

Patrimonio artístico plástico mueble de la *Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín. 1*

Juan David Chávez Giraldo

(Colombia, 1966-v.)

Arquitecto de la Universidad Pontificia Bolivariana, Magíster en Historia del Arte y Doctor en Artes de la Universidad de Antioquia. Diseñador en su estudio particular. Profesor Titular de la Universidad Nacional de Colombia y Asociado de la Universidad Pontificia Bolivariana. Autor de varios libros, capítulos y artículos. Acreedor de varios premios, menciones y reconocimientos y ganador de algunos concursos de arquitectura.



Resumen

Aquí se inicia una serie de entregas con la descripción analítica de las obras de arte que conforman el patrimonio plástico mueble de la Sede Medellín de la Universidad Nacional de Colombia. Los textos hacen parte del proyecto que el claustro académico ha emprendido para identificar, registrar, inventariar y valorar las creaciones artísticas plásticas muebles que posee. El autor del texto coordina la investigación de manera articulada con la Red Cultural institucional.

Palabras clave

Artes plásticas, patrimonio, Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín

Introducción

Con el objetivo de identificar el patrimonio artístico plástico mueble de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, reseñar la historia de las piezas y elaborar una descripción técnica, analítica y simbólica de las obras, se ha formulado un proyecto de inventario de dicho patrimonio articulado con la Red Cultural de la institución.

El concepto básico de lo patrimonial en este trabajo se entiende a partir de lo establecido en la XVII reunión de la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), realizada el 16 de noviembre de 1972 en París, donde se adoptó la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural,¹ cuyo objetivo era promover la identificación, protección y preservación del patrimonio cultural y natural considerado valioso para la humanidad. En tal sentido, el patrimonio artístico es el subconjunto del patrimonio cultural y del patrimonio histórico que se manifiesta en las obras de arte. Dicho acervo artístico comprende tanto las obras de creación inmateriales —musicales, literarias, teatrales, cinematográficas, performáticas, danzas, bailes— como las materiales. Estas últimas pueden clasificarse como inmuebles —edificios, conjuntos, sitios, zonas y paisajes— y muebles —pinturas, dibujos, grabados, frescos, murales, vitrales, fotografías, esculturas, instalaciones, orfebrería, piezas de joyería, cerámicas, mobiliario y textiles, entre otras—.

Por su parte, el concepto de artes plásticas, que pertenece a las bellas artes, se aborda desde la idea que aparece a principios del siglo XIX para referirse a aquellas manifestaciones creativas del ser humano que utilizan, como su nombre lo indica, materiales modificables y moldeables por el artista mediante diferentes técnicas. En la actualidad, las artes plásticas comprenden fundamentalmente la pintura —incluyendo la mural—,

la escultura, el dibujo, la fotografía, el grabado, la cerámica, la orfebrería, la artesanía —textiles, mobiliario, vitrales, cerámica, joyería—, el *ready-made* y la arquitectura. No obstante, hoy los límites entre las diferentes artes, técnicas y expresiones se han diluido y es posible encontrar manifestaciones artísticas que incorporen varias técnicas y utilicen diversos medios sin fronteras, lo cual dificulta su clasificación.

El trabajo se desarrolla desde una línea teórica que acoge la idea de que el arte constituye una elaboración intelectual de carácter simbólico para interpretar la realidad desde una perspectiva poética con diferentes materias. De tal forma, el arte es una especie de umbral de paso del mundo material al universo filosófico, que permite evidenciar problemáticas, denunciar situaciones, servir de testigo, reflexionar sobre la realidad, abordar un objeto de conocimiento con una intención estética, constituir artefactos mnemotécnicos, propiciar estados anímicos, conducir a posturas críticas y aproximar al ser humano a lo esencial.

Aceptando las diversas maneras de entender el arte, desde la representación mimética de la naturaleza hasta la abstracción sensible de condiciones expresivas, pasando por las concepciones tradicionales, clásicas, románticas y modernas, el marco teórico para esta investigación es incluyente, poroso, expandido y amplio, abarca todos los géneros, las técnicas y los estilos. Acoge la calidad desde una visión que comprende que una obra de arte posee dos polaridades complementarias fundamentales: la técnica y el mensaje, ambas igualmente importantes y significativas, enmarcadas en un contexto de tiempo y de espacio que la relativizan según las condiciones particulares del momento de su concepción.

La noción de estética se entiende aquí como un problema relacional entre un objeto de la realidad y un sujeto perceptor que responde de forma automática a los estímulos sensibles. De tal manera, se supera el sentido tradicional de la estética que la considera una propiedad de los objetos, particularmente basada

¹ A la fecha, 191 países han ratificado la convención, entre ellos Colombia, el 24 de mayo de 1983.

en la apariencia visual, para situarla en un campo polivalente que le otorga sentido a la experiencia vital y la determina como un ámbito simbólico que abarca tanto la identificación positiva como la negativa; por lo tanto, desde esta concepción, el arte puede acudir a la belleza clásica tradicional basada en la proporción, la estabilidad, la armonía, el equilibrio y el orden, pero también puede echar mano de la descomposición, la deconstrucción, el horror, la fealdad, la deformidad y lo perturbador.

En consecuencia, para este proyecto académico la calidad de las creaciones artísticas se evalúa con base en el dominio técnico, la propuesta estética, la universalidad del lenguaje utilizado, la particularidad de su expresión, la potencia de sus mensajes, la inagotabilidad interpretativa, la contundencia de la expresión y la permanencia de sus valores.

Para el trabajo, el concepto de patrimonio artístico plástico mueble incluye las obras pictóricas, las murales, las escultóricas, los relieves, los grabados, las fotográficas, las cerámicas, las textiles, los vitrales, las de orfebrería y joyería y los *ready-made*.

Pasando al contexto en el cual se enmarca el proyecto, es menester considerar que la Sede Medellín de la Universidad Nacional de Colombia cuenta con tres campus: El Volador, El Río y Robledo, además de algunos núcleos rurales; espacios en los cuales se desarrollan las actividades misionales y administrativas del nivel de Sede y de las seis Facultades: Arquitectura, Ciencias, Ciencias Agrarias, Ciencias Humanas y Económicas, Minas y Ciencias de la Vida. En varios bloques de los mencionados campus de la Sede se encuentran numerosas piezas² que pueden ser consideradas obras de arte plástico mueble y que

²Algunas son: los frescos, los relieves y las esculturas del maestro Pedro Nel Gómez, un autorretrato suyo, varias pinturas y fotografías que reposan en algunas oficinas administrativas de nivel de Sede y de Facultad, una carpeta de grabados de maestros del arte abstracto europeo de principios del siglo pasado, una colección de obras donadas por sus autores a la Sala U en compensación por exposiciones realizadas en su recinto, y varias piezas realizadas por profesores e instaladas en diferentes espacios de los edificios de la Sede.

constituyen el patrimonio artístico de la institución. Infortunadamente, una buena parte de ese conjunto de creaciones no se conoce, no se valora o no tiene suficiente difusión para su disfrute, protección y preservación. De manera general, esa situación incluye, tanto a la comunidad académica de la Sede, como de toda la Universidad, así como a los actores externos especializados o no. Algo similar ocurre con la historia de ese patrimonio, que es conveniente reconstruirse en la medida de las posibilidades, con el fin de conocer parte del devenir de la institución, fortalecer el sentido de pertenencia y facilitar las obligaciones de cuidado, mantenimiento y preservación para las futuras generaciones, especialmente teniendo en cuenta el carácter público de la Universidad.

La metodología del proyecto abarca una trama de soporte para ordenar la investigación que se sustenta en un inventario del patrimonio artístico plástico mueble de la Sede, el registro sistemático del conjunto, las referencias técnicas de las expresiones creativas, las crónicas históricas de las obras de arte y la éfrasis y la hermenéutica de los objetos artísticos. El trabajo se realiza con un alcance exploratorio para evidenciar las características y particularidades de las obras artísticas que comprenden el patrimonio plástico de carácter mueble de la institución. Se acude a las obras de manera directa, a fuentes primarias documentales, a entrevistas con los artistas autores de las piezas o a personas involucradas en sus procesos creativos y a fuentes secundarias bibliográficas de reconocida validez y confianza.

Los avances del estudio se irán presentando en diferentes entregas en la *Revista de Extensión Cultural* de la Sede y se instalarán en el micrositio web de la Red Cultural de la misma. A continuación, se presentará un primer conjunto de obras con su descripción técnica, una reseña biográfica de los autores, una imagen fotográfica de cada pieza y un texto analítico que permitirá tener elementos para una justa valoración de las creaciones. El artículo, en general, es además una invitación a los lectores a acercarse a las obras para apreciarlas de manera directa.

Simétrica

Alberto Uribe,³ 1989. Madera (nazareno),
40 × 200 × 20 cm.

Ubicación actual: vestíbulo del segundo piso del bloque
19, campus El Volador

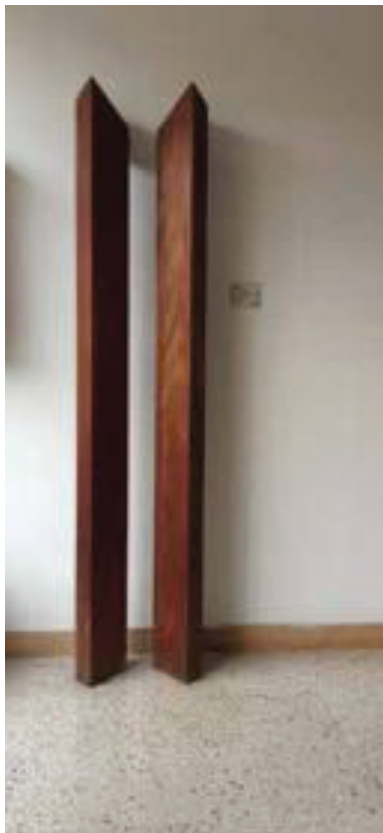


Figura 10.1 Alberto Uribe, *Simétrica*, 1989. Madera (nazareno),
40 × 200 × 20 cm.

Fuente: fotografía de Juan David Chávez Giraldo

La obra que se estudia en este texto pertenece a la escultura abstracta geométrica. Como tal, este tipo de creaciones no acude a ninguna referencia del mundo

³Alberto Uribe Duque (Medellín, Colombia, 1947-v.). Arquitecto de la Universidad Nacional de Colombia, Profesor Asociado de la misma institución adscrito a la Escuela de Artes de la Sede Medellín y también se desempeñó como docente de la Universidad Pontificia Bolivariana. Diseñador industrial y escultor de tendencia abstracto-geométrica con varios trabajos en el espacio público. Hace parte de la denominada “Generación urbana” de Antioquia. Su obra se ha expuesto en muestras colectivas, salones y bienales en varios países. Autor de algunos libros.

natural o artificial, no pretende representar algún aspecto de la realidad, una escena o un personaje. La obra abstracta posee plena autonomía en su lenguaje, establece un universo simbólico y un lenguaje propio que se desprende de la tradicional noción mimética del arte, que busca plasmar un objeto o una serie de ellos, reconocibles. De tal suerte, la obra de Uribe debe apreciarse y analizarse desde una perspectiva cerrada en sí misma, sin tratar de identificar algo o relacionarla con algo.

Se trata pues de un juego formal de carácter estético que recurre a una composición que, para el caso, utiliza la geometría pura en sus dos elementos constitutivos y en las relaciones entre ellos. El producto plástico que se obtiene es una combinación de figuras que se perciben como resultado de una operación mental de carácter lógico racional.

Simétrica aborda el concepto mismo de su título; así, se traza un eje vertical imaginario que permite disponer las partes del conjunto de idéntica manera respecto a él. Lo que ocurre a cada lado de dicho eje es lo mismo. Lo que se obtiene en una composición simétrica es equilibrio y orden, que a su vez remite a los conceptos de control, eficiencia, prudencia y sanidad, derivados del uso del raciocinio como facultad propia del ser humano.

Los dos componentes de esta instalación permanente, piezas ortogonales de madera, se disponen en el espacio adosadas a un muro que hace las veces de soporte y respaldo de la obra, pero ligeramente separadas de la pared a unos 7,5 centímetros, lo que crea una espacialidad intencionada en la que fluye la percepción óptica del espectador alrededor de los maderos. Los dos listones, rectangulares en su sección de 6,5 × 3 pulgadas, se abren en diagonal respecto a las coordenadas del muro con un ángulo de noventa grados entre ellos y cuarenta y cinco desde el plano vertical del cerramiento arquitectónico. Están separadas entre sí 9 centímetros. El extremo inferior de los largueros de nazareno se apoya directamente sobre el piso sin transiciones o soportes adicionales, sin espacio de

amortiguamiento u otros materiales y sin modificación en su forma; ambos se asientan firmemente dando la sensación de que penetran el plano de base. En la parte superior de ambos fustes, en cambio, se ha cortado la madera con un ángulo de cuarenta y cinco grados que achaflana la terminación para dar un remate a las piezas con otro giro a noventa grados hacia atrás, para recostarse sobre el paredón del vestíbulo de

manera ortogonal conformando dos pequeños pórticos rectangulares.

De tal manera, la imagen del conjunto evidencia la precisa definición de la escultura y el dominio de la geometría en la composición y expone la intencionalidad plástica basada en una sencillez abrumadora que conmueve poéticamente por la contundencia gestual.

El mundo que anhelamos

Félix Ángel,⁴ 2015. Cerámica esmaltada, 1050 × 300 cm.

Ubicación actual: muro occidental del bloque 44 (El Ágora), campus El Volador



Figura 10.2 Félix Ángel, *El mundo que anhelamos*, 2015. Cerámica esmaltada, 1050 × 300 cm.

Fuente: fotografía de Juan David Chávez Giraldo

En el 2011, el profesor de la Facultad de Arquitectura, Peter Charles Brand, propuso al entonces Vicedecano de la misma dependencia, Juan David Chávez Giraldo, analizar la posibilidad de instalar en la Sede un mural que el egresado del programa de arquitectura, el reconocido maestro Félix Ángel, quería donar a la institución. El profesor Chávez contactó al arquitecto Raúl Álvarez Mejía, encargado en Colombia de la fabricación de las piezas cerámicas para los murales del artista y quien tenía comunicación directa con él. El señor Álvarez le entregó al profesor Chávez una impresión del boceto que el maestro Ángel había hecho para su obra y con dicha imagen se inició el análisis para establecer el punto de instalación dentro del campus.

⁴Félix Alberto Ángel Gómez (Medellín, Colombia, 1949-v.). Arquitecto, artista, curador, escritor, editor y gestor cultural. Ex Comisionado de Artes y Humanidades para Washington y director del Centro Cultural del Banco Interamericano de Desarrollo en la misma ciudad. Editor colaborador del *Manual de estudios latinoamericanos* coordinado por la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos de América. Ha participado en incontables exposiciones individuales y colectivas, ferias y bienales en América y Europa, donde su obra hace parte de las colecciones de varios museos y centros culturales. Ha recibido diversos premios y reconocimientos nacionales e internacionales.

Luego de un par de reuniones entre el señor Álvarez y el profesor Chávez, así como algunas comunicaciones con el maestro Ángel, se definió que el muro sur del ala norte del bloque 19 podría ser un sitio adecuado para ubicar la obra, ya que se integraría a la plazoleta central de dicho bloque, donde estaba ubicada la Vicerrectoría y las principales dependencias administrativas de la Sede. Se hicieron las primeras consultas con la oficina de Planeación de la Sede y se inició el análisis técnico para verificar si el cerramiento tenía la capacidad portante para la instalación del mural. Después de varios conceptos y de las evaluaciones técnicas, se decidió que el muro del costado sur, aledaño a la rampa peatonal del bloque 44, conocido como El Ágora, podía ser un mejor sitio para el mural. Pasaron un par de años para este proceso y finalmente se inició la fabricación de las piezas de la obra en el 2014, en el taller Azulejos y Terracotas, dirigido por Álvarez y ubicado en ese momento en la vereda El Molino del municipio de Guarne, con base en la imagen definitiva creada por el artista. El mural está conformado por 735 baldosas de cerámica esmaltada, de las cuales 686 son de 21×21 centímetros y 49 tienen una dimensión de $21 \times 10,5$ centímetros, producidas por Luz González de Álvarez, Carolina Álvarez González y Mauricio Álvarez González con el apoyo de Andrés Torres Ortiz mediante planchas de linóleo con más de quince tonalidades.

El título de la obra expone la intención ideal que el generoso maestro tuvo en la concepción de este trabajo plástico inspirado en el estudiante universitario. Para él, el diálogo y la interacción humana son acciones básicas para el entendimiento y la cooperación en beneficio de un mundo mejor. Según el artista, el diálogo hay que promoverlo en nuestra sociedad como el elemento fundamental de cualquier tipo de acuerdo; así mismo, destaca la libertad de expresión propia de los universitarios como un factor que fortalece el carácter, promueve la amistad y contribuye a formar profesionales con espíritu ciudadano. Esta primera noción conceptual se representa en el costado izquierdo del mural con un grupo de ocho rostros que miran de

izquierda a derecha a otros cuatro que dirigen su vista en sentido contrario. Las siluetas estilizadas y abstractas de este conjunto de personajes, delineados con trazos angulares para esbozar los rasgos que caracterizan al ser humano, están fondeadas con colores planos que dan sentido universal a los personajes en una amplia paleta simbólica que abarca los distintos tipos raciales de la especie. No hay elementos particulares para identificar las caras con géneros, geografías, nacionalidades, religiones, oficios, edades, pieles u orígenes; se trata en cambio de cabezas arquetípicas, desnudas y sin cabelleras que le permiten al espectador identificarse con cualquiera y al mismo tiempo son representaciones neutrales atemporales y aespaciales, son cualquiera y son todos. La repetición secuenciada, casi automática, de las siluetas, con ligeras variaciones en sus facciones, exhibe los atributos generales comunes de los diversos individuos para evidenciar que todos somos iguales a pesar de las diferencias, pero que al mismo tiempo todos somos irrepetibles por encima de las similitudes. Las bocas entreabiertas y con los labios separados resaltan en la composición y dejan ver los parlamentos invisibles que se cruzan vibrantes buscando la sintonía y enseñando el deseo aspiracional del entendimiento respetuoso, de la comprensión amable, de la tolerancia amistosa, que amalgama lazos de vínculos profundos. La diversidad propia del entorno universitario de la institución que alberga la pieza se refleja también en su multiplicidad figurativa, en la repetición de los componentes y personajes.

Otro tema que surge en el mural es el amor, representado por una pareja que aparece después del conjunto dialogante. Los dos personajes que lo encarnan se funden uno en el otro con un solo verde que los cubre para manifestar la integración y la compenetración espiritual; verde de estabilidad, de armonía y tranquilidad, de fertilidad, generosidad y esperanza. Como concepto global, el amor es expresión de afinidad, armonía, afecto, emoción, bondad y compasión; aquí se alude al amor romántico, ese que se experimenta en pareja y se descubre a menudo en la adolescencia y con frecuencia en los claustros universitarios; ese que nos hace altruistas, cuidadosos,

comprometidos, compasivos y entregados de manera incondicional; es el amor que se vincula con la felicidad y la satisfacción tras la idealización de quien se hace objeto del sentimiento. Pero el mensaje también se extiende al amor en tanto compromiso con la vida, con la Universidad y con el país. Un hombre de mentón pronunciado, pintado de negro, cuya figura se desdobra en su réplica aurática, acompaña la pareja como guía vital; para el maestro Ángel, “es la experiencia y la prudencia”, el maestro, modelo de conocimiento, que enseña a los jóvenes que el romántico es tan solo una de las posibilidades del amor, pero que el verdadero implica alegrías y tristezas, con la única certeza de que nos hace realmente humanos cuando la ternura se nutre de razón y se pone al servicio de los otros. Un amor maduro, sabio y profundo, amplio y sin exclusiones, el que sin duda se requiere en el convulsionado panorama actual.

En el extremo derecho de la obra, la paloma, símbolo ineluctable de la paz. Como ocurre con los demás elementos del muro, la multiplicación de líneas, contornos y planos de color, enfatizan el mensaje y subrayan literalmente la intención conceptual del trabajo estético. Como lo dice el autor: “tenemos que hacer de la paz un estado mental”. Con el ramito de olivo en su pico, remite al relato bíblico del diluvio universal en señal de calma después de la catástrofe y acude a la mitología griega como mascota de Afrodita, diosa del amor. Difundido ampliamente como símbolo universal de la paz después de la Segunda Guerra Mundial, debe especialmente su reconocimiento a los dibujos del pintor español Pablo Picasso, particularmente al que sirvió para ilustrar el cartel del Congreso Mundial por la Paz de 1949. Dos rostros de menor dimensión, cortados por la línea basal de la pintura, se ubican en el mismo costado de las palomas y adquieren el azul grisáceo de una de ellas, típico del plumaje de la especie doméstica, como réplica intencionada del propósito y la voluntad de convertirse en instrumentos de pacificación y equilibrio social. Las otras dos columbigas, de rosa claro, son mensajeras de candor e inocencia en su afán contributivo de la utopía existencial.

En la abstracción neofigurativa de los perfiles del muro es posible encontrar la imagen certera del canon clásico de la antigüedad griega, ver la estilizada composición que el escultor italiano Amadeo Modigliani usaba en sus elegantes cabezas esculpidas en piedra caliza a principios del siglo xx y observar reminiscencias de *Desnudo bajando una escalera n.º2*, óleo moderno clásico del francés Marcel Duchamp fechado en 1912, gracias a la superposición de planos y la repetición de las líneas de contorno de las figuras que componen la obra y que transmiten la dinámica del movimiento registrando distintos instantes de un cuerpo que se desplaza en el espacio. También puede evidenciarse cierta similitud con algunos retratos del pintor británico Francis Bacon que multiplican los trazos de sus rostros como señal enfática de los rasgos y órganos faciales. De similar manera, en la caligrafía de los personajes de Ángel, en este trabajo se encuentran ecos de las caras pop retomadas por artistas como el estadounidense Roy Lichtenstein a mediados de la década de los ochenta. No son casuales estas similitudes, el profundo conocimiento de la historia del arte que tiene el maestro Félix es soporte vigoroso de su amplia producción plástica.

Siendo Vicerrector de la Sede el profesor John Willian Branch Bedoya, el mural se inauguró en junio del 2015 con la presencia de su autor, el maestro Félix Alberto Ángel Gómez, una de las figuras más destacadas de la generación de los llamados “once antioqueños”,⁵ distinguido con varios premios nacionales e internacionales, cuya obra hace parte de la colección de diversos museos en varios países, quien vive desde 1977 en la ciudad de Washington, donde además de trabajar en su reconocida producción plástica y literaria ha desempeñado algunos cargos de importancia mayúscula en el mundo del arte y la cultura.

⁵El nombre surgió a partir de una exposición realizada en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1975, con la participación de Humberto Pérez, Rodrigo Callejas, John Castles, Marta Elena Vélez, Hugo Zapata, Álvaro Marín, Oscar Jaramillo, Juan Camilo Uribe, Javier Restrepo, Dora Ramírez y Félix Ángel, todos antioqueños, quienes renovaron el panorama artístico regional de la primera mitad del siglo después de las Bienales de Arte de Coltejer (1968, 1970 y 1972).

Tierra caliente

Federico Londoño,⁶ 1994. Óleo sobre tela, 91,5 × 189 cm.
Ubicación actual: Vicerrectoría de la Sede, bloque 41, campus El Volador

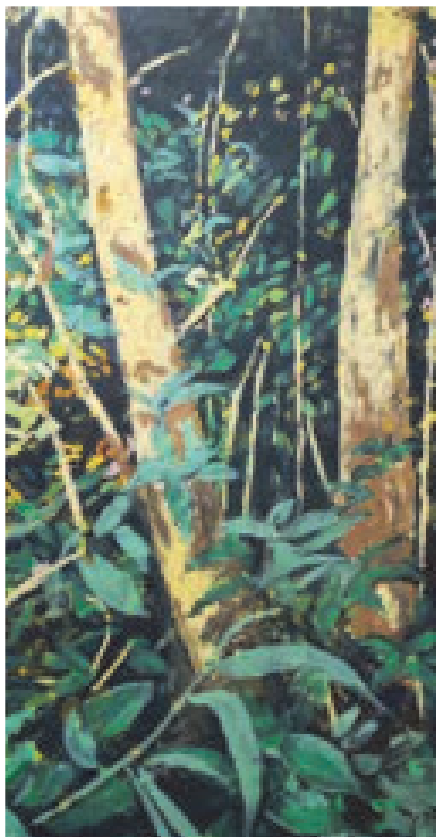


Figura 10.3 Federico Londoño, *Tierra caliente*, 1994. Óleo sobre tela, 91,5 × 189 cm.

Fuente: fotografía de Juan David Chávez Giraldo

En este detalle paisajístico se siente la humedad y el calor del trópico ardiente; es la selva virgen que esconde

⁶Federico Guillermo Londoño González (Medellín, Colombia, 1955-v.). Publicista del Instituto de Artes de Medellín, Maestro en Bellas Artes de la Academia de Bellas Artes de Florencia, Italia, Magíster en Estética de la Universidad Nacional de Colombia y Profesor Titular del mismo claustro. Expone individual y colectivamente su obra desde 1975. Ha recibido varios premios y distinciones. Su obra forma parte de colecciones privadas y museos en varios países. Ha realizado investigaciones sobre técnicas gráficas, imagen gráfica y grabado. Autor de artículos, libros y carpetas con obra gráfica.

todos sus secretos milenarios, historias antiguas de evolución, supervivencia y disputa de especies. Aquí se manifiesta la Naturaleza en su esplendor vital, especialmente la espesa vegetación que se esfuerza por ascender para captar la luz solar atisbada en las alturas. La savia invisible que recorre las venas de los matorrales, el monte y la arboleda, parece escurrirse por los trazos y las empastadas pinceladas del cuadro.

El formato vertical de la pintura enfatiza la dinámica de la acción fototrópica para lograr una doble sensación estética de estiramiento. La manigua con sus arbustos, hojas, ramas y bejucos evidencia la desordenada abundancia, la confusión intrincada de las frondas que establecen un espacio de embrujo reforzado por la oscura profundidad azulosa de la obra. La escena cortada en todos los lados brinda un fragmento de la inmensidad verde y el observador percibe así la continuidad extensa del paisaje tomado; no hay límites en ningún sentido a pesar de la condición material del soporte de la obra, por el contrario, la imaginación expande el objeto de la pintura y cobra dimensiones inconmensurables. De tal manera, se representa el dominio de lo natural sobre el territorio.

Dos troncos esbeltos emergen entre el acolchado bosque con una coloración blanquecina manchada de ocre y amarillos, que contrastan de manera contundente con los verdes y grises de la hojarasca para dar un toque de equilibrio en la paleta y para crear la sensación espacial de la profundidad y la perspectiva. Hojas pequeñas peltadas o reniformes ubicadas en la parte alta de la composición y de color amarillo indio, mostaza, ámbar y girasol hacen contrapunto a las lanceoladas y liguladas, y brindan toques de vigor en la sinfonía realista del detalle captado.

La imagen envuelve al espectador; es un primerísimo plano que alude a la experiencia de caminar entre la densa jungla tórrida que no da lugar a claros ni permite ver las copas de los árboles. Los individuos de este segundo reino natural atrapan la mirada en el óleo como lo hacen al contacto real, cuando el expedicionario se

sumerge en el laberinto de la vorágine de plantas y lo arropa la confusión, el desconcierto y la desorientación, pero al mismo tiempo, cada célula reconoce los pulsos energéticos a los que estuvo sometido el ser humano por millones de años desde sus más remotos orígenes. Se alinean todos los sentidos y todos los sistemas, se recupera el orden universal de la unidad.

Lugar de hadas y brujas, de misteriosas sombras y de intrincados y rizomáticos brotes, este paisaje de Londoño recuerda el valor de lo natural, su poder y también su fragilidad, la necesidad inexorable de su cuidado, la urgencia de modificar la actitud antropocéntrica racionalizadora, consumista e insostenible que, de manera estulta y soberbia, ha puesto al planeta al borde del colapso.

Playita blanca

Oskar Riaño,⁷ 2001. Acuarela, 57 × 42 cm.

Ubicación actual: Asistencia Administrativa de la Facultad de Arquitectura, bloque 24, primer piso, campus El Volador



Figura 10.4 Oskar Riaño, *Playita blanca*, 2001. Acuarela, 57 × 42 cm.
Fuente: fotografía de Juan David Chávez Giraldo

⁷Oskar Riaño Montoya (Armenia, Colombia, 1956-v.). Arquitecto, Magíster en Construcción. Profesor Asociado de la Escuela de Medios de Representación de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Su actividad pedagógica se ha centrado en el área del dibujo y los medios de representación.

El mar ejerce una atracción especial por diversos motivos y ha sido tema del arte plástico desde tiempos inmemoriales. La representación marítima de botes más antigua de la que se tiene conocimiento es un grabado rupestre ubicado en el parque nacional de Gobustán, en Azerbaiyán, creado por antiguos cazadores-recolectores aproximadamente entre el 5000 y el 15000 a. de C. para plasmar una embarcación arqueada de caña con un mascarón de proa y veintiún incisiones que al parecer corresponden a los tripulantes. Barcos de vela aparecen en numerosas vasijas griegas desde el 480 a. de C., muchas de ellas asociadas a escenas mitológicas. También en mosaicos romanos se hicieron escenas marítimas y en el formidable Tapiz de Bayeux, elaborado en el siglo XI, se tejieron veleros finamente detallados. Rembrandt van Rijn, William Turner y Claude Monet figuran entre los más afamados pintores que incluyeron marítimas en su trabajo creativo.

El mar brinda un inagotable paisajismo con ricas geografías, coloridos cielos, aguas turbulentas o tranquilas, agitadas mareas o plácidos horizontes, aterradoras tempestades y violentos huracanes. Las playas son especialmente interesantes por el encantador vaivén de las olas, la atmósfera salitre, las aves que sobrevuelan y las embarcaciones atracadas, encalladas o navegando. A esto se suman las gentes que disfrutan o laboran en las costas, los niños que juegan y corren, los que contemplan el infinito y las puestas de sol o se bañan con trajes multicolores y nadan en las orillas.

En el paisaje marítimo del profesor Oskar, cinco embarcaciones artesanales protagonizan el cuadro, una de ellas, la más sencilla, una canoa pequeña de remo se posa sobre la arena a pocos pasos del pulsante líquido. Las otras cuatro, de velas, están en el agua. Una amarrada a la costa, las restantes, de mayor tamaño, están fondeadas. No hay personas, pero el tipo de navíos delata la ocupación de los marineros: pescadores. El cielo gris, la bruma que se levanta en el fondo, la quietud del mar y la ausencia de velamen enuncian la calma después de la tormenta, ese momento latente en que la naturaleza recupera el ritmo

pausado de la vida costanera del trópico. Melancolía tal vez, una atmósfera apesadumbrada y mezclada con la humedad efervescente del calor que se prepara para instalarse de nuevo en el ambiente. Todo está suspendido, congelado, no hay rastro de movimiento, todo aguarda, espera, aguanta, no hay prisa; solo una gaviota rompe el silencio, pero ella también está a punto de la inmovilidad, se prepara para posarse con sigilo y suavidad sobre la canoa que aparece en primer plano.

La horizontalidad del formato se enfatiza con la composición: el piélago apaisado, las siluetas de los nubarrones y los cascos de las tres naves de mayor tamaño, casi en la misma línea, contribuyen con la intencionada estática y la aletargada dinámica. El resultado, una imagen somnolienta, imprime cierto entumecimiento en el espectador, una parálisis en la impresión sensible, un amodorrado sentimiento que se acentúa con la soledad y se inmiscuye en la intimidad de la experiencia estética que brinda la obra. Los mástiles, las crucetas, las cuerdas y los cabos dan contrapunto a la horizontalidad con sus líneas verticales, diagonales y arqueadas; pero dos contundentes diagonales son las que determinan el equilibrio espacial: la arena de la playa y el cerro que se sumerge en el océano desde el costado derecho. La línea de la arena cruza todo el paisaje en sentido descendente desde el mismo lado hacia la izquierda, de tal manera se da soporte a la obra con una ligera inestabilidad para permitir el contraste formal.

La perspectiva lineal es clave para comunicar la impresión de la profundidad; se utilizan cuatro planos pictóricos fundamentales para lograr la ilusión visual: la playa, el bote amarrado, los tres barcos fondeados y el cerro cubierto de oscura vegetación. El punto de vista frontal, la línea del horizonte y un punto de fuga central constituyen los elementos matemáticos de la estructura atmosférica para lograr una estampa realista que incorpora la cuarta dimensión capturando el instante elegido en este paraje del caribe colombiano. La técnica es precisa para plasmar el momento, las veladuras de la acuarela favorecen el realismo de

la pintura especialmente en los efectos celestes, del arenal, de la transparencia del ponto y la luz difusa que envuelve el lugar con una suave bruma. La paleta gris, casi monocromática, elegida para la obra, refuerza el sentido del mensaje y subraya la noción temática del motivo.

Autorretrato

Pedro Nel Gómez,⁸ c. 1970-1974. Óleo sobre lienzo, 82,5 × 97 cm.

Ubicación actual: Decanatura de la Facultad de Arquitectura, bloque 24, campus El Volador



Figura 10.5 Pedro Nel Gómez, *Autorretrato*, c. 1970-1974. Óleo sobre lienzo, 82,5 × 97 cm.

Fuente: fotografía de Juan David Chávez Giraldo

⁸ Pedro Nel Gómez Agudelo (Anorí, Colombia, 1899-Medellín, Colombia, 1984). Ingeniero Civil de la Escuela de Minas de Medellín, arquitecto, urbanista, escultor, grabador, pintor y muralista. Profesor Emérito de la Universidad Nacional de Colombia y fundador y decano de la Facultad de Arquitectura de dicha institución. Realizó estudios de pintura en Francia, Holanda e Italia. Fue director de la Escuela de Bellas Artes de Medellín. Expuso en múltiples espacios y ciudades, pero se destaca la del Salón Central del Capitolio en Bogotá. Realizó infinidad de frescos en edificios públicos, privados e institucionales, incluyendo el Palacio Municipal de Medellín, en su casa y en varios edificios en la Sede Medellín de la Universidad Nacional de Colombia, donde también se albergan obras escultóricas y pictóricas suyas. Fue cónsul de Colombia en Florencia, arquitecto del departamento de Antioquia, presidente de la Casa de la Cultura de Medellín y miembro de la junta de Empresas Públicas de Medellín, entre otros cargos públicos.

El autorretrato en óleo de Pedro Nel Gómez, ubicado en la decanatura de la Facultad de Arquitectura, recuerda que el maestro fundó esa casa del saber en 1954 y que ocho años antes contribuyó con la formación del programa de Arquitectura derivado de la Facultad de Minas.

Un autorretrato es siempre mucho más que una imagen del autor; es una declaración personal en la cual el artista abre su individualidad y se expone con un mensaje íntimo para publicar algunos aspectos de su personalidad. La técnica, la composición, el formato, la paleta, la postura, la perspectiva, el fondo y los elementos complementarios, es decir, todo lo que conforma la creación, dice algo sobre el artista. Un autorretrato es la afirmación del Yo.

En este cuadro, Pedro Nel está en primer plano, representado casi de cuerpo completo, excepto la parte inferior de las piernas. Está sentado sobre una silla con un brazo, con la mano izquierda apoyada sobre el muslo del mismo costado y con la otra sobre el reposabrazos de la silla. Detrás del maestro aparece el ángulo inferior derecho de un fresco, muy similar a un fragmento del denominado *Homenaje al pueblo antioqueño*, que está en el muro suroccidental de lo que fue su estudio en la Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez, localizada en el barrio Aranjuez, sector nororiental de Medellín.

Aunque el taburete es cómodo y posee un asiento abullonado de azul celeste y su estructura es de color verde como la chaqueta que lleva puesta el pintor, no es un mueble opulento, no pertenece a un mobiliario de sala o para visitas, no es propio para largas charlas o encuentros sociales formales. Es más bien un artefacto

Su hogar, en el barrio Aranjuez de Medellín, es la Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez, que exhibe numerosas obras pictóricas y escultóricas suyas, y posee un valioso archivo de sus dibujos, cartones, grabados y otros documentos. Recibió el Premio Instituto Colombiano de Cultura en Artes Plásticas, el Honor al Mérito de la Sociedad Colombiana de Arquitectos, la Medalla Juan de la Cruz Posada de la Sociedad Antioqueña de Ingenieros, la Estrella de Antioquia y el Hacha Simbólica, distinciones otorgadas por el municipio de Medellín, la Cruz de Boyacá por parte de la presidencia de la República, así como la Medalla del Consejo Mundial de la Paz en el Congreso Internacional de la Paz de Moscú, entre varias distinciones.

de trabajo, ligero y práctico, que insinúa la profesión del sujeto al que pertenece: un hombre hábil en su oficio poético de hacer y materializar ideas de manera efectiva.

La cabeza del retrato está entre dos figuras del fresco del fondo: sobre el hombro derecho aparece una mujer desnuda agachada, y en el lado opuesto se observan las piernas de otra mujer parada, ligeramente cubierta con una tela rojiza en las partes íntimas. Los brazos de la mujer inclinada están cortados por el antebrazo del artista, lo que impide ver las manos y la actividad que realiza, pero en el mural aludido ella toma un animal de una fuente de agua; no obstante, en el fresco del estudio taller, este personaje está invertido, por lo que puede inferirse que se tomó como referente el cartón o los bocetos preparatorios para el fresco. Ya que las manos de este personaje no se ven, podría también suponerse que se trata de una barequera, que fija su mirada en el anhelado fruto de su bateo.

En todo caso, la presencia femenina de los desnudos de piel mestiza y rasgos indígenas habla del interés de Gómez por la mujer de su tierra, y por su objetivo de universalizar la raza con un sentido notablemente nacionalista, aspecto trabajado de manera amplia en toda su obra. El hecho de que la mujer reclinada dirija la mirada hacia abajo y que su cuerpo esté cortado por los límites del lienzo, sumado a que de la otra joven solo se aprecien las piernas parcialmente, le permite al observador tener presente el aspecto simbólico que representan, pero favorece la atención central en el autorretrato.

El pintor, aunque está en reposo, adquiere una postura recta y los brazos se apoyan de manera firme, lo que transmite una sensación de seguridad, disciplina y rigor, consecuente con el espíritu pragmático y recio de su formación como ingeniero. Sus vestiduras, un tanto informales, pero no clásicas, muestran que se trata de un personaje intelectual, culto y de vocación artística más que ejecutiva o gerencial; el verde del saco que porta, por ejemplo, además de darle un toque distintivo,

remite a lo geográfico, a la selva y al monte, que tanto interés le produjeron y plasmó en su obra con un estilo apasionado propio. El personaje está vestido con una indumentaria ocasional, no es un atavío de trabajo, no es un uniforme rígido ni el traje inflexible de saco y corbata; es la ropa de un hombre común que resguarda su cuerpo con lo justo para centrarse en lo que considera realmente importante: el producto intelectual de raigambre humanista. Así, parece que el momento captado se ubica en un tiempo perfecto y satisfactorio posterior a la tarea cumplida.

El estilo realista y figurativo de esta pintura, así como el del resto de la producción plástica del maestro Gómez, denotan su entusiasta compromiso con la historia, el medio, la Naturaleza y el contexto, lo que lo condujo a una expresión estética vehemente y exaltada, con convicciones políticas fuertes y con una crítica radical basada en su temperamento tozudo y recio, leal a sus principios filosóficos y a su postura social ante el mundo, lo que sin duda emerge en el retrato. De tal suerte, el rostro refleja un estado de ser orgulloso, altivo e inmodesto gracias a las facciones y los gestos que evaden el placer, lo espontáneo o lo lúdico, y merced también a la mirada desviada, que atiende algo de mayor interés que el observador y se dirige en cambio hacia la derecha del espacio de la obra para sustraerse de la escena.

No hay pues conexión directa entre el autorretratado y los espectadores del óleo. Su impasible actitud y el semigiro de su cuerpo lo distancian de manera presuntuosa, poniendo límites y evidenciando cierta indiferencia propia de su voluntad férrea y su pujante confianza. Sin duda, la proporción del cuerpo respecto al formato de la tela, que llena casi por completo la superficie pictórica y abarca todos sus extremos, manifiesta el vigoroso carácter y el extenso alcance de la identidad de esta celebridad, que introdujo en el arte colombiano el dominio técnico del fresco en la época republicana, catapultó la acuarela como expresión autónoma y encontró en las raíces étnicas y en la mitología popular motivos de una expresión moderna

y renovada de lo propio, subrayada con la pincelada gruesa y enfática.

Urbano

Luis Fernando Escobar,⁹ 2010. Acrílico sobre tela, 150 × 150 cm.

Ubicación actual: Vicerrectoría de la Sede, bloque 41, campus El Volador



Figura 10.6 Luis Fernando Escobar, *Urbano*, 2010. Acrílico sobre tela, 150 × 150 cm.

Fuente: fotografía de Juan David Chávez Giraldo

El acrílico sobre tela de gran formato de autoría de Luis Fernando Escobar, cuyo título es *Urbano*, hace parte de una extensa serie suya cuyo tema central es el paisaje de su ciudad natal: Medellín. En esas pinturas Escobar capta imágenes de sectores elegidos de la metrópoli nocturna en las que se destacan las luces propias y

⁹Luis Fernando Escobar Arango (Medellín, Colombia, 1958-v.). Maestro en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia, Magíster en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia y Profesor Asociado de la Universidad Nacional de Colombia adscrito a la Escuela de Artes de la Sede Medellín. Ha participado en exposiciones colectivas desde 1978 e individuales desde 1985. Su obra hace parte de las colecciones de múltiples museos e instituciones nacionales.

reflejadas en edificaciones o alumbrados públicos que iluminan espacios, geografías y volúmenes durante la noche. Algunas veces la topografía del Valle de Aburrá —que alberga la ciudad y otros nueve municipios del área metropolitana—, hace presencia parcial y discreta en las obras, como es el caso de la que se analiza aquí, otras, en cambio, dicha topografía es coprotagonista de la creación artística.

En *Urbano* hay mayor interés por las superficies coloreadas de los edificios del fragmento paisajístico iluminadas, que por las montañas o los elementos naturales del emplazamiento. El mensaje plástico se centra en las arquitecturas, en el paisaje artificial nocturno. Las fuentes de luz artificiales y los planos sobre los cuales se reflejan resaltan por el contraste con los tonos azules oscuros, los grises, los cafés y los negros con los que se representan los muros y ventanales de las casas y de los edificios en altura. Las zonas oscuras abarcan la mayoría de la superficie del cuadro y todo él está cubierto de un velo opaco que brinda una atmósfera lóbrega de intriga.

La negrura de la imagen, además de ser consecuente con el momento del día captado, es un recurso pictórico que facilita el sentido visual vibrante que se logra. De tal manera, los demás toques de color estallan en la retina del observador para producir el efecto estético deseado. El realismo de la pintura se desdibuja literalmente con la abstracción borrosa que lo simplifica todo. El detalle de los objetos se pierde, tal como ocurre en las tinieblas nocturnas, que impiden al ojo humano ver la minucia y presenciar en cambio sombras, masas, penumbras, imágenes fantasmagóricas, manchas, apariciones oníricas cubiertas de misterio en contrapunto con resplandores, luminiscencias y fulgores.

Dos elementos propios de la realidad se anulan en el acrílico de Escobar: la espacialidad tridimensional y la dinámica vital. No hay pues rastros de seres vivos, ni humanos ni animales, tampoco vegetales, salvo el pequeño fondo superior horizontalizado que surge sobre las siluetas de los edificios y representa

las montañas que circundan la ciudad, pero también conquistadas por las luces del organismo urbano. Tampoco hay cielo ni espacio vacío, las construcciones se ubican una sobre la otra, desde la profundidad del paisaje hasta el primer plano desde el cual se capta la ciudad; así se prescinde de la perspectiva clásica para establecer una composición casi plana que burla la naturalidad y da paso al efecto visual de lo noctámbulo. El resultado artístico se logra por la sensación que se transmite mediante el impacto del fulgor eléctrico en los artefactos habitables de la urbe.

La actividad de la villa se ha detenido. No hay muestras de movimientos, dinámicas, flujos o intercambios, nadie se asoma, no hay ruidos, no laten los perros, no sopla el viento. Todo está congelado e impávido, es la ciudad que duerme a la espera de otro amanecer. Se ha ocultado el sol y con él la vida, es el tiempo de la reserva, la intimidad y el encubrimiento tras los inmuebles. Es el momento del adentro, cuando la tensa calma aguarda el despertar y el burgo se arroja con el enigma cíclico de su complejidad.

Puebla de los ángeles

Gustavo Rendón,¹⁰ 2016. Acrílico, marcador y acuarela sobre lienzo, 140 × 104 cm.

Ubicación actual: Escuela de Medios de Representación, bloque 24, segundo piso

Puebla de los Ángeles es uno de los nombres de la capital del municipio de Puebla, estado del mismo nombre en México. Otras de las denominaciones con las cuales se conoce esta cabecera urbana son La Angelópolis, Ciudad de los Ángeles, Puebla de Zaragoza o simplemente Puebla. Su nombre oficial es Heroica Puebla de Zaragoza, fundada en 1531 en la Mesa Central

¹⁰Gustavo Adolfo Rendón Castaño (Medellín, Colombia, 1955-v.). Arquitecto. Profesor Asociado de la Escuela de Medios de Representación de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Su actividad pedagógica se ha centrado en las áreas del diseño proyectual, del dibujo y los medios de representación. Obtuvo el premio Talento 2012 de la Gobernación de Antioquia con una serie de dibujos de once ciudades antioqueñas titulada *Caricaturas urbanas*. Algunas de sus obras se han publicado en revistas, calendarios y otros soportes gráficos.

del país, estratégicamente ubicada entre Veracruz y la capital azteca. Su centro histórico es patrimonio de la humanidad, declarado por la UNESCO, y contiene arquitectura colonial, barroca y neoclásica de gran valor.



Figura 10.7 Gustavo Rendón, *Puebla de los ángeles*, 2016.
Acrílico, marcador y acuarela sobre lienzo, 140 × 104 cm.
Fuente: fotografía de Juan David Chávez Giraldo

La pintura de Rendón en la avenida 7 oriente, entre las calles 2 y 3 sur, en sentido suroriente, dentro del centro histórico de Puebla, utiliza la perspectiva tradicional de un solo punto de fuga ubicado a la altura del observador, ligeramente desplazado a la izquierda, lo que permite ver con mayor amplitud el costado derecho del espacio urbano representado. El formato, sutilmente apaaisado, que sirve de soporte a la pintura, abre la vista hacia los laterales buscando equilibrar las líneas verticales de las edificaciones paramentales de las dos fachadas, que sirven de definición de las construcciones y de límite entre el espacio abierto y público de la urbe con el ámbito cerrado y privado de la arquitectura.

En el fondo del paisaje se destacan las torres de dos edificios religiosos; a la izquierda, la del Templo Conventual de San Jerónimo, y a la derecha, la de la Iglesia de San José de Letrán II Hospitalario. En el lateral derecho aparece una masa arbórea como único rastro de vegetación. Solo una pareja paseante camina por

el andén izquierdo y únicamente dos vehículos están en la vía; no hay pues rastro de mayor actividad o dinámica. Así, la escena parece congelada en el tiempo, una suerte de instante inmóvil, tal vez una quietud aparente que remite a un carácter introvertido, pausado, contemplativo, como el espíritu que expresa la creación pictórica de Rendón.

Los trazos y las pinceladas rápidas, a manera de manchas, no admiten mayor detalle. Aunque la obra es de corte realista, no reproduce miméticamente la escena; por ejemplo, no todos los faroles instalados en el espacio público se incluyen en la obra y sus fustes no se pintaron; tampoco están todos los balcones ni todas las cerraduras de las edificaciones; ni siquiera las torres de las iglesias están completas, apenas se esbozan; el adoquinado de la vía se ha transformado en una superficie continua; los colores del entorno plasmado también se han reconfigurado. En cambio, el cuadro intenta transmitir un estado de ánimo, una imagen de ensueño, de una realidad difusa y borrosa. Lo que interesa es captar la atmósfera general del lugar, la proporción de sus componentes, la escala y la relación cercana de la calle, los edificios y las personas. Aunque se han eliminado vallas y avisos, no obstante, dos letreros con la letra H en rojo, ubicados en la parte superior del primer nivel de dos construcciones, refieren a establecimientos de hospedaje para involucrar el carácter acogedor y turístico de la ciudad en la composición.

La técnica mixta empleada por el artista basa su expresión en el acrílico combinado con marcadores y acuarelas. La paleta es grisácea con tonos que van desde el blanco hasta el negro. Excepto algunos amarillos, rojos y carmesí, el color de la obra es apagado y contribuye con una imagen bucólica, apesadumbrada y fría en consonancia con la altura de la ciudad y su templado clima subhúmedo, con frecuentes cielos nubosos, lluvias, granizadas y fuertes vientos, especialmente entre mayo y octubre.

El cielo del cuadro subraya la espacialidad monocromática con un gris plano que se rompe gracias a unas

pocas pinceladas blancas. Con este recurso pictórico, el autor enfatiza la calidad mustia del ambiente y derrama en el piso del plano de base la tristeza lacia. Los blancos

de los muros encuentran eco en los costados paralelos de la calle resonando con sutil suavidad en la plácida calma y la serena quietud.

60 años Facultad de Arquitectura 1954-2014

Alejandro Castaño,¹¹ 2014. Resina poliéster, 8 × 19 × 4 cm.

Ubicación actual: sala del Consejo de la Facultad de Ciencias Agrarias, bloque 11, campus El Volador



Figuras 10.8a, 10.8b y 10.8c Alejandro Castaño, *60 años Facultad de Arquitectura 1954-2014*, 2014. Resina poliéster, 8 × 19 × 4 cm.

Fuente: fotografías de Juan David Chávez Giraldo

Siendo Decano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia el profesor Edgar Arroyo Castro, se cumplieron sesenta años de la creación de dicha unidad académica en el 2014. Con tal motivo, se le encargó al profesor Alejandro Castaño, adscrito a la Escuela de Artes de la misma dependencia, la elaboración de un objeto artístico serial para conmemorar el notable aniversario y ser entregado a diversas dependencias y personalidades de la Universidad y de otras instituciones externas.

El resultado de la encomienda es una pieza de resina poliéster azul oscuro, compuesta por un bloque rectangular coronado en la parte superior con un árbol y con la representación de una casa. Ambos elementos surgen del bloque macizo manteniendo los planos verticales para enfatizar la solidez y el surgimiento a partir de la unidad, pero entre los dos componentes se retrae el plano en una grieta inclinada que independiza sin romper la unidad. Las dos partes, casa y árbol, conviven con admirable sosiego y en actitud complementaria, sin imposiciones ni pretensiones.

¹¹ Alejandro Castaño Correa (Medellín, Colombia, 1961-v.). Maestro en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia y Profesor Asociado de la misma institución adscrito a la Escuela de Artes de la Sede Medellín. Diseñador industrial, de escenografías, mobiliarios y joyería de autor. Expone desde 1985 individual y colectivamente en diversos espacios nacionales e internacionales. Primer premio del VII Salón de Arte Joven, del Salón Arturo y Rebeca Rabinovich de 1990 y del III Salón de Pequeño Formato de la Biblioteca Pública Piloto. Menciones y nominaciones en varios salones, premios y exposiciones. Su obra hace parte de la colección pública de distintos museos, series privadas y particulares.

El árbol simplificado mantiene las tres partes constitutivas de su especie: raíces, tronco y follaje. Las raíces se funden en el suelo de soporte y un grueso tallo da lugar a las ramas que se abren para equilibrar el volumen de manera simétrica, tanto vertical como horizontalmente. De esta forma, el individuo arbóreo cobra pleno equilibrio y goza de una constitución fuerte, sana, perenne, casi eterna. Este árbol remite simbólicamente al paisaje, a la naturaleza, al territorio, a la geografía, a la nación, a la sostenibilidad; conceptos y espacios epistemológicos propios de las disciplinas que se abordan en los programas curriculares y en el trabajo investigativo de la Facultad agasajada.

Por su parte, la representación de la casa, que acompaña al árbol en un diálogo plástico amable y respetuoso, alude al arquetipo ancestral y universal del hogar. Corresponde a la imagen que los niños recrean para dibujar el espacio doméstico, con techado inclinado a dos aguas, que arropa el ámbito íntimo y resguarda frente a los peligros del mundo para establecer un universo de protección y tranquilidad. Es el sueño ideal anhelado del habitar, que reposa en lo profundo del corazón de todos. Es la abstracción de un objeto arquitectónico elemental pero inmenso en su carga emotiva, sin ambiciones ni soberbia, sin geometrías o formas complejas, más bien se vale del orden de lo realmente importante y de la sencillez de lo trascendental para exponer el foco del centro de estudios homenajeado.

Caligrafías ilegibles pueblan las superficies azuladas de la pieza, a manera de incisiones superficiales texturizan la capa externa del bello artefacto y confabulan con las imprecisiones y las rugosidades del material mostrando una piel agrietada, tatuada con la huella del tiempo, con las marcas indelebles de la experiencia vital, de los años recorridos, de las lecciones aprendidas.

Con una brillante discreción, con un lenguaje propio de mundos oníricos y de rasgos inocentes, esta pequeña escultura denota con perfección magistral el sentido profundo de una unidad académica que tiene la misión de pensar, proyectar y crear un hábitat cuya estética

se base en la relación armónica y sostenible y en la consciencia plena de la necesidad de considerar el mundo con cortesía, poética y deferencia. La fecha de elaboración de la serie y el motivo de la celebración también se registran sobre la resina.

El artefacto está contenido en una caja acrílica transparente que, además de protegerlo como una urna inexpugnable, posee una serie de leyendas institucionales: (UN / UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA / SEDE MEDELLÍN / FACULTAD DE ARQUITECTURA) y el logotipo ideado para la ocasión (60 años / FACULTAD DE ARQUITECTURA / 1954-2014) sin alterar la creación artística.