancourt, éste insistía en la observancia de la historia del arte y los logros de artistas del pasado para concretar las propias obras. Por eso “enfaticaba en la extraordinaria técnica del labrado de mármol del genio de Bernini y en los acabados de los bronce de Benvenuto Cellini” (Ríos, 2017, pág. 77). El ejemplo de la representación de *Perseo* (1545) que fuera un vaciado a la cera perdida por este artista italiano que luego se llevó al vaciado en bronce, era un referente importante para el escultor antioqueño, pues se trataba de una escultura colosal de más de tres metros de altura donde estaba presente la exaltación del cuerpo humano masculino y femenino desnudos, uno en posición horizontal y abierta, el otro vertical y contorsionado que se sumaban a la complejidad compositiva, los detalles y las expresiones (Ver Figura 6).

**Figura 6** *Perseo con la cabeza de Medusa*



*Nota.* Escultura de Benvenuto Cellini (1545). Ubicada en Plaza de la Signoria de Florencia. (Dominio público). Adaptada de <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-antigua/20210428/7318446/gorgona-medusa-femme-fatale-grecia-clasica.html#foto-2>

Es importante señalar que su encuentro y posterior unión con el grupo de fundición a la cera perdida del programa de Ingeniería Metalúrgica (hoy Materiales) de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Antioquia, se dio por un hecho trágico: la elaboración del busto en homenaje al profesor de derecho Luis Fernando Vélez Vélez quien, a solo seis días de haber asumido la presidencia del Comité Permanente para la Defensa de los Derechos Humanos en Antioquia, había sido asesinado.<sup>1</sup>

De este modo, el maestro Alonso Ríos iniciaría una relación de amistad, investigación y trabajo arduo con los profesores Héctor Daniel Mejía y Alejandro Echavarría. El grupo de

---

<sup>1</sup> El ilustre profesor de la Facultad de Derecho y Ciencias Políticas, Luis Fernando Vélez Vélez, fue abatido el 17 de diciembre de 1987, por ser un activista de los Derechos Humanos. Su caso quedó en total impunidad.

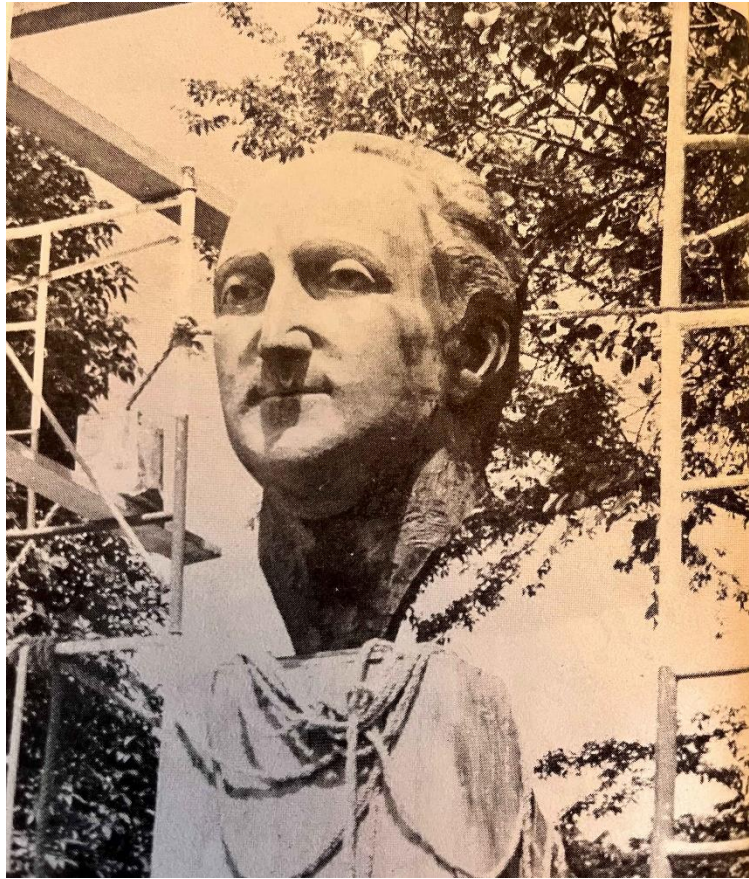
profesores se unieron para crear y fundir el busto de Vélez que sería presentado en la conmemoración del primer aniversario de su fallecimiento (1988). A partir de este momento se da inicio al grupo de fundición (Ver Figura 6). Así lo recuerdan Mejía y Echavarría (1994):

El grupo de fundición a la Cera Perdida se integró con el monumento In Memoriam al profesor Luis Fernando Vélez Vélez, vilmente asesinado en los aciagos días de nuestra Alma Mater en el año de 1987. Esta escultura del Maestro Alonso Ríos, ubicada en la Plazoleta Central, tanto en su magnitud como en su proceso de elaboración por arenamiento, desconocido en nuestro medio, era un reto en sí mismo. (pág. 5)

Alonso Ríos Vanegas se unió así a estos profesores investigadores que quisieron enfrentar no sólo el trabajo de investigación y desarrollo en un área, sino enfrentar una técnica en fundición que se caracterizaba por los diferentes tipos de retos tanto en los modelados, como en la construcción de las piezas, la búsqueda de temperaturas homogéneas para la fundición, los respiradores o vertederos o las aleaciones para que el metal fundido fuera óptimo. Estos factores, al mismo tiempo, son algunos de los desafíos que enfrentaban al momento de trabajar la técnica a la cera perdida.

**Figura 7** *Busto Luis Fernando Vélez Vélez (Labores de emplazamiento) (1988)*





*Nota.* Ríos, A. Emplazamiento de la Cabeza de Luis Fernando Vélez Vélez. Dimensiones: 1.47 m x 0.87 m x 1.0 m. Ubicación. Plazoleta Central, con el costado sur del bloque 22. Universidad de Antioquia. Fotografía: Adaptada del libro: El hombre de los pájaros en la cabeza. De Ríos, A. (pág. 156)

Para los siguientes años el grupo desarrollaría vaciados para distintos tipos de piezas y diferentes entidades. Algunos participantes del equipo (entre estudiantes y profesores) viajaron a Italia, Argentina y Chile para capacitarse. Como fruto de toda esta intención por desentrañar el método, organizaron seminarios de fundición para cualificarse y fortalecer el saber. Con el paso del tiempo, fruto de un trabajo interdisciplinario entre ingenieros, artistas, odontólogos, joyeros e industriales, se dedicaron a difundir la técnica de fundición a la cera perdida. Según los profesores

Mejía y Echavarría (1994, pág. 5) con este trabajo, terminaron siendo pioneros en la enseñanza y aplicación dentro de las Instituciones de Educación Superior (IES) del país.

El maestro Ríos se sumó a los seminarios y aportaba con su conocimiento sobre distintas técnicas escultóricas que eran de su dominio. La investigación en el tema lo llevó a querer estudiar más de cerca algunas obras. Por esta razón, hacia 1989 decidió viajar por Europa acompañado por el sacerdote José Antonio López Lamus, Provincial de la Compañía de los Terciarios Capuchinos quien era conocedor de la historia del arte y lo guio –junto a su esposa Lucy– por varios lugares y museos de Italia. Luego la pareja viajaría a Francia.

Una de las obras en el listado del maestro Ríos (2017) para visitar –por su investigación en el proceso de la fundición a la cera perdida– eran *Las Puertas del Paraíso* de Ghiberti o también conocidas como los *Pórticos del Baptisterio de Florencia*. Otro de sus lugares obligado sería Pietrasanta, para lo cual el maestro, al lado de su esposa, viajaría exclusivamente con el fin de conocer los talleres de fundición a la cera perdida –*fonderías*– donde el maestro Fernando Botero realizaba la fundición de sus obras. Pese a la advertencia generalizada, que no encontrarían las puertas abiertas de los talleres para darles información, en el taller de Giuseppe Belfiori (con ayuda de un traductor) recibió explicación y algunos documentos mientras que su esposa Lucy –conocedora de las artes plásticas– tomaba nota de los detalles del proceso. Cuando regresaron, Ríos compartió fotocopias y bibliografía sobre el tema y el uso de la cáscara cerámica. Todos estos detalles complementarios de su formación hacen parte de lo que el artista dejó narrado en sus distintas autobiografías.

Ríos consideraba valiosas las visitas a los museos y la observación de la arquitectura en todos los lugares posibles, pero sentía un especial interés por la ciudad de Florencia, pues, según sus palabras “significaba para los artistas lo mismo que la ciudad de Roma para los cristianos o la

ciudad de La Meca para los musulmanes; considero que es obligante para los artistas visitarla siquiera una vez en la vida” (Ríos, 2017, pág. 262). Pero dicha admiración por Florencia no le hacía perder de vista la importancia de conocer otros países y por supuesto otros museos y su arquitectura. Es por ello por lo que con anterioridad viajó a los Estados Unidos (1974) con el fin de “alimentarse” de todo lo relacionado con el arte y sus transformaciones modernas.

#### **6.4 Ríos, el representante**

En 1992 el maestro Alonso Ríos fue nombrado representante de los profesores de la Facultad de Artes ante el Consejo de Facultad. Esta designación no le resultaba del todo agradable pues no se trataba de un cargo que algún profesor quisiera recibir, pues contaba con el “funesto antecedente” de que quien llegaba a esa posición de representante, según su apreciación, “se quemaba” (Ríos, 2017, pág. 309).

Cuando iniciaron las sesiones de la Asociación de Profesores, Alonso Ríos se llevó una grata sorpresa: el presidente de la corporación, doctor Jorge Restrepo de la Facultad de Derecho, propuso la creación de un símbolo o insignia que los representara. Querían una figura que pudiese cumplir con la función de logotipo para ser usado en el membrete de la asociación y, a su vez, pudiese ser una escultura a modo de efigie para que, en el futuro, fuese ubicada en las afueras de las instalaciones. Esta tarea fue encomendada al escultor y así inició los diseños inspirados en las sesiones y en los conflictos estudiantiles que escuchaba. Su propuesta fue aprobada por la asociación de modo que nació la pieza *Hacedor de mundos* (1992) una estatuilla que denota la formación educativa desde el propio ser del docente, en una obra que en su modelado el artista deja las huellas de las sierras en la arcilla, y el mundo que parece salir de las entrañas del hombre, más

que ser modelado, siguen unidos, en unos atisbos de escultura impresionista como la de Medardo Rosso (Ver Figura 8).

**Figura 8** *Hacedor de mundos* (1992)



*Nota.* Ríos, A. Escultura en bronce. Dimensiones 15 cm x 13.5 cm. Logotipo de la Asociación de Profesores de la Universidad de Antioquia.

## 6.5 La familia, los estudiantes y su andar en el arte y la educación

El escultor Alonso Ríos Vanegas conformó una familia que, en sus propios términos, es un matriarcado (2017, pág. 343). A él lo han acompañado su esposa Lucía Meneses, artista acuarelista, egresada de Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia. Con ella contrajo nupcias el 26 de diciembre de 1981 en la Iglesia San Antonio de Pereira (corregimiento de Rionegro, Antioquia) y sus hijos: Marisol y Miguel Ángel fruto de su primera relación sentimental con Fany Restrepo. Y

sus hijas Tatiana, María Alejandra y Sara, fruto de su matrimonio con Lucía. Fue un padre y esposo amoroso. Rodeado especialmente de mujeres, decía jocosamente que le habían montado sindicato, pues los objetos y las cotidianidades era de predominio femenino por lo que afirmaba que “ahora entiendo por qué el tema preferido en mi obra es la mujer. Muchas veces despierto confundido y no sé quién soy, ja” (Ríos, 2017, pág. 344).

Desde su matrimonio se instalaron en la finca Blanca Luna ubicada en la vereda Belén del municipio de Marinilla, muy cercana a la finca de Rafael Sáenz. En la actualidad, este lugar es conocido como la Casa Museo de Alonso Ríos pues allí se alberga buena parte de sus obras. Su preocupación por el entorno lo hizo tomar acciones importantes para la vereda donde queda su finca, por ejemplo, se constituyó como el fundador del acueducto veredal, en la búsqueda de un manejo responsable del vital recurso y lideró la organización de los usuarios y el servicio.

El país y su gente, su familia, el arte, la educación y la Universidad de Antioquia fueron sus grandes amores. Sobre cada uno de estos aspectos siempre tenía algo que decir. En cuanto al país y su gente, era un enamorado. Amaba a Colombia, sus riquezas naturales, pero sentía una profunda molestia por las malas prácticas políticas y la corrupción. Siempre se mantuvo atento al acontecer del país; miraba con tristeza las tragedias que alrededor de la violencia se presentaban en Colombia y fenómenos como el del desplazamiento le ocasionaba un profundo dolor. Recordaba con desconsuelo a guisa de ejemplo, cómo un grupo de campesinos desplazados del nordeste antioqueño, se habían tomado la universidad una noche con ayuda de unos profesores, y que en aras de ser escuchadas sus peticiones y retornar a sus viviendas, el profesor Luis Fernando Vélez, meses antes de ser asesinado, entró a mediar para llegar a soluciones sin violencia (Ríos, 2017, pág. 229).

A Ríos le correspondió vivir la década del ochenta considerada como uno de los períodos más violentos producto de un proceso de gestación de una guerra que pasaba por etapas donde el narcotráfico y el paramilitarismo se convertían en nuevos poderes. Esa, en particular, era una época que daba “el comienzo del paramilitarismo, para eliminar a líderes sindicales, comunales e intelectuales de las universidades públicas del país que pensaban distinto al sistema” (2017, pág. 229). Para el artista, ninguna fuerza de donde viniese era aceptable, como tampoco lo era el olvido estatal por las distintas comunidades. Le dolía profundamente la situación de los niños en el país, dolor que lo llevó a realizar varias obras que además de escultóricas cruzaban campos expresivos como el dibujo y la pintura dedicadas a ello. No podía entender bien los odios entre compatriotas, vecinos o compañeros, por ello cuando fue atacado en la universidad por sus compañeros, nunca tuvo respuestas ni revanchistas, violentas o desobligantes. La postura de Ríos frente a dichas situaciones fue la siguiente:

Yo no soy marxista, no soy derechista, soy librepensador, creo en la libertad, creo en la armonía, creo en los contrarios y en la unidad de los contrarios. Soy dialéctico, soy holístico. No existe lo blanco sin lo negro, lo alto sin lo bajo, lo grueso sin lo delgado, lo bonito sin lo feo. Dolorosamente en mi país pensar distinto es sentencia a muerte. (2017, págs. 229-230)

En cuanto a las experiencias universitarias, el artista afirmaba que “la vida universitaria es muy rica en vivencias y momentos de felicidad, pero también de momentos difíciles; sin embargo, uno no deja de asombrarse de los compañeros de trabajo, los profesores y sus historias, todas llenas de interés” (pág. 198). No obstante, más que asombrarse por las historias de sus compañeros o de la misma universidad, su mayor interés era sin lugar a duda los estudiantes. En sus escritos se nota la preocupación por los dolores y luchas que tenían que padecer para poder sacar adelante sus

estudios. En conversaciones con algunos de ellos lo primero que destacan era su generosidad con el conocimiento, pues es bien sabido que, en el oficio artístico suele guardarse las técnicas, procedimientos o fórmulas con recelo. Ríos era conocido por ser un escultor docente de puertas abiertas en su taller, donde recibía toda clase de inquietudes de sus estudiantes, egresados, amigos o desconocidos, que acudían a él por su fama de gran conocedor de los oficios, pero también por compartir lo que sabía.

En las mencionadas conversaciones con sus alumnos surgió, de igual modo, que la generosidad no era solo con el conocimiento, pues una de sus estudiantes, Natalia Rivillas, agradece al maestro haber iniciado sus estudios en artes y haber regresado a este camino muchos años después. Para esta artista, a finales de la década de los noventa, siendo aún una niña, estudiaba cerca al Centro Cultural Valerio Antonio Jiménez del municipio de Marinilla, donde se llevaban a cabo diferentes eventos, entre ellos, la enseñanza alrededor de las artes. El maestro Ríos dictaba un taller relacionado con el dibujo, la pintura y la escultura además de la talla en madera, el modelado en arcilla y otros. El taller se llamaba Diógenes y realizaban exposiciones de sus trabajos.

Rivillas llegaba al taller después del colegio para observar desde afuera las clases que el maestro Ríos impartía, pero cuando veía que el maestro se le acercaba, salía corriendo, pensando que la regañaría. Uno de esos días mientras observaba el trabajo de los estudiantes –sin percatarse que el maestro había salido del aula para hablarle– la invitó a recibir las clases. La joven le informó que no podía estar porque no contaba con los recursos económicos y el maestro le pidió que para la clase siguiente llegara acompañada por su madre. Al llegar al taller el maestro le informó a la madre de la joven que no se preocupara por el costo, que él lo asumiría. Así, Ríos siendo el profesor, también patrocinaba los inicios en la formación artística de sus futuros discípulos.

Sin embargo, podría pensarse que por su conocida generosidad podría ser un profesor laxo, en realidad, era un profesor exigente que no acostumbraba a sobrarse en halagos. Sus comentarios acerca de los trabajos de sus discípulos podían ser del siguiente corte: “no espere a que le diga que el trabajo esta perfecto, porque ese día usted se vuelve mediocre”. (\*)

Las exigencias del maestro en lo educativo eran altas y sus clases se iniciaban con ejercicios de dibujos a modo de líneas y círculos, así como el dibujo con manejo de sombras, entre los cuales, les enseñaba a los estudiantes a dibujar cintas o telas en la escala de grises. De igual modo, era afín a los ejercicios para la representación de esferas con distintos materiales, como una bola de billar, una pelota y una burbuja, donde debían lograr en términos del maestro, los pesos, consistencias y diferencias en el dibujo (Ver Figura 9).

**Figura 9** *Retrato del maestro Alonso Ríos Vanegas*



*Nota.* Rivillas, N. (2023). [Pintura al óleo]. Dimensiones: 70 cm x 50 cm. Entronizada en el Concejo Municipal de Marinilla (Ant.).

---

(\*) Entrevista a la artista Natalia Rivillas, estudiante de dibujo y escultura del maestro Alonso Ríos en Marinilla. Comunicación personal. 21 de junio de 2023.



Las enseñanzas y retroalimentaciones, las hacía con todos los estudiantes, es decir, que en el mismo salón estaban viendo los estudiantes las distintas temáticas, las cuales el maestro aprovechaba, enseñándoles de manera transversal estableciendo la relación entre el dibujo y la escultura, lo bidimensional con la tridimensionalidad.

Por otra parte, el artista Ángel Ortiz, autor de la serie *Atrapados* (2003) (Ver figura 10) fue otro de sus discípulos. Una de las piezas de su serie estuvo expuesta por varios años en las escalas de ingreso al segundo piso de la Biblioteca Carlos Gaviria de la Universidad de Antioquia, sin embargo, la obra fue devuelta al artista, según le indicaron desde la administración de la biblioteca, por medio de una carta, por el rechazo de algunos usuarios porque la obra expresaba sentimientos de soledad y abatimiento, contagiaba tristeza y derrota. Según la Coordinación Cultural de la biblioteca este fue un motivo suficiente para retirar la pieza en el año 2008. La obra fue donada por el artista Ortiz al Museo Universitario de la Universidad de Antioquia MUUA, el mismo año del retiro de la Biblioteca.

**Figura 10** De la serie *Atrapados* (2003)



*Nota.* Ortiz, Á. (2003). [Escultura en yeso]. Dimensiones: 57 cm x 61 cm x 40 cm. Archivo del artista.

El artista Ortiz recuerda haber iniciado sus estudios de escultura con el maestro Alonso Ríos cuando el Instituto de Artes Plásticas y Aplicadas ya estaba anexo a la Universidad de Antioquia, aproximadamente desde 1977 hasta 1984.<sup>(\*)</sup> Como buena parte de sus estudiantes, resalta la generosidad de su maestro, y en su caso, fue como un padre, pues viendo que él era un estudiante de otra región, le preguntaba por la tiquetera que en ese tiempo los estudiantes compraban para el almuerzo. Al percatarse que pronto se le terminaría le daba dinero para que pudiese pagar otra y así tener los almuerzos, diariamente.

De las clases del maestro destaca su exigencia y la amplia gama de técnicas que enseñaba. Alonso Ríos los exhortaba a que conociesen el oficio y sus leyes para así poder romper con los esquemas. Como pupilo destacó el apoyo para realizar obras y explorar otras facetas del arte. Así, con un grupo de estudiantes que se hacían llamar *Putearte* los guiaba para la realización de piezas de carácter escultórico y performático. El artista Ángel Ortiz señala especialmente tres obras.

La primera fue la performance *Recomendaciones para pintar una estrella* (1980) que estaba constituía por dos mimos, uno vestido de negro y el otro de blanco, un músico con una tuba con el cual hacía ciertos sonidos disonantes y una pareja desnuda dentro de una gran bolsa de plástico que a la vez estaban dentro de una enorme caja de PVC. Dicha caja reposaba sobre una mesa a modo de comedor, tendida para un gran banquete. Los mimos a lado y lado de la mesa comían frutas, uno mandarina y el otro banano; otro participante leía un poema, el músico tocaba la tuba, mientras la pareja se fundía en un acto erótico.

La segunda obra, *La muerte del arte* (1980) constó de una armazón de tubos grandes de lámparas fluorescentes que estaban quemados y que, a modo de caja, ubicaban en la Facultad de

---

<sup>(\*)</sup> Entrevista al artista Ángel Ortiz estudiante y posteriormente amigo del maestro Alonso Ríos V. Comunicación personal. 23 de junio de 2023.

Artes. Luego, un estudiante salía de forma rápida y quebraba los tubos, lo que desataba un ruido estridente ruido a modo de detonaciones, que hacía salir corriendo a la gente en pánico.

La tercera obra, que recuerda con especial cariño el maestro Ortiz es *El estudiante caído* (1980), que consistía en la elaboración de una obra en formato monumental en cemento, basado en una maqueta que el maestro Ríos tenía en arcilla, y que como su nombre lo indica, la obra conmemoraba la muerte del estudiante Luis Fernando Barrientos Rodríguez, obra de la cual se hará mención en el capítulo 4 sobre la memoria.

Ángel Ortiz señala con cariño cómo –en lo educativo– el maestro Ríos nunca cerraba las puertas del taller a ningún de sus estudiantes. Es decir que después de ver su asignatura si alguno de ellos deseaba continuar en el taller, era bienvenido siempre y cuando fuese a trabajar arduamente y contaba con las asesorías del maestro.

Ortiz, siendo uno de sus estudiantes destacados, vivió los ataques que recibió el maestro Ríos en calidad de profesor. Aunque estos le dolían, nunca fueron motivos para que el escultor tomara algún tipo de represalias o abandonara su quehacer artístico porque, tristemente, parte de la división que sufría la Facultad de Artes se reflejaron en rencillas, discusiones y hasta agresiones verbales y físicas producto de la falta de respeto y tolerancia hacía aquellos que aún se dedicaban al oficio.

No obstante, las diferencias y agravios nunca desanimaron al maestro Ríos y a sus alumnos a continuar con su formación y disfrutar de sus obras al igual que las obras de los demás estudiantes, artistas y profesores de la facultad, pues siempre creyeron que todos los estilos y expresiones además de valiosas, debían coexistir. Así, respecto del arte Ríos (2017) pensaba:

Es un imán que aglutina a las personas por medio de una energía invisible que penetra a través de los sentidos, produce agitación placentera y llega a lo más profundo del ser, quedándose ahí por un segundo o por una eternidad. (pág. 117)

## **7 Estilos, modos, temáticas y características escultóricas en Alonso Ríos Vanegas**

El trabajo artístico del maestro Alonso Ríos Vanegas no sólo es profuso, si no que trasegó por varios modos de producción artística como la escultura, la pintura, el dibujo, la xilografía, la fotografía, el arte digital, entre otros. No obstante, fue la escultura uno de los medios de creación en el que más exploró moviéndose en una gama significativa de técnicas, en obras de distintos formatos y utilizando diversidad de materiales. Fue capaz de crear obras para colecciones privadas y para el espacio público que en su conjunto muestran la variedad de estilos, modos, temáticas y características en su obra.

Podría señalarse, por ejemplo, que la indagación en los diversos materiales y temas fue una búsqueda incesante en su obra. Si nos detenemos a mirar los materiales utilizados para el desarrollo de sus esculturas es posible notar la libertad de incursionar en lo que el medio le proveía, los distintos cambios en las técnicas y materiales que las nuevas tecnologías le proporcionaban y lo que adicionalmente buscaba (como se mencionó en el capítulo anterior), el interés por dominar la fundición a la cera perdida que lo llevó, incluso, a viajar hasta Pietra Santa en Italia, para adquirir nuevos conocimientos en dicha técnica.

En las obras del maestro Ríos Vanegas se percibe de forma expedita la variedad de materiales entre ellos arcillas, ceras, moldes, yesos, piedra, mármol, metal, madera, bronce, agua, luces, cemento, resinas, cerámica, pinturas, esmaltes, entre muchos otros. Ahora bien, si se miran las herramientas, al igual que los materiales, se puede colegir que el artista siempre estuvo dispuesto a dominar las tradicionales que el medio le podía proporcionar, así como las nuevas.

Se mencionó que Ríos recuerda cómo la llegada de Arenas Betancourt, le aportó nuevos modos en la producción, en especial con la utilización del cemento y el modelado en yeso. Pero,

no dudó en incorporar las resinas químicas apenas hicieron su arribo y la adopción de grandes herramientas para el tallado como las sierras para madera, que representan la obligación de dominarlas a la hora de querer trabajar un gran tronco de árbol, por ejemplo. Así, que el dominio de los materiales, herramientas y modos de vaciado y fundición, le exigieron un aprendizaje, investigación y trabajo en conjunto con ingenieros y artesanos fundidores desde los inicios de su formación para lograr esculturas de gran tamaño.

Por otra parte, las temáticas del maestro Ríos eran intensas pues estaban cruzadas por los acontecimientos propios de su entorno social que iban desde un impacto masivo hasta prestar atención a hechos que estaban en el anonimato: secuestrados, madres desoladas por la violencia, personajes que dejaron una huella nacional, personajes comunes como un coter, una niña, un músico, una chapolera, un barequero y otros. Y en ese trasegar de su idiosincrasia recorrió, de modo esporádico, temas religiosos. De igual modo, la cotidianidad habita su obra pues reflexionó sobre la amistad, el secreto, un abrazo, para luego elevarse a la grandeza del espíritu humano y así monumentalizar temas como *La perfección del hombre* (1977) o *El sembrador de estrellas* (1994) que ensalzan el ingenio humano o *El maestro sembrador de futuros* (1999) que rinde homenaje a los profesores. Es una amplia temática que el maestro Ríos aborda desde la escultura, la pintura y la talla en madera, pero siempre con la misma preocupación de mantener vigente el concepto del realismo en el arte, contando siempre cosas que van sucediendo a su alrededor.

La producción del maestro Ríos fue variada. Realizó piezas solitarias, pero también colecciones como *Colombia: secuestro, tortura y desaparición*, obras que fueron una constante en las dos primeras décadas del siglo en curso, donde a través de la talla en madera y el uso de pinturas expuso el dolor de los secuestrados del conflicto en Colombia. De igual modo, hay otras obras que se conservan en la Casa Museo Alonso Ríos del municipio de Marinilla que son de carácter más

íntimo, donde explora los sentimientos, las filiaciones de los seres, las tragedias o el espíritu, e invitan a una reflexión humanista.

Las representaciones figurativas eran un rasgo principal en las obras del maestro Ríos, especialmente el cuerpo humano desnudo, sin embargo, eso no fue impedimento para que en ciertos momentos abandonara dicho rasgo y realizara obras de carácter minimalista. Pero bien vale como inicio preguntarse ¿cuál era el panorama local alrededor del cuerpo humano desnudo cuando el maestro Ríos inició su tarea como artista-escultor?

Se ha mencionado que Ríos nació en la ciudad de Medellín en 1944, lo que lo ubica en una ciudad caracterizada por las dinámicas de la industrialización y de una permanencia del arraigo religioso católico. Sin embargo, su nacimiento se ubica en “los años treinta y cuarenta son dos de las décadas más excitantes en la historia colombiana: el período del régimen liberal (1930-1946), a menudo considerado por los historiadores como el despuntar de la modernidad en Colombia” (Suescún, 2007, pág. 227). En palabras de la historiadora María del Carmen Suescún esta fue una década muy especial, pues los liberales empiezan reformas que disgustan profundamente a los conservadores, a la Iglesia y hasta a algunos liberales. Reformas que planteaban cambios desde lo que los liberales consideraban como modernidad. Lo que conllevó a que el cuerpo estuviese en dicho periodo en “el centro de los debates públicos, como una metáfora del orden político” (pág. 227).

Vale señalar que Ríos inicia su formación académica artística en 1958 dentro del Instituto de Artes Plásticas y Aplicadas. La esfera política, iniciaba el Frente Nacional en ese mismo año, después que se diera la votación del plebiscito en diciembre del año anterior, donde votaron las mujeres por primera vez en Colombia, buscando frenar la violencia bipartidista y terminar con el mandato de Rojas Pinilla.

En cuanto a las artes plásticas, 1958 es también el año donde Fernando Botero se ganó el primer puesto en el XI Salón Anual de Artistas. Y, en términos de Fernández, para la década del cincuenta, el arte regional parece ya ir en declive (2006, pág. 27), pero bien vale la pena recordar que en el arte de Pedro Nel Gómez nacía “la primera definición plástica de nuestro universo regional, la primera imagen del enfrentamiento con el mito, con la leyenda, con la historia y con la crisis vital del presente” (Fernández, 2006, pág. 25), y sus seguidores lo consideraban un revolucionario en sus formas expresivas por su postura antiacademicista que, en términos de sus detractores, se asemejaba a “mamarrachos”. Aquella concepción opuesta a los pedronelistas basado en lo figurativo como representación de lo real apuntaba a la manifestación de la esencia del entorno habitado pues “la tradición de Gómez entendía que el arte tiene como tarea fundamental la expresión de lo humano; es connotativo, se carga de tensiones y conflictos y, mucho más que mirar el paisaje, mira al hombre” (pág. 26).

Pero, dicha década de los cincuenta parece correr a ese arte regional de la generación de los años treinta y, en términos de Fernández

La investigación regional parece desplomarse ante la crítica autorizada de Marta Traba, que marca un hito fundamental en Colombia. A sus ojos la tradición regional no tiene validez [...] Paradójicamente, el único artista en el cual Marta Traba encuentra algún valor es el Rodrigo Arenas Betancur del *Bolívar desnudo* de Pereira, en el cual la crítica destaca la ausencia de anécdota que conduce a la consolidación mítica del tema. (pág. 27)

En la ciudad de Medellín irrumpe un grupo de jóvenes que aspiran a “no dejar una fe intacta” como recuerdan Fonseca y Aguilar (2020, párr. 9) dicha frase de Gonzalo Arango. Esa era una de las premisas del movimiento del Nadaísmo, en su Primer Manifiesto de 1958, como también destacan los autores de dicha figura principal del movimiento, la frase de su texto *Gaitán*:



“si Gaitán no hubiera muerto, yo no sería Gonzalo Arango. ¿Quién o qué sería? No lo sé [...] pero si tengo la certeza de que si Gaitán viviera, el Nadaísmo nunca habría existido en Colombia” (párr. 1). Y no es para menos, la muerte de Gaitán es la gran tragedia que recoge la injusticia y violencia de mediados de siglo XX, la misma de ahora, es decir, una política enquistada en las mismas élites, un poder centralizado desconocedor de las periferias y las regiones más apartadas, y la violencia desde todos los frentes. Sin embargo, la frase de Gonzalo Arango hace recordar cuánto de dicha violencia, inequidades sociales y los modos corruptos de hacer política en el país han suscitado reacciones en el arte.

El manifiesto nadaista vinculado con el espíritu neodadaísta internacional de la época, se constituye en términos de Fernández (2006) “en el mayor escándalo cultural en la historia del país, [...] y cumple en Medellín una función de purga, revisión y rechazo de mitos, tabúes y tradiciones, quizá más intensa que la que Marta Traba desarrollaba en el ámbito nacional” (pág. 35). Por otro lado, la Iglesia Católica inicia la Gran Misión de Medellín en 1961 donde mediante la cooperación internacional y con intercambios entre el clero norteamericano y europeo, se buscaba reformar la iglesia local y actualizarla. Así, llegaron un gran número de misioneros, religiosos y sacerdotes a la ciudad, de igual modo los sacerdotes locales eran enviados a Europa por parte del arzobispo Tulio Botero Salazar para experimentar de la Iglesia en dicho continente e implementar dichas experiencias en la ciudad (Pérez Salazar, 2022, pág. 49). Vale recordar que, en dicha cruzada de la Iglesia, el arzobispo Botero Salazar uno de sus líderes, es el mismo que pediría a Jorge Marín Vieco, tapar las partes “pudendas” de la escultura del Cementerio de Campos de Paz.

Posteriormente, la década de los sesenta sería, además de convulsa, un cruce de distintas vías en el arte y aunque hoy vemos con indiferencia y con extrema naturalidad la desnudez, en dicha década aún el cuerpo humano desnudo, generaba reacciones y debates. Los fantasmas de las

peleas del bipartidismo enconadas alrededor del arte, de los años treinta y cuarenta, si bien ya no se veían en el congreso, eran notadas por los sacerdotes, los sectores más conservadores de las distintas ciudades y hasta por los llamados intelectuales, que salían con posturas de censura.

Vale recordar cómo para los artistas de la generación de los treinta, como son los casos de Débora Arango y Carlos Correa, el cuerpo fue el camino de la secularización y de exploración a la modernidad. Entre tanto en lo político, el desnudo era visto como parte del plan de los liberales y así se hacían responsables del riesgo del “orden moral católico” (Suescún, 2007, pág. 235). Ya en 1940, en el periódico *El Siglo*, su editor Laureano Gómez, había responsabilizado directamente a los desnudos femeninos de dañar la moral y responsabilizaba al Ministerio de Educación afirmando que “ (...) los desnudos femeninos como los de Arango [eran] de arte «modernista» y «dibujos pornográficos ofensivos»” (pág. 235). Pero no fue solo desde la tribuna del periódico de Laureano, también se recibieron críticas en 1942 de parte de los escritores Fernando Guillén Martínez y Emilia Pardo Umaña. Guillen que era colaborador del periódico *La Razón* de corte liberal, era conservador en sus posturas, y así ambos, usaron la pintura de Carlos Correa, *La Anunciación* (1942), para “atacar los programas de reformas del régimen liberal” (pág. 235).

Podría pensarse que en la década de los sesenta, y ante el gran influjo de la liberación femenina y de sexos que se planteaba a nivel global, el desnudo en el arte ya era un tema zanjado en Colombia, pero no es así, pues como se recordaba en pasajes anteriores, Alonso Ríos Vanegas, tan solo al ingresar al Instituto de Artes Plásticas y Aplicadas, presenció como su sistema educativo ya se veía atacado por estudiantes del mismo instituto, que increpaban al director Rafael Sáenz porque pintaban desnudos. De igual modo, vivenció la censura del arzobispo Tulio Botero a la obra *El Resucitado* – nombre que le daba Ríos a la escultura– donde el clérigo pedía que fuese tapado en sus genitales. Pese a que el artista Marín Vieco reclamaba que lo realizado constituía la

representación de un espíritu, la obra tuvo que ser cubierta. Y lo mismo sucedía con la obra del maestro Rodrigo Arenas Betancourt, el *Bolívar Desnudo* (1963) para Pereira, realizado en México, como lo recuerda Gustavo Páez (2020) en *El Espectador*:

Hay estatuas que reciben airadas voces de rechazo cuando se construyen, y luego obtienen el beneplácito ciudadano. En este caso están el *Bolívar cóndor* de Manizales y el *Bolívar desnudo de Pereira*, ambas de Rodrigo Arenas Betancourt. Sobre esta última dijo el famoso escultor: «Lo he interpretado desnudo, despojado de inútiles atavíos y abalorios, como un ser natural, como el viento, como el grito, como el fuego». (párr. 3)

En ese sentido, se evidencia que el rechazo ante el desnudo no eran cosa del pasado en la década de los sesenta, y que tampoco era exclusivo desde las esferas religiosas, si no que las críticas enconadas ante el tema, aún se daban desde las esferas intelectuales.

### **7.1 Los atisbos de Arenas Betancourt en la obra de Ríos Vanegas**

Sin importar el inconformismo no despreciable de los sectores sociales frente a la representación de la figura humana desnuda, desde el inicio fue para Ríos Vanegas su principal medio de expresión. Aún sin comenzar en la formación artística en el Instituto de Artes Plásticas y Aplicadas, este escultor ya realizaba tallas en madera de desnudos. Y al expresarse sobre la obra del maestro Rodrigo Arenas Betancourt y la propia, destacaba que la obra de Arenas era prometeica por ser una figura mítica en la que había profundizado producto de sus viajes desde joven a Grecia y por haber recorrido buena parte de Europa. Por eso Ríos al explicar las diferencias entre lo que inspiraba sus obras frente a las de su maestro, resaltaba que las obras de Rodrigo Arenas en

ciudades como Medellín, Pereira, Barranquilla y en las Universidades de Antioquia y Autónoma de México, partían:

[...] De la tierra y se eleva hacia el cielo: es una obra cósmica. La mía, en cambio, parte de la búsqueda del amor humano, de la relación de pareja, del afecto familiar. La de él se eleva, la mía está al alcance de los hombres. (Ríos, 2000, pág. 66).

Sin embargo, Ríos parece abarcar más aspectos que sólo los sentimientos humanos. Algunas de las obras que se revisarán en líneas posteriores parecen alejarse del sentir, para visibilizar la búsqueda y la realización en la tecnología y la ciencia como lo hace en la pieza *La perfección del hombre* (1977). Pero dicha inclinación es además la búsqueda por la aprehensión de los conocimientos que la ciencia podría brindarle al arte y, además, su gusto desde adolescente por la misma, desde que pudo acceder de modo autodidáctico al aprendizaje de la electrónica relacionada con la formación y manejo de la radio. Así, cuando desde Estados Unidos llegaban cursos a distancia, donde el estudiante recibía un paquete con guías, folletos y elementos de práctica, el joven Ríos aprovechó este medio para aprender sobre el tema, experiencia que cuenta en su autobiografía (Ríos, 2017, pág. 130). Alonso Ríos realizaba este tipo de cursos mostrando gran interés por la electrónica y el deseo de querer aprender siempre algo nuevo. Ello lo llevó a abrirse camino en otras áreas y no sólo estar de manera exclusiva bebiendo de los conocimientos que pudiera adquirir desde el arte.

A su vez, significó crear nuevas amistades con ingenieros y buscar sobre literatura científica por lo que, desde sus inicios, los retos técnicos en el arte asociados con el sistema de moldeado y fundición a pequeña o gran escala eran bien recibidos por el artista, lo que lo hizo ser reconocido como un artista muy hábil en los oficios. Por esta razón, maestros como Jorge Marín Vieco y Arenas Betancourt, lo buscaron como ayudante de sus obras.

Esa misma curiosidad por el ingenio humano lo llevó a crear amistades con los ingenieros del grupo de Fundición a la Cera Perdida de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Antioquia, como se citaba en líneas anteriores, y con ellos participó activamente en la elaboración de piezas que desarrollaron de manera conjunta. Era pues esperado que el maestro Ríos al ser jefe de taller del maestro Arenas Betancourt, se enriqueciera con las experiencias y aprendizajes de éste. De igual modo podría tenerlo como referente para el desarrollo de sus propias esculturas. Sucede así en obras como *Hacia el infinito* (1977) de la cual se hablará en el capítulo dedicado a las obras en el espacio público, donde se puede entrever guiños con la obra del maestro Arenas.

Ahora bien, es pertinente recordar el trabajo de modelado de Ríos Vanegas en la obra *El creador de energía* (1968-1971), monumento que hoy identifica a la Universidad de Antioquia y que está ubicada en la Plazoleta Central donde se erige como una fuente poderosa, inspiración del maestro Arenas Betancourt. Se trata de una gran flor de concreto de donde emerge una figura masculina y otra femenina con los brazos extendidos hacia el cielo. En términos del investigador Carlos Jaramillo (1996):

Es el homenaje al creador de la energía, al constructor y horadador del futuro. Es un homenaje-testimonio, en el corazón de la Universidad y en el corazón de Antioquia al fruto que está en el fondo de la flor, sobre la flor, al hombre nuevo, navegante del mañana, de cara al sol, frente a los caminos cósmicos, entre explosiones, cataclismos y tinieblas siderales. Es un homenaje al hombre de ayer y de mañana, al hombre real que ayer soñó, poéticamente, científico, con la luz y con las estrellas y que hoy camina, navega seguro y tranquilo hacia la posesión de ellas, siguiendo la ruta de energía que las mueve y las construye. (pág. 66)

Así como el artista Arenas quiso hacer un homenaje al hombre creador, Ríos se arriesga con una escultura de tamaño monumental para el espacio público con *La perfección del hombre* (1977) (Ver Figura 11) que muestra de manera directa la influencia su maestro y decide hacer un homenaje a la partícula, aquella que coloquialmente se le conoce como la más pequeña de la materia, el átomo. Esta obra se encuentra ubicada en la Unidad Residencial Castropol y fue elaborada en bronce.

**Figura 11** *La perfección del hombre* (1977) Diseño Original



*Nota.* Ríos, A. Escultura original del proyecto con fuente y pileta en funcionamiento. Fotografía adaptada de: Ríos Restrepo, Miguel. *Alonso Ríos Vanegas. Entre Cinceles, pinceles y letras.* Revista Cultural O. En: [https://issuu.com/jacobela/docs/vida\\_y\\_obra\\_pdf](https://issuu.com/jacobela/docs/vida_y_obra_pdf)

En dicha escultura, encontramos como se mencionaba, una alusión a una de las partículas más diminutas de la materia, la que también es vista como una de las partículas más poderosas de la energía. La obra en su composición es una fuente que, en su constitución original, reposaba en el centro de una pileta. Son pues dos figuras, una masculina y la otra femenina, comportando esta última, una gran similitud en el modelado de la obra *El creador de energía*. En la obra de Ríos, las dos figuras orbitan en una circunferencia, la cual nace de la base que es constituida por una estrella, que conforma otra circunferencia dando lugar una suerte de movimiento asociado con el modelo atómico y donde la estrella es una alegoría a la chispa de la vida. Con esta obra rinde tributo al poder del átomo, pero como partícula inspiradora de la propia ciencia. Por ello, la figura masculina y femenina juegan a ser el protón y el electrón, siendo lo humano aquello que gravita en la ciencia.

Los guiños a la obra del maestro Arenas, se pueden apreciar no sólo en el parecido de la modelo, con las figuras que denotan movimiento y en la unión de estas en una especie de energía que fluye. De igual modo se evidencia en la cabellera de la mujer que parece fluir hacía el hombre como una clara referencia a *El hombre creador de energía* (Ver Figura 13). Entre tanto, la unión de las figuras en *La perfección del hombre* se da en un modelado a modo de flujo, para el caso entre sus extremidades (Ver Figura 12).

**Figura 12** *La perfección del hombre (1977) Detalle*



*Nota.* Ríos, A. Detalle de la escultura, donde se aprecia el modelado del flujo que une las figuras por las extremidades, encerrado en un cuadro de color blanco. Ubicación: Unidad Residencial Castropol. Calle 14 # 40 A- 269. Medellín.

**Figura 13** *El hombre creador de energía (1968-1971) y Detalle*





*Nota.* Arenas, R. (1977). Escultura. Ubicación: Plazoleta Central Universidad de Antioquia. La figura a la derecha es el detalle de las cabezas de la figura 13, donde se aprecia en el recuadro blanco, como estas se entrelazan en dicha sección por el cabello.

Se ha descrito que la obra *La perfección del hombre* en su constitución inicial era una fuente conformada por las figuras humanas descritas, sin pedestal, en el centro de una pileta enchapada en cerámica, para el debido reposo del agua. El agua fluía desde la parte superior, bajando por las figuras en bronce, de 2.50 metros de diámetro para ser observada a modo de bulto redondo. Sin embargo, la obra fue seriamente modificada, y al ser visitarla para el análisis de la presente investigación se encontró que la fuente fue desmantelada y la pileta está llena de tierra cubriendo la parte superior con vegetación (Ver Figura 14).

**Figura 14** *La perfección del hombre* (1977)



*Nota.* Ríos, A. Escultura Bronce. Ubicación: Unidad Residencial Castropol. Calle 14 # 40 A- 269. Medellín.

El desmantelamiento de las obras o los cambios significativos al proyecto inicial suelen responder a las decisiones administrativas de los conjuntos residenciales. Vale señalar cómo la alteración al proyecto también se dio en otra de sus obras conocida como *Ondinas* (1977) ubicada en un conjunto residencial en Belén. Se trata de una escultura en bronce con pedestal en cemento, constituida por dos figuras en vuelo que hacen alusión a las figuras míticas griegas las cuales parecían estar suspendidas sobre una fuente por lo que sus pies y manos son ligeramente palmeados y las manos, en lo proyectado por el artista, quedaban tocando levemente el agua de la pileta. La obra se instaló, pero sin la fuente, por lo que –aunque era resultado del Acuerdo de Obra de Arte (del que se hará mención más adelante)– al momento de la instalación en la plazoleta central del conjunto, no se cumplió con el proyecto planteado por el artista (Ver ficha de la obra. Cuadro en anexos).

*Ondinas* tiene unos guiños con las figuras de *El creador de energía* en lo que respecta a la representación femenina. Sin embargo, como se trata de seres que vuelan sobre el agua, se asemejan más a la obra en bronce *La medicina y la salud* (1995) del maestro Arenas Betancourt y que está ubicada en el Complejo Médico y Comercial Las Américas, en la ciudad de Medellín. En aquella fuente las figuras parecen estar suspendidas en el aire y son bañadas por profusos chorros de agua. Solo que las figuras del maestro Arenas para el caso, son rollizas.

El Profesor Jairo Montoya (2014) en el análisis sobre las obras en espacio público en la ciudad de Medellín, señala que:

Al lado de esta escultura que podríamos denominar pública pues obedece a un encargo o convocatoria hecha desde lo político y realizada por artistas con la intención expresa de ser para un goce ciudadano y para ser emplazada en espacios abiertos, se desarrolla una escultura semi privada, con pretensiones de ser pública, poco distante en sus formas de la anterior, pero ahora sí con unos efectos nemotécnicos que desplazan su atención a la esfera privilegiada del arte. Fuera de este contexto artístico, estas huellas no recuerdan nada porque parece que no hay nada que recordar, salvo la intencionalidad de su artífice. (pág. 55)

Si se mira con detenimiento el grupo de obras *Ondinas*, *La perfección del hombre*, *El pescador* (1977) (que fue encerrado en rejas) y *El cotoero* (1979) (de la que hoy se desconoce su ubicación), corresponden a obras en términos del filósofo Montoya a un tipo de escultura semi privada, pues son obras para estar en plazoletas de conjuntos residenciales o de edificaciones y no comportan una carga de memoria o de motivación de emplazamiento para quienes las rodean, más allá de haber surgido desde lo normativo y con la intención de embellecer. Por este motivo, pueden contener la intencionalidad del artista, pero ello no las desprovee de lo que el profesor Montoya

también señala “con unos efectos nemotécnicos que desplazan su atención a la esfera privilegiada del arte” (pág. 55). Dicha esfera privilegiada del arte, aunado a la intencionalidad del artista, desarrollada en el proyecto presentado y aprobado, debería ser motivos suficientes para que, desde las administraciones de los conjuntos o responsables de las obras, se les diera, además del debido mantenimiento, el respeto a lo conceptualizado por el artista.

## 7.2 La ciencia y la distancia

Como Alonso Ríos Vanegas llegó a ser el jefe de taller de Arenas Betancourt era de esperarse que sus obras tuviesen como referente el trabajo de su maestro, pero también fue alumno de Jorge Marín Vieco y Gustavo López, eso significa que sumó el conocimiento que le aportaron dichos maestros e incluso sus compañeros. No obstante, en la ciudad se estaban desarrollando una serie de eventos artísticos que también impactaron en su proceso creador como, por ejemplo, las bienales, las cuales le aportaron nuevas miradas que dieron lugar a la distancia que, en un momento dado, Ríos pudo tomar de sus maestros.

Es el caso de la obra *Porfirio Barba Jacob* (1983) seudónimo de Miguel Ángel Osorio Benítez, emplazada en el campus de la Universidad de Antioquia, en la zona verde entre los bloques 22 y 23, obra que fue solicitada por la Asociación de Profesores (ASOPRUDEA) para rendir homenaje al poeta en el centenario de su natalicio (Ver Figura 15). A diferencia de lo que podía esperarse o de los elementos a los que pudiera acudir el artista para lograr un retrato, como puede ser acudir al modelado del traje con corbata, muy característico en las imágenes del poeta, decidió el escultor ir más allá de lo que puede ser un retrato. Lo que se observa entonces es que el maestro

Ríos se aleja de los bustos realizados, en otras ocasiones, por sus propios profesores como es el caso del busto a *Tomás Carrasquilla* (1977) de Gustavo López (Ver Figura 16).

**Figura 15** *Cabeza Porfirio Barba Jacob* (1983)



*Nota.* Ríos, A. Escultura en mármol. Dimensiones: 1.00 x 0.55 x 0.65 m.

**Figura 16** *Tomás Carrasquilla (1977)*



*Nota.* López, Gustavo. (Profesor de Alonso Ríos en el Instituto de Artes Plásticas y Aplicadas). Escultura en Bronce. Fotografía adaptada de: <http://lareplicadeuntipicopueblo.blogspot.com/2011/09/bienvenidos.html>

En este sentido, respecto a las cualidades del retrato, el historiador del arte Carlos Arturo Fernández (2016) cuando se refiere, por ejemplo, a la pintura de *Porfirio Barba Jacob* (1967) del maestro e historiador del arte Jorge Cárdenas, señala que:

[...] Las distintas interpretaciones de lo que debe o puede ser un retrato recorren toda la historia del arte, desde las representaciones idealizadas o naturalistas de los faraones egipcios hasta el más reciente contexto contemporáneo. Y en esa historia se ha pensado, con mayor frecuencia, que no se trata tanto de dar cuenta exacta de los rasgos de la fisonomía de personaje retratado sino, más bien, profundizar en su espíritu y en su vida. (párr. 2)

El retrato de Porfirio Barba Jacob de Cárdenas, en términos de Fernández, acusa un gesto en el rostro y la mirada de dolor y melancolía con “las manos larguísimas que apenas si logran sostener el papel y la pluma como si la poesía fuera siempre una realidad fugitiva” (párr. 4. Cuadro). Entre tanto, el maestro Alonso Ríos talló en mármol blanco tan solo la cabeza. No acudió al

acostumbrado traje y corbata negra con los cuales aparece en la mayoría de las imágenes. En lo que se constituye como base para el cuello, lleva el nombre del poeta, pero los bordes son rugosos como indicador de que el artista no intervino allí el mármol de tal suerte que permite un contraste con la superficie lisa tallada. Las facciones de la cara son fuertes, pronunciadas y hasta toscas, con una mirada y cejas fruncidas. Además, resalta los surcos del cabello en una búsqueda de profundidad exacerbada. Se trata de una pieza escultórica con características expresionistas, enmarcando la poesía en las propias facciones del poeta y en los detalles de la talla. Profundidad que parece recordar apartes de sus versos:

Decid cuando yo muera... (¡y el día este lejano!)

Soberbio y desdeñoso, pródigo y turbulento,

En el vital deliquio por siempre insaciado

Era una llama al viento...”

(Del Poema: *Futuro*. De Porfirio Barba Jacob).

Ahora bien, en los caminos propios que el maestro Alonso Ríos trasegó con su obra, se acerca al grupo de fundición a la cera perdida, donde desarrolló sus trabajos más representativos en la técnica, como la cabeza conmemorativa a *Luis Fernando Vélez Vélez* (1988) y *El sembrador de estrellas* (1994) para la celebración de los cincuenta años de la Facultad de Ingeniería (De estas obras se hablará más adelante).

**Figura 17** *El sembrador de estrellas* (1994)



*Nota.* Ríos, V. Vaciada por el grupo de Fundición a la Cera Perdida de la Facultad de Ingeniería Metalúrgica. Escultura en Bronce. Dimensiones: 1.0 x 1.08 x 1.0 m. Ubicada: Entre los bloques 19, 20, 21 de la Facultad de Ingeniería, campus de la Universidad de Antioquia.

Esta escultura es una obra especial por reunir varios aspectos. El primero tuvo que ver con su tamaño, porque para el momento de la fundición se convirtió en la escultura más grande realizada en el país en dicha técnica, vaciada en una sola pieza y sin empates. El segundo aspecto está ligado a la comunidad que se construye alrededor de la obra; todo inicia con un acercamiento a la oficina del maestro Ríos por parte del Decano de la Facultad de Ingeniería el profesor Gabriel Darío Restrepo y los ingenieros encargados de la obra. Al hablar sobre la obra que podrían elaborar para conmemorar el tiempo de funcionamiento de la facultad, el escultor propuso un sembrador, pues ya estaba pensando en una obra y tenía en su oficina una pequeña maqueta en arcilla gris (Ríos Vanegas, 2017, pág. 320). La propuesta fue bien recibida por los ingenieros y decidieron



iniciar los trabajos, para lo que abrieron espacio en el taller de fundición para que el maestro Ríos pudiese realizar el modelado. Ríos recuerda la ejecución de la obra:

Empezamos la obra cuatro personas: el Decano, los profesores Alejandro Echavarría y Héctor Daniel Mejía y yo. Pero en la medida en que avanzaba la obra se fueron sumando otras personas, como por ejemplo el ayudante de escultura Fernando Henao y el modelo Isaac Pino. El Decano inició la campaña con los estudiantes y egresados de la Facultad de Ingenierías, a los cuales les pidió colaboración en dinero, en materiales o en mano de obra. El trabajo en el taller se desenvolvía normalmente en medio de la camaradería y la unión sin ningún contratiempo. (2017, pág. 322)

Desde el inicio de su elaboración, *El sembrador de estrellas* reunió voluntades. Los viernes se convirtieron en días propios para la reunión conjunta al finalizar la jornada y todo alrededor de la escultura, donde llegaban estudiantes y profesores. Esta actividad terminó por definirse “la tertulia del sembrador” (pág. 324), donde amenizado por unos tragos, escuchando música y conversando sobre el acontecer local y nacional, discutían sobre los retos técnicos que debían enfrentar durante la realización de la pieza.

Se unieron también estudiantes egresados que visitaban el taller para conocer sobre el proceso; así como los estudiantes del momento, recogían entre la comunidad universitaria objetos de bronce, monedas y llaves, haciendo en ocasiones recorridos por las dependencias del campus para tal fin. Nuevamente se gestaba una obra que albergaba la labor comunitaria como sucedió con la cabeza a *Luis Fernando Vélez Vélez* (1988). Las personas que visitaban y llevaban sus objetos al taller eran más cada vez y aprovechaban para ver el modelado del maestro Ríos, en ocasiones con el modelo desnudo, lo que se convertía en una clase de escultura y modelado, en su mayoría para estudiantes de ingeniería que no conocían del proceso. Las descripciones técnicas sobre la

elaboración de la escultura fueron recopiladas por los docentes Héctor Daniel Mejía y Alejandro Echavarría, en el documento que se encuentra en el Repositorio Institucional, llamado *El Sembrador de Estrellas*. Allí quedó compendiada la exigente labor técnica de la obra.

Es importante resaltar para el presente, que esta escultura constituyó en su ejecución una especie de proyecto catártico para los estudiantes, profesores y egresados de la Universidad de Antioquia quienes se reunieron alrededor de la misma, en momentos que aún eran aciagos en la ciudad y el país. El historiador del arte Carlos Arturo Fernández, a propósito de la década de los noventa, recuerda cómo los ciudadanos recibieron con euforia la nueva Constitución Política de Colombia 1991 y sin importar los alcances de los derechos estipulados en la naciente Carta Política, los ciudadanos estaban más comprometidos con sus propios derechos. Frente a dicha etapa agrega:

Pero aunque es inevitable esta constante referencia al desastre ecológico humano que ha caracterizado a Medellín y a Antioquia en el período de 1970 a 1990, es igualmente cierto el entusiasmo con el cual se vive la reconstrucción del tejido ciudadano a partir del momento en el cual se considera que han sido vencidas las cabezas más visibles del crimen organizado: entonces, la ciudad siente que puede volver a ser grande, y es, otra vez, aquella “villa infulosa” que amaba Carrasquilla, una ciudad presumida. Los motivos no faltan: los habitantes de Medellín se sienten orgullosos del tren metropolitano y de la “cultura Metro”, de los servicios públicos, de las calles, del alumbrado navideño, del Edificio Inteligente de Empresas Públicas, de la recuperación del Río Medellín, de la Gorda de Botero, ... y también de Botero mismo. (Fernández Uribe, 2006, pág. 59)

En ese sentido, la obra *El sembrador de estrellas* parecía moverse entre esa dualidad que vivía la comunidad universitaria enmarcada en los ecos más violentos de las balas que silenciaron a estudiantes y profesores de la academia, el accionar de los grupos armados desde las guerrillas

hasta los grupos paramilitares y la empresa criminal del narcotráfico con despliegue terrorista con bombas en las principales ciudades del país. Pero como se señaló en líneas anteriores, en términos de Fernández, la ciudad buscaba volver a ser esa “villa infulosa”, y los ciudadanos luchaban por recobrar la ciudad de la cual se sentían orgullosos.

Pareciera que el proyecto se convertía en un espacio de cohesión grupal, alrededor de una escultura que representaba un gran desafío técnico, donde podían converger los estudiantes egresados, hasta los primíparos como coloquialmente se llaman a los estudiantes nuevos de las diferentes carreras de ingeniería. Todos unidos en la elaboración de la obra que conmemoraría el cincuentenario de la Facultad de Ingeniería. Así, el día de su vaciado, desde las horas de la mañana, la Facultad de Ingeniería giró alrededor de la obra; el horno se prendió en la tarde y por el material que fundía en el horno, pasaron profesores y egresados conocedores de la materia, esperando que todo saliera bien. Luego de sortear algunos inconvenientes con la aleación ya que en el metal fundido no fluía y en esas condiciones fracasaría todo, de la cofradía de ingenieros que asistieron salió la solución que término volviéndose un chiste entre los asistentes: “¡Pues démosle plomo un 6 % y listo!” (pág. 333). Y parecía la solución un chiste negro, porque la expresión en una época tan violenta como la que se vivía, significaba tristemente, dispararle a alguien, sin embargo, ese día dicha solución salvo la fundición.

Cerca de las cuatro de la tarde, y con más de cuatrocientas personas de todas las dependencias de la universidad, pero principalmente de la Facultad de Ingeniería se inició el vaciado en total silencio. Al terminar de llenar el inmenso molde con el metal fundido al rojo vivo, y sin ocurrir ningún accidente, la euforia estalló entre brindis, abrazos y algunas lágrimas. Era el resultado de labor de un grupo de ingenieros, artistas, artesanos, egresados y estudiantes que desde grandes o pequeños aportes lograron para el momento, la escultura en fundición a la cera perdida

más grande de Latinoamérica, pero más allá de ello, llevar a cabo un proyecto que los unía a través del arte en comunidad. Por eso se puede afirmar que *El sembrador de estrellas* para la facultad, fue catártico.

Y el tercer aspecto especial de la obra es que después de ser emplazada, se convirtió en una suerte de logo para algunos y de apropiaciones para otros. Así es posible encontrar *El sembrador de estrellas* en promociones de una carrera institucional o en estampados de los estudiantes, incluso de otras facultades. (Ver figuras 18 y 19).

**Figura 18** *Detalle. Camiseta con logo*



*Nota.* Camiseta promocional de la tercera carrera atlética, de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Antioquia. (2010). Se aprecia el dibujo de El Sembrador de Estrellas a modo de Logosímbolo.

**Figura 19** *Estudiantes se toman fotografías, mientras abrazan a El sembrador de estrellas*



*Nota.* (2019). Estudiantes visitantes se toman fotografías en abrazo a *El sembrador de estrellas*.

Esta escultura es la representación de un hombre humilde, como lo es un campesino, pero como en buena parte de las obras de Ríos, es el espíritu representado en la desnudez que, para el caso, es el espíritu de los hombres de ciencia que buscan desde sus labores crear nuevos universos del conocimiento. El escultor siempre expresó que su obra era más cercana a los hombres que a los dioses y por esta razón se trata de una pieza sin pedestal, para que el espectador o transeúnte la pueda tocar como se evidencia en la imagen anterior.

Hacia 1993 la Universidad de Antioquia, presentó la feria Expo-Universidad en El Palacio de Exposiciones, lo que hoy se conoce como Plaza Mayor. El eje temático giró en torno a temas asociados con el agua, la cultura y la vida. Para esta ocasión, el maestro Ríos presentó una propuesta ante un comité seleccionador, la cual fue elegida para el evento.

La periodista Adriana Vega escribió una columna para el periódico *El Tiempo* donde indicaba qué asuntos podían encontrar los visitantes al asistir a la feria:

Mediante maquetas, murales, reproducciones a escala, videos, simulaciones por computador y sensaciones táctiles, visuales y olfativas, los proyectos investigativos de la Universidad serán presentados a los visitantes como si estuvieran internados no sólo en un gran laboratorio, sino en el mundo de las inimitables maravillas de la naturaleza. (Vega, 20 septiembre, 1993, párr. 3)

Allí se presentaron trabajos de investigación alrededor del agua y se buscaba hacer consciencia sobre el cuidado del líquido vital, pero también se apuntaba al respeto por la naturaleza, en general, como un sistema donde todo se encuentra conectado, buscando que los espectadores prestaran atención sobre las prácticas que hoy con tanta frecuencia se escuchan en medios sobre el cuidado del medio ambiente. En dicha feria la Universidad de Antioquia hacía un llamado de alerta sobre el calentamiento global, y el uso racional de los recursos. El inicio de la columna de Vega rezaba lo siguiente:

La variedad de tonalidades del efecto musical de las gotas de agua al caer en una fuente y en superficies metálicas se escucha desde afuera del palacio. Es el sonido nítido y relajante que desde la ciudad evoca los manantiales, la lluvia y los ecos cargados de vida de los bosques. La entrada es un sendero delimitado por dos esculturas construidas con bloques de hielo con piedrecillas en su interior, suspendidos por una estructura metálica. El sonido es producido por la caída de las piedras al irse derritiendo el hielo, pues chocan contra varillas de distintos diámetros y cuerdas metálicas entramadas. La melodía se completa con el golpe de las piedrecillas en el agua de la fuente. (Vega, 1993)

Esta descripción correspondía a la obra *Cascada musical* (1993). Se trataba de una escultura que producía los sonidos que recibían los visitantes al momento de entrar a las instalaciones del lugar. Ese sonido se hacía más notorio con un amplificador. Se trataba de una oda

al sonido del agua, pero que al iniciar el derretimiento de los bloques de hielo (que estaban suspendidos en varillas) producían la caída de las primeras piedrecillas que se convertían en una especie de *tic toc*, recordatorio de que los casquetes polares se están derritiendo (Ver Figura 20).

Se trataba de una escultura efímera del artista Alonso Ríos que comprometía el análisis del lento descongelado de los bloques de hielo necesarios para durar la jornada, la estimación de la cantidad de piedras necesarias para lograr que en la caída sobre los discos metálicos crearan los sonidos de cascada. Una obra efímera que le costó más de dos meses en sus diseños, cálculos, elaboración de los armazones metálicos y de la pileta receptora de las piedras al caer y del agua al descongelarse; además de ensayos y la aceptación de una fábrica de hielo en producir los bloques que se tardaron una semana. (Ríos Vanegas, 2017, págs. 315-316)

Para lograr lo que buscaba, que era como se ha citado, una cascada musical, el artista Ríos se apoyó en el profesor de música Darío Rojas, de la Facultad de Artes, quien lo ayudó para la consecución del sonido (pág. 318).

**Figura 20** *Cascada musical (1993)*



*Nota.* Ríos, V. Instalación. Bloques de hielo, piedras, varillas, discos de metal, sonido amplificador y pileta. Fotografía: Archivo del artista. Ubicación: Evento en Expo-Universidad. (1993). Palacio de Exposiciones. Medellín

En su autobiografía, el maestro Ríos señala que para la ejecución de esta escultura se inspiró en su gusto por el agua, sus vivencias en el campo y la vinculación con el acueducto veredal del que hacía parte de forma activa. Sin embargo, siendo un artista predominantemente figurativo es sorprendente leer en sus notas las emociones que le despertaba el líquido vital y que de manera magistral llevó a la instalación efímera. Por eso se entiende, desde lo que denominan los historiadores Jorge Cárdenas y Tulia Ramírez (1986), que el artista Alonso Ríos hace parte del grupo de escultores que encuadran dentro de los artistas de la renovación (pág. 73). En ese sentido, señalan el impacto de las bienales en los artistas que desarrollaron sus obras durante las décadas del setenta, ochenta y noventa pues se amplió completamente el panorama educativo artístico y la presencia de nuevas galerías. Y agregan:

El cambio fundamental de los principios estéticos no se hizo esperar, con la información y la experiencia directas de manifestaciones como el informalismo, cinetismo, conceptualismo, el arte experimental, el pop art, etc., que pusieron súbitamente a nuestros artistas ante variadísimas posibilidades de expresión. (Cárdenas y Ramírez, 1986, pág. 73)

Así, es posible considerar que el artista Ríos se movió dentro de una postura completamente ecléctica, cargada de los aprendizajes adquiridos con sus maestros iniciales como Gustavo López, Marín Vieco, Rodrigo Arenas Betancourt, pero también lo que significó la incursión de las bienales y las participaciones en distintos eventos. Ríos fue un escultor que reconoció y valoró la libertad de explorar con distintos materiales y escapar del universo figurativo para indagar en otros estilos asociados con la abstracción, lo minimalista y lo efímero.

Es por ello, que en otro giro de su proceso creador produce la escultura *Columna 1* (1983) para la Unidad Residencial Plaza Florida en el barrio Belén. Se trata de una obra de carácter minimalista, elaborada en concreto, de aproximadamente 8 metros de altura. Con esta pieza Ríos



planteó lo que el doctor en historia del arte y arquitectura, Javier Maderuelo (1990) en su texto *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*, señalaba como un cambio, gracias al arribo de las técnicas de fabricación industrial que permitieron la ejecución de obras de gran tamaño, y agrega al respecto:

Pero aunque las técnicas de fabricación industrial contribuyeron a posibilitar el que los escultores trabajasen en obras de gran escala, esto no hubiera sido posible si no se hubiera operado un cambio de mentalidad en la concepción de lo que hasta entonces se conocía por “escultura” (1990, pág. 48)

**Figura 21** *Columna 1* (1983)



*Nota.* Ríos, A. Escultura en concreto, aves en bronce. Ubicación: Plazoleta central, Unidad Residencial Plaza Florida. Barrio Belén. Medellín. Fotografía: Archivo del Artista.

La escultura se da bajo el Acuerdo de Obra de Arte, y parece responder a lo que Maderuelo (1990) llama como puntos claves en la mutación a este tipo de obras, y son:

La aparición y el uso de un extenso repertorio de nuevos materiales, la paulatina tendencia a encargarse obra pública que requiere grandes tamaños y la difícil, pero definitiva, aceptación por parte de la crítica y del público de las obras escultóricas abstractas, particularmente de las de gran escala. (pág. 48)

Dichos puntos clave que señala Maderuelo, explican en buena medida la presencia de la *Columna I* de Alonso Ríos, pues es una obra de gran formato, que responde a los diseños propios de la arquitectura de finales de siglo XX en la ciudad de Medellín, pues la columna se asimila a lo que propone el diseño de un edificio, realizada con los materiales propios de la construcción como lo es el cemento, y con un diseño que desafía el modo constructivo, pues la columna parece dividida por unas aves en bronce que salen en vuelo de su interior, y la parte superior de la columna da la sensación de quedar suspendida, desafíos propios de la arquitectura.

En la obra de Ríos se percibe un guiño con el afamado *Obelisco Roto* (1965) de Barnett Newman, obra de las cuales el artista emplazó varios en los Estados Unidos, sin embargo, el más reconocido es el que fue ubicado en la Capilla Rothko, en homenaje a Martin Luther Jr., en Houston, Texas. Los atisbos de la obra de Ríos con el *Obelisco Roto*, se entreve en que el artista Newman buscó dar la sensación de que el obelisco invertido se encuentra suspendido entre los vértices de la pirámide, en una comunión que parece imposible. Y Ríos, buscó que la columna generara de igual modo, esa sensación de estar abierta y suspendida.

Así, entre esculturas como el busto de *Porfirio Barba Jacob* (1983) tallada en mármol de carácter expresionista; *La perfección del hombre* (1977) en bronce con un carácter sincrético; *El sembrador de estrellas* (1994) fundida en bronce a la cera perdida, con un tinte de arte comunitario;

*Cascada musical* (1993) instalación de bloques suspendidos de hielo, piedrecillas, y discos metálicos en conjunción, una obra de estilo efímero; y la *Columna I* (1983) realizada en cemento y bronce, con un estilo predominante minimalista, terminaran siendo muestras del espíritu polifacético del artista Alonso Ríos Vanegas, en su profusión de obras, materiales y estilos, propios de la libertad que han gozado los artistas desde las últimas décadas del siglo XX.

## 8 Lo que dicen las esculturas de Ríos en el espacio público

Medellín ha sido denominada *La ciudad de las casi 500 esculturas* (2014), así por lo menos se titula el texto de varios académicos de la Universidad Nacional de Colombia (sede Medellín), interesados en el estudio de la estética de los espacios urbanos. No es descabellado el título, pues la ciudad ha albergado el trabajo de un buen número de artistas nacionales e internacionales que, tras el fomento de distintas legislaciones del orden nacional, departamental y municipal, comienzan las fachadas de las nuevas edificaciones o las plazoletas de algún conjunto residencial o empresarial, ocupándolas por obras escultóricas y otras de tipo mural. El docente investigador Santiago Restrepo (1997) recuerda cómo, el Estado colombiano a través del “Ministro de Educación Aurelio Caicedo Ayerbe en el año 1955 incursiona en el fomento de las artes plásticas” (pág. 18), mediante un decreto que exigía que las construcciones de cierta cuantía debían llevar una obra artística.

### 8.1 Una antesala importante

Hacia 1956, con la ordenanza N° 18, de noviembre 27, se reafirmó lo estipulado en las legislaciones anteriores, es decir, la exigencia de una obra plástica en las edificaciones, solo que, en la mencionada ley se actualizó el valor, dictando de manera explícita, que las edificaciones iguales o superiores a 500.000 pesos, estaban “obligadas a contratar o desarrollar una obra en sus fachadas o locaciones” (pág. 21). En 1968, con el Acuerdo 38 del 11 de septiembre de 1975, en la ciudad de Medellín se vuelve a regular de forma explícita que aún los constructores de edificaciones privadas después de ciertas áreas y monto debían destinar un porcentaje a la inclusión de una obra plástica.

Pero pareciese que en esta ciudad no se necesitaran legislaciones para proyectar las obras artísticas en espacio público pues en décadas anteriores ya había sido emplazada, por ejemplo, la obra de *Fidel Cano* (1920) del artista Francisco Cano en el Parque de Bolívar; también había sucedido con el *Monumento Conmemorativo del Centenario de la Universidad de Antioquia* (1922), en la Plazuela San Ignacio elaborado por José María Agudelo; o la escultura de *Cisneros* (1923), realizada por Marco Tobón Mejía en donde el artista construyó el pedestal como parte integrante de la obra. Así lo señalaba el escultor en la revista *sábado* del 8 de abril de 1922 al describir que lo realizaba “historiando” porque su intención era narrar las fuerzas implacables de la naturaleza y el triunfo sobre las mismas. Según la descripción del artista, ese triunfo estaría representado con un festón de laureles.

Sumado a las obras anteriores, que muestran la apuesta por la ornamentación del espacio público, con características de lo monumental conmemorativo, especialmente por hombres significativos para la historia, ya hacía parte del haber escultórico de la ciudad este tipo de propuestas. Además de los artistas, los ciudadanos de la élite estaban dispuestos a costear las obras. Así sucedió con el Cementerio de San Pedro, fundado desde el siglo XIX que después de 1998 fue denominado Cementerio Museo San Pedro y declarado Bien de Interés Cultural de carácter nacional por el Ministerio de Cultura, mediante la resolución 1616 del 26 de noviembre de 1999 debido a sus calidades arquitectónicas, estéticas, su valor histórico, y los rituales que allí se realizan. Este museo representa uno de esos signos donde la ciudad denota sus preocupaciones estéticas. Fundado como el primer cementerio privado de la ciudad en 1842 de acuerdo con las lógicas de diferenciación social señaladas por el historiador Javier Xibillé (1997) nació del deseo de tener la última morada “cerca del umbilicus, el altar, donde el cielo y la tierra se unen” (pág. 30). Y dichas diferenciaciones, se harían obvias en el lugar “con mayor derroche y exuberancia de

los signos distintivos” (pág. 30). Es por ello que, las primeras décadas del siglo XX, encontraron en este camposanto el sitio adecuado para emplazar imponentes esculturas y monumentos alrededor de los mausoleos de las familias más prominentes de la ciudad. En este cementerio se inhumaron personalidades de la vida pública como los expresidentes Mariano Ospina y Carlos E. Restrepo o personajes como “Pepe Sierra” y Alejandro Echavarría, así como artistas y escritores de la talla de Bernardo Vieco, María Cano, Pedro Nel Gómez y Jorge Isaacs, entre otros. Las esculturas talladas en mármol y elaboradas por artistas o artesanos antioqueños engalanan el cementerio. Por ejemplo, está presente la tumba de *Pedro Justo Berrío* (1927) de Marco Tobón Mejía o *El Buen Pastor* (1932) de Constantino Carvajal.

Podría pensarse que solo fue en los inicios de la ciudad, que el cementerio se configuraría como un lugar de valores artísticos completamente eclécticos. De igual modo, que la construcción de Medellín y su Acuerdo de Obra de Arte, generó obras en el espacio público, pero que, derogado el Acuerdo, ya el trabajo escultórico podría cesar. Sin embargo, en ese sitio donde hoy, descansa la figura de Jorge Isaacs con una pieza esculpida por Marco Tobón Mejía, allí mismo, casi cien años después, en el 2023, en el Museo Cementerio San Pedro, es homenajeado Gustavo Álvarez Gardeazabal por el escultor Jorge Vélez, quien elaboró la obra *Cóndores no entierran todos los días* (2019). El escultor Vélez da cuenta en entrevista al periodista Jonathan Cantillo, el 23 de abril de 2003, para el noticiero de Teleantioquia respecto al modelado que: “la técnica es el bronce a la cera perdida que es la técnica más refinada de la escultura” (Cantillo, 2023)

La escultura dedicada al escritor Álvarez Gardeazabal lleva alusiones directas a los cóndores, por considerar que su obra literaria *Cóndores no entierran todos los días* (1972) es la más representativa. Vale señalar como en el imaginario artístico, la técnica en fundición a la cera perdida sigue siendo una técnica muy apreciada, al punto de llamarla excelsa.

Se ha ubicado pues la obra, en el mausoleo donde se inhumará el cuerpo del escritor de forma vertical al momento de morir. La razón para que el escritor vallecaucano eligiera su última morada lejos de su tierra natal, es por haber sido expulsado del cementerio Libre de Circasia, aún sin haber muerto, por querer inaugurar su tumba y ser enterrado en forma vertical. Por esta razón, Camilo Echavarría Greiffenstein, presidente de la Junta de la Fundación Museo Cementerio San Pedro, lo invitó a que tuviera su última morada en el cementerio de la ciudad de Medellín. Y así, como si se tratase de un acto performático, en 2019, el escritor inauguró su tumba (sin aún morir), en esta necrópolis donde será enterrado de la manera que quiere. Este pequeño ejemplo, muestra la importancia de las esculturas en esta ciudad y lo que significa que estén emplazadas en lugares que tienen alguna resonancia para el entorno y con lo que se busca conmemorar algo ya fuera a los prohombres de la patria o la región o monumentos conmemorativos de un suceso. Pero como lo postula Xibillé (1997), la monumentalidad no se encontraba solo en esa “estatuomanía”:

La monumentalidad correspondía a todo el proyecto de la ciudad concebida como una obra de arte total: estaba en sus avenidas, en sus paseos, en sus parques, en las plazoletas, en su cementerio, en sus templos, en las fachadas, en los interiores y en todos los objetos que la cultura estetizada de esta ciudad utiliza no sólo como algo funcional sino también como signos de distinción y como un velo que permitía recubrir la fealdad del mundo. (pág. 38)

Ahora bien, Medellín es una ciudad que cambia rápidamente, crece de forma acelerada al autodenominarse como ciudad industrial, así se da la llegada de campesinos que se convierten en obreros. Se suma a dichas dinámicas de cambio, instituciones como la Sociedad de Mejoras Públicas que participaba activamente en la elaboración de planos para la ciudad, entre tanto los barrios y parques se transformaban y crecían.

En el campo internacional, el arte no sería ajeno a los cambios, es bien conocido las implicaciones de lo que se ha sido llamado por algunos como la Revolución Mexicana, que tuvo fuertes ecos para el resto de los países de Latinoamérica, aportando un aire de valor por lo propio como lo apuntan Arango y Gutiérrez (2002):

Nuevas ideas estimulan la reflexión de los intelectuales, pero por primera vez, estas ideas no provienen de Europa. Desde México y Perú, y haciendo eco en los otros países latinoamericanos, llegan voces que pregonan con entusiasmo la urgencia de darle un vuelco a la cultura, a partir del redescubrimiento de nuestras propias raíces, de la revaloración del paisaje americano, del hombre americano. Escritores destacados, como el peruano José Carlos Mariátegui, difunden sus ideas americanistas en artículos vibrantes que reproducen las revistas culturales de los países vecinos. (pág. 85)

Es sabido que Pedro Nel Gómez regresó al país después de su estadía en Europa, con la ambición de plantear un arte americanista. Pero antes de su regreso, dicho valor por unas propuestas estéticas propias, lo señalaba en la revista *Progreso*, en *Noticias sobre el arte colombiano* (junio de 1928), donde aseguraba que: “ahora no abrigamos duda alguna, y podemos declarar con seguridad y con placer que estamos convencidos de una actual formación del sentimiento artístico latinoamericano y de las expresiones ya vivas en el campo literario” (pág. 87).

Las propuestas mexicanas, proclamadas por David Siqueiros, Diego Rivera y José Fernando Orozco, como sus principales exponentes, planteaba expresiones alejadas de las pretensiones burguesas, más acordes al pueblo y “a las masas urbanas proletarizadas, compuestas principalmente por todos aquellos que no habían tenido ningún lugar privilegiado en el anterior dispositivo simbólico” (Xibillé Muntaner, 1997, pág. 43).



Así en Medellín, aún sin exigencias legales de obras plásticas al exterior de las edificaciones se realizaba obras ambiciosas. Como se mencionaba en líneas anteriores, la construcción de la Universidad Pontificia Bolivariana, en conjunción a la planeación del barrio Laureles en forma de radios como en París, fue ideada por el artista-arquitecto Pedro Nel Gómez, –una propuesta no tan americanista– que daba de la preocupación por realizar estructuras arquitectónicas de impacto. A esto se sumó el conjunto arquitectónico de la Universidad Nacional de Colombia (sede Medellín) ideado de igual manera por el maestro Gómez y que fuera finalizando hacia la década de los años treinta.

También se rememoraba, la inauguración del Aeropuerto Olaya Herrera, inaugurado en 1957, y su arquitecto líder Elías Zapata Sierra. En 1995, este espacio fue declarado Monumento Nacional y Bien de Interés Cultural y, en 2008, Bien de Interés Cultural de la Nación. Estas menciones no son gratuitas porque desde el espíritu de su construcción, el edificio fue diseñado más allá de ser una simple terminal de aviación y fue pensado desde la experiencia de volar, denotado en las ondulaciones de sus cubiertas.

Si bien para el presente, la pregunta sobre la reexpedición normativa sobre las obras de arte en las edificaciones en construcción no es un tema propuesto, es válido hacer hincapié en dicha cuestión. Ya se han enumerado algunas normas del orden municipal, departamental y nacional que exigían la creación artística en los espacios en construcción, sin embargo, no dejaban de expedirse nuevas normas. Así, en el Acuerdo N° 36 de 1982, conocida como la “Ley del Arte”, o Acuerdo “Obra de Arte” estamos frente a otra legislación que redundaba en la obligación de destinar parte del impuesto para la creación de una obra plástica de carácter público o para la financiación de proyectos culturales o de restauración del patrimonio arquitectónico. Lo anterior estuvo reglamentado bajo decreto 179 de 1983. Esto permite señalar que habría una hipertrofia normativa

en cuanto a lo concerniente sobre las obras artísticas y los impuestos destinados para demás fines culturales, pero no fueron suficientes para que la demanda ante el Consejo de Estado en 1994, lo dejara sin vigencia.

Es de anotar que las exigencias legales a propósito de las obras artísticas no eran exclusivas para el formato escultórico, es por ello por lo que en distintas edificaciones de la capital antioqueña como lo observa Restrepo (1997) se encuentran en sus exteriores pinturas (murales), o relieves en cerámica. Pero el interés por crear en Medellín ese concepto que han intentado desarrollar varias ciudades, en constituirse como un museo a cielo abierto, pareciera no depender de reglamentaciones legales, prueba de ello es lo sucedido en 1997, con la ubicación de un importante número de obras, resultado del Festival Internacional de Arte de Medellín.

Sin dejar de lado lo ocurrido en 1983, cuando Edgar Negret, Julio Le Parc y Ronny Vayda entre otros, emplazaron sus esculturas de forma permanente en el Cerro Nutibara de Medellín, “en un trabajo propuesto en 1983 por el presidente Belisario Betancur, en conjunto con el Museo de Arte Moderno de Medellín y la Alcaldía de Medellín, se crea el *Parque de esculturas* de carácter nacional e internacional”. (Acosta, Rojas y Parra , 2017, pág. 147)

## **8.2 El impacto positivo de la norma en el desarrollo escultórico de los artistas locales**

Ahora bien, la vigencia de la normatividad que dinamiza la presencia de obra plástica en los nuevos proyectos arquitectónicos de la ciudad incidirían de manera directa en el trabajo de Alonso Ríos, pues como se mostrará más adelante, ante los concursos, los artistas presentaban sus propuestas, es decir, que cuando se realizaba un proyecto de construcción con las especificaciones de ley que lo obligaban a integrar a su construcción una obra plástica, los artistas presentaban una

propuesta ante un comité que elegía la pieza artística que consideraban más acorde con la construcción.

El maestro Alonso Ríos contaba cómo primero se informaban sobre el proyecto arquitectónico, al igual que el lugar de la construcción, los acabados, el nombre del edificio o del conjunto residencial y todo cuanto aquello que significase un detalle que pudiese darle luces para la creación de la obra arquitectónica de tal modo que pudiera surgir un concepto que fuese armonioso entre la propuesta artística, la edificación o conjunto y el barrio. Por ello, cuando se piensa en las obras plásticas que hacen parte de la arquitectura de la ciudad, fruto de las legislaciones que buscaron dicha sinergia antes de que fuese derogada, cabe recordar que, la propuesta de los artistas debía ser aceptada por un comité.

Así, las obras que se pueden apreciar en las mencionadas edificaciones son la intercepción de tres actores: el primero, el constructor con su diseño; el segundo, el artista con su propuesta frente al diseño arquitectónico; y, el tercero, el comité que elige. Es así como la significativa presencia de obra plástica en las edificaciones de la ciudad de Medellín significa un ir más allá del concepto de un artista, pues siempre se trata de la propuesta plástica que busca ser parte de un conjunto arquitectónico, admitida por terceros, independiente de quiénes sean esos terceros o si tienen o no vínculos con el sistema del arte.

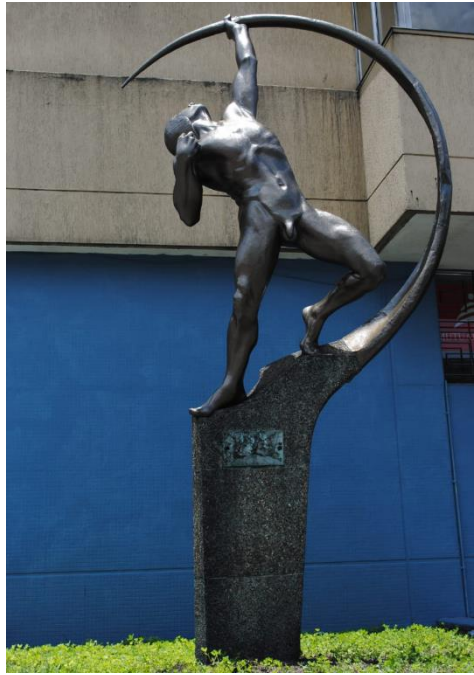
Pero la escultura en espacio público de Alonso no solo responde al requisito legal impuesto a las constructoras. Ríos se hace presente con su obra en otros espacios desde la iniciativa política, como ya se mencionaba el caso del *Obelisco Conmemorativo a la Batalla de Cascajo* (1984) en el municipio de Marinilla, encomendado por el Concejo Municipal o desde la iniciativa educativa donde le encargaron varias obras de carácter conmemorativo, como las obras al interior de la Universidad de Antioquia.

Con el propósito de percatarse de la presencia del trabajo de Alonso Ríos Vanegas en espacio público, a continuación, se presentan un primer grupo de piezas, entre ellas *Hacia el infinito* (1977), *El pescador* (2012), *El coto* (1979) y *Obelisco conmemorativo a la batalla de Cascajo* (1983).

### **8.2.1 *Hacia el infinito. Mutaciones del hombre heroico desde la mirada a un indígena***

A los residentes del Edificio Argental los custodia un fuerte hombre que al parecer ya disparó su flecha. Es el año 1977 (y hasta nuestros días), que la propuesta de Ríos para el edificio ubicado cerca de la Avenida Oriental, centro de Medellín, ocupa el frontis de la edificación. Se trata de una escultura realizada en bronce que representa a un hombre de pie y en semiflexión apoyándose en un arco que nace en la del pedestal y se extiende hasta más allá de la cabeza. Se podría intuir que se refiere a un guerrero por su enorme arco. Como buena parte de la escultura del maestro Ríos, la figura es un hombre desnudo de complexión atlética y de excelente modelado en las proporciones anatómicas (Ver Figura 22).

**Figura 22** *Hacia el infinito* (1977)



*Nota.* Ríos, A. (1977). Figura en Bronce. Pedestal en cemento. Dimensiones: Figura de 2 metros, pedestal 1.5 metros aprox. [Fotografía. Archivo del Artista]. Ubicación: Edificio Argental. Medellín.

Ante la figura desnuda en posición heroica, cabe preguntarse por los posibles símbolos que dan cuenta de la propuesta de la obra. Para el caso, este guerrero cuenta con tres aspectos que lo definen: por un lado, el gorro que parece confundirse con un casco y por otro, el segundo y tercero aspecto que se fusionan en uno solo, el inmenso arco que se une a la base constituyendo la forma de una hoz.

El gorro, alusivo al que usan los indígenas de la Sierra Nevada tejido en algodón, se denomina tutosoma y hace parte del vestido que utiliza el hombre arhuaco. El maestro Ríos, en conversaciones personales, confirmaba que no es un casco sino dicho gorro étnico, que simboliza a un nativo colombiano. Como en buena parte de la obra de Ríos, hay una libertad de elección y mezclas.

Cuando se detalla los modelados del maestro Ríos, se exalta cómo este escultor es un profuso conocedor del oficio y de las distintas técnicas, así como del estudio de los grandes escultores. Es así como, al revisar con detenimiento a este aparente indígena, puede encontrarse algunos rasgos con la figura del *Hércules* (1909) del escultor francés Émile-Antoine Bourdelle (1861-1929) (Ver Figura 23). Todas estas obras son concebidas para contemplar la fortaleza de los arqueros con su perfecta anatomía en tensión y poderío. El héroe mítico del pupilo de Rodin presenta a Hércules realizando uno de los trabajos para Euristeo, que consistió en echar los pájaros del lago Estínfalo, mientras que el arquero de Alonso Ríos dispara su flecha como un ejercicio de poder.

**Figura 23** *Hércules* (1909)



*Nota:* Bourdelle, A. Figura en Bronce. Ubicación Plaza Dante (1944). Buenos Aires. (Arg). Adaptada de : <http://detallesdebuenosaires.blogspot.com/2011/08/escultura-hercules-arquero.html>

Bourdelle modela a Hércules simplificando los volúmenes, el arquero de Ríos en un estilo más cercano al neoclasicismo detalla aún más la anatomía del arquero. Pero las similitudes parecen agotarse al preguntarse por la base y el arco de la escultura del maestro Ríos, ya que el arco y la base se convierten en un solo objeto, donde un pie se encuentra soportado sobre el arco y el otro

sobre la base, que –al mirar de frente la obra– se puede observar cómo el arco se une a la base conformando una hoz. El diseño de la base se asemeja a un mango, siendo su cara frontal un tanto curva y achatada al interior, mientras que el resto es curvo.

Cabe preguntarse entonces, si es un héroe mítico o si bien se trata de un indígena o es la referencia a la lucha obrera campesina o todos ellos son la misma cosa que varía de acuerdo con las épocas. Acosta *et al.* (2017) señalan que “hay figuras míticas que tienen la capacidad de reactualizarse, de reaparecer cada cierto tiempo en el horizonte cultural de occidente” (pág. 13). Ahora, respecto a la ciudad de Medellín y de Arenas Betancourt agregan que:

Medellín es una ciudad donde Prometeo y sus resonancias ornan las calles. Durante muchos años, el artista «oficial» y oficioso que fue Rodrigo Arenas Betancourt (1919-1995) se encargó de ubicar sus monumentales esculturas utilizando la figura de Prometeo o de sus variantes, en donde la idea de progreso y pujanza –tan cara a los discursos e imaginarios políticos de la urbe– servía para legitimar un orden y un supuesto *êthos* que la historia, las desigualdades económicas y sociales, el devenir cultural mismo de los habitantes de la ciudad, han desmentido con creces. Sirva como ejemplo de esos ideales, la imagen de «Prometeo Encadenado», sito en el Museo de Antioquia [sic], «El Desafío» en pleno Parque de Berrío, «El Hombre Creador» en la Universidad de Antioquia, y el «Monumento a la raza» en el Centro Administrativo La Alpujarra. (pág. 18)

Alonso Ríos conocía bien la obra de Arenas Betancourt; vale recordar que, entre las obras mencionadas en la cita anterior, Ríos fue jefe de taller de Arenas y participó en el modelado de dos de las piezas más importantes de su maestro: *El hombre creador de energía* (1986-1971) y *Cristo Prometeo cayendo* (1968). Es por ello, que el maestro Ríos concordaba que dichas obras eran

prometeicas, como lo registra en su texto autobiográfico *El hombre de los pájaros en la cabeza* (2017).

El maestro Alonso Ríos, cuenta con especial cariño y agradecimiento los aportes que el maestro Rodrigo Arenas le dio, sin embargo, si bien es cierto que Ríos lógicamente aprende de la riqueza vivencial que le pudo aportar Arenas, también decidió desarrollar sus propias ideas visuales con sus respectivos rasgos. Por ello es que la obra *Hacia el infinito* en la que el maestro Alonso indaga en la mitología, que como lo señala Acosta, se reactualiza, este personaje con tutusoma, y un arco que se convierte en una hoz, es un personaje más acorde a la postura del artista, pues Alonso era más afín al ser humano que a los dioses, y si bien este arquero puede ser mítico, sigue siendo mitad humano, mitad dios, por lo que corresponde a una especie de Perseo quien recibe de Hermes una hoz de acero y un gorro que lo hace invisible, unos regalos de los dioses para poder combatir contra Medusa.

Empero, el indígena de Ríos es una reapropiación, alejada de la grandeza prometeica, pues vale recordar Perseo es mitad humano, y se le considera alejado del orgullo propio de los dioses griegos, sin embargo, sigue siendo griego y “es cierto, en todo caso, que del mundo griego parece que hemos tomado no solo palabras, sino prácticas culturales y discursivas, arquitecturas incluso, que cada tanto permiten señalar a la Hélade como el origen de todo lo que somos” (pág. 13). Pero como bien queda señalado en el ensayo *El incómodo Prometeo* (2017), lo que hacemos es reapropiaciones y “para poder pensar nuestra condición y sobre todo para –si no nos dejamos engatusar con la falacia de los precedentes, los padres y los orígenes– descubrir nuestra diferencia” (pág.13).

Así, el maestro Ríos convierte al héroe mítico en un indígena, volviéndolo propio, recordando así al héroe que velaba por los buenos para la mitología, ensalzando de cierto modo la



bondad. Pero también, recordando a ese gran artista que tanto admiraba y que siempre fue un referente de su estudio, Benvenuto Cellini. Cabe anotar que Ríos desde joven inició el estudio del *Perseo* de Cellini por ser una técnica que en sus inicios quería aprender, y que logró desarrollar con el grupo de fundición de la Facultad de Ingenierías de la Universidad de Antioquia.

Al mismo tiempo, las mezclas libertarias de Ríos evocan un propósito del maestro Pedro Nel Gómez:

Dar expresión a las fuerzas telúricas y biológicas, llegó a elevar a los niveles de la mitología griega los mitos antioqueños. Ledas paisas y Patasolas a la manera de Venus aparecen como en un intento de integrar manifestaciones culturales marginales y marginadas a la Gran Cultura Clásica. (Londoño Vélez, 1995, pág. 193)

Para el caso, con la alegoría del tutosoma, Ríos más allá del regionalismo antioqueño lo instala en un imaginario étnico nacional, de igual manera, enmarcándose en el americanismo en la búsqueda de hacer homenaje a la fortaleza de los indígenas de su nación.

### **8.2.2 *El Pescador. Entre el rostro de un literato y la pérdida paulatina de lo natural en la ciudad***

Con frecuencia la literatura puede dibujar sucesos de forma maravillosa que desde otras orillas, acudiendo a términos técnicos o descriptivos, no logran dar una visión detallada de un suceso. A continuación, se permite presentar unos apartes del texto *Los días azules* (2012) de Fernando Vallejo que prueban que prueba, de alguna manera, lo anteriormente expresado:

Por en medio de la calle de Ricaurte pasaba un arroyo, manso, terso, cristalino, la quebrada Santa Elena. En Antioquia, donde todo lo trastruecan y ponen de cabeza, a la Antioquía bíblica, para no llamarse como ella, le cambiaron el acento; y llaman al arroyo quebrada,

confundiendo la depresión del terreno que forman en el fondo dos montañas con el pequeño cauce de agua que usualmente corre por ella. Digo esto para que nos vayamos entendiendo. La quebrada Santa Elena, pues, dulce, tintineante, cristalina, bajaba apacible con su música de aguas de lo alto de la montaña, del cerro Pan de Azúcar, en triángulo impecable. Pero detrás del cerro hay otro cerro, y otro y otro y otra montaña, y en mayo, el mes de las lluvias, cambia la cosa. Saltaba una chispa, brillaba un relámpago, sonaba un trueno y se soltaba el chubasco, el gran chaparrón de gotas grandes, vulgares. Y por los cerros y las montañas empezaba a rodar el agua. Y las fuentecitas se volvían arroyos, y los arroyos ríos, y ríos y arroyos iban a dar a Santa Elena, que engrosada por infinitos torrentes cambiaba de nombre y se tornaba en una avalancha: La Loca, la quebrada La Loca. (pág. 9)

Medellín inicia como ciudad en lo que hoy se conoce como el centro-oriente, donde la quebrada Santa Elena, tiene o tenía su cauce y sus afluentes. La urbe se disputa los lugares con la naturaleza, así lo señala Carlos Mesa en su ensayo *Confusión atmosférica* (1997) donde alude a dicha disputa y agrega: “la ciudad no construye geografía en cambio supone para ser ciudad superarla” (pág. 13). Cuando la urbe sigue su implacable marcha hace lo necesario para abrirse paso, sin hacer concesiones “la destruye por ser un obstáculo técnico para su aparición. El espacio urbano desaloja de la contemplación de su extensión a la tensa escritura de la naturaleza” (pág. 13).

El Valle del Aburra ha sido asfaltado, encementado, deforestado, reforestado; sus aguas canalizadas, taponadas, vueltas cloacas y nuevamente algunas ornamentadas como parques a su alrededor. Sus escorrentías olvidadas e ingratamente recordadas cuando suelen ingresar a las casas en temporadas de lluvias a hacer estragos. Sus pequeñas callejuelas fueron convertidas en grandes avenidas, y luego, avenidas vuelven a ser caminos de peatones. Laderas de algún cerro se han

convertido en barrios y una montaña de basura que se ha convertido en un cerro, cerro que hoy es un barrio (Moravia).

Por ello, cabe recordar la postura del escritor Vallejo sobre la quebrada Santa Elena, pues además de estar olvidada por muchos, los pocos que la recuerdan pueden hacer una alusión a las aguas que pasan por debajo de la Avenida La Playa olvidando que la quebrada –constituida por pequeños afluentes– dominaba buena parte del sector Oriental de la ciudad. Es por ello que el escritor antioqueño habla de La Loca, un pequeño afluente en el barrio Boston, que terminaba interrumpiendo cada mes de mayo el rezo de la Santa Cruz pues se metía a las casas, como jocosamente lo describe el escritor.

Las preguntas de los urbanistas alrededor de la canalización o encajonamiento de los ríos y quebradas no han sido ajenas en Medellín. Como es de igual manera frecuente encontrar reflexiones sobre los inconvenientes técnicos y paisajísticos de haber taponado la quebrada Santa Elena. El arte tampoco ha sido indiferente y acusa cierta melancolía, no solo ante los errores urbanísticos, sino además del deterioro de las aguas en la ciudad, esto se observa en la propuesta visual de distintos artistas, como por ejemplo:

El trabajo realizado por Juan Luis Mesa como un verdadero rito de purificación de las aguas envenenadas. Y desde otra perspectiva encontramos la obra *Retorno* de Gloria Posada, Carlos Uribe y Anne Rocheleau de 1996 que juega entre el paisaje virtual y las huellas síquicas de la colectividad en algo que puede ser un entorno efímero donde se confronta lo que se ve como simulacro cinematográfico –las aguas de la quebrada Santa Elena arriba sin contaminar– y lo que no se ve pero se sabe que existe: la quebrada convertida ahora en cloaca. (Xibillé Muntaner, 1997, pág. 56).

Cuando el maestro Alonso Ríos planteó su escultura *El pescador* (1977) la ideó con cierta melancolía. Ya se ha mencionado la canalización de la quebrada Santa Elena y el total olvido de la canalización de sus afluentes. Alonso vivió y transitó buena parte de su infancia y juventud en la zona centro-oriente, sus estudios de artes fueron en el Instituto de Artes Plásticas y Aplicadas, ubicado en el sector y él mismo residía en el barrio La Milagrosa. Si se habla de cierta melancolía es porque con frecuencia el artista mencionaba lo mucho que disfrutaba cuando vivía en Medellín y veía el brillo del sol en las quebradas del oriente. El amor por el agua, lo llevó a liderar el acueducto de su vereda y, por consiguiente, el cuidado de los cuerpos de agua donde residía en Marinilla que lo llevaron a realizar la obra *Agua-Tierra-Cielo*, también conocida como *Cascada musical* (1993), la cual se mencionó líneas anteriores.

Pero la melancolía que le suscitaba Medellín y específicamente el centro de la ciudad, también se asociaba con el recuerdo de los años sesenta cuando existía la dinámica del *junineo*. Verbo que se inventó la ciudad al caminar por la Calle Junín y recorrer las calles aledañas para disfrutar de las vitrinas de algunas joyerías (así no se comprara nunca nada) o para disfrutar de un café en el Astor. Estar por aquellos sitios también significaba el deleite de los jóvenes que se paraban en grupos para ver pasar a las damas. De otro lado, también se disfrutaba de las hermosas casas que rodeaban el sector en las calles conocidas hoy como Caracas, Perú, Girardot (por mencionar algunas) y en todo el sector centro-oriente de la ciudad, convirtiendo sus calles en paseos.

Sin embargo, la construcción de la Avenida Oriental fue para algunos una herida o dicho por otros un machetazo. El arquitecto, magister en estudios urbanos y regionales, y doctor en historia Luis Fernando González Escobar (2013) en su ensayo *La transformación del centro de Medellín: ¿de cuál centro hablamos?* se refiere a ello de la siguiente manera:

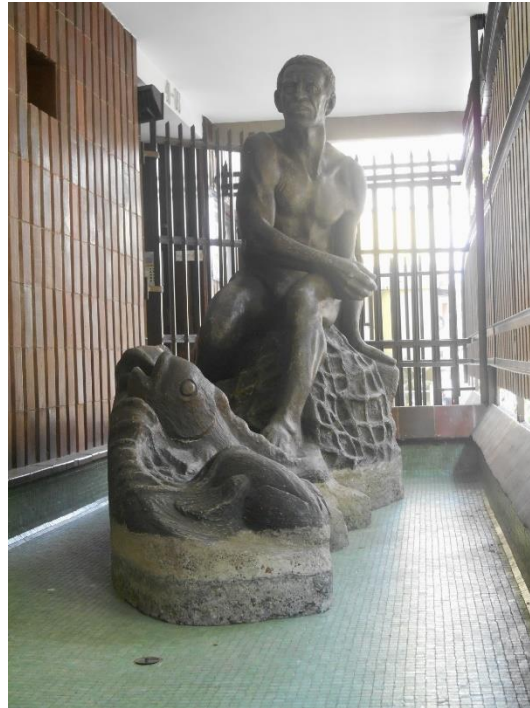
La apertura de la Avenida Oriental en 1972 implicó el cercenamiento de espacios públicos ya de por sí con poca área pero que eran fundamentales en términos históricos y urbanísticos para la ciudad, como la plazoleta del atrio de la iglesia de San José, que quedó reducida a su mínima expresión luego de esta obra; igualmente, ocurrió la demolición de un número significativo de viviendas de gran valor arquitectónico, entre las que se siempre se referencia el Palacio Arzobispal por ser fundamental para la ciudad, pero fueron muchas más las grandes casonas que sucumbieron al romper las carreras Maracaibo, Caracas, Perú, Argentina, de las que de alguna manera nos podemos formar una idea literaria en el libro de María Cristina Restrepo, *La vieja casa de la Calle Maracaibo*, o pictórica con los murales alusivos a esta arquitectura de Pedro Pablo Lalinde, sobre la misma cicatriz no cauterizada de la Oriental con la calle Caracas. (pág. 115)

Habitantes de dichos sectores, de calles por ejemplo como El Palo, recuerdan que cuando eran niños bajaban caminando hasta el Parque de Bolívar, ya que era el parque donde jugaban. Y con la construcción de la Avenida Jorge Eliecer Gaitán más conocida como la Avenida Oriental, perdieron la dinámica de pasar por el mencionado parque y transitar por Junín debido a la presencia de trabajadores y maquinarias en el sitio y, luego, por el flujo vehicular.

Alonso Ríos, en respuesta a las dinámicas de ese nuevo centro que despierta admiración en aquellos fanáticos del progreso y desazón en los aledaños y habitantes del centro que padecieron las obras propuso la creación de una obra escultórica tipo fuente con la que buscaba recordar aquello que ya no se veía en el centro de la ciudad pues la naturaleza había sido transformada en una selva de cemento. Ante la solicitud de una obra para una edificación en construcción presentó la propuesta de un pescador sentado en una roca rodeado de la malla de pescas mientras destacaba

la presencia de un enorme pez al lado de la roca. El pescador, ubicado en el centro de una pileta, es la figura que se exalta en la fuente (Ver Figura 24).

**Figura 24** *El pescador*



*Nota.* Ríos, A. (1977). Escultura en cemento. Ubicación. Edificio Cádiz. Calle 54 con Carrera 41. Medellín. Adaptada de <http://esculturasdecolombia.blogspot.com/2014/01/pescador.html>

En conversaciones personales con el maestro Ríos, mostraba su inconformidad con el estado actual de la obra, pues lo planteado al momento de su propuesta, supuso una pieza que estaba en concordancia con los acabados de la fachada, para lograr una integralidad. Además, en términos del maestro “*El pescador*, hoy se encuentra encarcelado”<sup>(\*)</sup> pues la obra fue totalmente encerrada en rejas, para evitar que algunas personas se metieran a bañarse en ella. De igual modo, la obra ya no mantiene su fuente en funcionamiento. En principio, esta escultura que pudiese conjugarse con

---

<sup>(\*)</sup> (Ríos, V. comunicación personal, 20 de abril de 2020)

la fachada del edificio Cádiz y el espacio público parece haber logrado su cometido al devolverle a los niños del sector el juego alrededor de una fuente, sin embargo la relación del agua con los transeúntes quedó cancelada, por la intervención de la reja metálica que rodea la fachada

Pero bien, vale la pena detenerse en la apariencia del pescador, pues esta obra creada en 1977 no solo parece responder a la melancolía del centro de la ciudad si no a las dinámicas literarias que se estaban viviendo en el contexto latinoamericano. Es así como desde los años sesenta, ya circulaban libros como *Sobre héroes y tumbas* (1961) de Ernesto Sábato, *La ciudad y los perros* (1962) de Mario Vargas Llosa, *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar y *Cien años de Soledad* (1967) del colombiano Gabriel García Márquez. La característica de este conjunto de textos literarios era que visibilizaban la idiosincrasia latinoamericana y la obra del escritor nacional, hizo fuerte presencia en el panorama latinoamericano y del país. La escultura en cemento *El pescador* pareciera tener unos guiños del conocido encuentro del escritor colombiano con el hielo y el hecho de mantener los pescados congelados; pero el guiño más prominente es el rostro del pescador que se asemeja al de Gabriel García Márquez. Pero ¿cómo entender estas mezclas? Néstor García Canclini hizo preguntas similares al hablar sobre la ciudad, especialmente aquella que a veces deja de ser moderna y de ser ciudad:

Lo que era un conjunto de barrios se derrama más allá de lo que podemos relacionar, nadie abarca todos los itinerarios, ni todas las ofertas materiales y simbólicas deshilvanadas que se presentan. [...] ¿Cómo estudiar las astucias con que la ciudad intenta conciliar todo lo que llega y prolifera, y trata de contener el desorden: el trueque de lo campesino con lo transnacional, los embotellamientos de coches frente a las manifestaciones de protesta, la expansión del consumo junto a las demandas de los desocupados, los duelos entre mercancías y comportamientos venidos de todas partes? (García Canclini, 2001, pág. 37)

Medellín como ciudad, ha albergado todo tipo de mezclas y conflictividades, cambios y tradiciones. Buena parte de la ciudad de aquella época se quejaba de esa nueva herida llamada Avenida Oriental. Ríos con esta obra en particular quería alivianar la mirada y permitirles el tránsito lúdico a los niños mediante el uso de las fuentes, pero con guiños que le apostaban a la cultura. Las propuestas por nuevas calles, transitarlas como un paseo, albergar lo antiguo, hacer homenajes a lo nuevo, así se debatía la Medellín de antes y buena parte de las ciudades latinoamericanas de ahora.

Néstor García Canclini respecto de las complejidades que deparan las convivencias culturales menciona que:

Hoy existe una visión más compleja sobre las relaciones entre tradición y modernidad. Lo culto tradicional no es borrado por la industrialización de los bienes simbólicos. Se publican más libros y ediciones de mayor tirada que en cualquier época anterior. Hay obras eruditas y a la vez masivas, como *El nombre de la rosa*, tema de debates hermenéuticos en simposios y también bestseller: había vendido a fines de 1986, antes de exhibirse la película filmada sobre esa novela, cinco millones de ejemplares en veinticinco lenguas. Los relatos de García Márquez y Vargas Llosa alcanzan más público que las películas filmadas sobre sus textos. (2001, págs. 38-39)

Pero el maestro Ríos, si bien en la obra *Hacia el infinito*, quiso convertir a un indígena en un semidios; en *El Pescador* creo un espacio afable en lo público con guiños desde la literatura. Cabe preguntarse también ¿por qué a unas cuerdas de dichas obras, instala un coter? Medellín una ciudad que recibió y cuenta con esculturas como las que se mencionaba en líneas arriba, de prohombres, entre otros como *Manuel Uribe Ángel* (1963) de Jairo Cano; *Marco Fidel Suarez* (1954) de Octavio Montoya, *Mister James Tyler Moore* (1962) de Gustavo López que son solo un pequeño ejemplo del abultado número de esculturas de personalidades, cuenta también con las



propuestas del maestro Alonso Ríos quien se decidió, con frecuencia, por hombres anónimos y en ocasiones sencillos.

### **8.2.3 *El coterero y la fuerza masculina***

Esta escultura en bronce es la representación de un hombre desnudo de complejión fuerte. Ya sabemos que este es un rasgo frecuente en la obra del maestro Ríos Vanegas, pero esta pieza en especial no es de tan alta estatura como en las dos obras anteriores. Y es que Ríos conocía como un experto los cánones para la representación de la figura humana de tal modo que pudiera lograr una escultura estilizada y esbelta. Pero la idea de *El coterero* (1979) era representar la figura masculina tal y como un modelo real. Que se tratase de un hombre fuerte, ¡muy fuerte! Pero no muy alto (Ver Figura 25).

*El coterero* es una obra que tuvo como modelo real para su realización al señor Bernardo Castañeda, un hombre jubilado del Ferrocarril de Antioquia. Este personaje era amigo del maestro que gustaba de trotar y a Ríos le sorprendía su anatomía atlética. Era de piel oscura y de mediana estatura, pero extremadamente fuerte por haber sido coterero del Ferrocarril de Antioquia (Ríos, 2000, pág. 95). El maestro Ríos lo admiraba, y consideraba que un hombre como él merecía una escultura, por ser ese tipo de ciudadanos que lograban que el país creciera, mediante el arduo trabajo y compromiso, para el caso de don Bernardo (El modelo) con el Ferrocarril de Antioquia, y con su familia, por ser buen padre y esposo.

**Figura 25** *El cotero* 1979



*Nota.* Ríos, A. (1979). Bronce. Tamaño Natural. [Fotografía. Archivo del Artista]. Ubicación inicial, sector Cupichincha. Actualmente ubicación desconocida.

Alonso Ríos no esperaba que la propuesta fuese aceptada por los comerciantes del sector del centro de Medellín, pues dista de ese imaginario de prohombres esculpidos que abundan en la ciudad, así como de los mitos regionales. Se acercaba más bien a aquel eslabón del comercio en el sector que hoy se conoce como El Hueco, pues se trata del cotero que tiene como tarea llevar a cuestras objetos de un lugar a otro. Si bien fueron los arrieros quienes a lomo de mula movieron las mercancías en un territorio preponderantemente comerciante como el antioqueño, en los centros de comercio de las ciudades colombianas, todavía están presentes estos personajes que se convierten en un eslabón fundamental en la cadena de suministros. Para Ríos, esa fuerza indispensable en la cadena logística comercial era digna de ser visibilizada a través de su obra escultórica, y los comerciantes aceptaron sin objeciones realizar una pieza escultórica para

homenajearlos. Se trató de una fusión entre el papel de los trabajadores del antiguo ferrocarril y el presente, cuando aún encontramos coteros que siguen siendo esenciales en las cadenas de abastecimiento de las grandes ciudades, entre ellas Medellín.

Mirando atrás en la historia del arte regional, cabe mencionar cómo, con frecuencia, Pedro Nel Gómez enalteció este tipo de iconografías, “los arrieros y sus recuas, los recogedores de café, los rostros del pueblo” (Xibillé Muntaner, 1997, pág. 44). En *El coter*, como en otras obras, el escultor Ríos no acude a una composición narrativa o con abundantes alegorías. Si se observan por ejemplo la obra *El mecánico* (1999) de Justo Arosemena en el sector de Guayaquil, cerca de donde se encontraba ubicada *El coter* de Ríos, se puede percibir que la pieza del panameño se caracteriza por la descripción en los detalles del oficio, –un cigüeñal, una grúa y su polea, una prensa y hasta el perro del taller–. De igual manera, en la obra del mismo Arosemena, *Los obreros* (1983) en la urbanización Nueva Villa de Aburrá, la presencia de las figuras humanas representativas de obreros con materiales, almádanas, picas y montados en columnas resulta completamente narrativa.

El maestro Ríos, no recurrió a todo tipo de alegorías que pudiesen dar cuenta de *El coter*, tan solo le puso “la chinga” que corresponde al trapo que utilizan en la cabeza como protección y que sujetan con los dientes. Cabe anotar, que este era el único elemento de protección que usaban los coteros del Ferrocarril. Es así como el coter desnudo, es el espíritu fuerte de esos hombres que trabajan con tesón, pero para el caso, tiene su origen en la amistad entre artista y su modelo, y la gratitud que Ríos sentía hacia estos seres humanos que cumplen con una función en la sociedad y en quienes también reconoce una anatomía idealizada.

#### 8.2.4 *Obelisco conmemorativo a la Batalla de Cascajo*

*Dibujando una suerte de aquelarre de fantasmas, las marcas visibles de la ciudad van revelando y escondiendo a la vez, en una movilidad que parece no detenerse –mejor aún que no puede dejar de mutar continuamente–, esa multiplicidad de ciudades invisibles o apenas ligeramente perceptibles que constituyen su trama y su conflictividad, y que no son más que la expresión de su riqueza como territorio de reconocimiento y como fundación de un lugar.*

Jairo Montoya (1997)

Tras la aprobación de la Constitución del Estado de Antioquia en 1863, la cual era de corte liberal como fruto de la Convención de Rionegro, el historiador Luis Javier Ortiz Mesa (2008) señala que dicha Convención se dio en una de las regiones más conservadoras y católicas del país, donde fue designado Pascual Bravo como presidente provisional del Estado de Antioquia.

Cuando el político y militar inició su mandato expidió nuevas leyes en torno al recaudo y la relación Iglesia-Estado, lo que ocasionó una serie de pugnas partidistas que, sumado a una crisis económica y las dificultades para sostener el gasto militar, produjo un levantamiento armado de sus opositores. Aquel levantamiento desató también un descontento entre los conservadores y el clero. Entre estos últimos, por ejemplo, las comunidades religiosas carmelitas, porque sentían afectados sus bienes. Esto hizo que el gobierno de Pascual Bravo fuese visto con desconfianza provocando una insurrección a finales de 1863 que terminó con la Batalla de Cascajo en enero de 1864 en la que Pascual Bravo perdió la vida y los liberales fueron derrotados. La batalla se dio en un lugar limítrofe entre Rionegro y Marinilla. (págs. 12-13)

**Figura 26** *Obelisco conmemorativo a la Batalla de Cascajo*



*Nota.* Ríos, A. (1984). *Obelisco Conmemorativo de la Batalla de Cascajo*. Escultura en Cemento. Marinilla-Ant.

Esto tiene mucha relevancia para el artista Ríos porque es la mirada a la historia en la que una disputa sangrienta se dio entre dos pueblos que son hermanos. Así lo aseguró en la entrevista al mencionar que fue el Concejo de Marinilla, el que le encomendó la obra de carácter conmemorativo. El escultor se dedicó a estudiar las circunstancias de aquel acontecimiento mediante la revisión de varios libros de historia y encontró que su trabajo escultórico más que conmemorar desde la gloria aquella batalla entre dos municipios hermanos que habían derramado sangre por motivos religiosos, era necesario recordar lo sucedido como una gran marca y no enaltecer con un monumento épico la muerte del mismo pueblo. Pues aquellos que como Ríos conocen bien la historia de los municipios del oriente antioqueño, saben que la constitución de los

municipios en especial de lo que es llamado el oriente cercano, es decir lo que corresponde a los municipios de Rionegro, Marinilla, Guatapé, Guarne, El Peñol, Sonsón, El Carmen de Viboral, Granada, entre otros, son municipios que son fundados por familias emparentadas, así que cualquier disputa, es una pelea entre pueblos hermanos.

Así que, el otrora jefe de taller de Rodrigo Arenas Betancourt que había participado activamente en cada una de las etapas de construcción de la obra monumental *Lancers del Pantano de Vargas* (1969), interviniendo en el modelado de las figuras humanas y supervisando las 40 toneladas de bronce fundido para lograr conmemorar la gesta que dio lugar a que algunos compañeros (de manera jocosa) lo llamaran “Pantanito”, no quiso en lo absoluto, inscribir un ápice de violencia en la obra conmemorativa de la Batalla de Cascajo.

Para Ríos fue una grata sorpresa que su propuesta fuera acogida por el Concejo de Marinilla pues esperaba que quisieran algo narrativo de carácter combativo o heroico ya que es bien sabido que Marinilla se auto identifica como “la Esparta de Colombia”, título que es posible encontrar en las paredes del municipio, que si bien es cierto que denominarse como “Esparta” nace de la participación de hombres y mujeres en batallas relevantes en la independencia de Colombia, también es cierto que en el imaginario marinillo, se consideran combativos por naturaleza.

No obstante, no solo es la particularidad del pueblo marinillo, pues como lo asegura el historiador del arte Germán Rubiano Caballero (1983) cuando se refiere a Arenas Betancourt y su significativo número de obra en espacio público de carácter conmemorativo, indica que la “casta política gobernante” (pág. 66), en aras de homenajear o recordar a un personaje o un acontecimiento, consideran lo figurativo como lo ideal, por permitir un concepto simple. Y agrega que es una tendencia en buena parte de los países latinoamericanos por ser “las obras que el público considera realmente importantes como esculturas, toda vez que la mayoría de la gente –incluyendo

académicos de la historia, políticos y gobernantes— no acepta una obra tridimensional que no sea una efigie de un determinado personaje” (pág. 66). Es así como, para el maestro Ríos fue, como se mencionaba, una grata sorpresa que el Concejo aceptara su propuesta con un obelisco sin mayores pretensiones que señalar un lugar, pero además con esta obra, Ríos se muestra como un artista de la concreción capaz de comprimir desde la expresión plástica un concepto conmemorativo sin acudir a lo establecido. Es decir, todo un ejercicio abstracto y minimalista.

Se puede afirmar que el obelisco es una columna de carácter minimalista de aproximadamente 15 metros de altura, con formas cilíndricas modulares y cúbicas en la cual no hace uso de su experticia en el modelado de la figura humana, en cambio acude a la serialidad, pues la forma cilíndrica en cemento se cierra en la parte superior con cubos. La escultura cuenta con una luz al interior que enfatiza lo que realmente es, una cruz, para que así sea no solo el recordatorio de lo sucedido, sino la causa representada en la participación, por parte de algunos sacerdotes católicos al lado de Pedro Justo Berrio, quienes se encargaron de derrocar a Pascual Bravo Echeverri, enarbolando salvaguardar la fe católica, en defensa más bien, de los bienes económicos.

Si bien la obra, como se ha señalado, es una columna ubicada al lado de un pequeño y antiguo puente sobre el riachuelo el Cascajo muy al estilo del monumento de Arenas alusivo al Pantano de Vargas, la columna como ya se enfatizó marca el lugar de la batalla, permitiéndose, a su vez, hacer unos guiños a la obra del escultor rumano Constantin Brancusi (1876-1957) en la que este artista realiza una obra conmemorativa a la resistencia del pueblo Târgu-Jiu que batalló en la primera guerra mundial, contra los alemanes. Vale anotar que la obra de Brancusi es lo que llama Javier Maderuelo un “ambiente escultórico” formado por varias obras en un largo recorrido de casi un kilómetro, pero los intereses por los que se plantean las obras son similares, una batalla. El particular guiño con la obra de Brancusi es la *Columna sin fin* que hace parte del “ambiente

escultórico”, en cuanto a la serialidad que se constituye desde la repetición. Además, como lo apunta Maderuelo (1990) a propósito de la columna de Brancusi:

Este monumento es considerado habitualmente como una síntesis entre el tradicional obelisco y la Columna Trajana, de la que el friso espiral es motivo de comparación con el modular ritmo de elementos que hacen elevar la vista hasta el infinito en la Columna sin Fin. (págs. 27-28)

Entre tanto, en la columna de Ríos constituida por la serialidad de los elementos, son los cilindros de naranja rojizo los que dan la altura y finaliza con cubos de apariencia maciza pintados de negro que son aquellos que logran sellar el mensaje del artista. La columna entonces es un marcador, una señal en forma de cruz, que recuerda que allí sucedió algo. De este modo, alejado del antropomorfismo como rasgo preponderante en su quehacer creativo, el maestro Ríos confía su concepto en la modulación cilíndrica en cemento, ubicando un cilindro encima de otro, pero en subdivisiones, que facilitan la visualización de los cilindros, por haber espacios entre las subdivisiones mencionadas, así cada cilindro hace las veces de individuos, y los cubos negros que conforman la cruz es el recordatorio que en nombre, principalmente de la religión, dos pueblos hermanos se enfrentaron en un grave conflicto.

Alonso Ríos recalca que no solo murió Pascual Bravo, sino todas aquellas personas de ambos bandos, liberales y conservadores, y no encontraba sensato que el conflicto bélico en Colombia estuviese presente por cualquier índole desde nuestros orígenes como Estado, para el caso por la religión y tributos, y prueba de esa conflictividad casi endémica, era la Batalla de Cascajo.

Ahora bien, retornando al carácter iconológico de la obra, se mencionaba que es de carácter abstracta y minimalista, siendo una columna de cilindros en cemento, que hace pensar en lo que



llama Maderuelo (1990) la “funcionalización de la escultura” (pág. 36), que tiene su génesis en el constructivismo ruso, que para las primeras décadas del siglo anterior buscaba dejar de lado la representación usada por la burguesía, permitiéndose un arte más cercano al pueblo mediante una escultura convertida como elemento útil. Por ello se dieron distintos tipos de mobiliarios, como lo ejemplifica el autor “las torres para oradores” o “quioscos de prensa” dándose así el trabajo de los escultores en elementos útiles. Y además agrega que Brancusi fue un pionero de la “escultura utilitaria” es decir obras que surgen desde el diseño arquitectónico “como vigas, arcadas, capiteles y columnas” (pág. 37).

La columna de Alonso es una indagación por la escultura que toma elementos prestados de la arquitectura para desarrollar su concepto. Es la libertad de creer en el concepto tanto como creía en la experticia que puede ostentar un artista. Justamente no acude a sus habilidades con el cincel o las gubias, permitiéndose que sea el concepto el factor preponderante, instancia que revela el pluralismo y eclecticismo de Ríos, ubicándose así en las libertades que le aportaba su propio tiempo tal y como lo señala el esteta colombiano Javier Domínguez al pensar en la postura de Danto frente al pluralismo de los artistas:

Esta transformación radical de la conciencia artística, que daba a flote en el sentido de que los artistas estaban pensando ahora el futuro del arte, al margen de los dictámenes programáticos de los manifiestos, tal como había ocurrido desde las vanguardias de principios del siglo XX, cuya dinámica de rupturas caracterizó los procesos del arte moderno que se realizó hasta los años sesenta. Ya no había en la actitud de los artistas la certeza del paso histórico a seguir con el arte, ni la conciencia inminente de su obligatoriedad, que hacía tan excluyente el estilo a seguir, frente a otros posibles. (2008, págs. 415-432)

---

De esa libertad que podría decirse que disfrutaron los artistas, después de los setenta, Alonso fue un convencido. A sus alumnos siempre les inculcó el valor y respeto por otros estilos. Lo que no deja de ser un tanto atípico, si se tiene presente que Ríos es predominantemente figurativo y suele ser visto como un artista con grandes aptitudes frente al quehacer, como lo aseguró Rubiano considerándolo: “Muy conocedor de los oficios, Ríos talla la madera, modela la arcilla y tiene una gran experiencia con la fundición del bronce” (1983, pág. 132) pero desconociendo su pluralidad y potencialidad de la obra acorde con la época.

Por eso, permitirse creer que la experticia en los distintos tipos de modelados podría llevarlo a un solo tipo de modelado o estilo en su trabajo es equívoco. Como también lo sería el pensar que los artistas figurativos pueden desdeñar lo conceptual o minimalista o aquello que no requiera una habilidad técnica especial, no es para nada el caso del maestro Alonso Ríos, pues conocía y admiraba las obras con estos tipos de estilos de otros artistas. Justamente, con admiración, se refirió a las obras de espacio público en Medellín de tipo abstractas y minimalistas. Esto da cuenta de que Ríos Vanegas comprendía que el arte podía ir mucho más allá de una técnica. Para él como lo cuenta en una de las últimas entrevistas que dio, en este caso, para el programa de televisión llamado *Escultour* del canal regional Telemedellín (2021), consideró que la obra era la que le exigía el tipo de modelado y material. De esta suerte, se puede comprender porque Ríos podía trasegar por diversos tipos de estilos y materiales, abandonando en ocasiones su zona de comodidad.

## 9 Memoria y violencia. El hombre de los pájaros en la cabeza

*[...]Lo de ese año en la Universidad apenas ha tenido parangón en la historia de Colombia, era como si estuvieran matando las flores por el mero hecho de ser flores.*

Alonso Ríos Vanegas (2000)

Hacia el año de 1987, el maestro Alonso Ríos Vanegas intentaba disfrutar de unos días de descanso en los Estados Unidos. Se habla de intentar porque fue un año aciago, por decir lo menos, en la Universidad de Antioquia y, en toda la ciudad de Medellín y en el país. La violencia ya llevaba años azotando el departamento de Antioquia y a Colombia, en general. Pero lo que se vivía en la universidad, su segunda casa, en palabras del maestro Ríos, tenía poco con qué equipararse máxime si se trataba de una academia atravesada por los acontecimientos sociales.

Llevaba el maestro unos pocos días de iniciar su viaje al exterior cuando escuchó la noticia trágica: el profesor y abogado Luis Fernando Vélez Vélez había sido asesinado, a tan solo seis días de asumir el cargo como presidente del Comité Permanente para la Defensa de los Derechos Humanos en Antioquia. Para Ríos, la noticia resultó devastadora, no solo por el cariño, gratitud y admiración que sentía hacia el profesor, sino además porque sintió como si ya no hubiese salida al grave conflicto que se vivía en el país y que atravesaba abruptamente los espacios universitarios.

Otro profesor y dos estudiantes más habían sido abatidos en julio de ese mismo año, y mientras al interior de la universidad se preguntaban por lo que estaba pasando, al mes siguiente, según los relatos de Ríos, otras nueve personas, entre docentes y estudiantes morían de manera violenta. Entre ellos estaba el profesor y activista Héctor Abad Gómez, quien fue ultimado el 25 de agosto, al lado de Leonardo Betancur, cuando asistían al velorio de Luis Felipe Vélez, quien había perecido, también de manera violenta, horas antes. En aquel entonces, el abogado Carlos Gaviria Díaz, tuvo que exilarse para poder salvarse de la barbarie que se vivía en el país, y al

interior de la misma universidad. Todos estos acontecimientos quebraron al artista y no pudo más que romper en llanto al conocer la noticia de la muerte de Luis Fernando Vélez. La pregunta que empezó a rondar entre buena parte de la comunidad universitaria, incluyéndolo a él era “¿Quién será la víctima hoy?” (2017, pág. 222).

La violencia al interior de la universidad no era nueva, pues el maestro Ríos (2017) equipara los trágicos años de 1987 y 1988 con los acontecimientos del año 1973, cuando en la universidad producto de un enfrentamiento entre el Estado y los estudiantes resultó asesinado uno de los jóvenes participantes de la asamblea conmemorativa de las luchas estudiantiles. Al respecto, afirmaba: “todavía guardo en mi memoria la imagen del hecho infame del 8 de junio de 1973” (pág. 221). Este acontecimiento dejó una enorme cicatriz en la comunidad universitaria. La historiadora María Teresa Uribe (1998), se refiere al respecto, en su ensayo *El movimiento estudiantil: de la lucha por la inclusión a la lucha por el cambio político*, donde cita lo expresado en el número 187 de la *Revista Universidad de Antioquia*:

El 8 de junio de 1973, después de una asamblea conmemorativa de ese día clásico del estudiantado, resultó asesinado, en las puertas de la Universidad y por un agente del DAS, el estudiante de Economía Fernando Barrientos. Los estudiantes, en medio de la indignación y el dolor por el hecho, recorrieron las instalaciones de la Universidad con el cadáver de su compañero hasta llegar a las oficinas de la rectoría, donde depositaron sobre la mesa de los consejos los despojos del estudiante muerto y lo cubrieron con la bandera de la institución. (pág. 580)

Una sumatoria de hechos fueron observados por el escultor antioqueño: “la furia de los estudiantes, el incendio que destruyó el bloque administrativo, la respuesta lenta de los bomberos, el cierre de la Universidad y la revuelta de los estudiantes por varias calles de la ciudad” (2017,

págs. 221-222). Su ingreso como docente del Instituto de Artes Plásticas y Aplicadas que fuera anexo a la Universidad de Antioquia le permitió darse cuenta de todos estos hechos. Ya él mismo, en calidad de estudiante, había experimentado el traslado del IAPA Francisco Antonio Cano que funcionaba en el Paraninfo hacia la nueva Ciudad Universitaria por lo que fue testigo de un significativo número de sucesos trágicos, como otros de celebración y alegrías en la universidad.

Este conjunto de motivos hace que sea necesario estudiar las esculturas de Ríos en clave reflexiva inmediata hacia la potencia y significación de sus piezas artísticas no solo en el espacio público de la ciudad, si no dentro del campus de la Universidad de Antioquia, pues la significativa cantidad de hechos que allí sucedieron en la época existencial del artista fueron determinantes en una parte del desarrollo de su obra.

El caso del asesinato del estudiante Luis Fernando Barrientos a manos de un agente del Estado, fue una tragedia que ni la universidad, ni el artista como profesor universitario pudieron dejar pasar por alto. Así nació su escultura *Estudiante caído* (1979) una obra en bronce sobre mármol, para la cual ejecutó la maqueta en terracota, entre los años 1973 y 1974. Esta pieza del escultor pudiese pasar como una obra de carácter conmemorativo, sumándose a otras que se encuentran emplazadas en distintos lugares del país como, por ejemplo, *El estudiante caído* (1957-1958) en Santa Marta del artista Antonio Sánchez o en Villavicencio en el Parque de los Estudiantes, donde está emplazada la escultura a *Los estudiantes caídos* o también llamada *Espíritu y Sangre* (1976) del artista Álvaro Vásquez.

Los ejemplos de las esculturas mencionadas, aluden al estudiante que lleva a cuestas a su compañero muerto, recordando los trágicos sucesos que generaron la conmemoración del día del estudiante caído, como lo recuerda Vivian Arce (2021): la muerte del estudiante Gonzalo Bravo Pérez el 7 de junio de 1929, en medio de protestas (párr. 5); de igual modo, la muerte de Uriel

Gutiérrez el 8 de junio de 1954, en la conmemoración de los 25 años de la muerte de Gonzalo Bravo (párr. 10); y el 9 de junio por la masacre de al menos ocho estudiantes que marchaban exigiendo justicia por la muerte de Uriel (párr. 12). Sucesos que se registraron en la ciudad de Bogotá.

Entre tanto, *El estudiante caído* del profesor Alonso Ríos contiene dos historias. Se mencionó que el maestro realizó luego de la muerte del estudiante Barrientos una maqueta en terracota. Luego, entre 1979 y 1980, un grupo de estudiantes de escultura le pidieron al maestro, que les permitiese realizar dicha obra, pero en tamaño monumental, es decir, mucho más grande del natural. El profesor Ríos aceptó la propuesta de los jóvenes, además porque el mencionado grupo, quería rendir tributo a Barrientos y emplazar la escultura en la plazoleta de la universidad, que lleva su nombre. Así, mientras aprendían del modelado y vaciado en cemento, lo que requería de unos meses, decidieron pedir permiso para ubicar la pieza en el espacio universitario que, al igual que la maqueta del maestro, era un hombre desnudo en posición horizontal. Sin embargo, según el hoy escultor Ángel Ortiz, antiguo discípulo de Ríos, desde la dependencia encargada de la universidad, no quisieron asignar un espacio para ello.

A pesar de la situación, los estudiantes decidieron terminar la obra que llevaban en proceso y al momento de su finalización, la emplazaron en la parte posterior de la Facultad de Artes, en límites con la cancha de fútbol. Tras pocos días de su ubicación la obra fue vandalizada. Según lo revisado por los alumnos:

La escultura de casi tres metros fue golpeada tal vez con una almadana, lo que le destruyó el brazo izquierdo con la mano empuñada, parte de la pierna y el rostro. La obra, siguió allí por unos meses en posición horizontal, y al no contar con un emplazamiento debido, se convirtió en una especie de gran silla donde la gente se sentaba. Así se fue destruyendo y

con el paso de los días fue retirada, pues ya se encontraba en pedazos. (Ortiz. Á. Comunicación personal. 21 de junio de 2023) (Ver Figura 27)

**Figura 27** *El estudiante caído*



*Nota.* Obra del grupo de estudiantes de escultura del maestro Alonso Ríos Vanegas en la Universidad de Antioquia. (1979-1980). [Escultura en cemento]. Ubicada al lado de la cancha de fútbol de la Universidad. Fotografía. Archivo Ángel Ortiz. En la imagen se puede notar los daños en la cabeza, cara, tobillo y el brazo destruido en su totalidad.

La obra del maestro Ríos, como se advertía en líneas anteriores, era, al igual que la de sus alumnos, un homenaje a Barrientos. Esta escultura en bronce representa un cuerpo humano que yace con la mano izquierda empuñada, como símbolo de la lucha estudiantil. Sin embargo, hay un detalle que siempre servirá para recordar que el hombre modelado es el estudiante de la Facultad de Economía, porque en la esquina inferior derecha del mármol se nota un pequeño marco que emerge (Ver Figura 28, detalle señalado con flechas). Éste recuerda cómo el cuerpo del estudiante

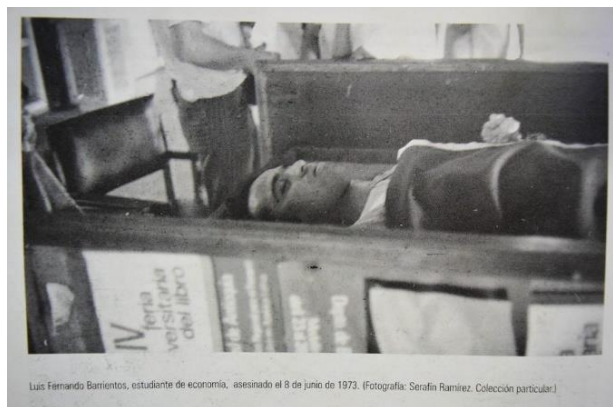
fue llevado al bloque administrativo en un gran cartel que hizo las veces de camilla improvisada (Ver Figura 29).

**Figura 28** *Estudiante caído* (1979)



*Nota.* Ríos, A. (1979). [Escultura bronce sobre mármol]. Dimensiones: 0,95 metro x 0,35 metro. Fotografía: Archivo del Artista. Ubicación, Casa Museo Alonso Ríos Vanegas. Marinilla (Ant.). Las flechas azules señalan detalle. (Agregado de las flechas: Marina Mejía).

**Figura 29** *Luis Fernando Barrientos Rodríguez*



*Nota.* Luis Fernando Barrientos Rodríguez. Asesinado el 8 de junio de 1973. Su cuerpo es llevado al bloque Administrativo en un enorme cartel a modo de camilla, donde es puesto sobre las mesas del Consejo Académico. Adaptada de la página. Hacemos memoria. [Fotografía de Serafín Ramírez] <https://hacemosmemoria.org/2018/06/08/luis-fernando-barrientos-memoria-udea/>



Los conflictos al interior de la institución enmarcados en protestas, paros y otros durante las décadas de los setenta y ochenta eran cada vez más frecuentes, o como bien lo señala Uribe (1998) en su ensayo *Entre el déficit y los conflictos* “empezaban a volverse endémicos” (pág. 624). El panorama de incertidumbre, dolor y conflictos dentro de la Universidad de Antioquia, no solo fueron sucesos que vivió de cerca el artista Alonso Ríos, sino que además padeció como docente. Es por ello por lo que, en una parte de su obra, empieza a plasmar ese dolor que cargaba la comunidad universitaria. A eso se sumaba una especie de sensación de impotencia, pues la represión también parecía emerger al interior de la academia. Sucesos como la destrucción de la obra escultórica en homenaje al estudiante Barrientos, por parte de otro profesor y que fuera realizada por los estudiantes de la Facultad de Artes, o como lo señala la profesora de periodismo Alba Rocío Rojas León a propósito, en su ensayo *Luis Fernando Barrientos: memoria sin permiso en espacio público* (2018) muestra el impacto que estos hechos tuvieron en el mundo universitario:

En recuerdo de este hecho, al sitio amplio y libre del espacio público dentro de la Ciudad Universitaria, por la entrada de Barranquilla, la tradición oral le concedió el nombre de Plazoleta Barrientos, sin permiso de la oficialidad universitaria. Hoy es el máximo símbolo del Movimiento Estudiantil y la memoria de sus luchas políticas y académicas en la Universidad de Antioquia. (párr. 6)

Estas manifestaciones daban cuenta de la resistencia de la comunidad estudiantil por mantener viva la memoria de sus estudiantes y profesores asesinados, así como de las luchas promovidas por los jóvenes que han sido sistemáticamente perseguidas, pero, aun así, profesores como Alonso Ríos en su rol académico y como artista, reconfiguraba todo este acontecer desde el ejercicio de recordar, a través de la creación plástica, concretamente desde la escultura.

Y no sería el esfuerzo por mantener presente al estudiante Barrientos en la memoria, pese a que otros parecían querer olvidarlo, el único impulso para su tarea creadora, pues ante nuevos sucesos dolorosos, si bien algunos alzaron la voz ante el dolor y la crueldad, el maestro alzó el cincel para golpear la piedra y visibilizar a las víctimas y su dolor frente a los acontecimientos.

El 14 de octubre de 1981, en distintos lugares del país, incluyendo los espacios universitarios, se presentaron protestas debido a la visita del entonces vicepresidente de los Estados Unidos, George Bush. Además, se avecinaba una jornada de paro nacional por las carencias de vivienda y en los servicios públicos, de vivienda. Esto llevó a la incomprensible pero frecuente práctica de algunos encapuchados de tirar bombas molotov. Una de éstas impactó un vehículo que pasaba por la Calle Barranquilla, una de las vías principales en las inmediaciones del campus. En el vehículo de placas oficiales, además del conductor, se transportaban un sacerdote y una religiosa, la hermana Sor Carmen Cañaveral López, de la Congregación Siervas de María. El vehículo se incendió rápidamente y en el periódico *El Mundo*, del 15 de octubre de 1981 informaban que:

Una religiosa horriblemente incinerada; un sacerdote, un soldado y varios estudiantes heridos; la Universidad de Antioquia clausurada, y 120 retenidos; fue el trágico saldo que arrojaron los disturbios ocurridos ayer en las afueras del Alma Mater [sic], considerados como los más violentos de los últimos años. (1981, Sección 2)

Como lo informaba el periódico, la protesta terminó con graves disturbios. Además del deceso de la religiosa, hubo una alta cifra de detenidos ya que la Policía Militar ingresó a la Universidad y capturó a estudiantes, empleados y hasta transeúntes. El periódico hablaba de 120 detenidos, sin embargo, los testimonios de otras personas de la comunidad señalaban que la cifra era mucho más alta, solo que en la noche llevaron a una parte de los detenidos a la Cuarta Brigada.

Era el tiempo del Estatuto de Seguridad, promulgado bajo el gobierno de Julio César Turbay Ayala, con el cual se vulneraban las garantías penales del debido proceso, lo que permitía capturas ilegales sin los más mínimos requisitos de ley, la retención de las personas sin prescripción de tiempo y sin su debido juez natural –derecho fundamental–, ya que el Estatuto le concedía facultades de policía judicial a las Fuerzas Militares, lo que permitió que cualquier militar realizara capturas y decidiera sobre el material probatorio. Esto significó que los civiles fueran juzgados por consejos de guerra. Por ello, amparada bajo ese funesto Estatuto de Seguridad, la Policía Militar ingresó al campus, realizó más de un centenar de detenciones ilegales y no conforme con ello, llevaron a los detenidos a la Cuarta Brigada donde fueron golpeados y torturados varios días, antes de ser trasladados a la Cárcel de Bello (Bellavista), donde duraron varios meses, algunos casi un año, detenidos sin pruebas y sin un debido proceso.

Al maestro Alonso Ríos, le tocó vivir aquella experiencia abrupta. La ciudad hablaba de la monja incinerada, la que terminaron llamando en algunos medios como “Sorprendida”, pero para el maestro Ríos, el dolor además de ese ser que murió en las puertas de la universidad, también le causaba una tristeza honda porque veía cómo una de sus alumnas lloraba de manera desconsolada por la captura ilegal de su novio que pertenecía a la Facultad de Ingeniería, y que al momento de los hechos, se encontraba estudiando en la cafetería de la facultad. Los militares lo detuvieron y ficharon como parte de los encapuchados que quemaron el vehículo en las afueras. Para el maestro Ríos era descabellado ese tipo de detenciones y agresiones a la libertad. Así le tocaba ver el sufrimiento de los alumnos detenidos sin ninguna garantía legal y el sufrimiento de los seres queridos.

Las últimas décadas del país fueron marcadas por graves situaciones que dieron lugar al reconocimiento de grandes actores del conflicto. Se trataba de estructuras armadas representadas

en guerrillas y narcotráfico con su brazo armado de sicarios y paramilitarismo; sin dejar de lado la delincuencia común. Carolina Ponce de León, en su texto *El efecto mariposa* (2005) a propósito de la grave situación del país, para dichas épocas, señala el modo en que “los pintores parecen responder a esta realidad desde su estado de conciencia más interior. Parecen ampararse en mitologías personales donde crean, como una forma de exorcismo espiritual, las imágenes simbólicas de sus universos privados” (Ponce de León, 2005, pág. 20).

Así recuerda como en esos ejercicios artísticos que ella llama “imágenes simbólicas de sus universos privados” (pág. 20), algunos acuden a lo autobiográfico, otros a las ficciones personales, otros a lo mítico y religioso o a lo pictórico como universo personal. Y agrega que en el país las preocupaciones son más del orden estético y menos en su función cultural. Aunque, en principio, ella hace referencia a la pintura también lo reconoce en otras formas expresivas de las artes plásticas y/o visuales resaltando artistas como José Alejandro Restrepo, Miguel Ángel Rojas, Doris Salcedo o María Teresa Hincapié, quienes desde la óptica de Ponce “proponen otras miradas que giran en torno a la situación del país, en sus complejidades socioculturales” (pág. 20).

¿Cómo o por qué apalea a la tristeza, la injusticia y el olvido en el proceso creativo? Estas eran las preguntas que se hacía el maestro Ríos. Él, en su doble condición de artista y docente (en especial desde esta última) le impelía desde lo ético que no podía callar ante tanto acontecimiento junto atravesado por las aberraciones humanas. El profesor Ríos no podía inventarse universos privados e imbuirse allí, cuando a su lado tenía estudiantes que lloraban, estudiantes privados de la libertad, personas de uno u otro lado asesinadas, ciudadanos inocentes afectados por el dolor producido por los vejámenes de una guerra cruenta entre la misma sociedad. Tampoco el profesor Ríos podía crearse ficciones personales artísticas, cuando la realidad es que, en las afueras de sus aulas en un accionar de los encapuchados quemaban a un ser humano. Por otra parte, tenía que

soportar las fuertes oposiciones que encontraron sus alumnos a la hora de realizar la pieza escultórica en cemento del *Estudiante caído*. Producto de las represiones y los graves hechos de violación a los derechos humanos, ni las esculturas que tenían como fin recordar lo que había sucedido al interior del campus se salvaron porque, igualmente, fueron destruidas.

Aunque esto aconteciera, el profesor Alonso decidió honrar la memoria de la monja incinerada y al estudiante de ingeniería capturado. Para el maestro Ríos, ellos eran dos víctimas de otra trágica jornada de protestas, víctimas inocentes que debían ser recordadas y por eso esculpió dos obras denominadas *Ventanas 1* y *Ventana 2*, con las cuales pretendía mantener viva su presencia.

La intención del artista era situarlas –como lo hizo– en espacios de tránsito al interior del campus universitario, específicamente en la parte de atrás de la Facultad de Artes, por donde se camina para ir a la zona del estadio, y así las obras pudiesen ser vistas de tal modo que los transeúntes se preguntasen por la razón de las esculturas allí, trayéndolos de nuevo al diálogo, de quiénes eran y del porqué de su presencia. Así, a partir de los interrogantes que surgieran entre quienes circulaban por el sector, se rememoraría a las víctimas directas e indirectas de un hecho que causó tanto dolor para la comunidad universitaria y para la ciudad.

Este modo de hacer memoria, como lo enuncia la doctora en memoria social, Sandra Arenas Grisales (2012) en *El boom de la memoria* es, por decirlo de algún modo, el levantamiento de la voz de las víctimas en la primera década del 2000. No obstante, la autora señala que antes que existieran comisiones u organizaciones sociales que trabajaran por la verdad, las personas hacían lo propio para mantener viva la memoria de los acontecimientos y, agrega:

No obstante, antes de dicho boom, las personas que debieron enfrentar esta situación encontraron formas creativas, cotidianas, simples, de expresar esas memorias, de marcar

los lugares donde se presenciaron las acciones violentas; formas de recordar y devolver la dignidad de sus muertos, de narrar sin palabras los acontecimientos que marcaron sus vidas, las de sus familiares y vecinos. Basta mirar a nuestro alrededor y encontraremos esas marcas de la memoria: altares, cruces, paredes pintadas, canciones, mantas bordadas, tumbas decoradas, piedras pintadas. Han estado ahí por años, intentando decir algo, haciendo lo posible por que los hechos que las originaron no sean olvidados, porque las personas que las inspiraron sean recordadas y reconocidas como víctimas de una guerra. (pág. 175)

Así lo pretendía el maestro Ríos Vanegas, que esas figuras humanas que parecen emerger de aquellas ventanas representativas de la monja en una ventana triangular que yace con sus ojos cerrados, y el rostro del joven entre rejas que parece ser un rostro olvidado serían un llamado al recuerdo, a la posibilidad de recordar para intentar no repetir. El artista no quería que fueran olvidados, pues además de ser el dolor de los familiares, era también una herida de la universidad que tenía que permanecer en la memoria de la comunidad universitaria.

La crítica de arte y gestora cultural Carolina Ponce de León, señala que los años ochenta representaron uno de los momentos más complejos en Colombia y agregaba que “la intrincada realidad del país parece impenetrable” (2005, pág. 20). En ese sentido, no era el escenario que vivía el artista Ríos, no era opción si era impenetrable. Alonso, siendo profesor de la universidad y comprometido con el acompañamiento a sus estudiantes, se encontraba inmerso en el dolor, la tragedia y los sucesos violentos de la que era su segunda casa, la Universidad.

Vale la pena detenerse en el modelado de las obras. *Ventana 1*, corresponde a la representación de la monja que, como se ha mencionado anteriormente, es un rostro esculpido al interior de una piedra (Ver Figura 30). La piedra a modo de triángulo se configura en tres partes, formando una llama. La parte exterior que es conocida como la parte oxidante y envolvente está

conformada en su mayor parte por la piedra, la cual es ahuecada en su interior para dejar espacio al rostro. Dicha parte interior es lo que se conoce como zona intermedia o de reducción de la llama y la tercera parte es el rostro que se encuentra esculpido en la zona interna o conocida como interior frío de la llama. Así, el artista logró aludir, a la religiosa calcinada. Sin embargo, la parte exterior, si bien la modeló triangular, dejó su textura rugosa, como una evocación de lo que la propia naturaleza esculpe. Entre tanto, el rostro de la mujer es en un modelado liso que juega con las texturas rugosa y lisa más el vacío.

Pero el modelado no solo responde al concepto del artista, atañe aún más al sentir que la comunidad universitaria describía, es decir, cómo habían visto el deceso de la religiosa a través de la ventana. Podría decirse que el boceto de la obra, lo realizan esas conversaciones cargadas de dolor en las cafeterías, pasillos y talleres de la Facultad de Artes y que el artista profesor esculpe en la piedra. Sin embargo, estas piezas fueron retiradas de la universidad luego de unos meses, por el mismo docente Alonso Ríos, y ahora se encuentran en la Casa Museo Alonso Ríos Vanegas del municipio de Marinilla.

**Figura 30** *Ventana 1*



*Nota.* Ríos Vanegas, A. (1982). Talla en piedra. Dimensiones. 70 cm x 60 cm.

Si las descripciones dolorosas de algunos testigos de la universidad que presenciaron el suceso, generó el boceto de la religiosa, la tristeza de los seres queridos de los estudiantes privados de la libertad sin garantías constitucionales sería la que le diera el insumo para tallar en mármol los rostros de los estudiantes encarcelados. Quienes hayan tenido la ocasión de acercarse a la Cárcel y Penitenciaría de Media Seguridad de Bello (CPMSB) más conocida como “Bellavista” o pasar por el frente, han visto el drama de los presos cuando se asoman por unas pequeñas ventanas a través de los barrotes. Así quiso mostrar Ríos a los estudiantes que fueron presos de manera injusta, asomados por una pequeña ventana desde donde mediante gritos se comunicaban con el mundo exterior. Esa es una imagen dolorosa, pero era el modo como los cercanos, luego de viajar en un bus de servicio público, iban a gritarse unos minutos con su familiar, amigo o pareja que estaba privado de la libertad (Ver Figura 31).

**Figura 31** *Ventana 2*



*Nota.* Ríos Vanegas, A. (1982). Talla en piedra. Dimensiones. 55 cm x 55 cm (Irregular). Ubicación: Casa Museo del Artista. Marinilla (Ant.).



Como se recordaba en líneas anteriores, el diagnóstico de la historiadora María Teresa Uribe, visibiliza cómo los conflictos en la universidad ya eran endémicos. Así queda detallado cuando describe la década del ochenta dentro de la institución:

El decenio de los ochenta encuentra una universidad aislada, vuelta sobre sí misma, desbordada por los conflictos internos, agobiada por el déficit presupuestal y abandonada de manos del Estado, de los partidos tradicionales e incluso de las organizaciones de izquierda, para quienes la Universidad ya no era objetivo por conquistar; las movilizaciones estudiantiles se habían vuelto asunto de activistas y ya no podía hablarse, en estricto sentido, de movilizaciones de masas. (Uribe de Hincapié, 1998, pág. 626)

Al comprender la situación de la universidad, sus graves fisuras y divisiones, se puede entender por qué las disputas al interior de la Facultad de Artes, las peleas entre aquellos docentes que consideraban que no podían tener en la planta de profesores, docentes que como en el caso de Ríos Vanegas se habían formado en el Instituto de Artes Plásticas y Aplicadas. Muchos de los que habían recibido formación en aquella institución había comenzado su formación artística a los quince años. En el caso de Alonso había sido jefe de taller de Arenas Betancourt y había trabajado en el taller de Marín Vieco. Para las dinámicas universitarias estas no eran credenciales suficientes para ser un profesor de la Facultad de Artes en el área de escultura.

Cuando el maestro Ríos fue contratado para realizar la obra *Homenaje a la amistad* (1985), por parte del grupo económico Sindicato Antioqueño (hoy Grupo Empresarial Antioqueño) inició el modelado al interior de la facultad en horas no laborales. La pieza escultórica en bronce exigía un procedimiento previo de modelado en yeso y la realización de cascos, una gran oportunidad para que los estudiantes aprendieran la técnica, pues no era común que este tipo de trabajos (por el tamaño y el alto costo de los materiales) fuera encomendado a los artistas. Mayor aún era la

dificultad para los docentes de escultura enseñar dicho tipo de técnica por los citados costos que la universidad no tenía y aún hoy no tiene cómo cubrir para enseñar un tipo de técnica del corte monumental si a esto se suma que las dinámicas contemporáneas del arte le apuntan a otras formas de representación.

Para el profesor Alonso fue una oportunidad ejecutar esta obra pues podría compartir y enseñar el procedimiento a sus estudiantes. Se trataba de una escultura costeadada por el sector privado que permitió que sus pupilos pudiesen aprender del modelado y de la alta exigencia que comporta este tipo de obras. Sin embargo, al momento de iniciar el modelado, cuando algunos de sus colegas se enteraron de que la obra había sido solicitada por tan importante grupo económico fue denunciado ante la administración pese a que trabajaba en horarios por fuera de las clases. Los detractores lo denunciaron pidiendo su despido. De este modo, el profesor Alonso Ríos se acercó al profesor Luis Fernando Vélez Vélez, quien era un reconocido jurista, docente de la Facultad de Derecho, además activista que trabajaba en pro de los derechos de los profesores y había sido entre otros, director del Museo Universitario.

Se reunieron en su oficina, le contó la historia de la mencionada obra escultórica y de las denuncias de corte disciplinario con lo que buscaban despedirlo. Alonso Ríos en su autobiografía, y tal vez por su forma de afrontar las situaciones adversas, recuerda los sucesos, pero pareciera llevar al olvido dichos detractores, y mejor expone cuales fueron las denuncias. Así señala que una de las denuncias fue por usar materiales tóxicos y explosivos. Y agrega:

El Vicerrector, Sergio Valderrama, solicitó al Centro de Investigaciones Ambientales de la Universidad de Antioquia una investigación. Esta dependencia rindió un informe en el que, en forma meticulosa, describía los materiales y su grado de afectación a los seres humanos, para luego dictaminar: (...) En relación con su memorando del día 28-5-85, concerniente a

una queja sobre uso de materiales explosivos y altamente tóxicos en el taller de escultura de la Facultad de Artes, me permito informarle que se hicieron dos visitas a este lugar del bloque 24 de la ciudad universitaria y en términos generales se pudo observar que, aun cuando las condiciones de trabajo no eran óptimas, no revestía características alarmantes ni de alta peligrosidad. (2017, pág. 216)

Se puede concluir que la elaboración de la obra mencionada, en la cual el maestro Ríos se alejaba en lo técnico de lo acostumbrado e incursionaba en la fibra de vidrio, había sido visto como una gran amenaza, pero por el desconocimiento de algunos en la técnica.

Pero luego de que dicha denuncia no surtiera efecto, lo denunciaron por los costos de los materiales. El abogado Vélez aceptó representarlo y se inició un proceso disciplinario que implicaron nuevas vistas al taller, por donde desfilaron personas de todas las dependencias. Luego de terminar el proceso y ser allegadas las facturas de compra de los materiales por parte del maestro Alonso Ríos, fue exonerado. Así lo recordaba el artista:

Un día, a finales de julio, recibí en mi oficina al doctor Fernando Mesa Morales, profesor de Derecho y destacado penalista de Antioquia, investigador ad hoc para el caso. Con una sonrisa amplia como un estadio, me saludó con efusión: ¡Hola Alonso! ¡Cuánto hubiera dado por abrazarte y contarte estos detalles de la investigación, pero me sentí impedido por ser el investigador del señor Rector! Desde hace mucho tiempo sabía que eras inocente, pero me abstuve de manifestártelo, por principio ético. Este es un caso típico de persecución, pero ya todo pasó. Mira, quiero hacerte entrega del veredicto. Léelo y descansa, la pesadilla terminó. (pág. 218)

Paradójicamente la obra como se citaba, *Homenaje a la amistad* (1985) (Ver Figura en cuadro anexo) se convirtió en una excusa para una pugna entre profesores compañeros dentro de

una misma facultad, que, el profesor Ríos con buenas intenciones de enseñar a sus estudiantes una técnica a la cual no tenían los medios de aprender en otras instancias, por lo ya mencionado, como la experticia requerida por el docente y el costo de los materiales, terminó siendo denunciado por faltas inexistentes.

De la situación le quedó al maestro Ríos, además de padecer las disputas citadas al interior de la facultad, la posibilidad de contar con un gran amigo, el abogado Luis Fernando Vélez, de quien no se perdía de sus intervenciones al lado del médico Héctor Abad Gómez en las diferentes asambleas o eventos de los docentes, disfrutando de la claridad y elocuencia de ambos. Por esta razón, cuando se supo del asesinato del profesor y abogado no solo sintió una tristeza profunda, sino además la pérdida de su amigo y defensor. Así que desde Estados Unidos tomó la decisión de realizar una obra para conmemorar al jurista. En consecuencia, al iniciar las labores académicas y con su espíritu decidido de no dejar olvidar al docente asesinado, sostuvo conversaciones con el vicedecano de la Facultad de Derecho, el profesor León Darío Cadavid, quien se encontraba en la misma sintonía de Ríos, pues desde aquella facultad ya había voces que se sumaban al clamor de erigir una obra en honor a Vélez.

A los pocos días se dio la reunión con el vicedecano de la Facultad de Derecho, los docentes de la Facultad de Ingeniería que serían encargados de la fundición y el docente artista Alonso Ríos inician la labor. Pero dicho ejercicio de memoria suscitó algo aun mayor, así lo relatan los docentes Mejía y Echavarría:

El grupo de fundición a la Cera Perdida, se integró con el monumento In Memoriam al profesor Luis Fernando Vélez Vélez, vilmente asesinado en los aciagos días de nuestra Alma Mater en el año 1987. Esta escultura del Maestro Alonso Ríos, ubicada en la Plazoleta

Central, tanto en su magnitud como en su proceso de elaboración por arena cemento, desconocido en nuestro medio, era un reto en sí misma. (Mejía y Echavarría, 1994, pág. 5)

Vale la pena resaltar que la cabeza conmemorativa a *Fernando Vélez* (1988) hoy se encuentra emplazada al frente del mural *El hombre ante los grandes descubrimientos de la ciencia y la naturaleza* (1968-1969) del artista Pedro Nel Gómez y diagonal a la fuente *El hombre creador de energía* (1968-1971) de su maestro Rodrigo Arenas Betancourt (Ver Figura 32).

**Figura 32** Cabeza conmemorativa Luis Fernando Vélez, *El hombre creador de energía*, y *El hombre ante los grandes descubrimientos de la ciencia y la naturaleza*



*Nota.* Fotografía Panorámica. Ubicación de la *Cabeza Luis Fernando Vélez Vélez* (1988) de Ríos, A. (costado derecho). *El hombre creador de Energía* (1968-1971) Fuente. de Arenas, R. y *El hombre ante los grandes descubrimientos de la ciencia* (1968-1969) Gómez, P. (Mural. Bajos de la Biblioteca Carlos Gaviria, costado izquierdo)

La obra dedicada a Vélez, al haber sido ubicada en el costado de la Plazoleta Central, hacia el sur del bloque 22, quedó emplazada en triángulo con las obras mencionadas. Las tres si bien responden a distintos años, terminan presentando un aspecto en común, y es el hombre de ciencia. Ya se ha mencionado que *El hombre creador de energía* del maestro Arenas, busca ensalzar mediante la imagen del Prometeo a ese hombre que germina desde una flor (la ciencia). Entre tanto,

el mural del maestro Pedro Nel, encierra cuestiones del artista frente a la misma creación científica, interrogantes sobre los avances tecnológicos que parecen reñir con la humanidad y, entre dichos cuestionamientos, se encuentran las barequeras y los indígenas. Un mural que recuerda las contradicciones del ser humano.

Con la cabeza conmemorativa a Luis Fernando Vélez el espectador se encuentra con el modelado insuflado como si el maestro Ríos quisiera denotar el valor del pensamiento. Con la escultura recuerda en el jurista al hombre de ideas y de ciencia, que en oposición a las contradicciones que plantea Pedro Nel en el hombre de ciencia, Vélez personifica al hombre intelectual comprometido con los derechos humanos. Pareciera pues, que la cabeza a Luis Fernando Vélez se convierte en un recordatorio que la Universidad y, en este caso, la Universidad de Antioquia es el lugar donde germinan grandes hombres, como lo plantea la obra de Arenas que es el símbolo-respuesta a la contradicción de Pedro Nel, sobre la destrucción del hombre.

Existen dos circunstancias particulares sobre la ejecución de la escultura conmemorativa a Luis Fernando Vélez Vélez. La primera, como lo referencian los docentes de ingeniería Héctor Daniel Mejía y Alejandro Echavarría, tiene que ver con el arduo trabajo emprendido desde distintas disciplinas del conocimiento albergadas por la universidad (artes plásticas, ingeniería, derecho unidos por un fin), pero, paradójicamente, la obra no fue el resultado de una labor concebida desde lo institucional, es decir, que la consecución de los materiales, organización de taller, modelado de la obra y gastos que pudieron generarse para el vaciado, por ejemplo, fue labor de los docentes y la comunidad universitaria, y agregan que “mediante la tesonera acción de abogados, artistas, artesanos e ingenieros se cumplió la realización de la obra y se adecuó el Taller de Fundición para la fabricación de la obra monumental” (pág. 5).

La acción conjunta de la comunidad en torno a la creación de la obra artística para honrar al defensor de los derechos humanos era ya en sí misma una *proeza humana*. Esto mostró la movilización de la comunidad universitaria:

Al día siguiente el doctor Cadavid ya había recogido dineros suficientes entre sus compañeros profesores de la Facultad de Derecho para iniciar los trabajos, y yo conseguí autorización para dedicarle a la realización de la obra parte de mi tiempo laboral en la Universidad. Mediante una campaña organizada por los profesores de Derecho, se pidió colaboración a todos los estamentos de la Universidad. En los tres meses que duró la construcción de la obra se recogieron 400 Kilos de bronce, dinero y otros materiales. En cajones de madera que se colocaron en diferentes lugares de la Universidad los obreros, los estudiantes, los profesores, las secretarias y los demás miembros de la comunidad universitaria iban mostrando su solidaridad con esta empresa, trayendo de sus casas los objetos de bronce inservibles, llaves y partes de vehículos, radiadores, bujes y otros adminículos. Como un relojito se veía a todas estas personas depositando en los cajones su ayuda. Toda la Universidad se movió solidaria. Fueron tantos los elementos conseguidos que se pudo fabricar un horno nuevo para bronce, construido por el profesor Alejandro Echavarría [...]. (Ríos Vanegas, 2017, pág. 224)

Se sabe, desde la historia del arte, que algunas obras han sido apropiadas por la comunidad. El *Pájaro* (1994) de Fernando Botero, por ejemplo, ha sido tomado por los visitantes del Parque de San Antonio –luego de la explosión del 10 de junio de 1995– como una suerte de monumento donde los transeúntes, además de visitarlo, dejan notas en conmemoración de las víctimas como recordatorio de tan lamentable hecho. La historiadora del arte Sol Astrid Giraldo, recuerda cómo el artista Botero fue enfático al solicitar que la pieza destruida no fuera retirada del espacio, y más

bien, junto a ella, puso otra de las mismas características. La comunidad al apropiarse de los restos del *Pájaro*, lo visitan, toman fotografías, y también es el lugar donde dejan notas a las víctimas de tan brutal atentado. Para Giraldo “su oquedad y fragmentación terminó logrando todo lo que la forma cerrada y completa no pudo: dialogar con su entorno, narrar un momento, resistir a la lógica de la muerte, recordar” (2020, pág. 205). En ese sentido, se constituye en una de las primeras obras en donde el artista se pone en diálogo con la comunidad, pero un diálogo que surge desde la violencia.

En el caso de la obra dedicada a Luis Fernando Vélez, la apropiación se da en la motivación creativa, la comunidad universitaria se unió en torno al homenaje en una suerte de acto de duelo, pero también de resistencia, pues la violencia no daba tregua y participar de la obra como en el caso del maestro Alonso Ríos, así como los abogados que lideraban la consecución de los materiales y los ingenieros metalúrgicos que organizaban todo lo relacionado con la fundición, era por decir lo menos, un acto de valentía. El escultor y profesor antioqueño, cuenta en sus notas cómo mientras iba elaborando el modelado, desde el primer día de ejecución y tan solo con la elaboración del herraje como soporte, empezó a sostener conversaciones con su amigo fallecido:

Mire doctor Luis Fernando, a usted lo han matado miserablemente por ser un defensor de los derechos humanos. Poco fue lo que usted duró vivo después que aceptó ser Presidente de la Comisión de Derechos Humanos Capítulo Antioquia, en reemplazo del doctor Héctor Abad Gómez, asesinado días antes en compañía del también médico Leonardo Betancur Taborda y del educador Felipe Vélez. Sé muy bien que a usted no le gustan estos homenajes. Eso de monumentos y cosas por el estilo no son de su agrado, y si usted doctor estuviera vivo, se hubiera enojado con la sola idea de este monumento. Pero que se le va a hacer, todos así lo queremos y con la obra escultórica se ha logrado una cosa muy bella: la



demostración de solidaridad de toda esta comunidad universitaria. Luego de la conmoción muy humana por la muerte de todos ustedes, líderes profesorales y estudiantiles, ha quedado un vacío un desasosiego inmenso. Hacer esta obra es una forma de manifestar la inconformidad y la desesperanza. Le ruego no se enoje con nosotros, los humanos hemos inventado los homenajes para hacer que la memoria no se pierda y demostrar la admiración por las personas valiosas. (Ríos Vanegas, 2017, pág. 225)

El diálogo entre el artista y el ser al que le rinden tributo, donde parece explicarle y hasta pedirle excusas por la realización de la cabeza monumental, recuerda la necesidad de buscar que ese ser humano vilmente asesinado y apreciado por muchos en la comunidad universitaria tuviera un lugar para siempre en la memoria de la Alma Mater. Como lo señala Régis Debray (2001) “hacer durar: una piedra, una estatua, un lugar visible, es tiempo fijado en el espacio, es decir, un punto dos veces cardinal. Es lo efímero cristalizado en algo fijo, lo fluido aprisionado en lo sólido. Estratagema de supervivencia” (pág. 42). Así también lo decía el artista pues necesitaba hacer memoria. Y dicha necesidad no era la de un solo individuo, era también la de sus compañeros de trabajo, de los alumnos que habían apreciado a su profesor, de los empleados de la universidad que lo admiraban. Aquel conglomerado universitario buscaba, como lo explica Debray, materializar o monumentalizar y esto “es siempre, en mayor o menor medida, hacer grupo, hacer lugar, hacer durar” (2001, pág. 42)

Pero la reunión de pequeñas o grandes voluntades para lograr el busto; donar viejas llaves (que antes abrieron puertas y hoy abren espacios de reflexión al hacer parte del busto del hombre académico asesinado) u objetos de bronce que querían que hiciese parte de la conmemoración que iban llevando a los distintos lugares dispuestos para la recolección, permiten recordar la postura de Régis Debray, que señala:

El monumento conmemorativo niega la muerte, la misma que, por lo demás, afirma (esta paradoja consustancial). Materializa la ausencia para hacerla presente. La erección a lo que hay que conocer, a dar un paso más, a reconocerse a sí mismo en esta ausencia [...]. (Debray, 2001, pág. 48)

La segunda circunstancia alrededor de la obra a Vélez estaban relacionadas con las nulas garantías de seguridad que existían al interior de la universidad, porque si bien se podría pensar que una universidad es el sitio del pensamiento libre y crítico por excelencia, la Universidad de Antioquia se había convertido en uno foco de actuación de fuerzas oscuras, que asesinaban profesores y estudiantes, sujetos que estaban lejos de cualquier actuar bélico, desprovistos de armas y de cualquier discurso guerrillero, y donde ni siquiera era claro quién era el enemigo, pues algunos de los asesinados en ocasiones no eran líderes de la defensa de los derechos humanos, o de algún partido político.

Tal vez la frase del maestro Ríos puede dar unos atisbos de la barbarie que se vivió al interior de la universidad pues, según su apreciación, “estaban matando a las flores solo por el hecho de florecer” (2017, pág. 230). Así, un enemigo invisible que nunca les dio la cara, que nunca explicó el porqué de su accionar, aniquiló a unos y envió al exilio a otros. En las mismas circunstancias de violencia y terror, el maestro Ríos seguía realizando el modelado bajo el miedo de ser atacados, pues si habían asesinado a un grupo de ilustres docentes, con un discurso pacifista y de respeto a los derechos humanos, por qué no asesinar a aquellos que se atrevían a conmemorar al ilustre profesor.

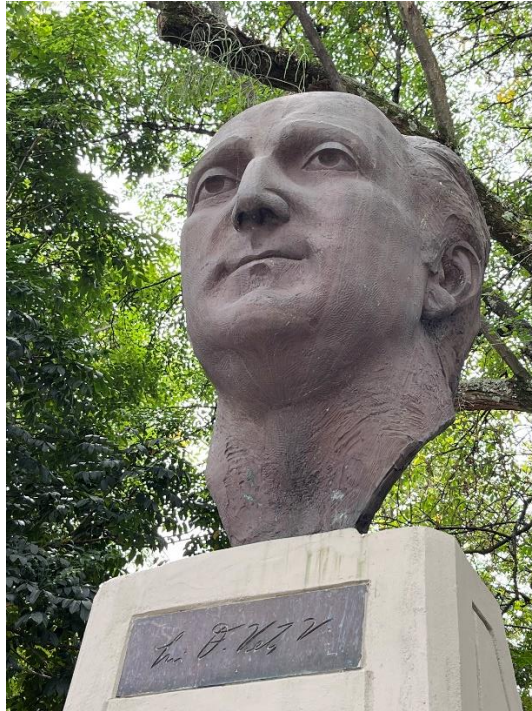
Pese al miedo, el profesor Ríos modelaba mientras la comunidad llevaba sus objetos en bronce a los sitios asignados para ello, y otros se disponían a buscar el lugar de emplazamiento. Los objetos en bronce fueron tan numerosos que tuvieron que pedirle a la comunidad universitaria

que no llevara más. El lugar de emplazamiento solo tenía un requisito por parte de los líderes del proyecto, y es que estuviese cerca de los árboles, donde los pájaros pudiesen revolotear en el busto. La disposición de la obra, también la describe el maestro Ríos como otra de sus conversaciones con la gran cabeza de Vélez:

Cada día que pasa son más y más las personas que se suman a este trabajo y todos quieren aportar alguna cosa. Ya hay tres Facultades que están vinculadas: Derecho, Artes e Ingenierías. Más tarde se haría presente el Departamento de Sosténimiento de la Universidad con la construcción de la base, y luego la Oficina de Planeación con el estudio de ubicación de la escultura en la plazoleta principal del campus. (2017, pág. 228)

Por ello la obra está dispuesta en el lugar y la altura que se encuentra hoy en día, pues el profesor Vélez era conocido por comprar plátanos para los pájaros, y ponerlos en la ventana de su oficina, donde revoloteaban al punto de entrar a su lugar de trabajo y posársele en la cabeza, así le tocó evidenciarlo al maestro Alonso cuando fue a pedirle la asesoría y Vélez terminó ofreciéndole su ayuda. En dicha reunión algunos pájaros sin reparos se posaban con toda confianza en la cabeza del docente, mientras él se quejaba jocosamente de ser una víctima de esos azulejos que le acababan el sueldo, por tenerles que comprar comida. Por ello, cuando el profesor Alonso Ríos escribe sus notas y autobiografía donde narra lo vivido en la universidad, lo titula *El hombre de los pájaros en la cabeza*, en homenaje al profesor Vélez, pero también a todos aquellos docentes luchadores, hombres y mujeres ilustres que con vocación educan y entregan lo mejor de sí a la comunidad universitaria. (Ver Figura 33).

**Figura 33** Cabeza de Luis Fernando Vélez Vélez



*Nota.* Ríos, A. (1988). Obra con las ramas sobre su cabeza, para que los pájaros vuelen a su alrededor. Dimensiones. 1.47 m x 0.87 m x 1.0 m. Ubicación: Plazoleta Central Universidad de Antioquia. Costado sur bloque 22.

De esta forma, la obra que realizó de manera conjunta el profesor de artes Alonso Ríos con los docentes Héctor Daniel Mejía y Alejandro Echavarría dio origen al Grupo de Fundición a la Cera Perdida. El artista Ríos desprovee el busto de cualquier detalle que no le fuese propio, es decir, no quiso ponerle anteojos o dejar parte de los hombros para acudir a cualquier detalle, como elementos asociados a un traje o corbata. La cabeza la modela realmente grande, pretendiendo mostrar que Vélez era un hombre de ideas, y eso fue lo que pretendieron acabar los violentos, pues aquellos intelectuales universitarios progresistas que defendían los derechos humanos, en un país

donde a diario se niegan, estaban convencidos que desde el ejercicio racional era viable transformar a la nación.

Cumpléndose el primer aniversario del crimen del profesor Vélez, la institución, en su parte administrativa, también se sumó a la construcción de la base. Vale anotar que días antes de terminar la obra y especialmente el día del aniversario de fallecimiento, donde realizarían homenaje y se descubriría el busto al doctor Vélez, en compañía de compañeros, comunidad universitaria y su familia, según el artista, “se recibieron llamadas telefónicas de amenazas a la decanatura de la Facultad de Derecho, amenazas que se intensificaron el 16 de diciembre de 1988, el día del acto de conmemoración” (Ríos Vanegas, 2017, pág. 239).

De acuerdo con el escultor (págs. 239-240) en la ceremonia estuvo presente el entonces rector Luis Javier Arroyave y parte de la comunidad universitaria, acompañando a la madre y hermanas del profesor Luis Fernando Vélez. Los líderes del proyecto también estuvieron allí, y luego de los homenajes acostumbrados, descubrieron el busto que se encontraba cubierto con la bandera de la universidad. Después de unas palabras desde las que se hacía una semblanza del docente asesinado, se escucharon detonaciones similares a una ráfaga de metralla. Esto ocasionó una estampida por parte de los asistentes, que luego del enorme susto y sin entender mucho lo sucedido, dio lugar a que la madre de Luis Fernando, en compañía de sus hijas, agradecieran al profesor Ríos y a todos los demás que participaron en tan valiente empresa haciéndole entrega de una rosa roja.

Queda la reflexión en el momento actual de la humanidad, donde con tanta frecuencia se escuchan preguntas sobre si el arte desaparecerá, y los círculos alrededor de éste; si ya poco o nada es atendible al estudio del arte conmemorativo. Como bien lo señala el historiador Germán Rubiano Caballero (1983) “nunca se ha hecho, una apreciación objetiva de los monumentos del país. O la

diatriba es rotunda e indiscriminada o la alabanza es inmoderada y ajena a la realidad” (pág. 66). Pero si bien Rubiano señala la falta de análisis alrededor de las obras en cuanto su concepto y factura, bien vale reconocer que una obra conmemorativa, los sucesos alrededor de su elaboración, las motivaciones, las personas que participan, además del artista, que se sumaron a la ejecución, es un claro recuerdo que no todas las obras que se emplazan de manera pacífica son encomendadas al artista con dineros de patrocinadores, en buena medida, oficiales si no que corresponden a las dinámicas y cuestionamientos sociales acerca de los vejámenes humanos de tal modo que desde la expresión artística ayuden a recordar, para no repetir.

En la obra conmemorativa al profesor Vélez, hubo una voluntad de una comunidad dolida, asustada pero valiente que, como acto de resistencia y duelo, participó de su construcción. La comunidad quiso mantener la memoria del jurista en uno de los lugares de más aprecio para los participantes, su Alma Mater, lugar de trabajo, estudio, pensamiento, reflexión, violencia, pero también de resistencia.

Para Arenas Grisales (2012), en los ejercicios de memoria en nuestro medio, sea comunitario o de movimientos sociales, se da trámite al dolor, y dichos actos son para no dejar en el olvido a los miles de víctimas del país. Pero señala algo que permite que dichas expresiones sean aún de más aprecio, y es que “la realidad en Colombia no es la del posconflicto; por lo tanto, esas narrativas han tenido escasa posibilidad de expresarse públicamente; por el contrario, permanecen subterráneas, únicamente compartidas con familiares o amigos” (pág. 176). Es en ese sentido, que lo realizado por la comunidad universitaria, en desplegar todo un acto de creación artística para conmemorar al defensor de los derechos humanos, aún en el conflicto, en la mira de fuerzas oscuras que los seguían aniquilando, además de devolverle la dignidad a su profesor asesinado para dar

trámite al dolor y poder narrar con el acto la inmensa pérdida para cada individuo, incluida la comunidad universitaria, era un acto de resistencia contra la violencia.

Podría pensarse que la obra dedicada al profesor Vélez, es un relato del pasado, pero comporta toda vigencia, pues a mediados de 2021, desde la Unidad Especial de Paz y el proyecto Hacemos Memoria, presentaron dos informes con los que buscaban demostrar cómo la guerra y los conflictos bélicos del país, han afectado (entre los años 1958 y 2018), de forma directa, a la Universidad de Antioquia. Estos informes hacen parte de la labor de la Comisión de la Verdad. Un ejercicio de análisis y de memoria que la Universidad necesita y sus víctimas como el profesor Vélez y muchos otros también lo merecen.

Por eso, detenerse a observar la escultura de Luis Fernando Vélez, y encontrar que en las copas del árbol que le da sombra, se posa un azulejo, siempre hará recordar que él es *el hombre de los pájaros en la cabeza*. Esta metáfora cobra vida para muchos otros docentes y estudiantes caídos en una guerra sin sentido, quienes en sus cabezas solo anidaban grandes ideas. Esas que, según Alonso Ríos, eran como bellos pájaros. Por ello, como ejercicio de memoria al final de la presente investigación desde la historia del arte, se dejan nuevamente consignados los nombres de las víctimas del año 1987, lista que recogió el Maestro Alonso Ríos en sus cuadernos de notas, como otra forma de *no olvidarlos*.

Julio 3 del 87, Darío Garrido, profesor de Facultad de Odontología.

Julio 25 del 87, José Abad Sánchez, estudiante de la Facultad de Veterinaria.

Julio 30 del 87, Jhon Jair Serna.

Agosto 2 del 87, Ignacio Londoño, estudiante de la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales.

Agosto de 3 del 87, asesinado Edison Castaño Ortega, estudiante de la Facultad Odontología.

Agosto ¿...? del 87, asesinado Youldin Cardeño Cardona, estudiante del Liceo Antioqueño.

Agosto ¿...? del 87, asesinado Hernando restrepo, profesor de la Facultad de Ciencias Exactas y naturales.

Agosto 3 del 87, asesinado Carlos López Bedoya, de la Facultad de Ciencias Sociales.

Agosto 5 del 87, asesinado Gustavo Franco Marín, estudiante de la Facultad de Ingenierías.

Agosto 14 del 87, asesinado Pedro Luis Valencia, profesor de la Facultad de Salud Pública.

Agosto 25 del 87, asesinado Héctor Abad Gómez, profesor de la Facultad de Salud Pública.

Agosto 25 del 87, asesinado Leonardo Betancur Taborda, profesor de la Facultad de Medicina.

Octubre ¿...? Del 87, asesinado Rodrigo Guzmán, estudiante de la Facultad de Medicina.

Octubre 27 del 87, asesinado Orlando Castañeda Sánchez, estudiante de la Facultad de ¿...?

Noviembre 24 del 87, asesinada Marina Ramírez, estudiante de la Facultad de Química Farmacéutica.

Diciembre 11 del 87, asesinado Francisco Eladio Gaviria, estudiante de la Facultad de Ciencias de la Comunicación.

Diciembre 17 del 87, asesinado Luis Fernando Vélez Vélez, profesor de la Faculta de Derecho.



## 10 Conclusiones

Diversidad de historias, temáticas, estilos y técnicas, parecen conjugarse en las manos del artista plástico antioqueño Alonso Ríos Vanegas. Un escultor que dejó su impronta en la ciudad Medellín, en el municipio de Marinilla (lugar de residencia) y en la Universidad de Antioquia, institución donde se desempeñó como docente de escultura en la Facultad de Artes durante gran parte de su etapa laboral.

Alonso Ríos fue un artista que se construyó conforme a la educación artística que también crecía en la ciudad de Medellín. En su obra se rastrean las huellas de sus inicios de formación artística en el Instituto de Artes Plásticas y Aplicadas, pues sus obras son una buena muestra de su paso y conocimientos por diversas técnicas y modelados. Sin embargo, en su proceso formativo se siguieron dando cambios: por un lado, fue el jefe de taller y a la vez pupilo del maestro Rodrigo Arenas Betancourt, pero por otro, llegó a convertirse en docente de la Universidad de Antioquia donde tuvo la oportunidad de confrontar sus conocimientos con lo que la propia universidad le planteaba a través de las propuestas de otros docentes para así propiciar unos diálogos entre campos disciplinares existentes dentro de la academia. Esto le permitió indagar en diferentes propuestas y estilos dentro de sus obras, gozando de una libertad plástica y temática notorias.

Cultivó un gran cariño por la Universidad de Antioquia que se puede constatar en sus autobiografías como, por ejemplo, en *A golpe de cincel en la memoria* (2000) o *Los Ríos cuentan* (2002) o *Diatriba de un escultor alucinado* (2008) o en *El hombre de los pájaros en la cabeza* (2017), que permiten entender que no solo era un espectador de los acontecimientos, sino que además se preocupaba por las dificultades que tanto los profesores como los alumnos debían enfrentar para desarrollar sus conocimientos o adelantar sus estudios. El escultor fue capaz de

exponer los hechos dolorosos que vivía la Universidad de Antioquia, a través de su obra plástica. Esculturas que reposan en la Casa Museo Alonso Ríos del municipio de Marinilla así lo demuestran.

El escultor experimentó los cambios en el arte que se planteaban en la ciudad de Medellín, ingresando en 1958 al Instituto de Artes Plásticas y Aplicadas dirigido por el maestro Rafael Sáenz, donde pudo formarse con jóvenes ávidos de aprender como Salvador Arango, Francisco Arrubla, Fabio Parra, entre muchos otros. Empezando su educación artística en una agitada década, como fueron los años sesenta, y con el movimiento nadaísta en todo su furor experimentó el protagonismo en la vida pública de la ciudad. Además, vivenció el inicio de las bienales y los impactos que dichos eventos dejaron en los jóvenes artistas.

En su obra se pueden encontrar los rasgos de su maestro Rodrigo Arenas Betancourt y, a su vez, lo planteado por Pedro Nel Gómez, en esa búsqueda de un arte americanista. Ríos, en ese lugar privilegiado que le permitió el arte, pudo conocer y aprender de cerca las historias y los modos de producción del maestro Arenas, su bagaje por México, así como su paso por Europa, pero especialmente el conocimiento que tenía en el arte monumental y en la diversidad de técnicas y soluciones aprendidas en el exterior.

Así, en la posición de jefe de taller y pupilo de Arenas, pudo acompañar a su maestro en obras de gran calado como el *Monumento a los lanceros del Pantano de Vargas* (1970) y *El hombre creador de energía* (1968), aportándole a su juventud la valiosa experiencia que obras de gran formato técnico le podían brindar. Conocimientos que, con su acostumbrada generosidad, compartió con sus estudiantes en la asignatura de escultura. Este artista no solo se quedó con los conocimientos que le aportaron sus maestros si no que se encargó de compartirlos. Participó de distintas exposiciones desde su juventud, y fue un deseoso espectador de eventos artísticos de gran

relevancia que se gestaron en la ciudad, como las bienales, el Coloquio de Arte no Objetual, las distintas exposiciones en la ciudad y municipios aledaños. De igual modo, procuraba siempre estar en continua formación, muestra de ello fue su constante interés por aprender de las técnicas en fundición, en especial a la cera perdida, para lo cual además de asistir y participar en distintos seminarios, siempre estuvo trabajando de la mano de ingenieros de la Facultad de Ingeniería en el programa académico de Ingeniería Metalúrgica (hoy de Materiales), y de artesanos expertos en el área, lo que lo constituye como un artista interdisciplinar.

Su amplio interés por los conocimientos escultóricos le permitió trasegar en diversidad de materiales, técnicas, temáticas y estilos, que le dieron paso a expresiones desde lo figurativo pasando por el minimalismo, e indagando hasta en las instalaciones y las piezas efímeras. Así también se permitió trabajos en todo tipo de materiales, desde los más clásicos en la escultura como el mármol, la piedra, el bronce y la madera y entrando en otros de corte más contemporáneo como el hormigón o las resinas. Y en la libertad que el medio y su tiempo le dio como fueron los años ochenta y noventa, se permitió realizar obras con características neoclásicas pasando en ocasiones por lo expresionista.

La ciudad de Medellín se convertiría en un lugar de exposición permanente del maestro Ríos al ser uno de los artistas que, gracias al Acuerdo Municipal de Obra de Arte, emplazó varias de sus obras en espacios privados, como conjuntos residenciales y en el espacio público. En ocasiones emplazó obras de carácter figurativo, otras de tipo minimalista, siempre indagando en los materiales, pero especialmente en el bronce, la fibra de vidrio y el cemento. Todas estas obras comportaban además de la exploración en los materiales y el diseño, la conjugación con los hechos o acontecimientos importantes del lugar y la exaltación de personajes anónimos y públicos.

Ahora bien, en materia de arte público, además de las obras emplazadas en la ciudad, la Universidad de Antioquia fue uno de los lugares donde el escultor se hizo presente en distintos lugares, momentos y circunstancias. Realizó obras solicitadas por la Asociación de Profesores de la Universidad de Antioquia (ASOPRUDEA), como es el caso del busto de *Porfirio Barba Jacob* (1983) y *El hacedor de mundos* (1992), que constituyó el logotipo actual de la asociación. De igual modo, *El maestro forjador de futuros* (1999) emplazado en el jardín central de la Facultad de Educación, encomendado por dicha dependencia para la conmemoración de los 45 años. Y en dinámicas distintas, *El sembrador de estrellas* (1994) una obra que fue resultado del proceso de investigación del grupo de fundición a la cera perdida, del cual Alonso hizo parte, y que en su génesis era para conmemorar los 50 años de la Facultad de Ingeniería. Este, en particular, se convirtió en un proyecto que aglutinó a los propios estudiantes de las distintas carreras de la facultad, a los docentes y egresados, reuniéndose por meses alrededor de la ejecución de la obra.

De igual modo, la creación de la Cabeza a *Luis Fernando Vélez Vélez* (1988) una obra de carácter conmemorativo que fue realizada en asocio con los profesores de la Facultad de Derecho y los profesores ingenieros de la Facultad de Metalúrgica, en una asociación espontánea, de arte comunitario en homenaje al ilustre profesor Vélez, pero también de duelo y resistencia frente a las violencias al interior de la universidad en los años de 1987 y 1988, donde unidos alrededor de la obra, elevaron su voz silenciosa de protesta contra los violentos.

Así, el maestro Alonso Ríos en su diversidad temática y estilística, comportó un rasgo ecléctico, propio de la libertad que las últimas décadas del siglo anterior les permitieron a las expresiones estéticas, sin embargo, más que ser un escultor que pudiera hacer gala de su gran habilidad técnica, en una época donde la violencia acallaba voces, el maestro Ríos hizo eco de ellas tallándolas en piedra o fundiéndolas en bronce.

## Bibliografía

- Aguirre Restrepo, L. A. (2013). *Rafael Sáenz: profesar la pintura*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Arango, S., y Gutiérrez, A. (2002). *Estética de la modernidad y artes plásticas en Antioquia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Arce Escobar, V. (9 de Junio de 2021). *Señal Memoria*. Día del estudiante caído: <https://www.senalmemoria.co/estudiante-caido-historia#:~:text=El%208%20de%20junio%20de,cerca%20de%20cuarenta%20mil%20personas>.
- Arenas Grisales, S. (2012). Memorias que perviven en el silencio. *Universitas humanística*, 74, 173-173.
- Banco de la República. (s.f.). *Banco de la República 90 años cuidando nuestro patrimonio*. [banrepcultural.org: https://www.banrepcultural.org/banco-de-la-republica-90-anos/historia-segundo-periodo.html](https://www.banrepcultural.org/banco-de-la-republica-90-anos/historia-segundo-periodo.html)
- Bautista, C. (2 de Agosto de 2018). *Señal Memoria*. Marta Traba y el arte en la televisión colombiana: <https://www.senalmemoria.co/articulos/marta-traba-y-el-arte-en-la-television-colombiana>
- Calderon Schneider, C. (1990). Introducción. En *En: 50 años del Salón Nacional de Artistas* (págs. XV-XXVI). Instituto Colombiano de Cultura. Colcultura.
- Camacho, Á. (agosto de 2009). Los años sesenta: una memoria personal. *Revista de Estudios Sociales*, 33, 70-78. <http://www.scielo.org.co/pdf/res/n33/n33a07.pdf>
- Cantillo, J. (23 de abril de 2023). Gustavo Álvarez G. Ya tiene estatua en el cementerio San Pedro. *En Teleantioquia Noticias*. <https://www.youtube.com/watch?v=Mg07BRPeeIk>
- Cárdenas, J. (11 de Septiembre de 1979). Escultura en Antioquia de cincuenta años para acá. *El Mundo*, pág. 12.
- Cárdenas, J., y Ramírez, T. (1986). *Evolución de la pintura y escultura en Antioquia*. Medellín: Museo de Antioquia.
- Castañeda, S. (2021). Reconstrucción histórica, valoración patrimonial y activación cultural del Parque Cementerio Campos de Paz. *Trabajo de Grado*. Universidad Pontificia Bolivariana. Escuela de Teología, Filosofía y Humanidades.

- <https://repository.upb.edu.co/bitstream/handle/20.500.11912/9110/In%20memoriam.pdf?sequence=1>
- Debray, R. (2001). *Introducción a la mediología*. Paidós Ibérica.
- Domínguez, J. (2008). Danto y el pluralismo en el arte y la crítica de arte contemporáneos. *Estudios filosóficos*, 415-432.
- Durán, V., y Lapuente, E. (2015). Olvídense de Nueva York, Londres o París. En *En: Colombia 100 años, 100 artistas* (págs. 8-15).
- Echavarría, A. (2016). Breve historia del proceso de fundición a la cera perdida. *Informetal*, 31(59), 61-73. <https://hdl.handle.net/10495/5304>
- Fernández Uribe, C. A. (2006). *Apuntes para una Historia del Arte Contemporáneo en Antioquia*. Instituto para el Desarrollo de Antioquia -IDEA- y Gobernación de Antioquia.
- Fernández Uribe, C. A. (21 de Octubre de 2016). Porfirio Barba Jacob: obra del mes. *Vivir en el Poblado*. <https://vivirenel poblado.com/porfirio-barba-jacob-obra-del-mes/>
- Fernández Uribe, C. A., Arango Restrepo, S. S., Gutiérrez Gómez, A. C., y Aguirre Restrepo, L. A. (2015). *Leonel Estrada y la gestión del arte moderno en Antioquia*. Facultad de Artes - Universidad de Antioquia.
- Fonseca, L., y Aguilar, D. (enero-junio de 2020). Nadaísmo y vanguardia: porque no llegar es también el cumplimiento de un destino. (*pensamiento*), (*palabra*)... *Y obra*, 28-45. <https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/revistafba/article/view/5151>
- Freytes, N. (2009). Época de cambios importantes. El feminismo radical de los '70 y el Movimiento de Liberación de la Mujer. *Historia Regional*, 27, 55-74. <https://doi.org/https://www.senalmemoria.co/articulos/marta-traba-y-el-arte-en-la-television-colombiana>
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- García, G. (Febrero de 1955). De Fredonia a México. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/de-fredonia-a-mexico-article-383338/>
- Giraldo Escobar, S. A. (2020). Medellín (1980-2013): las grietas del espejo. Arte, violencia y memoria. En *Memorias: conceptos, relatos y experiencias compartidas* (págs. 199-222). Universidad de Antioquia, Fondo Editorial Facultad de Comunicaciones. y Hacemos Memoria.

- González Escobar, L. F. (2013). La transformación del centro de Medellín: ¿de cuál centro hablamos? En *Colombia Centralidades históricas en transformación* (págs. 97-144). Quito: OLACCHI. Organización Latinoamericana y del Caribe de Centros Históricos. <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/57635.pdf>
- Jaramillo, C. (. (1996). *Rodrigo Arenas Betancourt el Maestro*. Medellín: Secretaría de Educación y Cultura y el Concejo de Medellín.
- Lara Sallenave, A. M. (2015). *Señal Memoria. RTVC*. La "operación Marquetalia" en 1964: <https://www.senalmemoria.co/articulos/la-operacion-marquetalia-en-1964>
- Larosa, M., y Mejía, G. (2017). *Historia concisa de Colombia. (1810-2013)*. Debate.
- Létourneau, J. (2007). *La caja de herramientas del joven investigador. Guía de iniciación al trabajo intelectual*. La Carreta Editores.
- Londoño Vélez, S. (1995). *Historia de la pintura y el grabado en Antioquia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Londoño, S. (1989). *Historia de la pintura y el grabdo en Antioquia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Maderuelo, J. (1990). *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. Mondadori.
- Medina, Á. (2015). De 1914 a 1964 El Arte colombiano. En *En: Colombia. 100 años 100 artistas* (págs. 14-31). Fusionarte.
- Mejía, H., y Echavarría, A. (1994). El sembrador de estrellas. *Revista Facultad de Ingeniería Universidad de Antioquia*, 9, 4-14. <https://doi.org/https://doi.org/10.17533/udea.redin.325532>
- Montoya Gómez, J. J. (2014). Presencias ausencias y olvidos. Una geología de las memorias urbanas. En J. Echavarría Carvajal, L. E. Flórez Hincapié, C. E. Mesa González, J. J. Montoya Gómez, y J. Xibillé Muntaner, *Patrimonio de arte público en Medellín. La ciudad de las (casi) 500 esculturas*. Alcaldía de Medellín.
- Neira, A. (10 de abril de 2023). Jorge Eliécer Gaitán: así fue el magnicidio que cambió a Colombia. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/politica/partidos-politicos/jorge-eliecer-gaitan-consecuencias-del-asesinato-del-liberal-el-9-de-abril-202430>

- Ortiz Mesa, L. J. (2008). Antioquia durante la federación, 1850-1885. *Anuario Historia Regional y De Las Fronteras*, 13, 59-81. <https://revistas.uis.edu.co/index.php/anuariohistoria/article/view/109/645>
- Páez Escobar, G. (9 de octubre de 2020). A propósito de estatuas. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/opinion/columnistas/gustavo-paez-escobar/a-proposito-de-estatuas-column/>
- Pérez Salazar, J. Ó. (2022). Modernidad religiosa, acción cultural pastoral y cooperación internacional católica en Medellín, 1959-1969. *Revista Colombiana de Sociología*, 45, 45-68. <https://doi.org/https://doi.org/10.15446/rcs.v45n1.90235>
- Ponce de León, C. (2005). *El efecto mariposa. Ensayos sobre arte en Colombia. 1985-2000*. Instituto Distrital de Cultura y Turismo. y Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Ramírez Patiño, S. P. (2011). Cuando Antioquia se volvió Medellín. 1905-1950. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 38, 217-253. <https://doi.org/https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/39466>
- Restrepo Vélez, S. (1997). *Arte urbano: la escultura pública en Medellín. Tesis de especialización*. Universidad Nacional de Colombia.
- Restrepo, J. (2010). Obertura. En *En: Memorias del primer Coloquio de Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano* (págs. 9-10).
- Restrepo, S. (1997). *Arte urbano: la escultura pública en Medellín*. [Tesis de Especialización, Universidad Nacional de Colombia].
- Ríos Vanegas, A. (2017). *El hombre de los pájaros en la cabeza*. Colección Asoprudea.
- Ríos, A. (2000). *A golpes de cincel en la memoria*. Medellín: Facultades de Educación e Ingenierías de la universidad de Antioquia.
- Ríos, A. (30 de junio de 2010). *Revista Cronopio*. El maestro escultor narrado por su aprendiz: <https://revistacronopio.com/arte-13/>
- Ríos, A. (2017). *El hombre de los pájaros en la cabeza*. Medellín: Colección Asoprudea, No Trece.
- Rojas León, A. R. (8 de junio de 2018). *Hacemos memoria*. Luis Fernando Barrientos: memoria sin permiso en espacio público: <https://hacemosmemoria.org/2018/06/08/luis-fernando-barrientos-memoria-udea/>
- Rubiano Caballero, G. (1983). *Escultura colombiana del siglo XX* (Vol. 17). Fondo Cultural Cafetero.



- Rubiano, G. (1983). *La escultura colombiana del siglo XX*. Bogotá: Fondo cultural cafetero.
- Sierra, A. (2010). Presentación. En *En: Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No Objetual y Arte Urbano* (págs. 11-18). Museo de Antioquia y Museo de Arte de Medellín.
- Telemédellín. (1 de Febrero de 2021). Alonso Ríos [Escultor]. *Escultour*. Medellín. <https://www.youtube.com/watch?v=LwpbqHeCZPY>
- Uribe de Hincapié, M. T. (1998). El movimiento estudiantil: de la lucha por la inclusión a la lucha por el cambio político. En M. T. Uribe de Hincapié, R. García Estrada, A. López Bermúdez, y T. Álvarez Echeverri, *En: Universidad de Antioquia. Historia y presencia* (págs. 573-576). Universidad de Antioquia y Editorial Universidad de Antioquia.
- Uribe de Hincapié, M. T. (1998). Entre el déficit y los conflictos. En M. T. Uribe de Hincapié, R. García Estrada, A. López Bermúdez, y T. Álvarez Echeverri, *En: Universidad de Antioquia. Historia y presencia* (págs. 624-627). Universidad de Antioquia y Editorial Universidad de Antioquia.
- Uribe de Hincapié, M. T. (1998). *Universidad de Antioquia. Historia y presencia*. Universidad de Antioquia y Editorial Universidad de Antioquia.
- Vega, A. (20 de septiembre de 1993). Viaje por caminos del agua. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-225996>
- Xibillé Muntaner, J. (1997). Del monumento al monumento a través de la modernidad. En L. A. Ceballos, y L. F. Calderón (Edits.), *En: De la villa a la metrópolis. Un recorrido por el arte urbano en Medellín* (págs. 23-58). Secretaría de Educación y Cultura de Medellín. «Educame».

## Anexos

### A. Esquema de Entrevista a Natalia Rivillas, discípula de Alonso Ríos

<b>Alonso Ríos Vanegas: diversidad estilística y temática en su escultura</b>
<b>No. de entrevista: 01</b>
<b>FECHA:</b> 20 de junio de 2023
<b>REALIZADA A:</b> Natalia Cristina Rivillas Cardona
<b>OBJETIVO:</b> Conversar con Natalia Rivillas, maestra artista y alumna de Alonso Ríos Vanegas, sobre el escultor y su proceso creativo y docente
<b>LUGAR:</b> Virtual <b>HORA DE INICIO:</b> 3:30 pm / <b>HORA DE CULMINACIÓN:</b> 4:45 pm
La entrevista es realizada por Marina Jannet Mejía Ortiz (MM) y participa en las respuestas Natalia Rivillas (NR).
<p><b>LISTA DE PREGUNTAS:</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. ¿Qué relación tiene usted con la Universidad de Antioquia y con la Facultad de Artes?</li> <li>2. ¿Cómo conoció al profesor Alonso Ríos Vanegas?</li> <li>3. ¿Siendo Alonso Ríos su profesor, cuáles eran los métodos de enseñanza y que procesos escultóricos les enseñaba?</li> <li>4. ¿Cuántos años se formó al lado del maestro Alonso Ríos Vanegas?</li> <li>5. ¿El maestro Alonso Ríos desarrolló con los estudiantes algún tipo de trabajo creativo extracurricular? Es decir: ¿Acompañamiento a bienales, o exposiciones? ¿Los motivó a explorar otros tipos de arte además de los tradicionales?</li> <li>6. ¿Cuántos años mantuvieron contacto?</li> <li>7. ¿Trabajó en alguna obra escultórica con el maestro Alonso Ríos Vanegas, por fuera de la Universidad?</li> <li>8. ¿Cuáles eran las características principales de Alonso Ríos Vanegas como docente?</li> <li>9. ¿Cuál era la postura del artista Alonso Ríos Vanegas frente a otros tipos de trabajos artísticos que él no desarrollaba?</li> <li>10. ¿Cuál fue el legado del maestro Ríos Vanegas en su quehacer artístico?</li> </ol>

## **B. Consentimiento informado Natalia Rivillas**

El propósito de esta ficha de consentimiento es proveer a los participantes en esta investigación con una clara explicación de la naturaleza de esta, así como de su rol en ella como participantes.

La presente investigación es conducida por Marina Jannet Mejía Ortiz, estudiante del posgrado en Maestría en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia. La meta de este estudio es la realización de un trabajo de grado que dé cuenta de Exponer la diversidad estilística y temática en la obra escultórica del artista antioqueño Alonso Ríos Vanegas y su vínculo con el periodo de la renovación en el arte local durante los años ochenta y noventa del siglo XX

Si usted accede a participar en este estudio, se le pedirá responder preguntas en una entrevista. Esto tomará aproximadamente 60 minutos de su tiempo. Lo que conversemos durante estas sesiones se grabará, de modo que el investigador pueda transcribir después las ideas que usted haya expresado.

La participación en este estudio es estrictamente voluntaria. La información que se recoja será confidencial y no se usará para ningún otro propósito fuera de los de esta investigación.

Si tiene alguna duda sobre este proyecto, puede hacer preguntas en cualquier momento durante su participación en él. Si algunas de las preguntas durante la entrevista le parecen incómodas, tiene usted el derecho de hacérselo saber al investigador o de no responderlas.

Desde ya le agradezco su participación.

Acepto participar voluntariamente en esta investigación, conducida por Marina Jannet Mejía Ortiz. He sido informado(a) de que la meta de este estudio es la realización de un texto escrito que dé cuenta de Exponer la diversidad estilística y temática en la obra escultórica del artista antioqueño Alonso Ríos Vanegas y su vínculo con el periodo de la renovación en el arte local durante los años ochenta y noventa del siglo XX

Me han indicado también que tendré que responder cuestionarios y preguntas en una entrevista, lo cual tomará aproximadamente 60 minutos.


Reconozco que la información que yo provea en el curso de esta investigación es estrictamente confidencial y no será usada para ningún otro propósito fuera de los de este estudio sin mi consentimiento. He sido informado de que puedo hacer preguntas sobre el proyecto en cualquier momento, sin que esto acarree perjuicio alguno para mi persona. De tener preguntas sobre mi participación en este estudio, puedo contactar a su autor **Marina Jannet Mejía Ortiz** al teléfono 3146271931 y correo electrónico [marina.mejia@udea.edu.co](mailto:marina.mejia@udea.edu.co)

Entiendo que una copia de esta ficha de consentimiento me será entregada, y que puedo pedir información sobre los resultados de este estudio cuando éste haya concluido. Para esto, puedo contactar a Marina Jannet Mejía Ortiz al teléfono anteriormente mencionado.

Y autorizo el uso de la imagen de la pintura realizada por mí en óleo sobre lienzo, retrato del Maestro Alonso Ríos Vanegas, entronizada en el Concejo de Marinilla.

- 1). Autorizo que la fotografía de la pintura sea usada como material académico e investigativo.
- 2). Autorizo que la fotografía de la pintura sea utilizada en el presente trabajo de grado el cual será impreso, difundido en plataformas, medios digitales, presentaciones académicas, demás actividades educativas que sean requeridas y a la totalidad de usos que puedan tener las fotografías (o parte de las mismas e incluyendo los formatos en que puedan reproducirse) utilizando los medios técnicos conocidos en la actualidad y los que pudieran desarrollarse a futuro, y para cualquier aplicación. Todo ello con la única salvedad y limitación de aquellas utilidades o aplicaciones que pudieran atentar contra mi imagen y el derecho de honor en los términos previstos por la ley.
- 3). Autorizo que el material fotográfico, entre a ser parte del archivo de la Universidad de Antioquia y sus bases de datos.
- 4). Mi autorización no fija ningún límite de tiempo y no tiene ámbito geográfico determinado de ninguna clase para su concesión ni para la explotación de las fotografías, o parte de estas, por tanto, pueden figurar en cualquier tiempo y país en cualquiera de las condiciones antes mencionadas.
- 5). Es mi deseo expresar que esta autorización es voluntaria y totalmente gratuita, por lo tanto, la estudiante y la universidad son libres de utilizar, reproducir, transmitir, retransmitir, mostrar

públicamente, crear otras obras derivadas de mi imagen en cualquiera de los medios antes mencionados, estableciendo que se utilizará única y exclusivamente para los fines señalados.

Firma: -----

Nombre: Natalia Cristina Rivillas Cardona

Fecha: Junio 20 2023.

### C. Esquema de entrevista a Ángel Ortiz, discípulo de Alonso Ríos

<b>Alonso Ríos Vanegas: diversidad estilística y temática en su escultura</b>
<b>No. de entrevista: 02</b>
<b>FECHA:</b> 27 de junio de 2023
<b>REALIZADA A:</b> Ángel María Ortiz Serrano
<b>OBJETIVO:</b> Conversar con el maestro artista Ángel Ortiz, alumno de Alonso Ríos Vanegas, sobre el escultor y su proceso creativo y docente
<b>LUGAR:</b> Virtual
<b>HORA DE INICIO:</b> 5:00 pm / <b>HORA DE CULMINACIÓN:</b> 7:00 pm
La entrevista es realizada por Marina Jannet Mejía Ortiz (MM) y participa en las respuestas Ángel Ortiz (AO).
<b>MM:</b> <i>pregunta en letra cursiva</i> <b>AO:</b> respuesta en letra redonda
<b>LISTA DE PREGUNTAS:</b> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. ¿Qué relación tiene usted con la Universidad de Antioquia y con la Facultad de Artes?</li> <li>2. ¿Cómo conoció al profesor Alonso Ríos Vanegas?</li> <li>3. ¿Siendo Alonso Ríos su profesor, cuáles eran los métodos de enseñanza y que procesos escultóricos les enseñaba?</li> <li>4. ¿Cuántos años se formó al lado del maestro Alonso Ríos Vanegas?</li> <li>5. ¿El maestro Alonso Ríos desarrolló con los estudiantes algún tipo de trabajo creativo extracurricular? Es decir: ¿Acompañamiento a bienales, o exposiciones? ¿los motivó a explorar otros tipos de arte además de los tradicionales?</li> <li>6. ¿Cuántos años mantuvieron contacto?</li> <li>7. ¿Trabajó en alguna obra escultórica con el maestro Alonso Ríos Vanegas, por fuera de la Universidad?</li> <li>8. ¿Cuáles eran las características principales de Alonso Ríos Vanegas como docente?</li> <li>9. ¿Cuál era la postura del artista Alonso Ríos Vanegas frente a otros tipos de trabajos artísticos que él no desarrollaba?</li> <li>10. ¿Cuál fue el legado del maestro Ríos Vanegas en su quehacer artístico?</li> </ol>

#### **D. Consentimiento informado Ángel Ortiz**

El propósito de esta ficha de consentimiento es proveer a los participantes en esta investigación con una clara explicación de la naturaleza de esta, así como de su rol en ella como participantes.

La presente investigación es conducida por Marina Jannet Mejía Ortiz, estudiante del posgrado en Maestría en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia. La meta de este estudio es la realización de un trabajo de grado que dé cuenta de Exponer la diversidad estilística y temática en la obra escultórica del artista antioqueño Alonso Ríos Vanegas y su vínculo con el periodo de la renovación en el arte local durante los años ochenta y noventa del siglo XX

Si usted accede a participar en este estudio, se le pedirá responder preguntas en una entrevista. Esto tomará aproximadamente 60 minutos de su tiempo. Lo que conversemos durante estas sesiones se grabará, de modo que el investigador pueda transcribir después las ideas que usted haya expresado.

La participación en este estudio es estrictamente voluntaria. La información que se recoja será confidencial y no se usará para ningún otro propósito fuera de los de esta investigación.

Si tiene alguna duda sobre este proyecto, puede hacer preguntas en cualquier momento durante su participación en él. Si algunas de las preguntas durante la entrevista le parecen incómodas, tiene usted el derecho de hacérselo saber al investigador o de no responderlas.

Desde ya le agradezco su participación.

Acepto participar voluntariamente en esta investigación, conducida por Marina Jannet Mejía Ortiz. He sido informado(a) de que la meta de este estudio es la realización de un texto escrito que dé cuenta de Exponer la diversidad estilística y temática en la obra escultórica del artista antioqueño Alonso Ríos Vanegas y su vínculo con el periodo de la renovación en el arte local durante los años ochenta y noventa del siglo XX

Me han indicado también que tendré que responder cuestionarios y preguntas en una entrevista, lo cual tomará aproximadamente 60 minutos.

Reconozco que la información que yo provea en el curso de esta investigación es estrictamente confidencial y no será usada para ningún otro propósito fuera de los de este estudio sin mi consentimiento. He sido informado de que puedo hacer preguntas sobre el proyecto en cualquier momento, sin que esto acarree perjuicio alguno para mi persona. De tener preguntas sobre mi participación en este estudio, puedo contactar a su autor **Marina Jannet Mejía Ortiz** al teléfono 3146271931 y correo electrónico [marina.mejia@udea.edu.co](mailto:marina.mejia@udea.edu.co)


Entiendo que una copia de esta ficha de consentimiento me será entregada, y que puedo pedir información sobre los resultados de este estudio cuando éste haya concluido. Para esto, puedo contactar a **Marina Jannet Mejía Ortiz** al teléfono anteriormente mencionado.

Y autorizo el uso de la fotografía, de la Serie Atrapados, ubicada en el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia.

- 1). Autorizo que la fotografía sea usada como material académico e investigativo.
- 2). Autorizo que la fotografía sea utilizada en el presente trabajo de grado el cual será impreso, difundido en plataformas, medios digitales, presentaciones académicas, demás actividades educativas que sean requeridas y a la totalidad de usos que puedan tener las fotografías (o parte de las mismas e incluyendo los formatos en que puedan reproducirse) utilizando los medios técnicos conocidos en la actualidad y los que pudieran desarrollarse a futuro, y para cualquier aplicación. Todo ello con la única salvedad y limitación de aquellas utilidades o aplicaciones que pudieran atentar contra mi imagen y el derecho de honor en los términos previstos por la ley.
- 3). Autorizo que el material fotográfico, entre a ser parte del archivo de la Universidad de Antioquia y sus bases de datos.
- 4). Mi autorización no fija ningún límite de tiempo y no tiene ámbito geográfico determinado de ninguna clase para su concesión ni para la explotación de las fotografías, o parte de estas, por tanto, pueden figurar en cualquier tiempo y país en cualquiera de las condiciones antes mencionadas.
- 5). Es mi deseo expresar que esta autorización es voluntaria y totalmente gratuita, por lo tanto, la estudiante y la universidad son libres de utilizar, reproducir, transmitir, retransmitir, mostrar



públicamente, crear otras obras derivadas de mi imagen en cualquiera de los medios antes mencionados, estableciendo que se utilizará única y exclusivamente para los fines señalados.

Firma: 

Nombre: Ángel María Ortiz Serrano

Fecha: Junio 27 2023.

**E. Tabla 1 - Catalogación de obras pertenecientes al escultor Alonso Ríos Vanegas creadas entre 1970 y 2016**

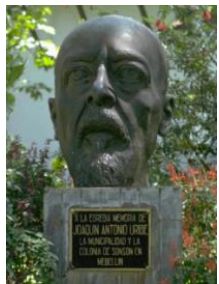


Figura	Título	Localización	Técnica	Dimensiones	Estado conservación	Registro fotográfico	Año de creación	Descripción
	Cabeza. Joaquín Antonio Uribe	Jardín Botánico Joaquín Antonio Uribe	Bronce	1.0 mts	Buen estado	Howard F. Schwartz, Colorado State University, Bugwood.org	1970	Cabeza de Joaquín Antonio Uribe. Conmemorativa al ilustre naturalista.
	La perfección del hombre	Unidad Residencial Castropol. Calle 14 # 40 A- 269 Medellín.	Bronce. Fuente de agua. Pedestal en cemento. Ubicada sobre pileta de agua. El agua caía desde la parte superior, bajando por las figuras y los arcos.	2,50 mts x 2,50 mts	Regular. Fue alterada, ya que la parte de pileta, donde reposaba el agua, fue eliminada y sembraron césped.	Archivo del artista	1977	Dos figuras (Femenina y masculina), y una estrella al interior. En conjunción con dos grandes circunferencias que conforman el modelo atómico, en alusión al átomo como la partícula creadora de energía. Un homenaje a la ciencia.
	Ondinas	Unidad residencial La Candelaria. Medellín. Av. Universidad Medellín con la 33.	Bronce. Pedestal concreto.	Horizontal 3 m aprox. Alto 1,60 mts. Peso bronce aprox. 200 kilos.	Obra inconclusa desde su instalación, ya que no se realizó la fuente.	Archivo del artista	1977	Dos figuras femeninas desnudas, con manos pies con membranas. En el concepto planteado por el artista, los dedos de las manos tocarían el agua de la fuente, para mostrar que flotaban. Las Ondinas son hadas o ninfas que habitan las zonas acuáticas.

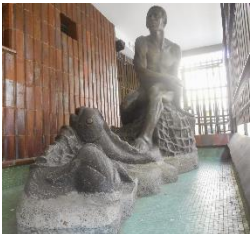


Figura	Título	Localización	Técnica	Dimensiones	Estado conservación	Registro fotográfico	Año de creación	Descripción
	El Pescador	Edificio Cádiz. Calle 54 con Carrera 41. Centro de Medellín	Cemento y fuente	Figura tamaño natural.	Fue encerrada	Archivo del artista	1977	Figura masculina en homenaje a Gabriel García Márquez y a su obra <i>Cien años de soledad</i> , que se proyectó como una obra amable con el espacio público en la recién abierta Avenida Jorge Eliecer Gaitán o Avenida Oriental. Se pensó como fuente.
	Hacia el infinito	Av. Oriental con Argentina. Ed. Argental. Medellín	Bronce. Pedestal concreto.	Figura: 2 m. Pedestal 3 m.	Buen estado	Archivo del artista	1977 Restaurada 2011	Es un indígena guerrero, posado sobre su propia hoz. Las alegorías del tutusoma (gorro) arhuaco, y la hoz como alegorías, proponen convertir al indígena en un ser mítico como Perseo.
	El velo	Casa Museo Alonso Ríos Vanegas. Marinilla. Antioquia.	Talla en madera	86 cms x 32 cms	Buen estado	Archivo del artista	1982	Es una figura masculina que busca como suele pasar con ese tipo de obras, dar la sensación de doble superficie, la del velo y la de la piel. Para el caso, la obra representa a un hombre que se encuentra rasgando o en lucha con la superficie velada.





Figura	Título	Localización	Técnica	Dimensiones	Estado conservación	Registro fotográfico	Año de creación	Descripción
	Porfirio Barba Jacob	Universidad de Antioquia, en la zona verde contiguo al Teatro Camilo Torres, entre los bloques 22 y 23	Talla en mármol blanco	1.0 mts x 0.55 mts x 0.65 mts	Buen estado. Tiene tallado el nombre del poeta. Y al costado derecho el nombre del artista	Marina Mejía	1983	Busto conmemorativo, a petición de la Asociación de Profesores de la Universidad de Antioquia (ASOPRUDEA), para rendir homenaje al poeta en los cien años de su natalicio. La obra acude a un retrato psicológico, donde pretende mostrar las cualidades del poeta con rasgos o facciones que recuerdan su poesía.
	Columna I	Unidad residencial. Plaza Florida. Barrio Belén. Medellín.	Columna: Concreto. Figura en Bronce. Luz interior	5.5 mts aprox. x 0.60 mts x 0.60 mts	Buen estado	Archivo del artista	1983	Es una columna en cemento dividida en la parte superior, de donde emergen unas aves. La obra además de utilizar el cemento como elemento típico de la construcción incluye bronce. Es un obelisco, figura de carácter minimalista.
	Homenaje a la amistad	Inicialmente en Medellín. Centro Comercial Santillana. Actualmente. Universidad EIA. Envigado.	Fibra de vidrio reforzada	2.0 mts x 2.50 mts	Buen estado	Archivo del artista	1985	Obra encomendada por el otrora Sindicato Antioqueño. Busca a través de la unión de unos jóvenes en señal de abrazo la alianza que ha creado la unión de unas empresas en un solo grupo. El 16 de junio de 2020, el artista reproduce la obra en cemento, ubicándola en su Casa Museo.
	La familia	Edificio, Castilla la Nueva. Medellín	Bronce	1.0 mts x 1.40 mts	Buen estado	Archivo del artista	1987	Dos figuras (femenina y masculina) sentadas frente a frente, unidas por los brazos y las piernas que se encuentran para configurar una sola.




Figura	Título	Localización	Técnica	Dimensiones	Estado conservación	Registro fotográfico	Año de creación	Descripción
	Sembrador de estrellas	Casa Museo Alonso Ríos Vanegas. Marinilla. Ant.	Fibra de vidrio	1.0 mts x .097 mts	Buen estado	Archivo del artista	1994	Es una figura masculina desnuda que siembra estrellas. Hace alusión al espíritu del ingenio humano, que con la ciencia crea conocimiento. Es una réplica de <i>El sembrador de estrellas</i> de la Facultad de Ingeniería de la U. de A.
	El abrazo	Casa Museo Alonso Ríos Vanegas. Marinilla. Ant.	Talla en madera	1.25 mts x 0.62 mts	Buen estado	Archivo del artista	1995	Dos figuras, una femenina y un ser alado; la figura alada tipo ángel en un abrazo abarca a la figura femenina desnuda. Es una obra que comporta el amor sensual, pero entre lo divino y lo terrenal
	El secreto	Casa Museo Alonso Ríos Vanegas. Marinilla. Ant.	Talla en madera	1.24 mts x 0.70 mts	Buen estado	Archivo del artista	1995	Dos figuras, una femenina y un ser alado; la figura alada tipo ángel abraza a la figura femenina desnuda a la cual le toca el pecho. Es una obra que comporta el amor sensual, pero entre lo divino y lo terrenal




Figura	Título	Localización	Técnica	Dimensiones	Estado conservación	Registro fotográfico	Año de creación	Descripción
	El río	Casa Museo Alonso Ríos Vanegas. Marinilla. Ant.	Escultura en mármol Italiano	1.50 mts x 0.33 mts	Buen estado	Archivo del artista	1997	Dos figuras, una femenina y otra masculina en alto relieve. La figura masculina toma las caderas de la mujer, que, en conjunción con tallas a los lados del mármol, simula el movimiento sinuoso de las figuras en un cauce.
	Maestro forjador de futuros	Ciudad Universitaria UdeA. Zona verde entre el bloque 9 y 10. Medellín	Bronce	2.16 mts x 1.20 mts x 1.50 mts	Buen estado	Marina Mejía	1999	Es una obra conmemorativa, por los 45 años de la Facultad de Educación de la U. de A. Es un hombre mayor desnudo que alude al espíritu del maestro en el esplendor de su sabiduría. Por ello reposa a la sombra de un árbol.
	Susanita dormilona. Durmió y durmió y el examen reprobó	Desconocida	Marmolina	1,30 mts x 0.62 mts	Buen estado	Archivo del artista	2003. Concurso de la Secretaría de Educación de Medellín.	Es una figura infantil femenina que se duerme encima de un libro abierto. Es un homenaje a las luchas del estudiante, como el cansancio y las dificultades que enfrenta, para poder sacar adelante sus estudios.




Figura	Título	Localización	Técnica	Dimensiones	Estado conservación	Registro fotográfico	Año de creación	Historia
	El hijo pródigo	Casa Museo Alonso Ríos Vanegas. Marinilla. Ant.	Escultura en mármol	s. d.	Buen estado	Archivo del artista	2006	Dos figuras masculinas desnudas, una joven que parece fundirse en un abrazo en el pecho de la figura de otro hombre mayor. Aluden al amor filial y de perdón entre padre e hijo.
	Sollozo	Casa Museo Alonso Ríos Vanegas. Marinilla. Ant.	Arcilla. Bronce. En cera perdida. Taller Armando Arango	25 cms x 22 cms	Buen estado	Archivo del artista	2007	La figura del cuerpo de una mujer pequeña, que representa el espíritu en un sentimiento de tristeza.
	La madre	Casa Museo Alonso Ríos Vanegas. Marinilla. Ant.	Arcilla. Bronce. En cera perdida. Taller Armando Arango	37 cms x 25 cms	Buen estado	Archivo del artista	2007	Dos figuras, una mujer y un niño tomados de las manos, fundidos en un movimiento de juego. Alude al amor entre madre e hijo.







Figura	Título	Localización	Técnica	Dimensiones	Estado conservación	Registro fotográfico	Año de creación	Descripción
	La niña de Candilejas	Casa Museo Alonso Ríos Vanegas. Marinilla. Ant.	Talla en madera	0.95 mts x .60 mts	Buen estado	Archivo del artista	2008	Es una obra en madera donde el artista demuestra su experticia en la talla, pues la figura de la niña parece desprendida del tronco.
	Secuestrado	Casa Museo Alonso Ríos Vanegas. Marinilla. Ant.	Talla en madera	2.0 mts aprox. X 0.70 mts aprox.	Buen estado	Archivo del artista	2010	La figura de un hombre encerrado y amarrado a un tronco de un árbol. Alude a los secuestrados de Colombia, retenidos cruelmente durante años en la selva. De la serie. <i>Colombia: secuestro, tortura y desaparición</i>
	Tristón Secuestro, tortura y desaparición en Colombia	Casa Museo Alonso Ríos Vanegas. Marinilla. Ant.	Talla en madera	2.0 mts x 0.65 mts	Buen estado	Archivo del artista	2013	La figura de un hombre encerrado en un tronco de un árbol. Alude a los secuestrados de Colombia, retenidos cruelmente por años en la selva. De la serie. <i>Colombia: secuestro, tortura y desaparición.</i>



Figura	Título	Localización	Técnica	Dimensiones	Estado Conservación	Registro Fotográfico	Año de creación	Descripción
	Los amantes	Colección privada	Escultura en mármol	75 cms x 34 cms	Buen estado	Archivo del artista	2016	Dos figuras desnudas (Femenina y masculina) abrazadas, sin embargo, desde lo material, la obra los constituye unidos en el bloque. La pequeña escultura alude al amor de pareja.
	La madre	Casa Museo Alonso Ríos Vanegas. Marinilla. Ant.	Talla en madera	92 cms x 54 cms	Buen estado	Archivo del artista	2016	Dos figuras, una mujer y un niño fundidos en un abrazo que los hace uno. Alude al amor entre madre e hijo.
	La niña del muro	Destruída	Escultura en mármol de Carrara. Mármol de una iglesia	60 cms x 70 cms	Destruída en el desplome del Edificio Space, 2013	Archivo del artista	s. f.	La figura de una niña, creada por la cabeza y los brazos, parece asomarse detrás de un muro