

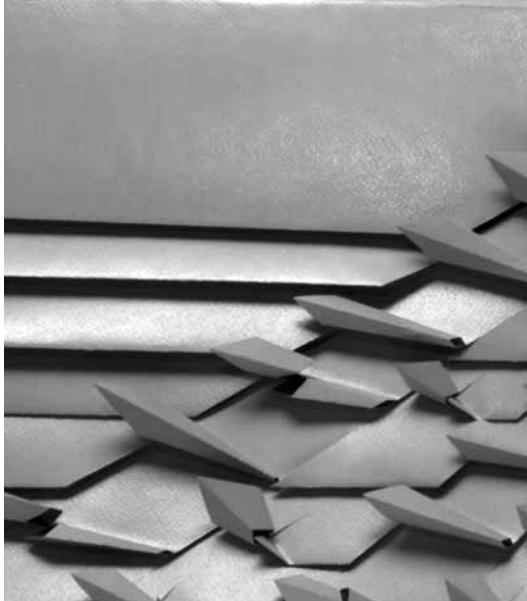
Patrimonio artístico plástico mueble de la

Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín. 3

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 numerosos libros, capítulos y artículos. Acreedor de varios premios, menciones y reconocimientos y ganador de algunos concursos de arquitectura.



Resumen

Este artículo corresponde a la tercera entrega de la écfrasis de las obras de arte que hacen parte del patrimonio plástico mueble de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín. El autor y director de la investigación describe de manera analítica y didáctica los principales elementos estéticos, históricos y patrimoniales de nueve creaciones con el fin de difundir el valioso acervo custodiado por la institución y así contribuir con su valoración y con la construcción de la identidad universitaria. El proyecto se adelanta gracias al apoyo de varias dependencias administrativas para sistematizar los hallazgos y formalizar la tenencia de las piezas.

Palabras clave

Artes plásticas, patrimonio, Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín

Introducción

En las dos ediciones anteriores de la Revista se hicieron entregas de avance del proyecto del patrimonio artístico plástico mueble de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín. En el número 72 se enunciaron los propósitos, los alcances, los sistemas metodológicos y el marco teórico básico, y se incluyeron, acompañadas de imágenes y reseñas biográficas de los autores, las écfrasis de *Simétrica* de Alberto Uribe, *El mundo que anhelamos* de Félix Ángel, *Tierra caliente* de Federico Londoño, *Playita blanca* de Óskar Riaño, *Autorretrato* de Pedro Nel Gómez, *Urbano* de Luis Fernando Escobar, *Puebla de los ángeles* de Gustavo Rendón y *60 años Facultad de Arquitectura 1954-2014* de Alejandro Castaño. En el 73 se expusieron, de este último, un objeto escultórico, *Sin título*, cuatro acrílicos de la serie *Moravia* de Natalia Echeverri, el óleo *José María Villa* de Gabriel Montoya, los frescos del *Homenaje al hombre* de Pedro Nel Gómez y la serie de dibujos *Salvador de Bahía*, *Iglesia de Santa Efigênia* y *Plaza Tiradentes* de Gustavo Rendón.

Se invita a consultar los artículos referidos para contextualizar el disfrute del presente texto, que está integrado por fragmentos dedicados a un acrílico de la serie *Espacios de la casa* de Natalia Echeverri, las serigrafías *Nocturno de San Diego* de Edith Arbeláez, *Pinta el corazón* de Beatriz Jaramillo, *Geografía* de Eugenia Pérez, *Sin título* de Federico Londoño, *Sin título* de Alejandro Castaño, *Sin título* de Luis Fernando Escobar y la plumilla *San Andrés* de Gustavo Rendón.

Como se mencionó en los anteriores artículos del proyecto, se reitera que la apreciación directa de las obras supera por mucho la limitada percepción que se tiene de ellas a través de un texto escrito y una imagen fotográfica. En tal sentido, este documento debe entenderse como un llamado para acercarse a las piezas; con ello, la experiencia de vida se enriquece y adquiere otros sentidos que amplían la percepción emotiva y contribuyen con la identidad y la comprensión del mundo.

De la serie *Espacios de la casa*

Natalia Echeverri,¹ 2017, acrílico sobre lona publicitaria, 78 × 108 cm.

Ubicación actual: Sala del Consejo de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, segundo piso del bloque 41, campus El Volador



Figura 1.1 Natalia Echeverri, de la serie *Espacios de la casa*, 2017, acrílico sobre lona publicitaria, 78 × 108 cm. (Fotografía de Juan David Chávez Giraldo).

¹ Natalia Echeverri Arango (Medellín, Colombia, 1972-v.). Maestra en Artes Plásticas y Magíster en Hábitat de la Universidad Nacional de Colombia, y Doctora en Artes Visuales de la Universidad Federal de Río de Janeiro, Brasil. Profesora Asociada de la Universidad Nacional de Colombia. Obtuvo primera mención en el XVI Salón Arturo y Rebeca Rabinovich, y segunda mención en el X Salón Colombiano de Fotografía. Becaria del Programa Estudiantes Convenio de Posgraduación PEC-PG, da CAPES/CNPq,

La casa es el centro de nuestro universo; todo lo referenciamos respecto a ella. Es el cofre que protege la intimidad, resguarda de los peligros y permite la renovación. La casa es artefacto que aísla y separa, aunque junta y reúne; permite cuidar a las crías, facilita el crecimiento, prepara para el más allá y se hace mortaja a la hora de partir. La casa nos hace libres porque en ella no hay que dar explicaciones de nada ni a nadie. La casa conecta el cielo con la tierra y con el inframundo, es una suerte de ombligo cósmico que lía dimensiones, tiempos y “espacios”. En la casa se es como realmente somos, sin máscaras, sin apariencias, con transparencia y honestidad. Pero no todo es bueno en la casa; como cualquier cosa humana, es una especie de revoltijo en el que se cruzan los deseos, los recuerdos, los sueños, las pasiones, los pecados, los vicios, las locuras y las corduras, a veces la violencia y también el amor y la ternura. Ese confuso amasijo de encontradas realidades se hace estampa en este cuadro de la profesora Echeverri en el que “el más acá y el más allá repiten sordamente la dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera: todo se dibuja, incluso lo infinito” (Bachelard, 2005, p. 251).

La autora de esta obra ha estudiado y vivido la casa desde la sensibilidad estética y desde la aproximación intelectual de sus estudios de posgrado para intentar abordar su complejidad constitutiva. A partir de sus preguntas y sus experiencias sobre el problema doméstico, la maestra Natalia ha traducido al lenguaje pictórico lo que la casa le dice, y ha comprendido que no es solo un objeto tridimensional, sino mucho más que eso, que es un estado para “tratar de retener algo meticulosamente, de conseguir que algo sobreviva: arrancar unas migajas precisas al vacío que se excava continuamente, dejar en alguna parte un surco, un rastro, una marca o algunos signos” (Perec, 1999, p. 140). En las pinturas de la serie que ella ha denominado

Espacios de la casa y a la cual pertenece la pieza que se analiza en este texto, se constata que la noción de espacio involucrado en el hogar supera lo cósmico y se instala en un campo mental que teje lo cotidiano y lo íntimo con lo simbólico, que los espacios de la casa son de raigambre mixta y unen lo interior con lo externo, y funden en un campo abstracto la materialidad corpórea con la levedad espiritual.

Esta pintura logra expresar, con acertado tono, los enmarañados cruces de las trayectorias de lo vivido con el anhelado estado almático del equilibrio y la armonía ideal. Las líneas que atraviesan la superficie del soporte definen fronteras de planos y parcelan campos para establecer un mundo geométrico en el que residen los hábitos y las acciones. Los colores que llenan las áreas determinadas por los trazos rectos conforman esos espacios híbridos propiciados por la tectónica de la casa; aunque son asociables a pisos, muros, cielos, patios y ventanas, no se limitan a su representación exacta, sino que muestran universos afinados en la memoria y que se soportan en el corazón para establecer huellas indelebles de lo que ha sido y de lo que será.

Claro que el azul remite al cielo despejado que se cuela por las aberturas para inundar de esperanza la efímera existencia. Por supuesto que el verde alude a las plantas y a la geografía recordando que somos parte intrínseca de lo natural y que, a pesar de la estulta actitud explotadora del ser humano, la Naturaleza persiste y se empecina en alimentar los cuerpos y los espíritus. El amarillo reticulado tal vez alude a los embaldosados artesanales con piezas de cemento que dieron asiento a muebles y pisadas. Pero en el amarillo solar también están presentes los juegos infantiles que tuvieron por escenario esos suelos rayados y manchados por el trájín y que formaron parte de las ilusiones de ser adultos. Las punzantes franjas de rojo púrpureo y de orceína contrastan por oposición con el resto de los colores para herir los espacios de las apariencias con la intromisión de lo invasivo.

Aquí no hay objetos, no hay individuos, no hay trastos, no hay retratos, cachivaches, colecciones o trofeos,

Brasil, y del Laboratorio del Hábitat, Isla de la Reunión, Ultramar, Francia. Autora de dos libros, un capítulo, varios catálogos y artículos en revistas y periódicos. Su obra ha sido exhibida en exposiciones individuales en Casa Amarela, Río de Janeiro, Brasil, y en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Reunión, Isla de la Reunión, Francia; en muestras colectivas en Armenia, Barranquilla, Cali, Cartagena, Medellín, Pereira y Santa Marta, Colombia; Aveiro, Portugal; Barcelona, España, y en la Isla de la Reunión, Francia.

pues están diluidos en esos espacios sin sustancia que presenta la obra, porque la casa “no es un ámbito en el que habitar, donde residir, sino el horizonte compartido de una multitud de actos para la significación” (Salabert, 2003, p. 216). La fuerza de los trazos y la contundencia cromática de la paleta exponen lo indecible, lo intangible, lo que queda de los vínculos, lo que se espera antes de la partida, lo que se teme y también lo que se ama. Aquí están los humores, los olores, las discusiones, las canciones, los bailes, el sexo y los apegos, todos ellos manchan las figuras, rellenan los *espacios*. Aquí están los venenos, los perfumes, las palabras, los dolores, las risas y los dardos lanzados a la inmensidad desde lo íntimo; están poblando la piel de la casa y abriendo la sensibilidad para darle sentido a la existencia. Más que nada, están las prácticas.

El acrílico de Natalia Echeverri es portador de la esencia del espacio eterno y sagrado de la casa. La lona tensada aloja la simultaneidad de la sencillez y la riqueza de los tiempos de lo casero. La fragmentación, la dislocación, los dobleces, la “anti-perspectiva” y la bidimensionalidad de la composición crean los espacios de la casa; ella se ha deconstruido en la pintura para exponer sus entrañas tormentosas, sus estructuras amorfas, sus direcciones sin orden, las casualidades, la espontaneidad y la arrebatada belleza de la domesticidad.

Nocturno de San Diego

Edith Arbeláez,² 1994, serigrafía sobre papel, 1/60, 70 × 50 cm.

Ubicación actual: Escuela de Construcción de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, primer piso del bloque 24, campus El Volador.

² Edith Arbeláez Jaramillo (Medellín, Colombia, 1960-v.). Maestra en Artes Plásticas, Magíster y Doctora en Filosofía de la Universidad de Antioquia. Profesora Asociada de la Universidad Nacional de Colombia. Autora de varios artículos y algunos libros y capítulos. Ponente en diversos eventos académicos nacionales. Ha recibido varias distinciones docentes. Como artista ha sido acreedora a varios premios y menciones, entre los que se destacan el segundo premio en el xxxi Salón Anual de Artistas Colombianos y el segundo premio en el Salón Nacional de Artes Plásticas Universidad de Antioquia en el 2001. Expone individual y colectivamente tanto a nivel nacional como internacional desde 1986.



Figura 1.2 Edith Arbeláez, *Nocturno de San Diego*, 1994, serigrafía sobre papel, 1/60, 70 × 50 cm. (Fotografía de Juan David Chávez Giraldo).

La fotografía es un medio que permite captar la realidad real³ y los instantes de lo que acontece en ella de manera fiel y objetiva. Su capacidad para obtener registros verídicos es usada y aplicada en múltiples escenarios y para diversos propósitos. Reproducir un objeto, una serie de ellos, un lugar o una acción fue tarea del arte durante mucho tiempo, y cuando la invención de la fotografía apareció, el temor de los artistas a ser reemplazados en ese papel documental de características históricas invadió los círculos de la cultura, tal y como ha ocurrido con muchas otras tecnologías. No obstante, la creatividad de los artistas ha hecho que la fotografía se convierta en otra técnica más con la cual se pueden expresar, sin límites, ideas, pensamientos, emociones, o propiciar estados y transmitir mensajes de carácter estético para que los espectadores tengan experiencias más o menos memorables y conmovedoras.

Este es el caso del trabajo fotográfico que la profesora Edith Arbeláez ha realizado a lo largo de su significati-

³ Dependiendo del campo de conocimiento desde el cual se mire, se pueden considerar varios tipos de realidad: física, consensual, objetiva o externa, interna o subjetiva, percibida, representada, expandida o extendida, aumentada, virtual, mixta, imaginada, ficticia, onírica, etc. La real se considera aquí como aquella concreta, que se presenta, hace parte de un sistema —en oposición a lo imaginario— y posibilita una experiencia.

va producción artística. La recursividad y los alcances propositivos de esta ingeniosa maestra le han valido un amplio reconocimiento por la calidad de sus obras, la reinvención constante de su labor plástica y la incursión en campos expresivos inéditos de gran potencial, que han dado lugar a obras que se alejan notablemente de la copia simple y mimética de la fotografía.

En la serigrafía *Nocturno de San Diego*, Edith establece un mundo heterotópico y surreal que da lugar a un ilimitado campo interpretativo. Se trata de un conjunto de rasgos objetuales y luminosos sobrepuestos en una composición que adquiere connotaciones abstractas por los juegos de luces, sombras, reflejos, transparencias, texturas, geometrías y formas. El hecho de que la imagen sea en blanco y negro es una decisión determinante para enfatizar las cualidades del paisaje logrado. Un gran ventanal reticulado deja pasar la luz exterior hacia un recinto arquitectónico cuya atmósfera se ve modificada por los efectos de las proyecciones de los rayos sobre las columnas y otros elementos estructurales que habitan el espacio y se adivinan como máquinas e instalaciones fabriles de un pasado cercano que ahora se ha abandonado y cuyo estado se delata por el aspecto descuidado de los vidrios del microcosmos captado.

La polifonía de grises, negros y blancos marcan sobre el papel una composición abstracta que deja volar la imaginación de quien contempla la obra, por la perspectiva compacta de un lugar que puede convertirse en espacio onírico de escalas, dimensiones y proporciones inéditas. La mirada aguda de la artista eleva a la categoría artística un escenario simple para otorgarle un estatuto filosófico como umbral de paso entre el mundo de las cosas y el universo de lo humano. La complejidad de la urdimbre que tejen los componentes visuales de la pieza está determinada por el encuadre, la elección del punto de vista de la toma, la orientación apaisada de la imagen y la captura sensible del instante justo en el que se conjugan formas y resplandores.

El título delata las coordenadas espaciotemporales: es la noche en un sector determinado de un lugar en la que

surge el evento mágico de las dinámicas capturadas por el lente. San Diego es un barrio céntrico y tradicional de Medellín donde se instalaron numerosos talleres y edificaciones pesadas que sirvieron de asiento a la actividad industrial que movió gran parte del desarrollo de la urbe por una vocación comercial y pujante de sus pobladores, basada en sectores como el textil, el metalmecánico, el confeccionista, el de alimentos, el automotriz y el eléctrico. Tal característica de la economía marcó no solo la silueta del poblado, sino el espíritu de sus gentes por muchos años; no obstante, esas actividades fueron transformándose paulatinamente para convertir la ciudad en un centro regional orientado a los servicios, al turismo, la salud y a otras funciones; tales dinámicas dejaron obsoletas una innumerable cantidad de arquitecturas, algunas de las cuales adecuaron sus sistemas para albergar otras actividades, muchas fueron demolidas para permitir la aparición de nuevas infraestructuras y aún hoy se mantienen en pie, semiabandonadas, varias que albergan usos transitorios. Este el caso del edificio que se ha retratado en la fotografía de esta obra para mostrar que “el desarrollo insaciable ha dejado una estela espectacular de devastación” (Berman, 1988, p. 72).

No obstante, no se trata de una imagen del edificio que permita ser identificado, distinguido y recordado, sino más bien de un espíritu, de una atmósfera, de un estado, de un espacio mental, de un lugar en el alma. Es cualquiera de esas muchas construcciones que alguna vez fueron focos febriles de actividad y trabajo, que quedaron a la deriva tras el paso huracanado y sísmico de un progreso mal entendido, apretujado, forzado, veloz, que no permitió la adaptación ni el tránsito; es un escenario posapocalíptico en el que ha desaparecido el individuo, porque “la gran mayoría de hombres y mujeres modernos no quieren oponerse a la modernidad: sienten su estímulo y creen en sus promesas, aun cuando obstaculizan su camino” (Berman, 1988, p. 329); en tal sentido, la obra es un motivo de reflexión, una denuncia, un llamado de atención.

Y es “Nocturno” porque han caído la oscuridad y las tinieblas sobre lo habitado, ocultando el brillo de la esperanza, eclipsando la luz de lo vigente. La belleza ahora es otra; no es la idealización del mundo perfecto en el que no cabe el error ni lo discordante, es un campo de silencios y ecos del más allá, que ahogan cualquier atisbo de vida y dan paso a la espesura de lo denso, de lo opaco y de lo abstruso que gobierna la memoria del pasado borrado de tajo y que, en su estado ruinoso, atrae poéticamente por la nostalgia de lo perdido. Se trata más bien de una belleza platónica en la que participan todas las realidades, una presencia del mundo intangible en el mundo sensible.

Pintao el corazón

Beatriz Jaramillo,⁴ 1995, serigrafía sobre papel, 1/60, 70 × 50 cm.

Ubicación actual: Secretaría de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, primer piso del bloque 24, campus El Volador

La profesora Beatriz ha tenido entre sus temas de investigación plástica los productos culturales populares de diversas geografías colombianas, especialmente la zona antioqueña y los departamentos del Caribe. Ha convertido o incluido en obras artísticas plásticas numerosas imágenes de la iconografía arquitectónica vernácula; portones, cerraduras, pisos, calados, decoraciones, colores y elementos arquitectónicos hacen parte de su léxico en biombos, mamparas, cancelos, pinturas, dibujos y grabados, como es el caso de esta serigrafía, en la cual retoma el detalle de los

⁴ Beatriz Jaramillo Arango (Medellín, Colombia, 1955-v.). Maestra en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia e Instructora Asistente de la misma institución adscrita a la Escuela de Artes de la Sede Medellín. Expone desde 1976 individual y colectivamente en diversos espacios nacionales e internacionales, entre los que se destacan el Kulturhaus Lateinamerika, Colonia, Alemania, y la Fundación Cartier Bresson, París, Francia. Beca de Creación en artes plásticas del Fondo Mixto de Cultura de Antioquia-Colcultura 1996, Beca de investigación en artes plásticas Francisco de Paula Santander-Colcultura 1991, Primer Premio en el xxviii Salón Nacional de Artes Visuales, Primer Premio en el xi Salón de Arte Joven Museo de Antioquia 1980 y Mención en el x en 1979. Su obra hace parte de la colección pública de distintos museos, series privadas y particulares. Autora de algunos artículos.

colores de un muro a los que se le superponen las siluetas de algunos elementos geométricos y logra una composición emotiva cuyo foco se centra en el símbolo del corazón.



Figura 1.3 Beatriz Jaramillo, *Pintao el corazón*, 1995, serigrafía sobre papel, 1/60, 70 × 50 cm. (Fotografía de Juan David Chávez Giraldo).

El corazón ha sido motivo de innumerables expresiones creativas en todas las artes. Su iconografía es tan extensa como la imaginación misma y su representación tiene infinitas posibilidades. Si bien la ciencia ha demostrado que, en el reino animal —aunque algunas ramas no lo tienen—, es el músculo que bombea la sangre a través del sistema vascular hacia los tejidos del cuerpo, lo que permite la vida, simbólicamente el corazón tiene otras connotaciones que lo convierten en un elemento fundamental dentro de la cosmogonía de todos los grupos sociales desde la Antigüedad hasta el presente. En algunas oportunidades se ha asociado con la emoción, la razón, la conciencia, la voluntad, la mente, la comprensión, el amor, lo trascendente, lo divino. Para los egipcios antiguos el corazón era el órgano más importante porque, según ellos, en él reside el alma. El carácter chino para corazón (心) es una evolución de la representación figurativa de las dos cámaras del órgano humano; Ğani (♡), la vigesimosexta letra del alfabeto georgiano también guarda una similitud mimética con su fisiología. En el cristianismo hay una veneración especial al corazón de Jesús como símbolo

del dolor de sus heridas durante su pasión y crucifixión. El símbolo gráfico se ha extendido en la globalizada cultura contemporánea e, incluso en años recientes se ha popularizado el gesto hecho con las manos, atribuido al polémico artista italiano Maurizio Cattelan, quien creó en 1989 una imagen del gesto en su autorretrato titulado *Lessico Familiare*; o el denominado K-heart o corazón de dedo formado por el índice y el pulgar en forma de v, asignado a la actriz coreana Kim Hye-soo, quien al parecer lo usó en los setenta, aunque también fue utilizado en los sesenta por el primer grupo de *idols* japonés de Johnny's; ambos gestos son una expresión sentimental de afecto, cariño, amor y buenos deseos.

También existe la idea de que el origen de la figura representa la semilla de la extinta planta silfio (*silphium*) que se utilizaba desde la prehistoria, pero especialmente en la antigua Grecia hacia el siglo VII a. de C., entre otras cosas, como perfume, afrodisíaco y anticonceptivo (Sadurní, 2022) —lo que muy probablemente la relaciona con el corazón como contenedor biológico del amor—, y que tal imagen se popularizó en Europa en la Edad Media. Además, es sabido que el movimiento contracultural *hippie* de amor y paz contribuyó notablemente a la difusión del elemento gráfico en los años sesenta. En todo caso, es poco factible que alguien no vincule la figura abstracta del corazón con el concepto relativo al amor y sus diversas expresiones.

Tal noción simbólica emerge en la serigrafía de Beatriz Jaramillo y cobra especial preponderancia al ser prácticamente la única figura reconocible en el cuadro, acompañada de dos triángulos y de un gesto gráfico de dos curvas que repiten esquemáticamente y de manera parcial al órgano cardíaco. Dicha repetición es una especie de “subrayado”, aunque paradójicamente se ubique en la parte superior del corazón. Incluso, los triángulos, que están, uno encima y el otro en el borde alto de la impresión, parecen abstracciones más agudas del mismo símbolo. El corazón principal no está en el centro de la composición, sino en el cuarto horizontal bajo del papel, pero sí se encuentra en el medio de su

longitud horizontal, conformando, junto con los otros signos, un eje casi simétrico, pues está ligeramente desplazado hacia la derecha. Esta línea vertical se cruza con una horizontal para formar una cruz y dividir el rectángulo de la pintura en cuatro cuadrantes; la intersección de ambas rectas marca el lugar del corazón tal como ocurre en el cuerpo humano, desplazado hacia la izquierda, si se observa el grabado como el frente de un cuerpo pictórico.

La línea horizontal de la obra determina dos franjas: la superior es amarilla ocre y la inferior es de color rojo indio. Por su peso visual, el rojo determina un asiento sólido a la imagen general, y a pesar de que solo ocupa un área cercana a una cuarta parte de la obra se destaca por la intensidad cromática; el tinte alude a la vida al ser una representación de la sangre, lo que resalta el sentido simbólico del título de la obra y de su figura principal. El carácter signico del cuadro lleva así, y de manera elocuente, al mensaje hermenéutico de la creación: un corazón “pintao”. La síncope del término se refiere a la supresión estilística usual en el lenguaje hablado de la región Caribe colombiana, lo cual permite ubicar el contexto del origen de los elementos traídos a la pieza. Como se mencionó al principio de la écfasis, el fondo se ha tomado del detalle de la línea que divide el zócalo del resto de la pared de un muro vernáculo, en el que se refleja la pasión y la alegría como manifestaciones culturales; de suerte que el colorido elemento tectónico delata el carácter de sus habitantes y el desgaste del acabado de la pintura del paramento pronuncia vocablos de uso y humildad sin detrimento del primor.

Como se ha podido ver, la sencillez de la obra contrasta con la riqueza y complejidad de su contenido. Tras unos pocos componentes y un agudo sentido visual para elegir el formato, la dimensión y el encuadre de lo captado, emerge un raudal simbólico de inagotable significado que conduce a un territorio sensible de gran emotividad.

Geografía

Eugenia Pérez,⁵ 1995, serigrafía sobre papel, 1/60, 50 × 70 cm.

Ubicación actual: Dirección de Bienestar de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, primer piso del bloque 24, campus El Volador

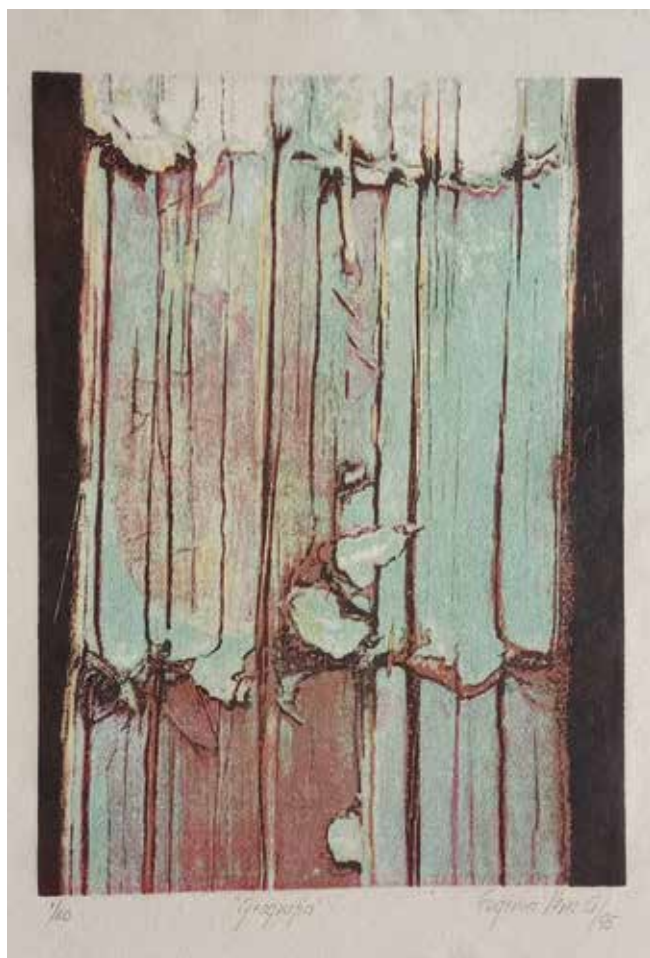


Figura 1.4 Eugenia Pérez, *Geografía*, 1995, serigrafía sobre papel, 1/60, 50 × 70 cm.
(Fotografía de Juan David Chávez Giraldo).

⁵Luz María Eugenia Pérez Arango (Medellín, Colombia, 1951-v.). Administradora de Empresas Turísticas del Colegio Mayor de Antioquia, Traductora Simultánea del Instituto Cultural Colombo Canadiense, Maestra en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia, Especialista en Diseño Multimedia y Profesora Asociada de la misma institución adscrita

Con el título *Geografía* la profesora Eugenia Pérez ha creado esta obra que representa el interior de un tallo de bambú⁶ abierto y aplanado. Es una imagen que expone la estructura vegetal de la planta, sus fibras y sus nudos. La belleza de lo natural, vista desde un ángulo poco común, se magnifica y crea una composición de características abstractas al descontextualizar el objeto. El único elemento de la obra es el trozo del vástago, que ocupa prácticamente la totalidad de la superficie grabada de la serigrafía; e incluso está cortado en la parte superior y en la inferior por los límites de la imagen, convirtiendo el cuadro en un detalle para que el espectador se compenetre con el madero en una apreciación de carácter íntimo. Aunque la imagen está casi en la misma escala en la que se encuentra la planta en la naturaleza en su estado maduro, el “retrato” envuelve al observador como si fuera un espécimen agigantado.

Los vegetales han sido un motivo clave en buena parte de la producción plástica de la maestra Eugenia, quien ha echado mano de ellos de diferentes maneras y con distintas técnicas, los ha incluido en instalaciones, en *collages*, en pinturas y en grabados, como en este ejemplo. Para ella, lo vegetal es una extensión de la tierra, es la esencia de lo viviente, es lo natural de la Naturaleza. Hay un mensaje ecológico en sus piezas creadas a partir de este tema; a diferencia del papel que tradicionalmente ha ocupado lo vegetal en la historia del arte, como elemento escenográfico que embellece o romantiza los paisajes, retratos o escenas históricas,

a la Escuela de Artes de la Sede Medellín, y profesora en la Universidad de Antioquia. Expone desde 1979 individual y colectivamente en diversos espacios nacionales e internacionales. Fue becaria de investigación del Ministerio de Cultura, miembro del Comité Técnico en el Área de Artes Plásticas del Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM) y del Consejo Nacional de Artes Plásticas de Colcultura. Su obra hace parte de la colección pública de distintos museos, instituciones, fundaciones y series privadas.

⁶Los bambúes son plantas angiospermas perennes de la familia herbácea de las poáceas. Existen infinidad de variedades de todos los tamaños y diámetros, herbáceos y leñosos, cespitosos, expansivos y trepadores. Son nativos de la India y se dan en todos los continentes y climas (excepto la Antártida y Europa); son resistentes, de rápido crecimiento, atraen avifauna y protegen las aguas. Tienen infinidad de usos, incluyendo la alimentación, la medicina, la arquitectura, las artesanías, el mobiliario, el papel, los instrumentos y las herramientas, entre otros.

el reino vegetal de Eugenia Pérez es uno maltratado, saqueado, descuidado, atropellado, desvalorado. Pero sus productos plásticos tampoco caen en la exposición de lo obvio, en la reproducción de escenas apocalípticas o en el registro de desastres naturales —cada vez más comunes y catastróficos—.

Eugenia Pérez va más allá, interpela al espectador, va a lo profundo de sus entrañas y lo obliga a una comunión con lo vegetal para despertar su conciencia. Desde varias décadas atrás la profesora Eugenia incorporó el mensaje de denuncia en sus obras como una advertencia, como un anticipo de la trágica situación que se vive hoy; en tal sentido, es un arte adelantado, un producto cultural vigente que ha trascendido el tiempo y se mantiene a pesar de que el mundo sigue poniendo la economía por encima de la ecología y el ser humano, atendiendo falsas necesidades, espejismos creados por los medios de comunicación y la sociedad capitalista del consumo desmedido, y que ha puesto a las especies —incluyéndose a sí mismo— al borde del abismo y sin posibilidad de retorno. Aquí cabe anotar que, aunque algo se ha avanzado en la comprensión de la gravedad del problema, comúnmente se tiene la idea de que las especies que están a punto de desaparecer pertenecen al reino animal, pero la extinción masiva incluye las especies vegetales.⁷

Ahora, en referencia al título de la obra también deben hacerse algunas observaciones para complementar lo dicho sobre el asunto de lo vegetal de manera general. En términos etimológicos la geografía es la descripción de la Tierra; pero, de manera más amplia, es una ciencia que estudia las relaciones entre las sociedades y el

⁷El Informe de la evaluación mundial sobre la diversidad biológica y los servicios de los ecosistemas de la Plataforma Intergubernamental Científico-Normativa sobre Diversidad Biológica y Servicios de los Ecosistemas (IPBES), de la Organización de las Naciones Unidas (ONU), apunta que “alrededor del 25 % de las especies de grupos de animales y plantas evaluados están amenazadas, lo cual hace pensar que alrededor de un millón de especies ya están en peligro de extinción” (Carneiro da Cunha *et al.*, 2019, p. 12); así mismo, presenta el escalofriante dato: “[que] entre 2010 y 2015 se perdieron 32 millones de hectáreas de bosques primarios o en recuperación, [...] la extinción de bosques tropicales y subtropicales va en aumento en algunos países y la extinción mundial de los bosques templados y boreales está creciendo” (Carneiro da Cunha *et al.*, 2019, p. 11).

territorio que habitan; incluso, una noción expandida del término acoge todas las superficies, los paisajes, entornos y espacios, por lo que caben los mundos y universos reales e imaginados, físicos e intangibles. Así también, la filosofía ha demostrado que más que habitar los lugares son ellos los que habitan al ser humano, es decir, ellos lo determinan y condicionan, por lo que es perfectamente válido entender que la geografía define el carácter, el comportamiento y las relaciones de los individuos y por lo tanto de los grupos sociales.

Aplicando esta reflexión a la serigrafía de la profesora Pérez se puede entender con mayor profundidad el mensaje que hay detrás de la expresión plástica. En consecuencia, la geografía representada por la pieza de bambú personifica a su vez un tipo humano, cuyas características, al igual que la laja vegetal, son las de un ser plano, dislocado, desarmado, roto, fragmentado, cuarteado, comprimido, deslucido, abatido. Al tratarse de un ejemplar de bambú, la misiva plástica se universaliza y cobija todo el globo y a toda la humanidad por las características mismas de la especie. Así, y en última instancia, esta creación recuerda que lo que el hombre le hace a la Naturaleza repercute en su naturaleza, y que el “efecto mariposa”⁸ es completamente verídico, cosas que pocos han comprendido y que les impide modificar su actitud soberbia y prepotente, depredadora y explotadora.

Aunque hay un ligero verde helecho muy rebajado, la serigrafía es, sobre todo, opaca, ocre, marrón castaña y oscura, carente de vitalidad, es como un cuerpo inerte, masacrado; el ambiente herrumbre que enmarca esta pieza gráfica es el óbito anticipado, el fallecimiento hecho arte, una especie de estampa *post mortem*.

⁸Según esta teoría, todo en el universo está conectado y los hechos que aparentemente están desvinculados tienen consecuencias impredecibles en todos los sistemas. Toma el nombre por el símil de que una mariposa que bate sus alas en un extremo del planeta puede propiciar un huracán en otro hemisferio.

Sin título

Federico Londoño,⁹ 1995, serigrafía sobre papel, 1/60 y 23/60, 50 × 70 cm.

Ubicación actual: comedor de las oficinas administrativas de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, primer piso del bloque 24, campus El Volador, y Jefatura de Unisalud de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, segundo piso del bloque 50, campus El Volador



Figura 1.5 Federico Londoño, *Sin título*, 1995, serigrafía sobre papel, 23/60, 50 × 70 cm.
(Fotografía de Juan David Chávez Giraldo).

⁹Federico 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.

De nuevo, como en otras obras suyas¹⁰ y como en el trabajo descrito en el anterior fragmento, el tema en este grabado del profesor Federico Londoño es lo vegetal. Lo representado corresponde a un ámbito de un bosque natural en el que se mezclan todo tipo de especies y, por lo tanto, la sinfonía compuesta por hojas de diversas formas, troncos, ramas, lianas y tallos ofrece un microcosmos tan rico y variado que su percepción visual escapa de los límites de la imaginación. Además, aunque se trate de una imagen, la obra evoca toda la experiencia estética que un lugar como este brinda; de tal manera, llegan a la memoria la humedad, los olores, los sonidos, las texturas e incluso los sabores que se pueden apreciar cuando se está en contacto directo con la espesura del monte.

La estampa copa todo el recuadro impreso del papel, pero los vegetales se extienden más allá como si se tratara de una fotografía en detalle. Así, se logra transmitir la idea de que el objeto —el paisaje vegetal— es mucho más amplio de lo que se ha incluido en el cuadro. Aquí cabe hacer un pequeño comentario sobre el género del paisaje en la historia del arte, que fue durante mucho tiempo un tema de suma importancia en China, especialmente desde el siglo v; también hay evidencia de paisajes egipcios en templos y tumbas; en Europa, en cambio, luego de los bellos ejemplos murales romanos, prácticamente desapareció durante la Edad Media, para ser retomado en el Renacimiento, cuando inició su consolidación como especialidad independiente de la arquitectura; luego se fortaleció en el siglo xvii en los Países Bajos y finalmente fue popularizado por los impresionistas a finales del xix. No obstante, el producto artístico que se analiza en este texto se distancia de la idea convencional de paisaje como un territorio amplio representado desde un lugar determinado y con un ángulo de visión general que registra las interacciones entre los elementos naturales y humanos; el grabado de Federico Londoño está más próximo a la noción contemporánea de paisaje como un constructo mental de condiciones culturales

¹⁰ Véase la écfasis de *Tierra caliente* en el número 72 de la *Revista de Extensión Cultural* de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín (Chávez, 2024, p. 166).

—que puede ser colectivo o individual—, y como bien es posible experimentarse a través de su obra, es un “auténtico campo de energía, una membrana dinámica y sensible” (Galofaro, 2003, p. 165).

Nótese, por ejemplo, que la proporción y la escala de los elementos de la serigrafía son muy similares a los de la realidad, y la proximidad del encuadre contribuye con la intención plástica de rodear al observador para que el diálogo con la pieza se convierta en un evento cautivador. Por obvias razones, la serigrafía del profesor Londoño es un artefacto bidimensional, pero la manera como se representa lo capturado transmite el efecto de la espacialidad tridimensional gracias a la sobreposición de los organismos que hacen parte del conjunto, merced al tratamiento de las sombras con azules de Prusia que contrastan tajantemente con el luminoso fondo blanco. No se trata pues del registro de un paraje desde la distancia, sino de la expresión íntima de las calidades que se han trasladado desde el exótico resguardo de arbustos y plantas salvajes hasta la sensibilidad del artista. Esta mirada cercana al detalle de un rastrojo en primerísimo plano recuerda, por ejemplo, algunas obras del pintor fauvista francés Henri Matisse (1869-1954), por el aplanamiento de los componentes y el color vibrante subjetivado.

Pese a que no hay especies animales o minerales, y tampoco hay humanos, la frondosidad de la hojarasca, la tipología de las plantas y los colores usados contextualizan el trabajo artístico en el exuberante trópico. Puede inferirse que se trata de un homenaje, de una invitación a la apreciación valorativa y al reconocimiento de la importancia ecológica que tiene el rol del dominio vegetal en la vida planetaria. No deja de pasar por la mente un clamor por su cuidado, recuperación y preservación ante la debacle cataclísmica a la que se enfrenta el globo. Como se sabe, la destrucción de los ecosistemas tropicales y, en general, la de los de todo el mundo es irracional desde cualquier punto de vista y, en gran medida, la causa es antrópica; la plastificación de lo existente —aire, aguas, suelos y seres vivos—, los efectos del uso de combustibles fósiles, el consumo

y el agotamiento de los recursos, la globalización de la economía y el recrudecimiento de los conflictos bélicos (Zambrano, 2019, p. 33), entre otros problemas, han puesto en jaque la vida como se conoce; urgen acciones ineluctables para reconducir la dirección del desarrollo, de lo contrario, pronto se llegará a un punto de no retorno. Si no se toma conciencia ni se actúa como es debido, la belleza y la copiosa fertilidad del azulado cuerpo celeste en que habitamos, y que el maestro Federico ha plasmado en esta pieza creativa, será cosa del pasado en solo unos años. En cambio, se asistirá a la desertización total, al oscurecimiento absoluto y a la anulación de cuanto existe.¹¹

Si bien la obra es realista y figurativa, acude a cierto esquematismo, y desde el punto de vista compositivo conforma un universo autónomo con superficies, líneas y manchas de color de carácter orgánico y sarmentoso con geometrías rizadas, ensortijadas y onduladas que producen un lenguaje vital y dinámico; el efecto de agitación visual logrado se contrapone a la ausencia de perspectiva matemática para producir una obra naturalista que exalta lo botánico en oposición al orden racional impuesto por la especie humana sobre la Tierra. Solo tres colores constituyen la paleta de Londoño en esta obra: amarillos Nápoles y ocre, verde aguacate y azules estándar que refuerzan la sencillez del grabado y enfatizan la abstracción de la imagen; las vibraciones contrastantes de los pigmentos plasmados sobre el blanco del papel determinan la fuerza cromática y su efecto en la retina, subrayado por los amarillos que emergen entre el conglomerado de verdes y azules, produciendo una imagen impactante e inolvidable que se suma al poder y la actualidad del mensaje transmitido.

¹¹ La ciencia predice que si no se hacen las modificaciones requeridas la temperatura promedio en el planeta aumentará 4,5 °C en el 2100, 3,5 °C si se mantienen las condiciones actuales y se llegará a 2,9 °C más si se implementan los compromisos (Climate Action Tracker, 2017). Además, en la actualidad se produce la sexta extinción masiva planetaria provocada principalmente por la actividad humana, mientras que las anteriores tuvieron causas naturales (WWF, 2022).

Sin título

Alejandro Castaño,¹² s. f., serigrafía sobre papel, 1/60, 50 × 70 cm.

Ubicación actual: dirección de Bienestar de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, primer piso del bloque 24, campus El Volador

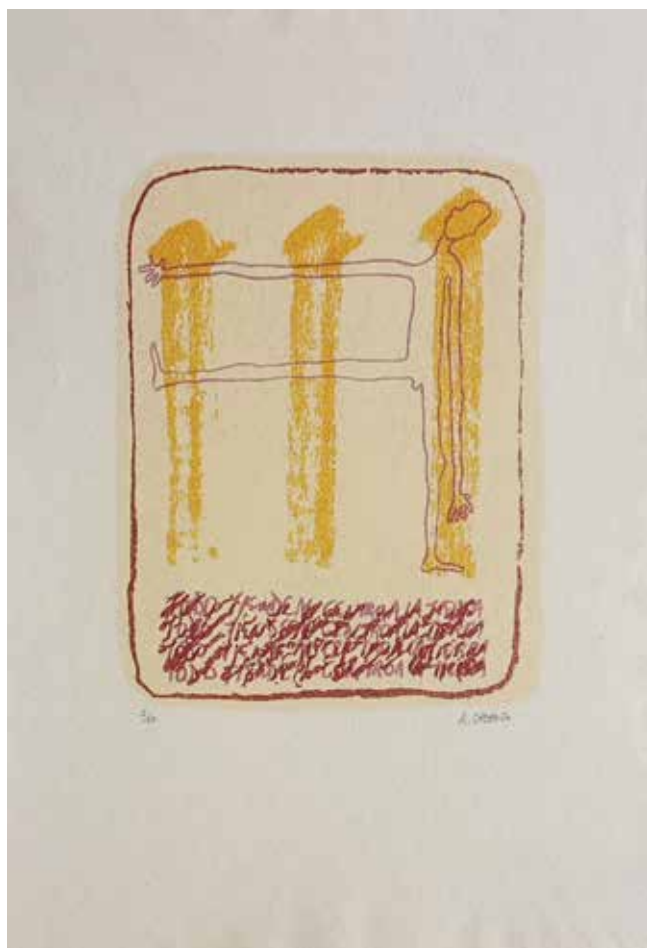


Figura 1.6 Alejandro Castaño, *Sin título*, s. f., serigrafía sobre papel, 1/60, 50 × 70 cm.
(Fotografía de Juan David Chávez Giraldo).

¹²Alejandro 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,

Aunque la serigrafía de la que se ocupa esta parte del artículo no tiene título, contiene la frase “Todo tiende al centro. A la tierra”, repetida cuatro veces, una debajo de la otra, en mayúscula sostenida y ubicadas en la parte inferior de la imagen. Este conjunto textual constituye un elemento compositivo fundamental en la obra; es un piso sólido sobre el cual se apoyan visualmente los cuatro elementos restantes del grabado. Las frases están escritas con rojo vino aguado y sobre ellas aparecen líneas oblicuas del mismo color, pero más cargado, que ocultan parcialmente las letras, encriptando y velando el mensaje. La forma de esta escritura exige esfuerzo al espectador, lo implica y atrae su curiosidad, lo captura y lo envuelve. Aunque pudiera pasar desapercibido, ahí está, para ser descubierto, revisto, vuelto a comprender; no es explícito ni evidente porque no llamaría a la toma de conciencia.

Tres manchas verticales de amarillo ocre equilibran la fuerza de la base establecida por el texto del grabado para brindar así una imagen general de estabilidad, y la ortogonalidad creada por estas franjas sobre la horizontalidad de las leyendas otorga aplomo, rigor y solidez. Todo está soportado por un fondo cremoso que delimita una porción de mundo para la escena plástica. Este color remite a la crema, que emerge, es semisólida, especialmente rica y gustosa cuando se trata de la nata de la leche o la loción espesa para ser aplicada sobre la piel con efectos cosméticos, hidratantes, suavizantes, protectores, aclarantes, bronceadores y de lustre; en cualquier acepción, esplendor, brillo, tersura y finura, atributos que se absorben en esta obra artística.

La simetría y la armonía se rompen con la silueta humana que protagoniza la creación. Erguido, el personaje se recuesta hacia el lado derecho del cuadro sobreponiéndose en la extensión longitudinal de la marca amarilla de ese costado. Es un hombre delgado y enjuto, ligero y sutil, muy dúctil, y sus extremidades

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.

se han elongado de manera desproporcionada para enfatizar el estiramiento que transmite su pose. Un brazo y una pierna mantienen la dirección vertical del tronco, los otros dos se levantan contra la gravedad en un gesto rígido paralelo al suelo deletreado con rojo; de esta manera, el artista ha subrayado la axialidad enunciada. La cabeza se inclina en la dirección opuesta de los miembros extendidos manifestando el esfuerzo corporal para mantener el equilibrio. El dibujo del sujeto se ha trazado con el mismo color terreo de la prosa emparentando los dos objetos y otra línea temblorosa, redondeada en las esquinas, también del mismo pigmento, que enmarca todo el conjunto, dándole unidad.

Las sombras amarillas tienen un quiebre en la parte superior que hacen eco de la cabeza inclinada del individuo; incluso, esos dobleces tienen el color más denso que el resto de las líneas, que se van diluyendo y casi desaparecen hacia abajo; el énfasis en la cabeza es incuestionable. ¿Serán huellas álmicas? ¿Auras, tal vez? Quizás el rastro de otros, recuerdos borrosos de sí mismo, marcas sutiles de estados anteriores o futuros, anhelos o memorias. Al fin y al cabo, no hay tiempo ni espacio, sino meras construcciones intelectuales que hacemos para facilitarnos la existencia. En todo caso, la obra abre un universo de polaridades: lo humano y lo mundano, lo corpóreo y lo intangible, lo horizontal y lo vertical, lo orgánico y lo euclidiano, lo celeste y lo terreno.

Si lo que hay arriba se espeja en el abajo, y lo que se posa en la superficie se repite en el cénit, la serigrafía del maestro Castaño recuerda que “todo tiende al centro. A la tierra”, a pesar de la necia y obstinada postura del humano. El mensaje simbólico aquí se abre para trascender las dimensiones convencionales y acercarse a lo realmente significativo.

Sin título

Luis Fernando Escobar,¹³ 1995, serigrafía sobre papel, 1/60, 50 × 70 cm.

Ubicación actual: oficina del Área Curricular de Construcción y Hábitat de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, cuarto piso del bloque 24, campus El Volador



Figura 1.7 Luis Fernando Escobar, *Sin título*, 1995, serigrafía sobre papel, 1/60, 50 × 70 cm.
(Fotografía de Juan David Chávez Giraldo).

¹³Luis Fernando Escobar Arango (Medellín, Colombia, 1958-v.). Maestro en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia, Magister 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 y ha realizado exposiciones individuales desde 1985. Su obra hace parte de las colecciones de múltiples museos e instituciones nacionales.

Para el profesor Luis Fernando Escobar el paisaje urbano constituye el foco de su amplia producción artística. Medellín, sitio del cual es originario y que ha visto madurar su expresión plástica, es el escenario, una vez más, de esta estampa parduzca de proporciones cuadradas y dimensiones medianas. Se distinguen en ella algunos edificios, especialmente los bloques modernos del Centro Administrativo La Alpujarra y el templo neogótico del Sagrado Corazón de Jesús, declarado Monumento Nacional en 1998, proyectado por el arquitecto belga Agustín Goovaerts (1885-1939) y construido entre 1923 y 1930 en ladrillo compacto a la vista; ambos elementos urbanísticos se ubican en la franja media del cuadro ligeramente por encima de la línea de horizonte y la ubicación de la iglesia corresponde prácticamente al centro geométrico del grabado. En la parte baja, en primer plano, aparece una construcción lineal básica con techo a dos aguas en forma de galpón o de bodega, muy representativa de la tipología edilicia original del sector, que albergó usos comerciales y de almacén. Entre este bloque alargado, que conforma la base visual del conjunto, y los otros edificios descritos, aparece una masa amorfa que se deduce vegetal por el color ligeramente teñido de verde y los bucles iluminados de la textura visual empleada. Al fondo surgen las montañas, que se representan con manchas orgánicas de distintas tonalidades. Sobre ellas, el cielo con sus nubes. Estos elementos naturales conforman más de la mitad del área pictórica y la amplitud de las superficies gobierna la estructura compositiva para armar un territorio de enorme plasticidad de carácter abstracto, que se enaltece con la mancha blanca que cruza toda la superficie pictórica de manera horizontal marcando una transición entre lo terrenal y lo celeste.

Pocos años después de realizada la impresión, el paisaje ya era otro bastante distinto. El galopante desarrollo urbano de la ciudad y de la zona de la imagen han modificado notablemente lo captado en la obra artística, lo que ya de por sí señala un valor documental histórico por el solo hecho de registrar un instante del caótico devenir físico de la urbe, específicamente en la antecámara del nuevo milenio. Los dos elementos arquitectó-

nicos más visibles —la iglesia y La Alpujarra—, por el lugar que ocupan en el cuadro y por destacarse dentro de la silueta del entorno, llaman al observador y capturan su atención; son hitos a nivel metropolitano y testigos de la cíclica intervención institucional sobre un sector mutante: el barrio de Guayaquil y sus alrededores. El pujante polígono del trazado céntrico se convirtió en receptor de los usos desplazados de la plaza principal de la villa¹⁴ a finales del siglo XIX, encabezados por el mercado público, y albergó de manera complementaria el icónico Ferrocarril de Antioquia y su Estación Medellín;¹⁵ luego, los edificios y los usos volvieron a cambiar cuando a mediados del siglo pasado el Plan Piloto formulado por el alemán Paul Lester Wiener (1895-1967) y el español José Luis Sert (1902-1983) determinó que en el lugar debían ubicarse las sedes de los gobiernos departamental y municipal; los edificios que albergan estas administraciones son fruto de un concurso público ganado por la firma Fajardo Vélez y Cía. en consorcio con Lago Sáenz Ltda. y Esguerra, Sáenz y Samper Ltda. en 1974. A su vez, el templo de Barrio Triste surgió a principios del siglo XX como una estrategia eclesiástica para hacer presencia en el deprimido sector, para entonces invadido por establecimientos comerciales, cantinas y casas de lenocinio.

La imagen, que no es una reproducción fidedigna de carácter fotográfico, sino que toma distancia de la materialidad de la realidad, se ubica en cambio en un campo vago suprasensible pero que parte del fenómeno objetual. En este sentido, la obra se convierte en un artefacto que facilita entrar al mundo de lo mental, de los conceptos, de los pensamientos y de los recuerdos. Al alejarse de lo físico, por la intencionada ausencia de detalle, el espectador puede entrar en un diálogo profundo con la obra para captar el mensaje filosófico; como se trata de una representación figurativa con visos impresionistas, propone una experiencia más

¹⁴ Parque de Berrío, sitio fundacional de Medellín donde funcionó el mercado público entre 1784 y 1892. Debe su nombre a la escultura de Pedro Justo Berrío instalada en 1895.

¹⁵ Diseñada por Enrique Olarte, construida entre 1986 y 1992. Bien de Interés Cultural Nacional desde 1996.

intelectiva que sensual y, así, el mundo concreto da paso al inagotable reino de lo imaginario. Es una especie de paisaje fantasmagórico y aurático en el que tienen presencia cuerpos sin órganos, seres de poca consistencia, cosas ilusorias y etéreas. Esto es más una atmosférica creación gaseosa que usa un lenguaje de transparencias, de sustancias volátiles, de vapores nostálgicos con cualidades románticas y una sutil poética para narrar, en tono bajo y con poco volumen, un cuento de hadas y elfos, un orbe que aún no ha sido, que tan solo pertenece al borroso y diluido universo de lo onírico.

La obra del maestro Escobar confirma que “el paisaje no es el entorno. El entorno es el aspecto fáctico de un medio, es decir, de la relación que existe entre una sociedad, el espacio y la naturaleza” (Galofaro, 2003, p. 157); entonces, el grabado expone con magistral concepción el estrecho vínculo y la interdependencia del sujeto observador y del objeto observado, la determinación biunívoca de ambos, la “interhabitación” y la condición sujeta del sujeto. Esta serigrafía es, además, un convite a la contemplación, a una actitud pausada, reflexiva y meditativa respecto a lo que nos rodea, en contraste con la trepidante, dromológica e inmutable pose del ser contemporáneo.

San Andrés

Gustavo Rendón,¹⁶ 2018, plumilla con tinta china sobre papel, 98 × 69 cm.

Ubicación actual: secretaría de la Escuela de Medios de Representación de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, segundo piso del bloque 24, campus El Volador

¹⁶Gustavo 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 las técnicas 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.



Figura 1.8 Gustavo Rendón, *San Andrés*, 2018, plumilla con tinta china sobre papel, 98 × 69 cm.
(Fotografía de Juan David Chávez Giraldo).

La perspectiva a vuelo de pájaro, o también llamada vista de pájaro, es un recurso técnico muy utilizado a lo largo de la historia para la representación de paisajes naturales y urbanos. La arquitectura y el urbanismo han acogido este método gráfico para visualizar los elementos, la estructura y los sistemas de conjuntos edilicios, zonas, urbanizaciones, proyectos espaciales, expansiones, territorios y barrios con el fin de planificar su desarrollo, tomar decisiones sobre el crecimiento o hacer intervenciones puntuales y proyectos de construcciones o grupos de ellas. Es muy frecuente encontrar este tipo de dibujos en los concursos arquitectónicos y urbanísticos, elaborados con gran detalle y efectos visuales de gran impacto para cautivar la mirada del observador, el público, el jurado o los promotores, mostrando las ideas, las formas y los detalles de lo proyectado. También se ha usado para fines estratégicos militares, especialmente antes de la invención de la fotografía, o para registrar el estado de una población, una ciudad o un fragmento de ella, como un puerto, un distrito industrial o gubernamental, una estación férrea, un mercado, etc., y, en tal caso, se convierte en un documento histórico de gran valor.

Obviamente, la fotografía permite hacer este tipo de inscripciones que se lograron, al principio, a bordo

de globos o dirigibles, luego de aviones y helicópteros, después desde satélites, y en la actualidad con drones. Antes de la fotografía, los artistas se valían de ubicaciones altas para elaborar la obra con vista de pájaro: un cerro, una torre, un monumento, una pirámide, un templo, o hacían uso de su imaginación combinada con recorridos pedestres para capturar y dejar constancia de las vistas en esquemas, bocetos y apuntes. Ya con la fotografía, este tipo de perspectiva se utilizó, y aún se usa, en numerosos casos, como punto de partida para la elaboración de grabados, pinturas o dibujos, completando aspectos, iluminando partes, resaltando elementos, imprimiendo efectos especiales o eliminando los indeseados.

Este es el caso del dibujo del extremo noreste de la isla de San Andrés, que elaboró el profesor Gustavo Rendón como producto académico del año sabático disfrutado en el 2018. La obra no es el simple calco de la vista real del sector urbano que representa, es una estampa que reúne los elementos de la arquitectura sobre la sinuosa trama vial, entre los que se destacan algunos hitos como el Aeropuerto Internacional Gustavo Rojas Pinilla, los complejos deportivos —los estadios de béisbol Wellinworth May y el menor Eduardo Castro Francis, el de sóftbol Higinio Archbold y el de fútbol Erwin O’neill—, las iglesias de Cristo Salvador y la Misión Cristiana, así como varios hoteles, enriquecidos todos ellos con otros elementos imaginarios propios de la cultura isleña y característicos de la vocación turística del archipiélago, tales como embarcaciones pesqueras, yates, veleros, lanchas deportivas y de paseo, parapentes para surf, una avioneta y un velero traído del pasado para evocar la memoria pirata encarnada por el filibustero galés Henry Morgan, quien en el siglo xvii tomó las islas.

La referencia al temido marinero también aparece en la bandera del extremo inferior izquierdo, que porta el título de la obra acompañado de la calavera típica de las aventuras corsarias, otra nave bucanera de velas y un caballito de mar como símbolo de la riqueza de la fauna marina de la reserva natural de la biosfera Seaflower,

que comprende la totalidad del departamento de San Andrés, Providencia y Santa Catalina. Tres gaviotas en la parte más alta del espacio representado y dos fragatas marinas con sus extensas alas negras, que vuelan un poco más bajo, constituyen parte del componente vivo de la obra, adicional a los visitantes playeros, los bañistas, un esquiador, los *kitesurfistas* y dos guardacostas que navegan en su patrulla acuática.

También se incluyó en la parte inferior del cuadro un fragmento del conocido Johnny Cay, islote ubicado a 1,5 kilómetros de la costa norte, lugar turístico por excelencia, a donde se viaja desde el muelle Portofino —también representado en el dibujo— en pequeñas embarcaciones artesanales para disfrutar de las playas de arena blanca, las aguas de azul y verde cristalino sobre fondos coralinos, la comida típica tradicional y el *snorkel*. Aunque la proporción que tiene el espacio marítimo entre el cayo y la isla en el dibujo no es la real, el autor acude al cambio dimensional para incorporar el importante elemento en la composición. Esta estrategia de modificación intencionada de la escala de los objetos complementarios del dibujo le aportan un sentido caricaturesco a la obra para conjugarse con cierto humor propio de las historietas y darle así un toque particular de originalidad al trabajo. La dimensión, proporción y escala de los componentes arquitectónicos y la superficie citadina sí corresponden a los de la realidad.

Se destacan en la primera línea circunvalar de la ilustración, al pie de la imagen, de izquierda a derecha, las playas Spratt Bight —la principal del malecón— y la Playa Grande, junto al Parque Ecológico que linda con el aeródromo. Por su parte, en el borde insular de la parte superior de la obra se identifican los muelles de la Casa de la Cultura y el mencionado de Portofino.

Aunque las calles están vacías en su mayoría, varios vehículos aparecen en las vías de la parte inferior de la composición cerca al malecón del centro; entre estos automotores se ha plasmado un carrotanque de agua que reparte el preciado y escaso líquido traído

desde las plantas desalinizadoras. Sin un énfasis contundente, el detalle denuncia la crítica situación que los sanandresanos padecen por la falta de una política robusta para evitar el desabastecimiento, ya que la isla carece de fuentes de agua dulce.

Tres elementos adicionales deben citarse dentro de los finos trazos de la creación: el letrero gigante con el nombre de la isla, común en infinitud de lugares del planeta con fines promocionales, mediáticos y turísticos, que en este caso se ubica frente al referido Parque Ecológico en la esquina inferior derecha; en este mismo rincón del dibujo, la rosa de los vientos que marca los puntos cardinales, muy propia de las cartas náuticas, constituye un acento compositivo en contraste con las minuciosas piezas del paisaje, y en el ángulo opuesto superior el plano general de la isla con las coordenadas de ubicación de latitud y longitud terrestre, la indicación del norte y la marca de la lupa que abarca el dibujo. El símbolo de orientación y el mapa crean una diagonal virtual de tensión visual que a su vez amarra la costa sinuosa de las playas y delimita las dos grandes áreas compositivas de la obra: la de tierra firme y la del mar de los siete colores, como se conoce el de esta bella región insular colombiana.

La técnica de Rendón es impecable, líneas, puntos, achurados y planos de tinta conforman el lenguaje gráfico que toma la perspectiva axonométrica ortogonal como principio estructural de la composición. El encuadre recortado del paisaje concentra la mirada en el centro urbano isleño, la proporción entre la zona terrestre y el área marítima del caribe equilibra en un punto justo la densidad de la obra. La apreciación del trabajo puede hacerse de manera general a distancia o en detalle cercano gracias a la preciosa filigrana de los trazos que reproducen el escenario. El valor documental histórico también es otra virtud del ejercicio.

Referencias

- Bachelard, G. (2005). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Berman, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad*. Siglo Veintiuno.
- Carneiro da Cunha, M., Mace, G. y Mooney, H. (2019). El informe de la evaluación mundial sobre la diversidad biológica y los servicios de los ecosistemas. IPBES. https://files.ipbes.net/ipbes-web-prod-public-files/2020-02/ipbes_global_assessment_report_summary_for_policymakers_es.pdf.
- Chávez, J. D. (2024). Patrimonio artístico plástico mueble de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín. 1. *Revista de Extensión Cultural de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín*, 72, 158-174.
- Climate Action Tracker (2017). <https://climateactiontracker.org/>.
- Galofaro, L. (2003). *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*. Gustavo Gili.
- Kuenerz, M. (2024). *El inconsciente cuántico*. Penguin Random House.
- Perec, G. (1999). *Especies de espacios*. Montesinos.
- Sadurní, J. M. (2022). El silfo, la planta milagrosa que desapareció en un siglo. *Historia, National Geographic*. https://historia.nationalgeographic.com.es/a/silfo-planta-milagrosa-que-desaparecio-siglo_16228.
- Salabert, P. (2003). *Pintura anémica, cuerpo succulento*. Laertes.

World Wildlife Fund (WWF) (2022). ¿Qué es la sexta extinción masiva y qué podemos hacer al respecto? <https://www.worldwildlife.org/descubre-wwf/historias/que-es-la-sexta-extincion-masiva-y-que-podemos-hacer-al-respecto>.

Zambrano, L. (2019). *Planeta (in)sostenible*. Turner.



Diego Agudelo, *Sin título*, de la serie *Paisajes lineales*, 2023, papel 200 g plegado y cortado, pintura en aerosol, 43 × 28 × 5 cm.
(Fuente: imagen suministrada por el autor)

La conciencia es la voz del ser único y espiritual que habita en nosotros

*Si el hombre vive para su alma, su felicidad crecerá día con día y
la muerte no lo asustará*