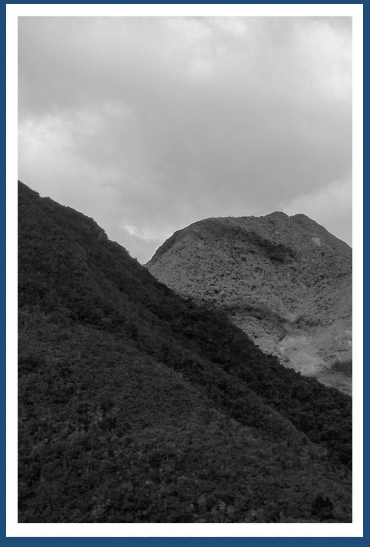
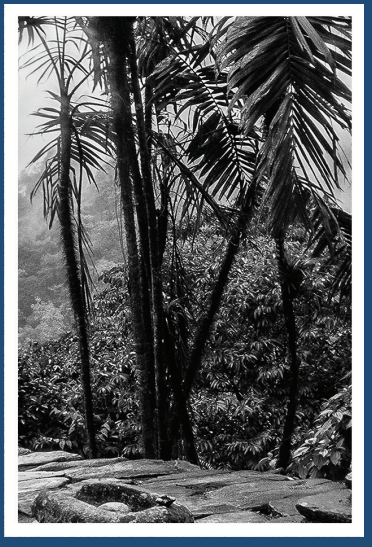
Alexander R. Gümbel
Federico Jaramillo Gamba
[autores compiladores]







9 786287 903678

CAPTURAR REVELAR EXHIBIR

cinco miradas a los pliegues ocultos en el paisaje colombiano

CAPTURAR REVELAR EXHIBIR

cinco miradas a los pliegues ocultos en el paisaje colombiano


Universidad de
los Andes
Colombia
ARQ DIS
FACULTAD DE
ARQUITECTURA Y DISEÑO

Alexander R. Gümbel
Federico Jaramillo Gamba
[autores compiladores]

CAPTURAR REVELAR EXHIBIR

cinco miradas a los pliegues ocultos en el paisaje colombiano

Cuando escribes, cargas un barco. Mas pocos barcos arriban. Naufragan en el mar. Hay pocas palabras que continúan su resonancia a través de la historia. Porque quizá haya descrito muchas cosas, pero he captado muy pocas.

Antoine de Saint-Exupéry

Contenido

IN

Las imágenes y las palabras
Geografías de la violencia

Claudia Leal y
Federico Jaramillo Gamba

pág. 8

01

32 fragmentos para ensamblar un paisaje

Juan Manuel Echavarría,
Fernando Grisalez y
Emmanuel Márquez

pág. 20

02

Colapso

Simón Uribe

pág. 52

03

Otro acuerdo
Una serie de encuentros en el paisaje o cuántos píxeles se merece la ausencia

Alexander R. Gümbel y Federico Jaramillo Gamba

pág. 72

04

El desierto
Arqueología robótica y paisajes performáticos

Daniela Atencio y Claudio Rossi

pág. 106

05

Paisaje de derechos

Andrée Viana y Daniel H. Nadal

pág. 128

EP

Epílogo
Una lectura desde la cámara, el negativo y la copia

Alexander R. Gümbel

pág. 154

IN

Las imágenes y las palabras

Geografías de la violencia

Claudia Leal y Federico Jaramillo Gamba

A medida que avanzaba en su pintura, Carlos Gómez iba recordando y plasmando mejor ese paisaje. Lo compuso meticulosamente. Empezó con las capas de montañas y el cielo en el fondo, de color naranja, formando un atardecer espectacular. Incluyó árboles y palmeras, un camino y una quebrada cristalina, un área quemada aún encendida en sus bordes, y una casa. Lo pintó sobre tabletas de madera de 35 cm x 50 cm. Primero utilizó una, luego dos..., hasta llegar a dieciséis tabletas. Lo hizo con calma. Le tomó días, semanas..., y hacia el final se incluyó a sí mismo, pequeñito, en la esquina de una de las tabletas, junto a la explosión de la mina que le cambió su vida.

Esta obra conmovedora, que aparece en el primer capítulo de este libro, tiene la experiencia de la guerra como punto de partida. Excepto uno, los demás capítulos también están inspirados por la violencia, aunque no solamente la del conflicto armado. Todos combinan las imágenes con las palabras para referirse a distintos paisajes y lugares de la geografía colombiana. En conjunto, constituyen un testimonio del poder de las imágenes, potenciado por las capas de significado que añaden las palabras, para develar y reflexionar sobre la memoria de acontecimientos y transformaciones, anclados en coordenadas específicas y materialidades concretas, de las violentas geografías que conforman Colombia. O

Bosquejo

Este libro nació de una intuición: la guerra deja vacíos, produce ausencias. Alexander Gümbel —fotógrafo, coreógrafo, diseñador y bailarín alemán, que hace muchos años vive en Colombia— quería retratarlas sin importar lo absurdo que resulta pretender captar, a través de la fotografía, algo por definición invisible. La guerra quita, pensó, y en la eliminación de vidas humanas condensa su horror. Observar los efectos del conflicto colombiano en clave sustractiva lo

Paisaje

Este libro propone "cinco miradas a los pliegues ocultos en el *paisaje* colombiano". *Paisaje* es una palabra de uso cotidiano, con la que por lo general nos referimos a un panorama bello, dominado por elementos naturales, que se abre ante nuestros ojos desde un punto privilegiado, como puede ser un mirador a la orilla de una carretera. El diccionario de la Real Academia Española presenta definiciones que concuerdan con ese uso: "parte de un territorio que puede ser observada desde un determinado lugar" y "espacio natural admirable por su aspecto artístico".

Esta idea, que ha devenido en imágenes trajinadas —la eterna puesta del sol en el mar o el valle florecido—, tiene su origen en el arte renacentista. Este libro se inspira en el origen y la tradición que se desencadenó desde entonces, más que en la postal, aunque ambas estén conectadas. Una técnica —la perspectiva lineal— hizo posible representar de forma realista vistas amplias, lo que inició una forma de mirar y de pintar[1]. Entre los primeros en demostrar lo que se podía lograr con esta técnica está el flamenco Joachim Patinir (1480-1524), cuyos cuadros muestran escenas

llevó a enfocarse en las masacres y a visitar las zonas donde sucedieron. Allí se topó con los infinitos paisajes colombianos, irresistibles para un fotógrafo, y desarrolló su estrategia. En la relación entre guerra, ausencias, masacres y paisajes captados por los disparos de una cámara se jugaba la posibilidad de aprehender lo invisible. Se engolosinó entonces con esa idea ambiciosa y contradictoria.

Además de realizar su propia obra e investigación, Alexander quiso recoger diferentes miradas en un libro e invitó a varias personas a sumarse al esfuerzo de capturar, revelar y exhibir a través de paisajes. Algunos son colegas de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad de los Andes, donde trabaja, pero también hay un geógrafo y politólogo que trabaja en el campo de los documentales, una abogada en su faceta de escritora y un equipo de artistas visuales que lleva casi dos décadas preguntándose cómo representar el conflicto armado colombiano. Cada quien ha tenido su particular proceso de creación. Juan Manuel Echavarría y su equipo trabajaron con excombatientes. Alexander, en cambio, procura evitar al máximo conversar con la gente mientras observa y encuentra su encuadre. Daniela Atencio y Claudio Rossi facilitaron que un brazo robótico tradujera un paisaje desértico en figuras de cera. Daniel Nadal afinó su ojo de arquitecto detrás de una cámara y Andrée Viana utilizó palabras para componer ficciones asociadas a las imágenes captadas. Simón Uribe, como nosotros, los autores de esta introducción, no es —al menos oficialmente— un artista, es un geógrafo que documenta haciendo videos y que escribe.

Incluso antes de invitar a Simón, Alexander ya había tendido puentes —implícitos y explícitos— con la geografía. Como asistente de investigación había seleccionado a Federico, un filósofo ecléctico que cursó la Maestría en Geografía que ofrecía la Universidad de los Andes. Allí nos conocimos nosotros, en un seminario sobre pensamiento geográfico a cargo de Claudia. Nos encontrábamos semana a semana para entender el alcance de nociones como espacio, territorio, región, lugar y paisaje. Ahora estas nociones nos ayudan a leer, mirar y disfrutar este libro, con las desviaciones propias de nuestra disciplina, sin el ojo refinado de los artistas y celosos de las libertades que otorgan el arte y la ficción. □

[1] Denis Cosgrove, "Prospect, perspective and the evolution of landscape idea", *Transactions of the Institute of British Geographers*, 10 (1985): 45-62.







1







2

extensas que se dominan desde un punto alto y lejano. Le han seguido innumerables pintores de muchas localidades, entre quienes se destaca, por ejemplo, el inglés John Constable (1776-1837), con sus paisajes bucólicos. El paisajismo también ha sido propio de la fotografía, como lo ejemplifican los imponentes paisajes estadounidenses en blanco y negro de Ansel Adams (1902-1984) [1].

Como demuestran todas estas obras, los paisajes son interpretaciones artísticas, pero también son realidades. Aquello que se contempla o que inspira una pintura tiene una materialidad que resulta de la acción de las fuerzas naturales y humanas que lo crean: los movimientos tectónicos que hace millones de años llevaron a la elevación de las montañas y los lentos procesos de erosión que las moldearon, como la tala y la siembra, la apertura de caminos y la erección de edificaciones. Esa base material los hace visibles y fotografiables, pero no paisajes; para eso deben ser observados. La mirada humana que encuadra es la que define que un valle sea paisaje y no simplemente valle. La columna vertebral de la noción de paisaje es ese cruce entre la mirada y una materialidad compuesta por capas superpuestas en el tiempo.

El paisaje es entonces un presente que contiene al pasado y que es observado, siempre desde la distancia. La perspectiva lineal que permitió el nacimiento de la idea dejó esa huella: los paisajes solo pueden serlo al ser contemplados desde lejos o desde fuera. Por eso, los creadores de paisajes suelen ser foráneos, visitantes que no pertenecen al paisaje que retratan. Para apreciar un paisaje hay que salir de él o estar en sus márgenes.

Además de pintores y fotógrafos, los geógrafos también han examinado paisajes. Sin embargo, a diferencia de los primeros, no buscan re-crearlos para, a través de imágenes, sugerir, conmover e inspirar. Los toman como objeto de estudio, que intentan describir, descomponer y, en el mejor de los casos, explicar. Los utilizan como ventanas al mundo social, ancladas en la naturaleza, que proveen un ángulo singular para pensar. Este fuerte componente visual, junto con la conexión entre sociedad y medio ambiente, distinguen a la geografía (o a su parte humana y social) del resto de las ciencias sociales. Así, esta disciplina se acerca a la arquitectura y al urbanismo e incluso, un poquito, a las artes visuales.

Aquello que se contempla o que inspira una pintura tiene una materialidad que resulta de la acción de las fuerzas naturales y humanas que lo crean.

Para que este concepto visual —como cualquier otro— ayude a que la realidad tenga sentido, es necesario tener claridad sobre sus significados. A pesar de que la realidad sea muchas veces menos nítida que las palabras que usamos para designarla, los conceptos nos permiten aprehender el mundo y poner cierto orden a fenómenos imbricados. Aquellos poderosos —como el paisaje— siempre son polivalentes, pero su flexibilidad tiene límites.

En el caso del paisaje, como dijimos, estos se encuentran en su carácter visual. Por eso, los paisajes se pueden ver y leer. Para leer un texto hay que conocer el idioma en el que está escrito y, además, hay que saber leer. Por mucho tiempo, la geografía entrenó la mirada de sus profesionales para convertirlos en expertos en interpretar geoformas, vegetación y elementos de la cultura material. Al igual que la pintura, tenía un énfasis rural, por lo que se centraba en técnicas agrícolas y mineras, casas y cercas, intentando desentrañar quién las había hecho o utilizado, cuándo y para qué. Así, los geógrafos no entendían los paisajes como fuente de deleite estético, sino como contenedores de historias acumuladas en capas de tiempo visibles y comprensibles.

Este lente llevó a ampliar la noción de paisaje. Los geógrafos no entendían por paisaje aquello que se puede observar desde un punto dado, sino las formas particulares en que una cierta cultura moldea el espacio[2]. Otros propusieron estudiar paisajes cotidianos, es decir, escudriñar cómo los espacios donde vivimos, los que vemos todos los días, ayudan a entender quiénes somos[3]. Así, fue incluida la ciudad, antes desdeñada, considerada contraria a la noción misma. Esta inclusión reforzó otra tendencia distinta que buscaba mostrar cómo el ejercicio del poder moldea el espacio para mantenerse, a través, por ejemplo, de construcciones como palacios y avenidas[4] 2.

Los geógrafos fueron expandiendo el concepto para que fuera más potente, pero siempre partiendo de ese carácter visual, aunque en algunos casos el observador acortara la distancia que lo separaba de su objeto. Sin abandonar nunca ese eje, y en el encuentro con otros conceptos, el paisaje halla sus márgenes, aunque puedan ser difusos e incluso inestables. Lugar, por ejemplo, es otra noción propia de la geografía. Se refiere a un espacio vivido y, por lo tanto, lleno de significado, que además debe tener una ubicación clara y ser más acotado que un paisaje. El lugar se experimenta desde adentro, desde donde se contribuye a moldearlo; el paisaje, en cambio, se designa y crea mediante la representación, pintando o encuadrando lo que se observa desde un punto de vista exterior.

En este libro *paisaje* es una idea que cumple distintos propósitos. Varios de los artistas involucrados producen paisajes tanto con el pincel como con la cámara y algunos se inspiran en ellos para estimular la memoria o la creatividad. También usan la palabra en los escritos, en general para designar espacios o geografías, pero también —adjetivada— para animar el análisis y la reflexión, como sucede con las expresiones *paisajes conflictivos*, *paisajes ilegibles* y *paisaje de derechos*. O

Capturar, revelar, exhibir

Este libro no es para expertos. No hay que ser geógrafo o artista para apreciarlo. Las fotografías y pinturas, acompañadas de títulos y narraciones, insinúan y relatan historias. Sus autores nos sirven de guías: con sus palabras nos toman de la mano para que podamos ver mejor. Combinan así la perspectiva estética tan propia de la tradición paisajística con aquella que han practicado los geógrafos, y buscan sentidos con la escritura. Las imágenes estáticas adquieren movimiento y nuevos significados gracias a las pistas que sus autores van dejando al hablar de sus procesos creativos y su relación con los paisajes que los inspiran. El texto hace visible lo invisible. Así logramos ver con la mente, no solo con los ojos.

En el primer capítulo, Juan Manuel Echavarría, Fernando Grisalez y Emmanuel Márquez asumen el reto de mirar en retrospectiva el trabajo que han realizado desde el 2007 en torno al conflicto armado colombiano. Por medio de 32 fragmentos escritos que reconstruyen el camino recorrido desde su encuentro con excombatientes de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) y el Ejército colombiano, nos invitan a un viaje que incorpora diferentes perspectivas y voces. Inician explicando el proceso que permitió que las manos que hicieron la guerra también la pintaran, al que denominaron *La guerra que no hemos visto*. Como lo muestra el inicio de esta introducción, pintar paisajes es el medio que permite activar la memoria

[2] Claudia Leal, "Robert West: un geógrafo de la escuela de Berkeley", prólogo a *Las tierras bajas del Pacífico colombiano* de Robert West (Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2000).

[3] Jackson, J. B. *Selected Writings of J. B. Jackson*. University of Massachusetts Press, 1970.

[4] James S. Duncan, *The City as Text: The Politics of Landscape Interpretation in the Kandyan Kingdom* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990).

de lo vivido en la guerra. Para componer sus obras, los excombatientes se desdoblan: salen de sí mismos y de los lugares recorridos para ver los escenarios —completos— desde lejos, tal vez desde una montaña cercana, pero posiblemente desde un lugar de su imaginación. Así adquieren la distancia propia de la pintura paisajística. Paradójicamente esa distancia les sirve para viajar a las entrañas del conflicto y de sus propias almas.

Esa magia es posible gracias a que las experiencias —las suyas, las de todos— no suceden en el vacío. Es la materialidad visible de los escenarios de la guerra la que permite evocar el pasado y lograr cierto tipo de sanación. Los recuerdos que se hacen nítidos sobre las tabletas ayudan a que los traumas emerjan y revelan las geografías de la guerra. Esos son los primeros pliegues ocultos en el paisaje colombiano que este libro des-cubre.

En este primer capítulo el proceso artístico es doble: tanto las pinturas que elaboran quienes empuñaron las armas y no se consideran artistas como la concepción y dirección del largo ejercicio que se compone de varias partes. Continúa con *Ríos y silencios*: los viajes realizados para conocer, unos, y regresar, otros, a los escenarios de las pinturas. Concluye con visitas a escuelas abandonadas a causa del conflicto, donde Juan Manuel y Fernando retrataron los tableros, para crear *Silencios*. Las imágenes que resultaron de estos proyectos incluyen miradas desde las alturas, logradas no solo con la imaginación, sino también con drones, y frontales que omiten el uso de perspectiva en el espacio, como las fotos de los tableros. Así como las imágenes varían, también lo hacen los textos. La voz que narra los procesos y las conexiones entre las obras se ve interrumpida por testimonios de excombatientes, en los que hablan de sus pinturas, y por pasajes de los diarios en los que Juan Manuel registró los pormenores de sus viajes. Así entendemos mucho mejor las imágenes que hacen parte del capítulo y con ellas los textos encuentran un ancla.

Como demuestra la experiencia de los excombatientes, los paisajes sirven para orientarnos. Lo hacen a partir de marcadores —una montaña, un árbol, una hondonada—. Si estos marcadores desaparecen, los espacios se hacen ilegibles y la memoria se extravía. En el 2017, mientras grababa el documental *Suspensión*, Simón Uribe vivió la devastadora avalancha causada por el desbordamiento de los ríos Mulato y Sangoyaco, y la quebrada La Taruca, en Mocoa. La invitación a participar de este libro lo llevó a revisitar el registro visual y sonoro que realizó en los días que siguieron a la tragedia. El segundo capítulo muestra que mientras algunas de las imágenes ponen en evidencia que la destrucción hace irreconocible el paisaje e impide orientarse, ocultando para siempre lo que había, otras exponen algunos de los rasgos que permanecían ocultos antes del colapso.

La belleza de las fotografías no es el punto final, es el camino que nos conduce al horror.

Los materiales que arrastró y depositó la avalancha hicieron imposible que Simón ubicara el lugar donde estuvo la casa de su amigo Guillermo, quien pereció en la avalancha. De forma similar, los cambios bruscos de la casa en la que se hospedaba, y de toda Mocoa, hicieron infructuosa su búsqueda de anclajes visuales para reconstruir una secuencia lógica de los acontecimientos. La transformación violenta también reveló y des-cubrió parte de la historia y metamorfosis urbana de Mocoa y de las poblaciones ubicadas río abajo. Los efectos de la avalancha sobre los asentamientos periféricos —poblados principalmente por familias de campesinos desplazados en la década de 1990— expusieron la naturaleza frágil e incierta de los acuerdos políticos que les dieron vida. Además, la potencia de la avalancha hizo muy visibles los ríos, despreciados por la ciudad.

Así, el paisaje del colapso delata la pretensión humana de negar la existencia fluida de los ríos mediante la rigidez del concreto.

En el segundo capítulo, como en el primero y nuevamente en el tercero, el texto tiene una dimensión narrativa. Simón hace un estremecedor relato de la noche de la avalancha y combina recuerdos con análisis, en un texto que se entremezcla con las fotografías. Son buenas fotos, el ojo de Simón no es el de un simple turista, pero su fin no era llenar las paredes de un museo, sino registrar; son documentos más que obras de arte. Por eso tienen precisos pies de imagen que indican qué aparece en cada foto y exactamente cuándo fue tomada. Así sucede con otros geógrafos/fotógrafos, como Robert C. West, autor de la foto del pueblo costero que aparece en el segundo mosaico de imágenes de esta introducción.

En el tercer capítulo, la exploración estética es mucho más profunda, como lo ponen en evidencia las fotografías, cuya belleza estremece. Los paisajes que presentan son muy variados: una ciénaga bajo la lluvia, una noche estrellada, un desierto con sugerentes

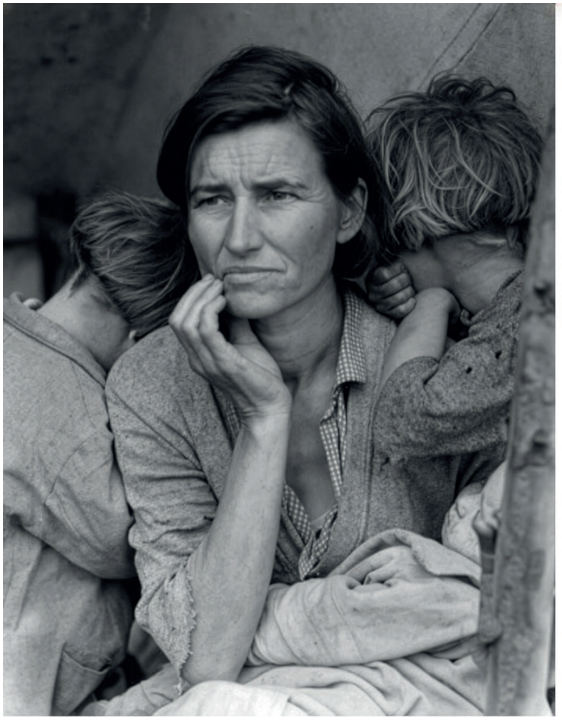
La violencia y la belleza

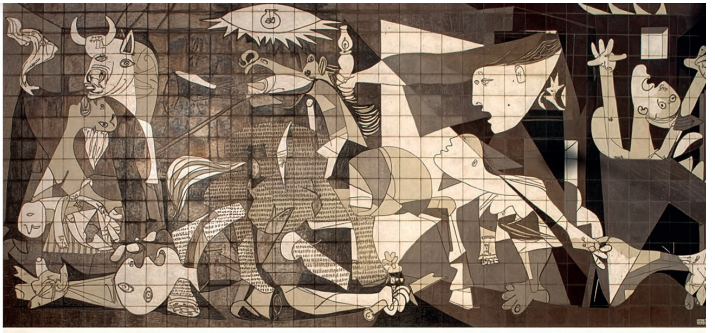
Este libro recoge paisajes forjados por la violencia, representados, sobre todo, por visitantes, algunos fugaces, otros con estadías más prolongadas o recurrentes. La guerra, las desigualdades y las desventuras atraen a los observadores, a quienes conmueven, intrigan o indignan. Estos visitantes, con su mirada, convierten lugares en paisajes y encuentran cualidades estéticas en ellos. De esta manera generan una fuerte tensión entre el horror y la belleza.

En su acepción más común, los paisajes son, como ya dijimos, forzosamente bonitos; observarlos genera placer. Y la violencia es por definición fea y cruel. Las imágenes que encontramos en este libro nos atrapan, su encanto nos invita a escudriñarlas. En los paisajes de los excombatientes llama la atención el colorido que denota vida, vida vegetal en el verde omnipresente y humana en las casas y caseríos. Pero luego, al mirar los detalles, aparecen las armas, los combates, la sangre y las cruces de las tumbas. Las fotografías de Alexander tienen otra cualidad: denotan calma; en ellas no hay acción y sí belleza, explícita, evidente. Parecen destinadas a las páginas de un libro de mesa o a una exposición. Nos invitan a contemplarlas como se contemplan los paisajes, en silencio y por largo tiempo. Sin embargo, cuando reparamos en sus títulos —unas coordenadas y un número de muertos— se asoma el terror, que no es nada evidente a simple vista. La precisión de las coordenadas remite a lugares y matanzas específicas, pero no orientan, no sabemos dónde quedan y los títulos no añaden nombres de lugares o fechas. La precisión es paradójicamente una forma de generalización. La verdad de la foto está allí, en la monstruosidad de la guerra toda, más que en la crueldad de episodios específicos.

Este vaivén entre belleza e infamia o sufrimiento se repite en la historia de la fotografía y de la pintura. La famosa fotografía de Dorothea Lange de una madre con sus hijos, que encapsula la dureza y la desesperanza causadas por la Gran Depresión, el Guernica de Picasso, inspirado en el bombardeo al pueblo vasco del mismo nombre, o la icónica foto de Roger Fenton de la guerra de Crimea son ejemplos notables. Simon Norfolk o Richard Mosse son referentes contemporáneos que se valen del paisaje y su belleza para hacer visible y pensable la guerra. En *Ante el dolor de los demás*, Susan Sontag[5] trasiega la historia y las contradicciones propias de este tipo de imágenes:

[5] Susan Sontag, Ante el dolor de los demás (Bogotá, Editorial Debolsillo, 2011).







3

restos de una casa y una improbable ropa secándose al sol... Ellas fueron logradas gracias no solo a la experticia de quien domina el oficio, sino a la escrupulosa dedicación. La exploración que hay detrás de esta obra también es conceptual. Alexander Gümbel y Federico Jaramillo narran los pormenores metodológicos y teóricos que guiaron la búsqueda de un lenguaje visual centrado en las ausencias. Revelar historias del pasado a través de paisajes presentes implica unas mediaciones, sobre todo cuando aquello que se quiere revelar es una especie de atmósfera, un espectro que carece de materialidad y es, por lo tanto, invisible para el ojo. La construcción de un universo fotográfico capaz de hablar sobre la naturaleza sustractiva del conflicto armado colombiano llevó a Alexander a proponer conceptos y técnicas propias.

La noción de paisaje conflictivo busca poner el espacio en el centro de la acción de la guerra y de las ausencias que dejan las masacres, y de este modo indicar que la violencia sucede y deja huella en geografías concretas. En la cámara de revelado digital, Alexander diseña un proceso de posproducción que interviene la forma en que se define el color y que busca generar una sensación de profundidad con el objetivo de guiar la interpretación del espectador. El resultado final son paisajes llenos de transparencias y, por lo tanto, con exceso de visibilidad. Sin embargo, no hay nada por mostrar o visibilizar. Los paisajes conflictivos resultantes son el medio para posicionar un "conflicto paisajístico". La mirada contemplativa con la que usualmente nos acercamos a los paisajes es desplazada por una búsqueda entre capas destinada desde un inicio al fracaso: la ausencia es total, los cuerpos de los asesinados no están. Así, la ausencia inocula el paisaje, se alude a ella a través de su invisibilidad. Los pliegues ocultos permanecen ocultos ante la mirada inquisitiva, pero al ser sugeridos quedan expuestos a la imaginación.

La preocupación por la elaboración de nuevos procedimientos técnicos tiene, por tanto, efectos en los espacios y formatos de exhibición. El cuarto capítulo trata sobre cómo el uso performativo de un brazo robótico redefine las formas de representar, interpretar y materializar el desierto de La Guajira. Daniela Atencio y Claudio Rossi reflexionan sobre la exhibición Desert_Z: Robotic Circumstances, que presentaron en el Pabellón ArqDis 2023 de la Universidad de los Andes. En ella no realizaron un producto estático, sino un proceso, coreográfico y especulativo, en el que una máquina actuó como agente. El paisaje desérticov y los fenómenos que lo transforman en el tiempo son el punto de partida. Desde allí, se introdujeron los datos que modelaban una coreografía robótica que combinaba una

las de la tragedia. Al enfrentarse a las dudas que nacen cuando se encuentra belleza en la imagen de un sangriento paisaje de batalla, responde con una sencillez palmaria: "el paisaje de la devastación sigue siendo un paisaje"[6] [3].

¿Qué pasa en este libro con esa tensión? ¿Se burla el horror? No, al menos no para nosotros. Más bien, el encanto de las imágenes nos seduce, nos invita a escrutarlas con detenimiento y en el proceso vemos las tristezas escondidas y aparentes, el drama. La belleza de las fotografías no es el punto final, es el camino que nos conduce al horror. El subtítulo del libro —*cinco miradas a los pliegues ocultos del paisaje colombiano*— nos da pistas para asimilar esta relación. Así como los pliegues de las montañas denotan el choque de dos placas tectónicas, cada imagen nos lleva a una realidad que, a pesar de estar oculta, hace parte de su formación. Los textos cobran un papel primordial en esta exploración. La lectura de lo invisible u oculto en los paisa-

[6] Sontag, *Ante el dolor* de los demás, 44.

comprensión amplia del paisaje —trazados geométricos de imágenes satelitales y dinámicas climáticas traducidas a *toolpaths* y vectores— con una puesta en escena situada para dotar de movimiento, agencia y vida al brazo robótico. De esta forma, los autores construyeron un espacio inmersivo y cambiante. Para sus autores, la observación directa de la acción del brazo robótico, que con calor moldeaba piezas verticales de parafina negra, consolidó un espacio circunstancial en el que los movimientos, las simulaciones y los resultados inesperados evocaban algunas de las capas de tiempo presentes en el paisaje del desierto. El producto final lo componen esculturas de parafina, testigos verticales que no conforman paisajes, pues estos permanecen ocultos, sino que resultan de un proceso performático que los toma como inspiración.

De esta manera, los paisajes en el libro no son solo desenlaces, sino impulsos que modelan ejercicios creativos. En el quinto y último capítulo nos encontramos con dos miradas: la de Daniel H. Nadal, arquitecto que retrata paisajes y lugares en Montes de María, la Sierra Nevada de Santa Marta y la bahía de Cartagena, y la de Andrée Viana, abogada con experticia en grupos étnicos y restitución de tierras, que elabora ficciones a partir de estas fotografías. Muchas son tomas cercanas, de ríos, de una escalera de piedra, del dosel de un bosque; otras, sobre todo las del mar, son abiertas, más típicamente paisajes. Y en unas pocas, muy contadas, aparecen figuras humanas. En una el protagonista es un cerdo que busca comida en la sucia orilla del mar.

El texto —a diferencia de todos los anteriores— es literatura, no ensayo. La prosa revela lo que las fotos apenas insinúan, lo que está oculto en ellas. Los relatos de Andrée se adentran en la condición humana a través de personajes imaginados, como sucede en otras ficciones, y aterriza la trama en lugares concretos, que ella conoce como abogada y colombiana. Así, el entrelazamiento de ambas miradas lleva a un diálogo entre escritura e imagen que convierte paisajes y lugares en espacios donde se ejercen, disputan y violan derechos —según lo sugiere el título—. El conjunto de cinco relatos en primera persona —siempre mujeres, casi siempre niñas— llena de vida, tensiones y significados a los espacios retratados. En pocas palabras, las fotografías funcionan como dispositivos de activación narrativa que permiten comprender el paisaje como un archivo vivo en el que la naturaleza y la cultura se vinculan y se entremezclan con realidades conflictivas y violentas. O

jes es posible gracias a las palabras. La belleza nos acerca, las historias y narraciones nos confrontan.

Acogiendo las licencias y libertades que otorga la metáfora, podríamos decir que este libro se puede entender como un paisaje que tiene relieve y depresiones, además de momentos en los que la ligereza del lenguaje narrativo y poético se enfrenta a la dureza del lenguaje técnico y conceptual. Las imágenes nos pasean por la geografía nacional: del piedemonte amazónico al desierto de La Guajira, pasando por las cordilleras andinas y los montes y montañas que sobresalen en las llanuras del Caribe. Cada capítulo añade una nueva perspectiva y, con ello, descubre sus propios estratos de tiempo sedimentado en las geografías de la violencia. Es un libro que se erige en las tensiones, las erosiones, las acumulaciones y los plegamientos que sus autores identifican y ponen en juego.

Esperamos que disfruten su lectura. ■

01

Juan Manuel Echavarría

Nació en Medellín en 1947. Inició su trayectoria en la escritura con obras como *La gran catarata* (1981) y *Moros en la costa* (1991). En 1995, tras una crisis creativa con la palabra escrita, realizó una transición hacia la fotografía, motivado por las artistas Ana Tiscornia y Liliana Porter.

Desde su serie *Retratos* (1996), ha dedicado treinta años a investigar la violencia en Colombia a través del arte. En el 2003, con la obra *Bocas de ceniza*, expandió su práctica hacia el trabajo de campo en zonas de conflicto. Su labor artística se caracteriza por la colaboración directa con sobrevivientes y excombatientes, materializada en proyectos emblemáticos como *Réquiem NN* (2006-2013), *La guerra que no hemos visto* (2007-2009), *Silencios* (2010-2022) y *¿De qué sirve una taza?* (2014-2022). Su obra constituye un testimonio visual y humano sobre una tragedia histórica de raíces profundas.

Fernando Grisalez Blanco

Nació en el Líbano, Tolima. Es artista plástico y magíster en Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional de Colombia. Ha sido profesor universitario por más de doce años y ha desarrollado su carrera en la creación e investigación artística en proyectos fotográficos y audiovisuales.

Desde hace más de quince años Fernando trabaja con el artista Juan Manuel Echavarría en la investigación y creación de proyectos como *La guerra que no hemos visto* (2007-2009), *Réquiem NN* (2006-2013), *Silencios* (2010-2022), *¿De qué sirve una taza?* (2014-2022) y el documental *Malo pa pintar muñecos* (2022).

Emmanuel Márquez

Nació y fue criado en Ocaña, Norte de Santander, y Manizales, Caldas. Emmanuel estudió sociología e historia. Es estudiante de la Maestría en Estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, en Bogotá.

Desde hace ocho años trabaja como investigador en la Fundación Puntos de Encuentro, donde ha desarrollado diferentes proyectos de investigación y creación. Cinéfilo y amante de la lectura, participó como productor e investigador en el último documental del artista Juan Manuel Echavarría *Malo pa pintar muñecos* (2022).