

**LA PINTURA DE JORGE ALONSO ZAPATA COMO TESTIMONIO VISUAL DE LOS
SUBMUNDOS EN MEDELLÍN**

DANIEL ABAD RESTREPO

Monografía de grado para optar al título de Maestro en Artes Visuales

Asesor

Fernando Antonio Rojo Betancur

Magíster en Estudios de Arte

INSTITUTO TECNOLÓGICO METROPOLITANO

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

MEDELLÍN

2020

**LA PINTURA DE JORGE ALONSO ZAPATA COMO TESTIMONIO VISUAL DE LOS
SUBMUNDOS EN MEDELLÍN**

DANIEL ABAD RESTREPO

Monografía de grado para optar al título de Maestro en Artes Visuales

INSTITUTO TECNOLÓGICO METROPOLITANO

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

MEDELLÍN

2020

Dedicado a las calles del centro de Medellín y a sus personajes, que desde su discreta siniestridad nos cautivan

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar agradezco al artista Jorge Alonso Zapata Sánchez, por su generosidad y apoyo para la resolución de este trabajo monográfico, a la gestora cultural Teresita Rivera Ceballos, por su amabilidad y prestancia, al apoyo constante y la entereza de los profesores Fernando Antonio Rojo Betancur y Luz Analida Aguirre Restrepo, que por su dedicación e insistencia contribuyeron a hacer posible la conclusión de este proceso investigativo. A mi familia, especialmente a mi padre Jorge Enrique Abad Muñoz y a mi madre Dora Elena Restrepo González por su inmenso amparo y paciencia. Finalmente, y por eso no menos importante, agradezco a Estefanía Moncada Martínez por su compañía incondicional y contribución en virtud de mi salud y estabilidad mental.

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN	IV
INTRODUCCIÓN	1
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	5
JUSTIFICACIÓN	8
OBJETIVOS	10
1. MARCO TEÓRICO	11
1.1 MEDELLÍN, LA CIUDAD ULTRAJADA	11
1.2 EL CRONISTA VISUAL DE LA MARGINALIDAD EN CARNAVAL	17
1.3 EL MUNDO KITSCH	20
2. METODOLOGÍA	24
3. EL ESPÍRITU DE LA ÉPOCA DE JORGE ALONSO ZAPATA	28
3.1 BREVE CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIO-CULTURAL DE MEDELLÍN	33
3.2 LOS AÑOS OCHENTA Y NOVENTA, DOS DÉCADAS DE CONMOCIÓN SOCIAL PARA MEDELLÍN	37
4. LA OBRA PLÁSTICA DE JORGE ALONSO ZAPATA: UNA PESQUISA VISUAL Y CRÍTICA	46
4.1 LOS MÉTODOS DEL PINTOR DE LA CALLE	48
4.2 EL OBJETO DE LA OBRA ZAPATESCA	52
4.3 LA EXALTACIÓN DEL <i>POPULUS</i> A TRAVÉS DE LA PINTURA	59
4.4 LA RECEPCIÓN DE LA OBRA ZAPATESCA EN LA CIUDAD DE MEDELLÍN	63
5. LOS SUBMUNDOS EN LA PRODUCCIÓN PLÁSTICA DE JORGE ALONSO ZAPATA	76
5.1 EL TEMOR A LA CIUDAD	86
5.2 A LA MANERA DE UN RELATO PINTADO SOBRE UNA CARTOGRAFÍA DEL CENTRO DE MEDELLÍN	90
6. CONCLUSIONES	102
BIBLIOGRAFÍA	106

RESUMEN

Este trabajo de investigación es un análisis de la vida y obra de Jorge Alonso Zapata Sánchez, en cuanto a su naturaleza estética y las condiciones con las que esta misma se vincula, es por eso que se presenta en primer lugar una semblanza histórica, social y cultural de lo que fue el espíritu de diversas épocas paradigmáticas para este artista, las cuales probablemente lo influenciaron. Posterior a ello fueron precisadas las formas operativas de Zapata para la resolución de su obra plástica, que en última instancia es una exaltación de lo popular, incluso una crónica visual de los acontecimientos, los personajes y lugares que entrañan el *populus* y la *urbs*, por esto se define la función de este mismo trabajo a través del impacto interno y externo generado, dimensionado a través de un análisis fenomenológico, histórico y estético de algunas de sus piezas artísticas en contraste con los discursos legitimadores de los circuitos oficiales y la crítica de arte local. Por último se advierte sobre la presencia de los *submundos* en la obra de Jorge Zapata siendo esta una herramienta particular determinante para la lectura y el acceso a las esferas urbanas denominadas *marginales*, las cuales hacen parte de la ciudad de Medellín.

Palabras claves: Submundo, ciudad, crónica visual, marginalidad, kitsch, monstruosidad, siniestridad, popular, abyecto, polis, urbs, espacio público, pintura

INTRODUCCIÓN

El centro de la ciudad de Medellín y las realidades sociales que subyacen al mismo (y que rayan en la truculencia), han sido elementos referenciales y substanciales, que funcionan como eje central de innumerables posibilidades expresivas para muchos artistas, quienes han potenciado en sus creaciones un reflejo e interpretación de los fenómenos y dinámicas sociales propios del “Bajo mundo”, con sus cargas ontológicas. Realidades donde la violencia, la criminalidad, lo oscuro, la complicidad, lo extraño y la ilegalidad son eventos recurrentes; acontecimientos que durante el día apenas sobresalen o se perciben de manera subrepticia y soterrada en el contexto urbano marginal, pero que en la noche resplandecen entre las luces y las sombras, por calles más oscuras. Es por eso que el objeto argumental de esta investigación establece una aproximación conceptual al trabajo del artista antioqueño Jorge Alonso Zapata, quien desarrolla su obra en la ciudad de Medellín; en la idea de establecer de qué manera, en sus pinturas, se han problematizado artísticamente temas como la delincuencia, la prostitución, la bohemia, el consumo de drogas, la farra, la violencia, el sexo, entre otros; entendidos como “submundos”. Su obra entonces se convierte en un documento visual e histórico de la ciudad, y una crónica que relata los submundos. Es claro entonces que la pertinencia de este trabajo radica en contribuir al reconocimiento, legitimación y análisis estético de la producción artística del pintor Jorge Zapata (el cual pertenece al constructo local), por medio de la valoración discursiva y crítica de su obra entendida como un bien patrimonial, y a través de su interpretación rigurosa. En este caso se entienden las piezas plásticas de Zapata; como herramientas que representan, mediante una estética determinada, los fenómenos culturales, socio-históricos y urbanos que son objeto de estudio de la presente pesquisa. De este modo las pinturas del artista en mención hacen de

documentos históricos y testimoniales visuales, que funcionan como referentes, y que sirven como materia prima estética y contextual, para analizar los “submundos” presentes en la dinámica urbana de la ciudad de Medellín.

Para el desarrollo de este ejercicio investigativo fue determinante establecer cuatro objetivos, uno general y tres específicos, los cuales funcionaron como carta de navegación para la construcción del grosor capitular y el ordenamiento, selección e interpretación de la información requerida y sistematizada a partir de las fuentes bibliográficas. Esto, mediante herramientas metodológicas propias de la investigación cualitativa y documental, y la fenomenología (el método fenomenológico).

El objetivo general consiste en estudiar la pintura del artista Jorge Alonso Zapata, tomada como testimonio visual de la ciudad de Medellín, dando cuenta de la representación de los “submundos”. Para el abordaje de lo propuesto a través de este objetivo, fue necesario partir de una pregunta, formulada así: ¿De qué manera las escenas urbanas de los denominados submundos, fueron y son tema recurrente en el ejercicio creativo del artista Jorge Alonso Zapata? Esta pregunta, sumada al objetivo anteriormente enunciado, permite establecer el título del presente trabajo: *La pintura de Jorge Alonso Zapata como testimonio visual de los submundos en Medellín*. De lo anterior se derivan los objetivos específicos, que se resuelven o desarrollan en cada unidad temática o capítulo que les corresponde.

Por lo tanto el primer objetivo específico consiste en establecer un contexto histórico y socio-cultural de la ciudad de Medellín, dando cuenta del espíritu de la época que cobijó al artista Jorge Alonso Zapata; este objetivo fue respondido mediante la concreción de la primera unidad temática titulada: *El espíritu de la época de Jorge Alonso Zapata*, dividida a su vez en dos subcapítulos: *breve contexto histórico y socio cultural de Medellín y los años ochenta y noventa*,

dos décadas de conmoción social para Medellín. En la primera parte de esta investigación se reconstruye un contexto histórico y sociocultural el cual está vinculado fuertemente con el espíritu sintomático de las épocas asociadas con el proceso vital del pintor Jorge Alonso Zapata. Por lo tanto se deduce, a partir de este capítulo, que el contexto que es la ciudad de Medellín y las rupturas que este mismo ha experimentado, han sido para dicho artista elementos imposibles de desligar de su obra. Para la asunción de tal objetivo fue necesario responder a esta pregunta: ¿Cuáles eran y son las características socio-culturales de la ciudad de Medellín durante la época en la cual el artista en mención desarrolló su obra?

Para el segundo objetivo específico, que consiste en analizar a partir de la interpretación de textos sobre análisis visual y textos críticos, las obras de Jorge Alonso Zapata asociadas con los submundos de la ciudad de Medellín; fue útil preguntarse sobre: ¿Bajo qué sistema o categorías de análisis pueden ser abordadas las pinturas de Zapata, para efectos de interpretación visual y crítica? Por esta razón la segunda unidad temática tiene por título: *la obra plástica de Jorge Alonso Zapata: una pesquisa visual y crítica.* Desglosada en cuatro subcapítulos categorizados de esta manera: *los métodos del pintor de la calle, el objeto de la obra zapatesca, la exaltación del populus a través de la pintura y la recepción de la obra zapatesca en la ciudad de Medellín.*

A través de la de-codificación conceptual de las piezas de este artista, problematizadas a partir de los textos sobre crítica y estudios visuales, fue posible entablar un diálogo conceptual en virtud de elucubrar sobre las maneras de producción de Zapata, el objeto como tal de su obra, la rigurosidad con la que asume los fenómenos populares y la importancia que estos tienen dentro de sus piezas. Generando así un círculo de personas y entidades a favor, que desde la crítica comentan, dialogizan y fungen como impulsores dispuestos a hacer difusión o divulgación de la intuición plástica del pintor de Barbacoas.

Por último, la tercera unidad temática es una suerte de muestreo cartográfico de los submundos que hacen parte del centro de la ciudad de Medellín, estos son atravesados por la óptica del pintor Jorge Zapata y su obra que hace de testimonio y crónica visual, la cual es relacionada a través del discurso propuesto en este trabajo investigativo con los conceptos de *urbs*, *polis*, espacio público, espacio habitacional, no-lugar y la calle como sitio de apropiaciones transitorias y permanentes. Esto, en la idea de relacionar los aconteceres y lugares suscritos a las pinturas de Zapata con una posible psicogeografía del espacio urbano y de los personajes que este contiene. Para la resolución de esta tercera unidad temática final, fue tomado en cuenta como objetivo específico, identificar la presencia de los submundos en la producción plástica del artista Jorge Alonso Zapata como testimonio visual de estas dinámicas de vida urbana; para la concreción y desarrollo de dicho tercer objetivo, se generó la siguiente pregunta a resolver: ¿De qué manera este artista, dentro de su producción plástica, hace visibles los submundos, como testimonio visual de las tensiones políticas, culturales y sociales? Por lo tanto, se le asignó por título a este capítulo: *Los submundos en la producción plástica de Jorge Alonso Zapata*, dividido a su vez, en dos subcapítulos denominados: *El temor a la ciudad* y *A la manera de un relato pintado sobre una cartografía del centro de Medellín*.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La ciudad de Medellín no es ajena a realidades sociales que rayan en la truculencia o son una representación sintomática de lo que sustancialmente es esta “Urbe”.¹ Es así que late, sobrevive y deviene bajo su propia decadencia, esto se dice, no en sentido peyorativo, dado que simplemente es necesario no obviar partes fundamentales de una estructura política, social y cultural que se ha instaurado en la ciudad. Medellín es un territorio en el que se han desarrollado una serie de fenómenos y dinámicas sociales que están suscritas al “Bajo mundo”.² Como en todas las grandes ciudades contemporáneas, donde la violencia, la criminalidad, lo oscuro, la complicidad, lo extraño y la ilegalidad son eventos recurrentes; acontece que durante el día dichos eventos o situaciones se encubren, sobresalen o se avistan de manera superflua, pero en la noche resplandecen entre las luces y las sombras, por calles más oscuras. Pese a todo esto, el desarrollo de la vida nocturna es vertiginoso a causa de que la vía pública se ha transformado en todo un escenario digno de la contemplación, la observación y la manifestación de lo experimentado allí, es así como surgen en diferentes circuitos culturales, la producción y el consumo de una serie de obras artísticas en las que se ve representada la cotidianidad de varias generaciones, que de la bohemia se han fugado a las drogas, gustosas por permanecer dentro de la marginalidad y ser parte de los “submundos”.³

¹ Urbe (Del lat. urbs, urbis.).s. f. Ciudad, en especial si es grande y está muy poblada. Tomado de: <https://es.thefreedictionary.com/urbe>

² Se refiere a la escoria de la sociedad. Por ejemplo, el lugar donde habitan los indigentes; las zonas rojas de las ciudades (donde hay drogas, antros, prostitución y más); lugares de alto riesgo. Tomado de: <https://diccionario.reverso.net/espanol-definiciones/bajo+mundo>

³ Se refiere a: Ambiente marginal o delictivo, grupo de personas que se dedican a una actividad marginal o actividades ilícitas. Grupo social compuesto por personas marginadas. Tomado de: <https://www.nombra.me/significado-acenturacion-rimas/submundos.html>

Algunos artistas experimentaron las diversas realidades que trae consigo la calle durante la noche, lapso de tiempo en el cual es frecuente que lo más oscuro de la metrópoli manifieste su monstruosidad, misma que para muchos puede ser siniestra, y para otros puede ser más bien una posibilidad expresiva o elemento esencial que potencia la creación, generando así una serie de obras artísticas enmarcadas dentro de una naturaleza noctámbula, y representativas de la convulsión urbana. Este es el caso del artista antioqueño Jorge Alonso Zapata Sánchez (1965-), motivado por instantes de lucidez bajo las sórdidas luces de neón del centro de la ciudad de Medellín. Zapata, pintor de la calle, hace las veces de cronista visual, una especie de *voyeur* y *flaneur* incauto de la zona de Barbaocoas⁴, la cual transita con asiduidad, siendo partícipe de una especie de “*Zeitgeist*” local.⁵ En Medellín, desde su producción plástica, Jorge Alonso presenta una visión testimonial de los fenómenos urbanos a través de sus elementos más sórdidos y abyectos. Dentro de algunas obras del pintor se ven representados tópicos recurrentes como la delincuencia, la prostitución, la bohemia, el consumo de drogas, la farra, la violencia, el sexo, entre otros; influenciados por elementos identitarios de los denominados submundos.⁶ Estos elementos se hacen manifiestos a través de su pintura, pues, según lo sostiene Carlos Arturo Fernández, doctor en Filosofía de la Universidad de Antioquia y doctor en Historia del Arte por la Universidad de Bolonia, “la obra de arte es hija de su tiempo” (Fernández, 2004, p. 49); es decir, que da cuenta de un contexto histórico, social y político. Por lo tanto es testimonial visual

⁴ Barbaocoas es una calle fragmentada. La calle de arriba es la calle “del Calzoncillo”, conocida como el lugar de la rumba diversa en Medellín. La calle de abajo, también llamada la calle del pecado, abajo del Parque Bolívar, es una zona más salvaje. Tomado de: <https://www.centrodemedellin.co/ArticulosView.aspx?id=83>

⁵ *Zeitgeist* es un término en alemán que traducido al español significa “espíritu de la época” o “espíritu del tiempo”. La palabra *Zeitgeist* está formada por “*Geist*” que significa “espíritu” y “*Zeit*” que expresa “tiempo”. Tomado de: <https://www.significados.com/zeitgeist/>

⁶ Jorge Alonso zapata se refiere a los tópicos que aborda, diciendo: Dentro de mi temática se destaca la inclinación por ambientes urbanos que conforman el tejido social del bajo mundo “underground”; escenas cotidianas que evocan situaciones sociales como el trabajo informal, la prostitución, la drogadicción, la vida en los bares y la subsistencia social, y recuerdos de mi infancia en el campo. Tomado de: <https://www.colombia.com/pintores-colombianos/directorio/sdi/27378/jorge-alonso-zapata>

de los acontecimientos de una época y un lugar determinados. Dentro de esta perspectiva se pueden mencionar específicamente algunas obras, las cuales podrían relacionarse con dicha descripción. Entre estas se encuentran múltiples pinturas como: *Coca ron; En la calle, esto no es una pipa; La Calle del deseo; Lo que escoja, bien barato; No orinarse aquí; Por el verde; Sin tetas no hay paraíso o pare de sufrir; La Bohemia; Nuevos horizontes*; entre otras. Estas piezas han presentado la absorta y convulsa cotidianidad de una Medellín oculta. En este trabajo monográfico se abordarán, de manera parcial, y adicionalmente, algunas obras de otros artistas, que, a través de sus configuraciones plásticas, también generaron una iconografía peculiar que problematiza a través de estos medios expresivos el asunto de los submundos, presentando un tema que por su naturaleza es complejo y sugerente.

En este orden de ideas se originan una serie de preguntas que podrían servir de apoyo para entender, de qué manera se articulan con algunas piezas de Jorge Alonso Zapata, los temas, que como se mencionó anteriormente, están asociados con la delincuencia, la prostitución, la bohemia, el consumo de drogas, la farra, la violencia, el sexo, entre otros; configurados como submundos. En este sentido, dentro del proyecto de investigación titulado *La pintura de Jorge Alonso Zapata como testimonio visual de los submundos en Medellín*, surgen las siguientes preguntas: ¿De qué manera las escenas urbanas de los denominados submundos, fueron y son tema recurrente en el ejercicio creativo del artista Jorge Alonso Zapata?, ¿Cuáles eran y son las características socio-culturales de la ciudad de Medellín durante la época en la cual el artista en mención desarrolló su obra?, ¿De qué manera este artista, dentro de su producción plástica, hace visibles los submundos, como testimonio visual de las tensiones políticas, culturales y sociales?, ¿Bajo qué sistema o categorías de análisis pueden ser abordadas las pinturas de Zapata, para efectos de una interpretación visual y crítica?

JUSTIFICACIÓN

El objeto argumental de esta investigación establece una aproximación al trabajo del artista antioqueño Jorge Alonso Zapata, quien desarrolla su obra en la ciudad de Medellín, en la idea de establecer de qué manera, en sus pinturas, se han problematizado artísticamente temas como la delincuencia, la prostitución, la bohemia, el consumo de drogas, la farra, la violencia, el sexo, entre otros; entendidos como “submundos”. Esto requerirá el análisis de ciertas configuraciones y obras artísticas elaboradas a lo largo de su carrera; mismas que representaron de manera directa el nivel social, político y cultural de una Medellín surcada por la decadencia, y de algunos elementos identitarios, estadios o categorías del lumpen urbano.

En este sentido, es posible, por medio de las imágenes artísticas, hacer el análisis de diferentes aspectos de un lugar y una época y sus variables sociales, pues la imagen es entonces un documento histórico, ya que puede reconstruir y verificar el pasado de una manera más orgánica. De este modo, el historiador británico Peter Burke (1937 -), sostiene en su libro *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, que “al igual que los textos o los testimonios orales, las imágenes son una forma importante de documento histórico. Reflejan un testimonio ocular” (Burke, 2005, p. 17). Esto quiere decir que, a partir de esta condicionante propuesta por el historiador, es posible referenciar la imagen como un artefacto testimonial que da cuenta de un nivel representativo, que supera la oralidad. Es así como se puede establecer una definición de la imagen desde su condición histórica y para ello es fundamental concentrarse en las piezas plásticas del artista Jorge Alonso Zapata; que representa, mediante una estética

determinada, los fenómenos culturales, socio-históricos y urbanos que también serán objeto de estudio en este ejercicio investigativo.

En este caso se entiende entonces que las pinturas del artista mencionado son los documentos históricos y testimoniales visuales, que fungen como referentes, y que sirven como materia prima estética y contextual, para analizar los “submundos” presentes en la dinámica urbana de la ciudad de Medellín.

Es así como esta investigación contribuye al reconocimiento y valoración estética de una muestra de la producción de las artes visuales locales, a la valoración discursiva y crítica de producción artística visual como bien patrimonial, mediante su interpretación rigurosa, tal y como ocurre con un trabajo monográfico de esta naturaleza, que refuerza dichos procesos.

OBJETIVOS

Objetivo general

Estudiar la pintura del artista Jorge Alonso Zapata, tomada como testimonio visual de la ciudad de Medellín, dando cuenta de la representación de los “submundos”.

Objetivos específicos

1. Establecer un contexto histórico y socio-cultural de la ciudad de Medellín, dando cuenta del espíritu de la época que cobijó al artista Jorge Alonso Zapata.
2. Analizar a partir de la interpretación de textos sobre análisis visual y textos críticos, las obras de Jorge Alonso Zapata asociadas con los submundos de la ciudad de Medellín.
3. Identificar la presencia de los submundos en la producción plástica del artista Jorge Alonso Zapata como testimonio visual de estas dinámicas de vida urbana.

1. MARCO TEÓRICO

1.1 Medellín, la ciudad ultrajada

La ciudad de Medellín no es aquí y ahora lo más parecido a la “ciudad de la eterna primavera” la primavera se ha distanciado, a causa de la gélida aparición de las constantes oleadas de violencia, quizá ya no puede ser identificada exactamente como la “capital de la montaña”, tal como la representa la pintura costumbrista *Horizontes*, del célebre maestro antioqueño Francisco Antonio Cano Cardona (1865 - 1935), donde el artista en mención hace una oda a la “colonización antioqueña”⁷. Pero ya la ciudad no es así, dado que el panorama real presenta, dentro de la supuesta capital, una montaña surcada por las impetuosas zonas suburbanas en contraste con las atiborradas “favelas” Antioqueñas⁸. Muy al margen de lo que otrora fuera, o posiblemente si suerte tuvo de ser también la “tacita de plata”, insta en el espectro contemporáneo como la taza quebrada, a causa de las múltiples dificultades que la envuelven como una ciudad “Mutatis mutandis”⁹. Todo esto se percibe desde su propia historia. El contexto social e histórico de interés para esta investigación deviene de los años inciertos¹⁰, durante la década de los setenta y

⁷ Se refiere a los hechos culturales, económicos y sociales más influyentes en el desarrollo de la historia colombiana, en el cual se colonizaron diversos territorios deshabitados ubicados al occidente del país, principalmente al sur de Antioquia, así como en las áreas geográficas correspondientes a los actuales Caldas, Risaralda, Quindío, y parte del Tolima y Valle del Cauca; es uno de los capítulos destacados en la historia del país debido a las profundas consecuencias sociales y económicas que se produjeron en estas regiones. Tomado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Colonizaci%C3%B3n_antioque%C3%B1a

⁸ Son asentamientos que carecen de derechos de propiedad, y constituyen aglomeraciones de viviendas de una calidad por debajo de la media. Sufren carencias de infraestructuras básicas, de servicios urbanos y también equipamientos sociales y/o están situadas en áreas geológicamente inadecuadas o ambientalmente sensibles. En su búsqueda de una vivienda asequible, los pobres de las ciudades se enfrentan de esta forma a un equilibrio entre la localización y los derechos de propiedad. Las favelas ofrecen la proximidad a los empleos, el comercio y los equipamientos urbanos. tomado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Favela>

⁹ Mutatis mutandis es una frase en latín que significa ‘cambiando lo que se debía cambiar’. Informalmente el término debe entenderse "de manera análoga haciendo los cambios necesarios". tomado de: <https://dej.rae.es/lema/mutatis-mutandis>

¹⁰ Pablo Rodríguez Jiménez. Doctor en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, hace uso de este término *años inciertos*, en una publicación web para la red cultural del banco de la república, para referirse a las

ochenta del siglo XX, donde este territorio nuevamente fue colonizado por los nuevos ricos, una clase emergente en el país, los *mágicos*¹¹. Los narcotraficantes, que emergieron como una zaga completa de grupos mafiosos; pero uno de estos grupos en específico, fue el que más incidió de manera directa en la ciudad, el cartel de Medellín, una organización que se encargó de impulsar la ostentación, de potenciar el comercio y motivar la conformación de nuevos modos laborales a nivel urbano, en los que era poco lo que había que hacer para ganar mucho dinero, todo pintaba bien pero algo tendría que salir mal, a causa de tanto esplendor, he aquí la parte sórdida del asunto donde la guerra, el asesinato y el terrorismo, aparecen como elementos clave en esta historia fatídica. Como elementos que también hacen parte de la configuración histórica del país.

Las políticas públicas del presidente estadounidense Richard Nixon¹², en 1971, desencadenaron una ardua guerra en contra del tráfico, fabricación o porte de estupefacientes; la severa persecución que su gobierno instauró en contra de los traficantes de drogas generó un desbarajuste social, así como diversas manifestaciones de violencia social, y la constatación de una clandestinidad integrada a la oportunidad efervescente de un negocio lucrativo y promisorio, negocio que permeó y corrompió todos los niveles sociales, políticos y económicos no sólo de Estados Unidos sino también de Latinoamérica, de Colombia, y de manera notoria la ciudad de Medellín. Este proceso trajo consigo el desarrollo de actividades criminales e ilegales dirigidas y desarrolladas dentro de lo subterráneo o marginal, el sociólogo colombiano Didier Correa Ortiz apunta a esto diciendo que “en el caso de Medellín esta actividad cobró fuerza especialmente en los sectores instaurados en el bajo mundo” (Correa, 2014, p. 20). Por efectos expansivos el

décadas de los años setenta y ochenta del siglo XX, como épocas de dolor y sufrimiento donde el narcotráfico marco un hito histórico en la sociedad medellinense.

¹¹ Se refiere a aquellos que tenían la habilidad a través de sus profusas redes de narcotráfico en Norteamérica de controlar prácticamente todo el negocio y obtener astronómicos beneficios económicos siendo así los nuevos ricos de Colombia. Tomado de : https://es.wikipedia.org/wiki/Narcotr%C3%A1fico_en_Colombia

¹² Richard Milhous Nixon (1913- 1994) fue el trigésimo séptimo presidente de los Estados Unidos entre 1969 y 1974, año en que se convirtió en el único presidente en dimitir del cargo. Tomado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Richard_Nixon

fenómeno del narcotráfico afectó o trastocó un orden social en todos sus estratos o niveles; sus principales actores lo conformaron tóxico, peligroso y violento, al permitirse transitar, y escalar posiciones, dentro de las distintas esferas y escenarios sociales, al tener un control e incidencia en el devenir de las cambiantes estructuras comunitarias urbanas y rurales del país, durante la década de los años ochenta del siglo XX, temporada de terror y época del auge mismo del narcotráfico.

Ante la inminente necesidad de control por parte del narcotráfico hacia todos los sectores de la sociedad, se encuentra que éstos fueron impactados por la influencia de dicho fenómeno, incluso el contexto cultural del arte, la producción y comercialización artística, y el arte como mercancía y como símbolo de estatus, de clase y de poder. Esto incidió en el desarrollo de una especie de estética específica para el gusto del narcotraficante, que impulsó un tipo de producción artística que encajara en sus ideales; y otra que representa los sectores de la sociedad donde impactó el narcotráfico, como una ética potenciada desde la violencia. El arte surge entonces, como relato, el cual refleja una escala de valores, unos imaginarios sociales, una iconografía muy peculiar, y también presenta a modo de crónica visual una serie de realidades sociales diferenciadoras, rezagadas por este fenómeno. Es un tema amplio y fascinante que se torna objeto de estudio de esta investigación monográfica.

La actividad artística (con su producción y sus estéticas), que podría pensarse como un elemento libre de la afectación del fenómeno del narcotráfico, o quizás inclusive como una actividad neutral, se inclinó hacia cualquiera de estas dos posibilidades: por una parte se produjo un arte contestatario o de denuncia, en contra del accionar violento por parte del narcotráfico, y por otro lado se generó un arte encaminado a reflexionar sobre las magnitudes, posibilidades, categorías y variables estéticas que proporcionaba el narcotráfico y los submundos suscritos a

este. Todos estos son asuntos que se llevan al análisis y la problematización teórica, a través de este ejercicio monográfico. A propósito de toda una serie de fenómenos sumados al contexto artístico, es posible tener en cuenta lo dicho por Correa (2014), quien afirma que:

Al parecer el encanto entre el arte y los narcos ha sido labrado mutuamente y aparecen testimonios que advierten sobre el interés por dilucidar el rol desempeñado desde la “alta cultura” en el mundo clandestino y misterioso del narcotráfico. Por encima de la dinamización del comercio del arte, que indudablemente le adeuda no poca cosa al derroche del dinero del narcotráfico, un ejercicio crítico que indague acerca de las formas culturales en el mundo del narcotráfico, no puede limitarse a reconocer la representación de este fenómeno en las imágenes legitimadas por los círculos artísticos oficiales. Por ejemplo, el mundo del malevaje de finales de la década de 1970 en la obra de Oscar Jaramillo; las pinturas de Rangel Gutiérrez o de Jorge Botero Luján; la vida de los sicarios en las novelas de Fernando Vallejo o Jorge Franco; las historias cinematográficas de Víctor Gaviria, etc., son todas formas culturales de vital importancia en tanto que constituyen un valiosísimo aporte a la reconstrucción de una imagen de la ciudad que ha sido atravesada por el narcotráfico. (p. 44).

La ciudad de Medellín, durante la década de los años setenta y ochenta del siglo pasado, experimentó una transformación social y económica significativa que repercutió en muchos sectores (como el sector privado y público; el sector civil, y gobierno) esto, especialmente, a partir de la colonización sistemática de dichos sectores, permeados por parte del narcotráfico. La población urbana y rural fueron partícipes de un momento histórico en el cual la cultura fue un escenario propicio para la invasión de imágenes que representaban lo marginal, lo abyecto y lo sórdido del bajo mundo; y las expresiones artísticas, tomaron parte en este asunto, al referenciar y representar ciertos sustratos de dicho fenómeno del tráfico de drogas, la bohemia y la farra

como es el caso de los submundos. Al parafrasear a Correa (2014) se puede determinar que el contexto medellinense no es indiferente a lo que se presenta en ambientes adyacentes o periféricos. Por tanto se manifiestan desde las artes plásticas y visuales, obras y configuraciones que tratan temas análogos al mal gusto, la ostentación, lo populacho, la extravagancia o el *kitsch*, y que desde su constatación muestran de manera carnavalesca escenas realistas del lumpen, donde la vida nocturna y todo lo soterrado inscrito a esta se permite ser personaje partícipe del testimonio visual, revelado por el artista; quien se somete, como cronista, en segmentos de los submundos. Éste es el caso del artista antioqueño Jorge Alonso Zapata, de quien es importante mencionar que el desarrollo o producción de su obra no se da durante las décadas de los años setenta y ochenta del siglo XX; pero a través de ella, relata hoy día, aquellos rasgos de ese mundo marginal permeado por el narcotráfico (y el micro-tráfico de drogas), el cual aún pervive dentro de muchas dinámicas de la ciudad de Medellín, y permanece latente o evidente, denotado o connotado, en los escenarios representados de su iconografía.

El narcotráfico es un fenómeno que influyó y polarizó distintos sectores sociales e hizo parte de lo que se conoce como el *bajo mundo*. Ese bajo mundo, que subyace al orden social establecido, se vio influenciado por símbolos, escenas, signos y figuras representativas que posiblemente fueron elementos identitarios dentro de una sordidez normalizada o *naturalizada* constatada desde diversas producciones artísticas, que abordaron una iconografía de temas atinentes al mal llamado “bajo mundo”.

Como antecedente y ejemplo de esto se puede mencionar al artista Óscar Jaramillo, así como a los artistas Saturnino Ramírez y Jorge Botero Lujan, quienes representaron y presentaron también estas pasiones mediadas por la violencia, en su producción artística realizada entre los

años setenta y ochenta. En su obra se hace evidente una particular exaltación de aquello que tuvo lugar en los sitios sórdidos de la ciudad, ya sean éstos cantinas, bares, cafés o prostíbulos. Lugares habitados por “malevos” y personas corrientes que gustaban del “Tango” y de la escena que éste representaba. El escritor y periodista colombiano Manuel Mejía Vallejo (1923-1998), en su novela *Aire de tango*, construye un relato literario sobre esta escena, haciendo hincapié sobre la figura de Charles Romuald Gardes más conocido como “Gardel” o el “rey del tango”, y la importancia de su muerte en Medellín, fallecimiento que es fetichizado a nivel local y mundial desatando la instauración total, de un ídolo el cual desde su canto arralabalero y su aspecto de “caficho”, es venerado por una generación que frecuentaba el tango. *Gardel en llamas*, una obra de la pintora antioqueña Dora Ramírez (1923-2016), es un ejemplo de ello, su pintura no habla de violencia pero está versada sobre la figura icónica del tango en la cultura Medellinense de la década de los setenta y ochenta, a la manera más criolla del Arte pop exportado desde los Estados Unidos; Ramírez representa una figura que hizo parte de los iconos venerados durante la época.

No sólo los truhanes, sicarios y malevos prefirieron este género musical, representativo del gusto por la bohemia, y también del contexto de las prostitutas y el noctambulismo (como una expresión de moda, la cual hacía referencia a los devaneos de la sociedad de su época desde sus manifestaciones culturales), sino también los artistas, literatos y muchos intelectuales se vieron expuestos a esta influencia, la cual tenía lugar en la calle durante la noche; momento en el que lo más oscuro o siniestro de la metrópoli, sale para mostrarse sin presentarse, desde su monstruosidad. Aun hoy día las calles del centro de Medellín convocan a parroquianos de la noche como Jorge Alonso Zapata a cruzarse o pernoctar alrededor de los lupanares y los pocos vestigios de todas las escenas de añoranza del pasado. Lo que fue ya nunca volverá a ser, y el anhelo nostálgico por recrear ese pasado incierto es nada más que la sustancial resolución por el

kitsch, es allí donde la representación adquiere su nivel de mayor artisticidad y especificidad al convertirse en un testimonio visual. La obra artística se transforma en una crónica de esos submundos, de esa Medellín con calles “degradadas, pisoteadas, denostadas, violadas, acuchilladas y ensangrentadas” como diría la esteta antioqueña Beatriz Elena Acosta.

La noche y su variopinta inclusión a los noctámbulos, hace posible el desarrollo de dinámicas, diálogos y experiencias que abogan por la “deriva”. El filósofo francés situacionista Guy Debord (1958), teoriza sobre este concepto, planteando que:

La deriva es un concepto principalmente propuesto por el situacionismo. En francés la palabra *dérive* significa tomar una caminata sin objetivo específico, usualmente en una ciudad, que sigue la llamada del momento. Reflexionando sobre las formas de ver y experimentar la vida urbana dentro de la propuesta más amplia de la psicogeografía. Así, en vez de ser prisioneros de una rutina diaria, se plantea seguir las emociones y mirar a las situaciones urbanas de una forma nueva radical (p.3).

Estas expresiones de las situaciones urbanas en Medellín, tienen que ver con aspectos sociales y culturales, que además se vieron atravesados por la incidencia de elementos concretos, como la violencia, tema álgido que prevalece en la ciudad por medio de la constatación de una manera de transitar la ciudad desde la aparición de los submundos.

1.2 El cronista visual de la marginalidad en carnaval

Jorge Alonso Zapata Sánchez, es un artista visual que nació en el municipio de San Vicente Ferrer (Antioquia) en 1965. Durante su infancia experimenta el dibujo y siente interés por las artes, pero no se dedica a esta disciplina. Estudia diseño gráfico en el Instituto de Bellas Artes y

luego se dedica a trabajar para el CTI Cuerpo Técnico de Investigación de la Fiscalía General de la Nación, experiencia que posteriormente sería esencial, para el inicio y el desarrollo de su carrera como artista, la cual comenzó en 2001. Su actividad como investigador en el CTI le permitió vivir y conocer la ciudad de Medellín desde una óptica poco común que se trasluce bajo el llamado del noctambulismo. A causa de su oficio, logró diagnosticar las calles desde su naturaleza nocturna, a la manera de un radiólogo cuando interpreta imágenes del cuerpo, a partir de las escanografías a rayos x.

Zapata fue partícipe de gustosos festines visuales, donde escenas abyectas y siniestras hacían parte de su cotidianidad, posiblemente para la mayoría de las personas aconteceres como: la criminalidad, los asesinatos, la sordidez de la bohemia, la prostitución, el micro tráfico, el consumo de drogas, la indigencia y el travestismo sean temas infranqueables, pero para el artista en mención, estos elementos trascendieron como potencia que derivaría en fundamento de su obra (como repertorio de su iconografía y materia prima de su trabajo artístico), esto de manera obsesa, al retirarse de su trabajo en la fiscalía y emplear estos conocimientos básicos para la concepción de una metodología de producción de obras de arte y configuraciones artísticas, inscrita a una suerte de crónica visual, o, si se quiere, a una etnografía visual de las calles más álgidas del centro de la ciudad de Medellín.

A partir de lo anterior, es posible entonces plantear una analogía entre el trabajo de Jorge Alonso Zapata, y la labor del pintor español Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828), como relator o especie de cronista de la realidad de su tiempo, con su serie de 82 grabados denominada *Los desastres de la guerra*, los cuales narraron (y al modo del artista documentaron) la frivolidad y la crudeza del evento bélico de la independencia española. Aunque lejos del patriotismo de Goya, Jorge Alonso Zapata pareciera hacer la misma labor pernoctando en los

parajes inciertos del bajo mundo, dando una mirada dulce, socarrona y un tanto apacible de la ruda realidad social del constructo urbano, que resulta tan desconcertante a los ojos del viandante promedio. Pero ¿con qué herramienta matiza entonces el artista estos acontecimientos inscritos dentro de la neuralgia de la urbe?, lo que es claro y evidente al revisar sus piezas, y el mismo Zapata menciona, dado que el pintor pretende darle un giro a la cromaticidad de las escenas nocturnas y lo siniestro, en la cotidianidad del lumpen; que por lo general son sucesos rebasados por el sombrío estadio abisal. A partir de lo mencionado anteriormente aparece el sobresalto en las gamas de la paleta de color, dispuesta desde la fosforescencia del magenta, el púrpura, el verde, el amarillo, el fucsia, todos colores vibrantes que le dan un carácter carnavalesco a un grupo de tópicos disímiles del concepto de sosiego, temas que perfectamente son categóricos de lo marginal. Es frecuente encontrar en su pintura, cómo el color matiza la crudeza de las escenas representadas con desparpajo, o distrae de ella.

A través de la óptica aguzada y la observación activa del pintor Jorge Alonso Zapata, se revierten las escenas urbanas, trazando una ruta hacia un universo *kitsch*, el cual no se niega a la abyección y a lo siniestro, pero que claramente está motivado por las ansias del artista, de acercar el margen, y permitir que se contemple desde su obra una Medellín según Zapata, un cronotopo¹³ desde lo visual, que narra, un lugar que nace de la existencia y la realidad, pero no existe, es decir que es imaginario; a la manera literaria de García Márquez con Macondo, de Onetti con Santamaría y de Gilmer Mesa con La Cuadra (Acosta, Rojas y Parra 2017).

¹³ Se conoce como cronotopo (del griego: *kronos* = tiempo y *topos* = espacio, lugar) a la conexión de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. El cronotopo es la unidad espacio-tiempo, indisoluble y de carácter formal expresivo. Es un discurrir del tiempo -cuarta dimensión-, densificado en el espacio y de este en aquel donde ambos se intersecan y vuelven visibles al espectador y apreciables desde el punto de vista estético. En un mismo relato pueden coexistir distintos cronotopos que se articulan y relacionan en la trama textual creando una atmósfera especial y un determinado efecto. Tomado de: <http://webs.ucm.es/info/guias/obras/discurso/Tema%205c.%20Bajtín.%20Cronotopo%20y%20novela.pdf>

1.3 El mundo Kitsch

Para iniciar el abordaje de este concepto hay que tomar como guía, una frase planteada por el filósofo Jaime Xibillé Muntaner (1996) “Hemos nacido en un mundo Kitsch y, quizás, no para nuestro mal, sino como algo que es la experiencia estética más inmediata que nos queda” (p.193) por lo tanto el *Kitsch*, hoy día figura como un elemento ontológico de nuestra condición social, política y cultural, en ese sentido es imposible sustraerle de las formas y maneras de habitar el mundo en la época contemporánea, los medios masivos de comunicación han posibilitado la migración de esta estética a través de su expansión hacia el Arte, posibilitando que este mismo se naturalice como una expresión más digerible en términos de estructura, es decir un Arte en pro de que el consumidor experimente un proceso de recepción sencilla.

Xibillé insiste en que la construcción del *kitsch* desde lo cotidiano, radica no sólo en el hecho de adquirir reproducciones de obras célebres de la historia del arte e instalarlas en una de las paredes de la vivienda habitada, sino que la mayoría de lo consumido como producto cultural, tiende a usarse como una suerte de ansiolítico o paliativo para las tensiones adquiridas a través del diario vivir (Xibillé, 1996).

La inmediatez, la tecnificación y la virtualidad que dinamizan la sociedad contemporánea, y por lo tanto la experiencia vital de las personas que sostienen una relación espacio temporal con el siglo XXI, hacen de la *aisthesis* (percepción) y los aconteceres estéticos de las personas, una suerte de condición existencial sobre la persistencia de lo absurdo como una lógica de sentido que raya con la ridiculez, lo cursi dentro de las manifestaciones estéticas que pululan a partir del bombardeo de imágenes, objetos y disposiciones artísticas, hablan de una sincronía con la hibridación y con un estado de devoción hacia el desasosiego que obliga al mundo contemporáneo a ser partícipe y vivir aun la nostalgia edulcorada, maldita y malnacida propia de

un vástago de la conciencia Romancista, el *kitsch* que se traviste para persistir en el tiempo, es un reducto del romanticismo, “muchos románticos (...) promovieron una concepción del arte sentimentalmente orientada, que a su vez abrió el camino a varias clases de escapismo estético” (Calinescu, 2002, p. 232). La ironía de ese romanticismo trasnochado, se hace manifiesta también en la aparición de un fenómeno que multiplica o reproduce la presencia del *kitsch* en la sociedad y en el arte, este es el narcotráfico con su ética y estética; que se expresa además por medio de la fluctuación de los grandes capitales que los nuevos ricos destinaban al origen de híbridos quizá inconvenientes o delatores, tales como los carros redecorados y los techos de las casas, con cúpulas doradas y columnas dóricas, funerales bailables, griferías de oro con diamantes, todas estas manifestaciones estéticas derivadas de la cultura popular.

De esta manera el arte se volvió mercancía y símbolo de estatus, de clase y de poder. Esto incidió en el desarrollo de una especie de estética específica para el gusto del narcotraficante, que impulsó un tipo de producción artística que encajara en sus ideales. El arte surge entonces, como objeto de ostentación que refleja una escala de valores, unos imaginarios sociales, y una iconografía muy peculiar.

Los escenarios, los agentes y actores del tráfico de drogas, lo abyecto, lo sórdido, lo oculto y execrable de la sociedad, son elementos o contextos que generan en el ego del narcotraficante una necesidad de trascender su anonimato, una necesidad de aprobación en medio de una visibilidad ambigua y disimulada, más allá del temor o del tabú que suscitan. Los “nuevos ricos” quieren hacerse a un lugar en la sociedad, y suscitan lenguajes o expresiones particulares de una contracultura emergente y marginal. Sus estructuras sociales, la ostentación de bienes, pretenden ser nuevos hitos que enmascaran la decadencia de una sociedad inestable y cambiante. El arte, y en particular, medios y técnicas artísticas como la pintura, el dibujo y el grabado, contribuyeron a

perpetuar la representación del contexto del narcotráfico, mediante los lenguajes o expresiones de una narco-estética.

Lo extravagante, lo excéntrico, lo estrambótico y lo pintoresco le permiten al sujeto negociar sus complejos sociales de inferioridad o superioridad, porque el ruido de lo grotesco busca compensar la fragilidad interior. Sobredimensionar el ego oculta problemas de inferioridad, esto es, encubrir los sentimientos reales, mediante delirios de grandeza. Tratar de encajar en un contexto social que sobrevalora lo material, o las posesiones, donde los artículos lujosos a menudo son símbolos sociales de poder y estatus; todas estas cosas llevan al narcotraficante a idealizar la realidad y su propia imagen e identidad, trastocadas por una estética que consiste en lo *kitsch*, lo cursi o lo *pompier*, a través de objetos y símbolos ostentosos, recargados y neo-barrocos.

Este universo trastocado encarna y hace posible la existencia de un mundo *kitsch*, en el que aparte de la narco-estética y el gusto narco, existen otras manifestaciones que también permanecen dentro de los regímenes de lo absurdo, lo banal, y la ridiculez de este mundo contemporáneo, donde la vida imita al arte, y los clichés que parten de mofas, terminan como conducto de herramientas creativas. Jaime Xibillé se refiere a esto diciendo que toda la categoría del arte anti-oficial se ve expuesta en el cine, en la moda, en el diseño, en la escultura, en la fotografía, hechas bajo la premisa de un mundo superficial, con un regusto de inteligencia, dolor y alegría, mediada por la irreverencia y la imaginación. En el cine el director español Pedro Almodóvar hace de albacea del kitsch, proclamando desde la imagen-movimiento a los submundos y ridiculizando con humor los estereotipos humanos de la ciudad moderna. De la ciudad moderna. En la moda el diseñador francés Jean-Paul Gaultier convierte, el ridículo en moda, lo absurdo en tendencia, y sus obsesiones en exitosas colecciones. En la escultura se

puede mencionar al artista estadounidense Jeff Koons, quien declara que el artista no hace otra cosa que expresar las pulsiones humanas (Xibillé, 1996).

2. METODOLOGÍA

Este trabajo monográfico está orientado hacia lo que se denomina investigación cualitativa, enfocado principalmente a establecer un análisis desde los estudios visuales y la crítica, esto se realiza tomando como herramienta metodológica principal la *revisión documental*, en este sentido es preciso hablar de la propuesta investigativa a abordar, el tema permite establecer una indagación en lo que respecta a estudiar la pintura del artista antioqueño Jorge Alonso Zapata, tomada como testimonio visual de la ciudad de Medellín, dando cuenta de la representación de los “submundos”. Se harán indagaciones en torno a las estéticas diversas que subyacen a la cultura y subcultura del contexto y los fenómenos del bajo mundo, y los insumos útiles para desarrollar este proyecto, a partir de las herramientas que brinda la revisión documental.

También se apoyará el proceso investigativo monográfico mediante el *método fenomenológico*, que se orienta a abordar la realidad partiendo de la interioridad del individuo, según esto Doris Elida Fuster Guillen (2019) sostiene que:

El enfoque fenomenológico de investigación surge como una respuesta al radicalismo de lo objetivable. Se fundamenta en el estudio de las experiencias de vida, respecto de un suceso, desde la perspectiva del sujeto. Este enfoque asume el análisis de los aspectos más complejos de la vida humana, de aquello que se encuentra más allá de lo cuantificable. Según Husserl (1998), es un paradigma que pretende explicar la naturaleza de las cosas, la esencia y la veracidad de los fenómenos (p. 202).

Es necesario decir entonces que este método investigativo está orientado a hacer énfasis sobre lo individual y la experiencia subjetiva; por lo tanto, habla de la descripción e interpretación de las estructuras fundamentales de la experiencia vivida y los acontecimientos específicos en un contexto determinado, en este sentido es posible mencionar que la investigación fenomenológica

trata de comprender cómo las personas construyen significado desde su percepción. Esta definición se basa en los postulados de (Bullington y Karlson, 1984), quienes sostienen que “la fenomenología es la investigación sistemática de la subjetividad”.

Lo más importante, a propósito del objeto de estudio propuesto por esta metodología, es atender al proceso interpretativo por el que una persona define su mundo y actúa en consecuencia. Es así como el investigador que se inscriba al método fenomenológico debe hacer el mayor esfuerzo sobre ver las cosas, los hechos y experiencias, desde un punto de vista exterior no participante, es decir tener una mirada objetiva sobre las otras personas, describiendo, comprendiendo e interpretando.

La metodología fenomenológica, es útil como apoyo para desarrollar los capítulos de este proyecto, ya que se pueden abordar realidades vivenciales legadas al olvido por su incomunicabilidad. En esencia, dentro de esta temática, hay una serie de personajes implicados, los cuales es posible entender a través de una captación psicológica, incorporando la descripción, desde la sistematización de datos e información detallada, la cual aporte una conclusión o permita elaborar una reflexión objetiva, alejada de cualquier prejuicio.

Es así que el propósito de entender y estudiar la pintura del artista Jorge Alonso Zapata, tomada como testimonio visual de la ciudad de Medellín, permite dar cuenta de la representación de los “submundos”, y, desde este paradigma investigativo, se trata de vincular a los interactuantes y acceder a realidades no observables, esto, por medio de una herramienta: la “comprensión interpretativa”; herramienta que se hará práctica, teniendo en cuenta las fases que propone la fenomenología, y posibilitando el despliegue de lo planteado desde el objetivo general de la investigación. La primera etapa alude entonces a la fase previa donde se clarifican los presupuestos, es decir, las partes que colaborarán materialmente a dar fundamento a la

investigación y de donde se sacará el insumo informativo. Es entonces importante mencionar que aquí se hará énfasis en trazar una especie de cartografía o mapeo virtual de la ciudad de Medellín, para entender los submundos de la misma, haciendo revisión de sitios que a nivel de ciudad sean útiles para la recolección de información, y sean atinentes histórica y culturalmente a las temáticas o problemas abordados e interpretados.

La segunda fase implica, desde esta metodología, desempeñar acciones para la recolección e interpretación de información proveniente de la experiencia vivida; la vivencia del artista Jorge Alonso Zapata, afrontada a partir de datos que sean dispuestos de manera cronológica, y que funjan como información localizable dentro de las épocas que ha vivido el pintor, posibilitando así la descripción de relaciones experienciales y aconteceres dentro de los submundos. Los métodos útiles para desarrollar esta parte del trabajo monográfico serían las entrevistas, observación de diarios, periódicos, revistas, artículos, documentos, libros y observación de configuraciones u obras artísticas.

La etapa tres incorpora la estructura de la investigación, desde la relevancia misma de la experiencia del investigador, en relación con la del individuo involucrado, esta fase está mediada por una suerte de azar el cual es útil para la construcción reflexiva, es aquí que toma fuerza el concepto de la deriva incluida como una manera de operar desde la fenomenología, incorporándola desde la intuición y el discernimiento, a partir de las nociones de espacio vivido, cuerpo vivido, tiempo vivido, relaciones humanas vividas. A propósito de estas estancias; a través de ellas se fundamentan la estructura de la pregunta y el objetivo general de la investigación, los cuales atienden al problema de pensar sobre la experiencia del artista Jorge Alonso Zapata en relación con la del investigador.

El proceso de escribir-reflexionar concluye el acercamiento a esta metodología. A partir de esta sección de la investigación, es donde se dictamina el conocimiento nuevo, que se genera desde el recaudo, en virtud de la toma de presupuestos, es así que lo objetivo en esta instancia es pensar cómo la interpretación de las experiencias a través del análisis y la descripción, se activa desde la experiencia vivida, a partir de los individuos involucrados, con los ejes de estudio o categorías de análisis. Lo resultante sería sometido al análisis comparativo con información ya asentada. Todas estas etapas llevadas a cabo como ya se mencionó permiten desarrollar los tres objetivos específicos de la investigación; por medio de una determinación visual y crítica, desde los límites estéticos.

3. EL ESPÍRITU DE LA ÉPOCA DE JORGE ALONSO ZAPATA

Las obras de arte, a través de la historia, han fungido como resultantes sintomáticas de su época, representando una carga ontológica que hace referencia en cierta medida a los acontecimientos sociales, políticos y culturales generadores de una ruptura en el pensamiento colectivo, de una población o una generación. Aunque la obra de arte, desde su condición objetual y su naturaleza, no tenga ninguna función transformadora prescrita u obligada respecto la sociedad y cultura, a la cual pertenece o impacta, esta misma sí permite vincularse con un contexto, una época y un grupo de personas, es decir una sociedad. No obstante es preciso decir, que la función del arte no está sujeta a poner bajo juicio los devenires sociales, políticos, culturales y estéticos de un contexto o una época determinada, pero paradójicamente es determinante en ser consecuente y quizá adeudarse con estos devenires, al ser la obra de arte una herramienta que problematiza sobre los aspectos estructurales del espíritu de la época, sobre este concepto el médico psiquiatra, psicólogo y ensayista suizo Carl Gustav Jung (2007 citado por Gómez Gray, 2017, p.82) emplea “la expresión hegeliana para referirse a lo esencial de todo periodo histórico, espíritu de la época (Zeitgeist), para designar aquello que rodea al artista en tanto su sociedad y el momento en que vive, los márgenes dentro de los que actúa, piensa y siente, lo impuesto por lo inmediato que lo rodea y por el grupo del que surge”. En este sentido el artista, por medio de su obra, permite que sea visible la influencia de las tramas ideológicas del momento. Por medio de estos conceptos es posible abordar la obra del pintor antioqueño Jorge Alonso Zapata, la cual hace de crónica visual de los sectores subterráneos de la urbe. El artista permite ver, a través de sus pinturas, la oscuridad de tales sectores sociales; a partir de una lucidez folclórica se introyecta en el gesto naif, infantil y caricaturesco, en la representación de tan afanosas escenas cotidianas, que acontecen de manera abrupta y natural en diversos sectores del centro de Medellín.

Es preciso mencionar que Zapata provee al que haga digestión visual de sus pinturas, de un matiz encantador, que le otorga un estado de familiaridad al espectador, hacia los escenarios crudos, decadentes, abyectos, siniestros y violentos. Esto lo hace, permitiendo observar las realidades más allá del simple *voyerismo* o curiosidad, al poner de presente la complicidad entre el espectador, los acontecimientos y el ojo aguzado del cronista visual, en este caso el pintor, el cual atina a referirse, desde la narrativa presente en sus piezas, a que las realidades marginales no son ajenas a todo aquel que haga parte de este territorio. De este modo, la ciudad es una amalgama cultural, presente de manera vital en todos los sectores de la sociedad, así no se quiera hacer parte de estas realidades, ellas laten de manera exponencial.

El arte triunfa desde su estadio aparente de unicidad, en el que prevalece ante la demostración de su veracidad, que rebasa los límites con el espectáculo. Ante esto ha habido durante la marcha muchas maneras de enunciarlo, se ha mencionado que quien crea una pieza artística, proporciona un lenguaje intuitivo o hace uso de una narrativa dialógica sobre un contexto, si lo hace de una manera fulgurante, no hace otra cosa que quitarle por completo el velo a un sinnúmero de verdades elementales o realidades invisibles que la sociedad tiende a no ver, a ignorar, o a ver tan sólo de manera superficial o evasiva. Esas realidades constituyen algo que “es demasiado desagradable, a menudo espantoso”, según relata un personaje de Javier Cercas (2005), mencionando que “hay que tener los huevos muy bien puestos para verlo sin cerrar los ojos o echar a correr, porque quien lo ve se destruye o se vuelve loco”(p.69). Las calles de Medellín no están desprovistas de ese ‘algo’, como tampoco lo están de esa fuerza relatora; en este caso contemporáneo, un artista, Jorge Alonso Zapata, que toma como figura la de un antropólogo visual, que sin miedo a lo monstruoso o lo siniestro, mediante la pintura, va más allá de lo que muestra la urbe desde su cotidianidad, y ofrece una representación y una presentación que por su

carga afectiva es difícil de ignorar, y de que el espectador sea indiferente a ella. Es así como el espectador de su trabajo artístico no se puede sustraer de contemplar la intensidad de los afectos que suscita el encuentro.

Las expresiones artísticas de Zapata figuran un testimonio direccionado al espíritu de una época, no una época en específico, sino a un espíritu en específico el cual ha trascendido y sigue sucediéndose durante épocas. Esto es verificable a partir de lo que a nivel social y cultural se ha manifestado a través del arte en Medellín, hoy día, y en lo que va del siglo XXI; dado que el arte (como ocurre con muchos otros artistas pretéritos, y en este caso, actualizado en la obra de Zapata), problematiza sobre asuntos históricos, políticos y sociales que tuvieron lugar durante las décadas pasadas de los años setenta, ochenta y noventa, puesto que estos mismos han dejado su traza en la memoria, de una ciudad que quisiera olvidar, pero que no se permite emplear la amnesia, ya que sus calles y lo que ocurre, lo que ocurrió, lo que habita, lo que habitó en ellas es imborrable, porque las culturas no se extinguen y las estéticas prevalecen como palimpsestos¹⁴. En relación con lo anteriormente enunciado es posible aseverar que lo experimentado por el artista durante su proceso vital, ha tenido que ver con una serie de cambios socio-culturales dentro de una ciudad conservadora, la cual tuvo fuertes rupturas durante las últimas décadas del siglo XX a causa del narcotráfico, la violencia, las culturas disidentes y toda la herencia cultural híbrida o ecléctica importada desde otras latitudes; siendo éstos una serie de fenómenos que aun hacen parte del acontecer contemporáneo, ya sea por efectos de una conciencia colectiva que está aferrada a vivir en el pasado, o por cuestiones que hacen que los acontecimientos históricos y socio-

¹⁴ Palimpsesto se refiere a un códice o pergamino reescrito, en el que se aprecian huellas de una escritura, o tablilla antigua en la que se podía borrar lo escrito para volver a escribir. tomado de: <https://es.thefreedictionary.com/palimpsesto>

culturales, dentro del panorama Medellinense de manera casual, se vean como una cinta de Moebius.¹⁵

En relación con la esencia de la obra de Jorge Zapata es imprescindible tener en cuenta lo que postula la filóloga clásica y magister en Historia del Arte, Sol Astrid Giraldo (2017), la cual afirma que:

Son múltiples los asaltos a los laberintos de la ciudad de Zapata. Estos se entroncan con una genealogía de lo marginal que podría remontarse a las grietas de Débora Arango, a los personajes oscurecidos de Óscar Jaramillo, a las prostitutas procaces de Lovaina de Javier Restrepo. Sin embargo, a pesar de su rudeza, el mundo de Zapata no es dramático como el de aquellos. Y esa es quizás una de sus principales características. El suyo es un universo vivo, leve, cambiante, donde las frutas tropicales conviven con cuchilladas traperas o los policías en moto con el brillo de uñas fucsia y escotes profundos. Individuos, sí, porque hay una intención de enfatizar la rica variedad de cuerpos con piernas de menos o penes de más, las minucias de la moda callejera, la arqueología de la basura. Pero lo que termina predominando es un cuerpo colectivo que transcurre en un tiempo simultáneo (p. 100).

Por medio de lo mencionado por Giraldo, es posible deducir que lo que atraviesa la obra del pintor de la calle Barbacoas, es un cúmulo de experiencias orgánicas y vitales, contenidas dentro de las escenas pictóricas, con una incisiva verosimilitud, a la manera de los detalles fotográficos, como si se tratase de un fotograma que hace parte de una toma cinematográfica, por la suerte de facetas multidimensionales que estas expresan. Allí predominan los juegos de perspectiva empleados formalmente, los cuales dan cuenta de un recurso utilizado por el artista, donde él se

¹⁵ En la cinta de Moebius es imposible determinar cuál es la parte de abajo, cuál es la parte de arriba, la de afuera o la de adentro, es decir, que si se recorre la parte de arriba de una cinta de Moebius, una vez que se da toda la vuelta y se llega de nuevo al punto de partida, se hará una regresión hacia la parte de abajo de la cinta, por esta razón, se conoce como un objeto no orientable con una sola superficie. Tomado de: <http://mobius.net.co/mobius/>.

posiciona o se ubica privilegiadamente como un panóptico¹⁶, es decir, como el que otea, observa, diagnostica y deduce, acerca de cada elemento que suscita la calle, formando un sistema narrativo que está inscrito al acontecimiento de una historia, no una particular, sino una general que atraviesa el utillaje total de la memoria colectiva (la cual está herida por acontecimientos del pasado que han marcado el presente, y que tal como se ha insistido en textos anteriores son imborrables, y por esto generan una ruptura). Esta circunstancialidad es característica para bosquejar el *espíritu de la época* que cobijó y aun cobija a la ciudad de Medellín, y por lo tanto recubre con una suerte de azar la lógica, los preceptos y las convicciones del maestro de la crónica visual, de sitios como la Calle *del Calzoncillo*¹⁷ del centro (y de un montón de otras tantas calles de este). Los espacios urbanos pueden ser lugares y escenarios que definen o construyen al monstruo que insiste en sondear la calle, en la que se traslada y la que recorre ávido de experiencias nuevas, impresiones o aventuras urbanas inéditas del observador apasionado. Para advertir que el azar de cada incursión en un terreno aparentemente vedado, incita a la transgresión, al riesgo, a la adrenalina, al límite emocional, a la curiosidad exacerbada, a saber y descubrir desde el azar atrayente o fascinante del día o de la noche, que es un momento y lugar de encuentro con el impacto de lo asombroso, o de lo impredecible (con la belleza, la fealdad, o lo monstruoso, con las estéticas de lo urbano y lo popular, sus matices y lenguajes), pero que finalmente no resulta ser un espacio inescrutable. El paseante o callejero (*flâneur*) está abierto a las múltiples posibilidades del devenir de la calle, a ser partícipe o asistir al despliegue de lo estrambótico, lo perverso, lo fascinante o lo grotesco; todos estos elementos le pueden salir

¹⁶ El panóptico es similar a una torre, se ubica en el centro del recinto cerrado y permite que el guardián pueda observar a todos los reclusos instalados en celdas individuales. Tomado de: <https://www.elpais.com.uy/informacion/politica/panoptico-foucault-todos-hablan.html>

¹⁷ Exhala algo que nadie puede pasar por alto: un extraño y oscuro atractivo Barbacoas es una calle fragmentada. La calle de arriba es la calle “del Calzoncillo”, conocida como el lugar de la rumba diversa en Medellín. La calle de abajo, también llamada la calle del pecado, abajo del Parque Bolívar, es una zona más salvaje. tomado de: <https://www.centrodemedellin.co/ArticulosView.aspx?id=83>

al encuentro. Una base clara sobre lo anterior es lo teorizado por el ingeniero mecánico y magíster en estética Juan Gonzalo Moreno (2006) en su ensayo sobre *Teratologías Urbanas*, quien pone en evidencia y sin rodeos al lector, ante una situación un tanto desconcertante, al sugerir que “la calle es un sistema maleable que acoge a un organismo vivo que constantemente está reconfigurándola y resignificándola” (p. 15). Es así que este organismo no es otro que la masa, y no hay por qué entender este concepto en la forma peyorativa que algunos le atribuyen, dado que la masa es producto del conjunto de acontecimientos, vivencias, encuentros, disputas, y rupturas que se dan día a día en el paisaje urbano. En la heterogeneidad inherente a la masa caben un sinnúmero de manifestaciones humanas y urbanas, que pueden ir desde lo pintoresco hasta lo perturbador. La ciudad alberga un monstruo que ofrece mil caras de acuerdo con las circunstancias. A este monstruo se lo denomina *urbs*¹⁸ y no se le está vedada ninguna forma imaginable, inimaginable o “real”, Zapata hace de este mostrar lo monstruoso, un recurso constante para la materialización de su obra y para la concatenación de su mirada provisoria hacia la ciudad exterior, generando una Medellín en clave “zapatesca”.

3.1 Breve contexto histórico y socio-cultural de Medellín

La ciudad desposeída y polimorfa que hoy es Medellín, ha pasado por diferentes sucesos tanto históricos, como sociales y culturales. Todos en consonancia con la fuerte idiosincrasia o presencia del “mañoso” antioqueño, que desde siglos anteriores ha querido sobresalir por su audaz forma de sortearse un peldaño en los escalafones sociales. Un ejemplo vibrante de esta “logia” asociada con la condición portentosa del antioqueño de la colonización de los valles,

¹⁸ La *urbs* es la configuración física de la ciudad: calles, plazas, puentes, edificios, etcétera, más la infraestructura de telecomunicaciones y telemática. *Civitas* es el espacio de los ciudadanos que construyen social y culturalmente la ciudad, a partir de sus intersubjetividades y ciudadanía. Tomado de: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632016000300131

pujante y soberbio, pero febril en los negocios, es el empresario antioqueño José María Sierra (1847 - 1921). Es preciso mencionar su actitud, su forma de ver el mundo y de presentarse a este. Es una traza registrada en lo que sería posteriormente una de las condiciones particulares que definen parte de la cultura medellinense.

Durante los años treinta del siglo pasado, los valles que alguna vez explotó Sierra, ya eran un territorio donde la modernidad se asomaba con todo su esplendor, permeando múltiples aspectos de la sociedad antioqueña, pero la violencia rural era desproporcionada; y sobre esto, el antropólogo y docente-investigador de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Javeriana de Cali, Freddy Guerrero Rodríguez (2009) menciona que:

Al tiempo que la ciudad de Medellín se modernizaba tenía que soportar las consecuencias de la violencia rural que desde los años treinta empezó a azotar con especial crudeza a la región antioqueña. Algunas de las masacres más terribles de la violencia partidista tendrán nombre paisa, entre otras, las de Fredonia o Cañasgordas. La violencia rural y el atractivo mismo de la industrialización empujaron hacia la ciudad a miles de campesinos que, criados en el amor a la tierra, tuvieron que enfrentarse sin embargo a sortear los desajustes de la urbanización. Pero la propia ciudad de Medellín no fue ajena a la persecución partidista, toda vez que algunas barriadas, especialmente las más pobres, sintieron el acoso de cuadros intimidantes, como el de los Matías en el barrio Antioquia. Precisamente los recién venidos sin lugar fijo o los desarraigados sin posibilidades de ocupación se convirtieron en gente de la barriada, embebida en una vida bohemia y desajustada envuelta en aires de tango (p. 50).

A causa de lo anteriormente enunciado, es posible discernir que a razón o como consecuencia de estos desplazamientos, la ciudad inició una transformación urbana bastante dicente y es aquí donde las zonas sórdidas dentro del territorio, empiezan a instaurarse; los sectores populares

fueron partícipes claves en la formación de ambientes marginales a causa de un intento de remedo o emulación al malevaje, al modo del lunfardo argentino, donde se hace visible una postura y un modo de procedencia donde la “sangre maleva”, como reza la letra de las canciones del músico argentino de tango, Alfredo de Angelis (1912 - 1992), se hace manifiesta. Es allí donde radican las particularidades culturales como la preferencia musical, pues ésta dicta valores que para el “hampa” son esenciales, “los malevos de agachada” proliferan en estos guetos marginados de Medellín, y el tango se instaura latente dentro de las zonas más álgidas colonizadas, donde, como lo constata Guerrero (2009) “surgieron las primeras expresiones sociales y culturales que articularon la necesidad y la carencia evidentes con la creencia persistente en la tradición, el emprendimiento y la innovación”(p. 51). La pobreza de estos bajos barriales durante la década de los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado, a nivel de ciudad, fue cada vez más visible. Los estigmas en torno a estas zonas se manifestaron como un flujo creciente, en el cual las personas de otras escalas sociales, llenas de moralismo y pugnas del buen proceder, pensaban desde su lógica cerrada, en clasificar como áreas de “dudosa procedencia” y de *tolerancia*, por todo lo que allí acontecía; y como eran zonas vulnerables, estos barrios supuestamente más decadentes, sirvieron de eje para el desarrollo del lumpen. La formación de estructuras criminales no se hizo esperar, y como resultado ocurrió lo que se proyecta hoy día, un número considerable de personas sumidas en la pobreza llenas de carencias, pero con ansias de hogar y de dinero, ésta sería la primera instancia de la genealogía de una actitud propia de la conciencia colectiva del medellinense, que por cuestiones económicas y bajo situaciones de precariedad, problemas o aprietos hace lo que sea, si por esto se le ha de pagar. De aquí surgió la sicaresca¹⁹, el asesino de barrio que mata por monedas, el drogadicto que roba por necesidad, el

¹⁹ El término de sicaresca, como definición de un género literario, nació en 1995 cuando el escritor Héctor Abad Faciolince quiso denunciar la fascinación de la literatura colombiana por la figura del sicario, ese joven asesino a

que *hace la vuelta*, el traficante, la prostituta, la bohemia ya sin fe. Todos ellos surgen como reflejo o figuras propias de una decadencia, de una ruptura, de unos fenómenos urbanos llenos de fisuras, que tuvieron lugar y tienen lugar en todo el espectro de ciudad. Guerrero (2009) le apunta a esta noción al aseverar que “En este sentido, sólo la fuerza de un estamentalismo cerrado, decidido a blindar a la ciudad desde adentro, puede explicar el modo como se fueron incorporando unos nichos sometidos a todas las necesidades y carencias pero surtidos con todo el imaginario regional antioqueño que alentaba la decisión por sobresalir” (p. 51).

Los problemas para la ciudad se acrecentarían, reflejados en asuntos como la crisis industrial, el desempleo, los problemas de seguridad, la necesidad u opción de las personas de impartir justicia por cuenta propia o al margen de la ley también, a razón de la falta de presencia del Estado en algunos sectores de la sociedad medellinense. Todas éstas serían dinámicas propicias para que el crimen organizado, con mayor estructura, se tomara la ciudad, y este proceso se fue consolidando progresivamente desde la aparición de una informalidad que a medida que pasaba el tiempo crecía a costas de la nueva empresa de tráfico de drogas hacia los Estados Unidos. Hombres bonachones y acaudalados por su prosperidad inmediata o emergente, relacionados con dicho tráfico, hacen parte de un momento histórico y socio-cultural, desde su influencia, al colonizar la ciudad desde su habitar, desde su presencia; y los desarrollos instaurados por su parte, se ponen de presente con advenedizos o pequeños lastres travestidos de *Robín Hood*, que para las clases sociales populares no eran hombres salidos de la nada sino la solución a una serie de problemas económicos y sociales. Para efectos aclaratorios de lo anteriormente mencionado es útil tener en cuenta lo que dice Guerrero (2009) sobre esta acepción de los narcotraficantes como *filántropos*, en un fragmento de su artículo:

sueldo que apareció en las calles de Medellín en los años 80. tomado de: <https://journals.openedition.org/amerika/6447>

Los narcotraficantes de Medellín empezaron a mostrar su faceta de filántropos y de convencidos políticos emprendiendo obras sociales de gran magnitud, como el programa “Medellín sin Tugurios”, e incursionando en movimientos políticos, especialmente dentro del liberalismo. Fue entonces cuando los narcotraficantes empezaron a cultivar un especial reconocimiento entre las clases populares, que no sólo los veían como hombres surgidos de la nada con mucho esfuerzo, sino sensibles a resolver problemas sociales que parecían ajenos para los políticos y administraciones de lo público. Esto sin contar que aún entre las gentes pudientes los narcotraficantes no dejaron de suscitar alabanzas, en especial por la declarada lucha contra el secuestro (p. 53).

En este sentido, es posible decir que la ciudad, a causa de la incidencia tan fuerte del narcotráfico, la violencia, la informalidad y demás cuestiones afines ya enunciadas, se convertiría en un barrullo, en un barrial expandido a nivel social y cultural, el cual tendría unas variaciones durante los años ochenta y noventa del siglo XX.

3.2 Los años ochenta y noventa, dos décadas de conmoción social para Medellín

El espíritu de dos décadas, que por lo fragmentadas paradójicamente, representaron una etapa de crisis pero a la vez de liberación, de algún modo y a pesar de todo, permitió que los movimientos culturales, ideológicos e intelectuales del ámbito urbano, no fueran reducidos o anulados, a pesar de las constantes situaciones complejas que vivía la ciudad, en un contexto de violencia y de vertiginosos cambios sociales. Medellín durante estas dos décadas presentó una hibridación, entre los preceptos de los malhechores posesionados, y las generaciones jóvenes que expresaron su irreverencia y su descontento con la arbitrariedad y la violencia que eran una constante. Un territorio en crisis por un lado y por otro lado, una ciudad la cual residía como experimento

social, entre múltiples manifestaciones culturales, consecuentes con el constante bombardeo y la importación recurrente de imágenes desde el exterior, algo que se dio y se extendió a causa de la oportunidad en torno a la apertura económica por parte del narcotráfico. Y en respuesta a esto, surgieron o se originaron también, pequeños reductos sub-culturales, desde sus estéticas y maneras de ser y habitar el espacio, que apoyaron contundente y tajantemente a esta serie de fenómenos.

Estas expresiones culturales, en contra de una sociedad llena de violencia, se incrementaron, y la disposición hacia una cultura híbrida, fue más notoria. Emergieron, a nivel de subculturas, las escenas más pintorescas, aquí cabe mencionar a Zapata, no porque su obra haya sido una respuesta directa a la década de los ochenta y noventa del siglo XX, pero es una manifestación en sumo de ejes coyunturales los cuales siguen derivándose en el tiempo, delatando un contexto de épocas que se prosiguen desde su *espíritu*, temporadas que cobijaron al artista desde su existencia en el plano espacio temporal. Las piezas del pintor de la Calle Barbacoas albergan una imagen que no es atemporal, sino más bien una escanografía de los despojos o remanentes que aun deambulan en la ciudad, de fenómenos culturales y sociales que posiblemente no se extinguirán, los cuales tuvieron su genealogía y se potenciaron desde temporadas anteriores. Las tensiones sociales generadas por fenómenos como el consumo de drogas, que se desarrollaron como consecuencia del narcotráfico, el pago por un cuerpo ajeno cosificado como un producto de compra y venta, la violencia del paramilitarismo, la expansión del narcotráfico a nivel rural, el sicariato, los traquetos y cafres, un territorio amenazado, decadente, pero refugiado bajo las expresiones culturales más variopintas, como las de los negros salsomanos en vilo, los punkeros, los rockeros, los metaleros, y la música como oposición y resistencia, una ciudad que hoy día no se ha librado del contexto o manifestación cultural y contracultural de finales del siglo XX.

En algún lugar de Medellín, en un día que la historia olvidó, un hombre sale a la calle. Sabe que no hará otra cosa que cumplir con su trabajo, aunque el desconcierto y el desasosiego que éste le produce hallarán una residencia permanente en su conciencia. El siglo XX está a punto de terminar y en todo el mundo se respira un ansia de futuro, de innovación, incluso de esperanza. Pero lo que el hombre ve y capta con su cámara (como fotógrafo forense) no es otra cosa que futuros y esperanzas truncadas, un despojo absoluto de cualquier pensamiento de una realización, de una idea hallando forma; el cuerpo muerto, visto a través de la lente, es una idea ya formada, que sólo él puede integrar a su visión del mundo. El *muerto* le deja todo lo que fue, para que el hombre pueda, mediante el recuerdo amargo de su cuerpo inmóvil, otorgar esa visión a unos cuantos ojos capaces de admirar los ecos de lo que en su cotidianidad ignoran.

Este hombre es Jorge Alonso Zapata, el cronista plástico por excelencia de las vivencias más sórdidas y pintorescas de *la ciudad de la eterna primavera*²⁰. Nacido en 1965, cabe afirmar que, entrado a la década de los ochenta en plena adolescencia, para Zapata no fue un secreto que Colombia es un país que resolvía muchas de sus dificultades con sangre, mientras que otros problemas “invisibles” como la pobreza y la desigualdad no ameritaban ni una lágrima, menos ya una gota de sangre.

Fue la época del auge del narcotraficante Pablo Escobar y sus colaboradores, que ejercían control y cerraban sus negocios en las esquinas de los barrios de Medellín. Fue la época en la que, como narra Gilmer Mesa (2016) en su novela *La Cuadra*, tener un “fierro”, ganar dinero fácil y causar miedo eran las sumas aspiraciones de muchos jóvenes que empezaron a cambiar la

²⁰ Medellín es conocida como la Ciudad de la Eterna Primavera, un apelativo dado a varias ciudades en Hispanoamérica por sus climas agradables o benignos y soleados de poca variación térmica de estación a estación, con una superficie de 376.22 kilómetros cuadrados, se desnuda la Ciudad de la Eterna Primavera. También conocida por los apelativos de: Capital de la Montaña, y la Tacita de Plata; para otros la Ciudad de las Flores o Capital de las Orquídeas. Hermosa ciudad que goza de un bienaventurado clima sub-tropical con promedios de temperatura de 22 °C. tomado de: <https://blogs.elspectador.com/politica/piedra-angular-reflexiones-reflections/medellin-ciudad-de-la-eterna-primavera>

bicicleta por la moto. Era también la época en la que una Medellín ávida de afianzarse como la capital industrial y la ciudad más moderna, gobernada por el entonces discreto hijo de terratenientes Álvaro Uribe, empezaba la construcción de un sistema metro que, casi cuarenta años después, no se ha terminado de pagar. En otras palabras, era una época llena de acontecimientos y de formas de percibir la realidad que no podían sino hacer mella permanente en la sensibilidad e imaginación de un joven (y futuro pintor), de orígenes rurales antioqueños.

La década de los noventa fue una secuela lúgubre de muchas de las historias puestas en marcha en la Medellín de los años ochenta. Pablo Escobar fue abatido, el metro fue inaugurado, y los maleantes, fueron disgregados por los rincones más marginales de la ciudad, dado que empezaron a darse cuenta que ya no tenían que responder a un poder superior, y que entonces ahora les correspondía ejercerlo a ellos. Es así como la violencia entre combos, en constante disputa por el dominio de territorios y de plazas de vicio, vino a suponer el caldo de cultivo para la mirada cruda y sórdida de Jorge Alonso Zapata. Lo ya vislumbrado en su primera juventud se habría de convertir en un oficio que, a pesar de ser fugaz, dejaría una marca imborrable. Tres años como fotógrafo forense al servicio del Departamento de Investigaciones de la Fiscalía de Medellín sin duda colmaron la percepción de Zapata de imágenes que sólo podían servir a la solidificación de un estrato de realidad inherentemente medellinense, inherentemente colombiano: la muerte como lenguaje desgarrador de las estructuras, sociales, espaciales y espirituales, en las que la vida se sustenta.

No obstante, no hay que ver sólo en la práctica de la fotografía forense el catalizador de la obra de Zapata. Acudir a las manifestaciones de una violencia sistematizada y casi ubicua en la ciudad, sin duda trajo consigo una itinerancia cargada de imágenes periféricas y afecciones que atañen a una realidad más discreta, menos vistosa, pero quizá más indexical de la esencia lóbrega

y rastrera de buena parte del territorio colombiano, o antioqueño, y en última instancia medellinense. La puta, el indigente, el vendedor ambulante, la anciana residente en el inquilinato, el chofer, la matrona regordeta de barrio popular; todos estos personajes empezaron a poblar los ires y venires de Zapata por una ciudad aún sumergida en un charco de su propia sangre, pero sabiéndose herida, aunque no de muerte, y por tanto dispuesta a (por lo menos intentar) sanar.

Si bien fue la Costa Caribe, más concretamente la ciudad de Santa Marta, la que presenció el surgir artístico de Zapata, por medio de pinturas que por momentos recuerdan el neoimpresionismo de Van Gogh y el puntillismo de Seurat, sería en las calles cicatrizadas de Medellín donde hallaría no sólo su *leitmotiv* permanente, sino el único estilo de vida que podía permitirse un artista determinado a hacer de las calles, y de los seres que las habitan, el repertorio iconográfico de un crisol melancólico, ultrajante y perturbador, a la vez que pintoresco y autóctono. El incipiente siglo XXI trajo consigo una Medellín esperanzada. Las administraciones de los exalcaldes Fajardo y Salazar, con su retórica de “la más educada” (aludiendo a la ciudad), contribuyeron al cambio de paradigma en el pensamiento colectivo medellinense, de desolador a optimista. Sin embargo, en el trasfondo de esta visión, muchos de los elementos más abyectos, precarios y dolorosos de la Medellín de antaño, ora de forma discreta, como en las calles del centro dominadas por la indigencia, la depravación y el consumo de drogas (Avenida de Greiff, Barbacoas, Niquitao), ora de forma devastadora, como en la infame operación Orión, seguían manifestándose. Zapata, sin mucho reparo por la academia, por la técnica, por la exigencia de una factura impecable, llegó a la resolución de que “quería”, simplemente, pintar esos elementos. Tanto más daba saber pintar o no (pero manifestaba una convicción incipiente del oficio de pintor). En las calles de Medellín había algo pugnando por manifestarse, un estrato de vida y de realidad hartos conocidos, pero frecuentemente ignorados o empujados por otros discursos; y a

la par de esto, una sensibilidad y una necesidad de expresión desbordadas, condensadas en un artista cuya mirada ya había interiorizado todo lo que la ciudad quería manifestar. Exteriorizarlo era sólo cuestión de poner el pincel sobre la madera, el lienzo o el papel, y dejar que la mano hiciera lo suyo.

Una vez llegado a este punto, Zapata echó mano de todo su acervo de colores intensos y líneas gruesas para plasmar con brusquedad gráfica la inclemencia, la ufanía, la tosquedad, el carisma, la zafiedad y la vivacidad de cientos de rostros, y los complejos entramados de cientos de calles y recintos que desde su hieratismo de personajes de comic venidos a menos en espacios desproporcionados, daban a conocer a viva voz las vivencias de sus contrapartes de carne, hueso, hormigón y cemento. Las figuras humanas de Zapata albergan ese regusto a grafiti barrial hecho por amateurs, en el que no hay más mensaje que el autorretrato encumbrante o la caricatura llena de mofa. Los cuerpos exhiben proporciones arbitrarias en las que a veces no hay una distinción clara de géneros ni de caracteres, parecen cuerpos definidos únicamente por sus actitudes: la belicosidad de una puñalada, la concupiscencia de unas caderas pronunciadas, la serenidad de un cuerpo voluminoso en reposo, la “cosidad” de un cuerpo que se desploma hacia la muerte. Son cuerpos y rostros que, a su vez, convergen, se mezclan, se enfrentan y se apiñan, dejando poco espacio a lo que no sean sus precarias existencias fijas. Ofrecen así un reflejo sucinto pero certero de lo que Manuel Delgado llama *la ciudad practicada*, aquella que no se rige por ninguna norma o plano trazado por los urbanistas y en cambio es determinada y transformada por el fluir de cuerpos, ya sea en reposo o en tránsito, que hace uso de los espacios y les da su razón de ser. Con base en esto se echa de ver a las claras que el epicentro de la narrativa visual de Zapata es el centro de la ciudad, al ser este el espacio que mayores oportunidades ofrece, tanto a las masas como al individuo, de ejercer ese uso, de practicar la ciudad. Y son precisamente los espacios

donde determinados grupos ejercen una influencia que los define y los hace distinguibles, donde Zapata planta su mirada, y se dedica a plasmar lo que dichos espacios son, gracias a la gente que los configura. Así, lugares como los bajos del puente, la Calle Barbacoas, la Plaza de Botero, los inquilinatos de Niquitao, entre otros, hallan su trasunto pintoresco en las obras de Jorge Alonso Zapata, y dentro de ellos también lo halla el torrente humano que los condiciona. Se constituye así esta obra en una crónica visual, que se aproxima a las estéticas urbanas de otro plasmador y cristizador de la esencia callejera, la fotografía de Juan Fernando Ospina.



Zapata, J. (2004). *La calle del deseo*. Acrílico sobre lona. Imagen cortesía del artista.

Decir que la pintura de Jorge Alonso Zapata es burda no es un insulto o una crítica si se sabe poner la palabra en contexto. No es burda en tanto que no dice nada, o en tanto que su estilo es caprichoso, o en tanto que bien podría ser equivalente a los entusiasmos gráficos de un estudiante cualquiera en su cuaderno durante ratos de ocio. Es una pintura, más bien cabría decir, que usa lo

burdo y lo tosco como una herramienta de dialéctica visual que intensifica la naturaleza y expresión de lo que aspira a transmitir. Trayendo a colación un caso hipotético, si a un extranjero japonés o noruego, por nombrar sólo un par de culturas diametralmente opuestas a la nuestra, se le pusiera en frente una pintura de Jorge Alonso, por más remota que sea su idea de la vida urbana no sólo en Colombia sino ya en toda Latinoamérica, es de suponer que sabría por lo menos colegir que el compendio de líneas gruesas y colores intensos que conforman esos personajes y espacios, en los que se perciben claramente estados contrastantes de precariedad, tristeza, euforia, desazón, socarronería, y tensión; y que todo esto se corresponde con un espacio urbano remoto, que opera bajo reglas diferentes a las que conocen de todos los días en sus lugares de origen, quizá pensarían en una abarrotada calle de la India, o se remitirían a México, como tantos otros que ven en este país la sinécdoque de América Latina. Lo cierto es que lograrían leer en todo ello vivamente un estrato de la condición humana en el que imperan el conflicto y la zozobra, pero en medio del cual se vive y se prospera. Y en el lenguaje “burdo” que les otorga esta visión hablaría, por encima de todo, el subtexto de dicha procedencia. Porque, ya incluso para aquellos que están familiarizados con los temas y los motivos de la pintura de Zapata, esa tosquedad no deja de ser una afrenta, algo así como un empujón visual hacia los modos de acontecer de seres y espacios a los que pertenecemos y entre los que nos confundimos, pero de los que nos distanciamos amparados por un sistema de inequidad que nos nubla la vista a lo más sórdido de nuestra condición. El arte de Zapata se exige ser burdo para ser contundente, porque de ser bello, no pasaría de ser simplemente complaciente. Para decirlo de otro modo: cualquier indignación, cualquier queja, cualquier protesta, son elementos que adquieren peso y llaman la atención cuando los acompaña una interjección dicha con ímpetu, y en nuestro argot ninguna interjección es más poderosa ni ubicua que la palabra *hijueputa*, al estilo directo de

Fernando Vallejo. Piénsese en la pintura de Jorge Alonso Zapata como un *hijueputazo visual*, emitido por él, y replicado por todos y cada uno de sus personajes, desde el más bonachón hasta el más ultrajado, y hasta por el muerto.

4. LA OBRA PLÁSTICA DE JORGE ALONSO ZAPATA: UNA PESQUISA VISUAL Y CRÍTICA

La obra plástica del maestro Jorge Alonso Zapata, como la de muchos artistas a través de la historia, se adhiere a un principio de recordación integrado al arte que funge como archivo, para la generación de memoria y conocimiento, y relacionado con la constante motivación de los artistas por pervivir en el tiempo, dejar una traza o un rastro, que sea significativo para usos históricos, culturales y patrimoniales. En torno a esta idea de la obra de arte como posibilidad del artista de ser perenne o dejar su impronta en el tiempo, la historiadora del arte española Anna María Guasch (2005) se refiere a esta condición en su ensayo *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar*, mencionando que:

En la génesis de la obra de arte «en tanto que archivo» se halla efectivamente la necesidad de vencer al olvido, a la amnesia mediante la recreación de la memoria misma a través de un interrogatorio a la naturaleza de los recuerdos. Y lo hace mediante la narración. Pero en ningún caso se trata de una narración lineal e irreversible, sino que se presenta bajo una forma abierta, reposicionable, que evidencia la posibilidad de una lectura inagotable (p.158).

Para efectos interpretativos en relación con lo enunciado anteriormente, es oportuno mencionar que la obra completa de Zapata, en este caso, puede hacer las veces de archivo, el cual dentro de su lógica dispone de una realidad perceptible, la cual varía dependiendo de los interpretantes, dado que dentro de este archivo los documentos serían las pinturas en su calidad individual, y éstas permiten entender los distintos estadios narrativos, en los que están vinculados y evidenciados fragmentos de un mundo ligado a las memorias de una cultura que persiste en su pasado, el cual es necesario para concretar el presente y dilucidar el futuro. Aunado a esto, es

posible tomar en cuenta los comentarios del compositor, filósofo, artista, y pintor estadounidense John Cage (1912-1992) y del catedrático alemán de Filología germánica y Literatura comparada Andreas Huyssen (1942-); ya que por un lado Cage (1967) dice que: “No es necesario destruir el pasado, se ha ido; en cualquier momento, puede volver a aparecer, parecer ser y ser presente”. Y Huyssen (1994) afirma que: “Recordar como una actividad vital humana define nuestros vínculos con el pasado, y las vías por las que nosotros recordamos nos define en el presente. Como individuos e integrantes de una sociedad, necesitamos el pasado para construir y ancorar nuestras identidades y alimentar una visión de futuro”. Por medio de estas dos posiciones en torno a la constitución de la memoria individual y colectiva, es factible plantearse la relación y fundación memorística que tiene la obra del pintor al que se le dedica éste análisis. Anteriormente se categorizó la producción plástica de Jorge Alonso, como un testimonio o crónica visual, que devela las tensiones y las variables dentro del contexto urbano del centro de la ciudad de Medellín, desde la experiencia vivida del mismo artista. Sobre lo ya enunciado, es útil la consideración que tiene el arquitecto Luis Fernando Arbeláez (2017), al exponer que:

Reflexionar y deliberar sobre los centros urbanos adquiere cada vez mayor relevancia cuando se habla de intervenciones que buscan su regeneración. Estos espacios hablan de la historia de la ciudad, de su identidad, de sus transformaciones, y son fundamentalmente la expresión cultural de la ciudad vivida, que hacen referencia no solo a los escenarios y arquitecturas que lo conforman, sino al ciudadano que lo habita (p.12).

El grueso de su plástica encumbra por tanto la memoria, al ser una crónica de la ciudad de Medellín, desde una óptica muy particular. Sobre Zapata y su obra el curador Félix Ángel exdirector del Centro Cultural del BID en Washington, en una sección de prensa para el

periódico *El Mundo*, titulada *Realidades grises narradas a todo color*, y elaborada por el periodista Daniel Grajales (2016) precisa que:

Jorge Alonso Zapata es un cronista de la vida en Medellín, y como tal no está interesado en darnos una lección de cómo ser mejores sino invitarnos a examinar cómo somos y nos comportamos, y en consecuencia qué ciudad tenemos. Como artista, sin embargo, la forma que se ha ingeniado para forzar a mirarnos en ese espejo de feria de diversión que devuelve una imagen exótica e insólita de nosotros mismos, a ratos divertida, extravagante y ridícula, falsamente inocente, es tremendamente efectiva.

A partir de esto, es posible decir que cada pintura y cada dibujo articulan un archivo, el cual deviene como recopilatorio historiográfico para efectos de proyección sobre lo que como individuos y como sociedad, fuimos, somos y seremos. Esto condicionado a una remisión cultural, política y social; y es así como las piezas artísticas de Zapata presentan de alguna manera tópicos como los conflictos internos en la zona urbana y la rural, las condiciones de determinados grupos sociales, y el ejercicio de control y abuso por parte de los entes de justicia.

4.1 Los métodos del pintor de la calle

Es particular la disciplina, en el maestro de Barbacoas, el recorrido como metodología operativa obligada para el encuentro con la calle y sus fragmentos a sustraer, la obsesa manera de recolectar soportes e información, para luego presentar una cotidianidad adversa, matizada por las figuras con aparente aspecto *naif* y vibrancia festiva, de la gama cromática que este artista emplea, la cual es su impronta. Sobre estas particularidades, el Maestro en artes plásticas y politólogo de la Universidad de Antioquia, Oscar Roldán-Alzate (2017) comenta que:

Zapata deja ver en su poética construcción la cotidianidad de una vorágine-ciudad narrada con sus faenas más vividas y oscuras, aunque lo logra con un color diáfano y cuidado que no repele, no juzga ni recrimina, más bien convida y despierta la curiosidad. Deliberada posición que busca recordar el principio de un pueblo que se volvió ciudad a pesar de sí mismo, que no puede dejar de ser campo al mismo tiempo, pues sus habitantes y moradores, al sentarse sobre el hormigón frío de sus plazas no distinguen entre el pedregal y la huerta, con la esperanza de no ser arrollados por el progreso y, últimamente, por la indescifrable innovación (p. 25).

Además estos entramados pictóricos, donde están compuestas escenas urbanas, pasan por un proceso artístico, donde la constitución prima sobre las unidades dibujísticas, que inicialmente tienen resolución en un papel cualquiera, o pueden hacer parte de una libreta portátil o cartapaso (que Zapata suele cargar como apoyo para no dejar perder en la marcha detalles que observa a medida de sus recorridos) con pequeños formatos útiles para la recolección pronta, de experiencias *in situ*, ilustradas por medio del dibujo automático, quizá intervenidas luego en el taller en el formato inicial o como el caso de algunas piezas traducidas a un formato más grande y luego intervenidas por la dinámica pictórica de los elevados tonos de acrílico.



Zapata, J. (2020). *Obra en proceso*. Acrílico sobre lienzo. Imagen cortesía del artista.



Zapata, J. (2019). *Obra en proceso*. Acrílico sobre lienzo. Imagen cortesía del artista.

En este proceso el pintor no se circunscribe a un desarrollo formal de investigación, por el contrario la constante que naturaliza de manera general la estructura de estos cúmulos plásticos, es la virtud de la observación traducida a la representación *in situ* de la cotidianidad urbana, tanto diurna como nocturna, desde las posibilidades del azar, el cual proporciona una suerte de exploraciones constantes del centro de la ciudad de Medellín y sus personajes. A propósito de esto, la periodista de la revista Arcadia, Ana Gutiérrez (2017), en un artículo acerca de la exposición *Levantamientos: retratos de vicio y cotidianidad en Medellín*, declara que:

Sus obras no juzgan, solo registran la cotidianidad de la zona, capturan los detalles de algunos momentos de las vidas de sus personajes. Zapata suele visitar la zona con una hoja y hacer un dibujo *in situ*, que después termina en su taller. La composición de su trabajo se asemeja a una foto instantánea de lo que pasa: los cuerpos están en movimiento, a veces cortados o desde un ángulo extraño. Zapata narra pequeñas historias, desde llamadas en una olla o plaza de vicio,

lugar donde se expenden y consumen drogas, hasta las empanadas que se venden por 500 pesos en las calles del centro de Medellín.

El artista produce sus imágenes a partir de los recorridos sin rumbo ni lugar fijo, y mediante derivas menesterosas en las que el cuerpo, y los cuerpos en el entorno experimentado, funcionan como potentes elementos y detonantes visuales que lo inspiran para la solución formal y la cristalización de los motivos de su producción pictórica. Sin cuerpos en el espacio urbano, la obra de Zapata, se abocaría sólo a representar una serie de paisajes ciudadanos vacíos, incipientes y nulos, por la ausencia de los personajes que son contenido y continente de los lugares, haciendo sitio y dinamizando a partir de su experiencia y acciones, el espacio vivido. El filósofo y fenomenólogo francés Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) conduce a esto al proveer una definición del cuerpo en torno al espacio que vive, “el cuerpo es el vehículo del ser en el mundo, y tener un cuerpo es para un viviente conectarse a un medio definido, confundirse con ciertos proyectos y comprometerse continuamente con ellos” (Merleau-Ponty, 1945: 97). Elucubrando sobre la forma de operar de algunos artistas que por medio de su obra dialogizan sobre el espacio, el cuerpo y el tiempo vivido, en el caso de Jorge Alonso Zapata se puede intuir que la manera de relacionarse con su entorno, es a través de la conformación de un caso de psicogeografía²¹ a la manera de Guy Debord, pero aplicada a las zonas marginadas del centro de Medellín, y el rastro inconcluso de la posibilidad bajo la deriva, el medio situacionista direccionado a encontrar fragmentos de la ciudad invisibles, por medio de una observación y relación con las calles (al caminarlas o recorrerlas), no mediada por el azar.

²¹ La psicogeografía estudia las repercusiones que se dan en las personas según la posición espacial que tengan estas con otras personas o con su entorno, y también se puede ejercer a través de las "derivas", tal y como planteaba Debord. La deriva, que viene siendo caminar sin rumbo fijo, permite aunar experiencias inesperadas. Tomado de : <https://www.harpersbazaar.com/es/cultura/viajes-planes/a14520920/psicogeografia-que-es-cambio-vida/>

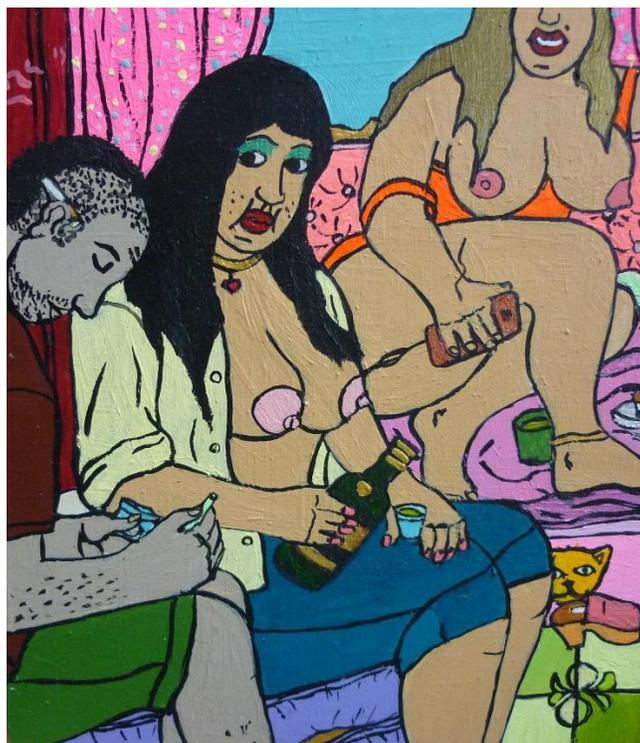
4.2 El objeto de la obra zapatesca

El arte puede llegar a ser, en la obra de muchos artistas, el espejo de la sociedad a la que se vincula. Pero aunque esto pueda ocurrir no es norma para que la producción artística necesariamente esté supeditada a aliviar o denunciar tensiones de una sociedad, por consiguiente no siempre va a tener entre sus intencionalidades, una responsabilidad social en el sentido estricto de la palabra (pero también puede ocurrir). Al considerar la obra de diversos artistas que hacen parte del paradigma del arte colombiano dentro del espectro contemporáneo, es posible observar que algunas piezas de muchos personajes célebres han triunfado por el impacto social que en ocasiones ha sido nada más que un espectáculo, el artista es el que decide si a través de su lenguaje plástico desea responder a una reflexión en torno a su país. Pero el arte, desde los parámetros de la modernidad, no tiene que representar nada, ni tiene necesariamente deberes sociales; éste simplemente es el resultante de una óptica particular, en este caso del artista, quien hace las veces de artífice para develar fragmentos inusitados del mundo en el que habita, tal como ocurre con Jorge Zapata desde una obra que dista de la responsabilidad social y de un discurso simplón que condicione las artes plásticas a responder acerca de algo. Dentro de la obra plástica de este pintor de las calles, prevalece la angustia por proveer desde lo pictórico una paradoja en la que lo cutre, dialoga con los espacios museísticos, sacándolos de sus preceptos de solemnidad canónica, cubriendo de imágenes fértiles de la desidia social, de espectros noctámbulos, no empáticos al espacio neutral (referente de muchos centros de exhibición, de los cuales su antecedente es la galería Tate Modern de Londres); un lugar plagado de asepsia, como lo denomina el crítico de arte irlandés Brian O'Doherty: el *cuadro blanco*. Zapata se permite siempre al exponer su obra, contraponer los términos de naturaleza de los lugares que presenten en su estructura este concepto, irrespetando los cánones establecidos, a través de la presentación

de personajes que desencajan: las prostitutas, los travestis, los guarros, los maleantes, los indigentes, las personas del común, que son discriminadas de los espacios de la alta cultura. Es ahí donde hace sitio en la galería, el museo o cualquier espacio cultural sellado bajo los tonos neutros, de una pared limpia, al instalar la barahúnda de escenas atroces, encuentros, y acontecimientos que rozan los límites de lo monstruoso, explica el profesor Moreno que “la palabra latina ‘Monstruo’, traducción de la griega *Teras*, significa indicar, señalar, denunciar y está relacionada con mostrar. Así pues, [...] la esencia del monstruo es mostrarse, señalarse a sí mismo. Se anuncia y se denuncia simultáneamente” (Moreno, 2006). En esta oportunidad lo que se muestra y predomina es la abyección, la interacción entre el *pathos* y los niveles escatológicos fisiológicos, donde los flujos humanos se suman, flujos como la orina, el semen con pus, los genitales expuestos al igual que las prácticas sexuales diversas, las tetas, la farra, la drogadicción, las cuchilladas, la sangre, los gritos, todas las atmósferas que disocian la solemnidad aparecen demostrando el grado de irreverencia de Jorge Zapata, que se autodenomina como un artista popular.



Zapata, J. (2016). *Sin título*. Acrílico sobre cd. Imagen cortesía del artista.



Zapata, J. (2018). *Bohemia nocturna*. Acrílico sobre lienzo. Imagen cortesía del artista.



Zapata, J. (2005). *Favor no orinarse aquí*. Acrílico sobre papel. Recuperado de <https://www.universocentro.com/ExclusivoWeb/JAZ.aspx>



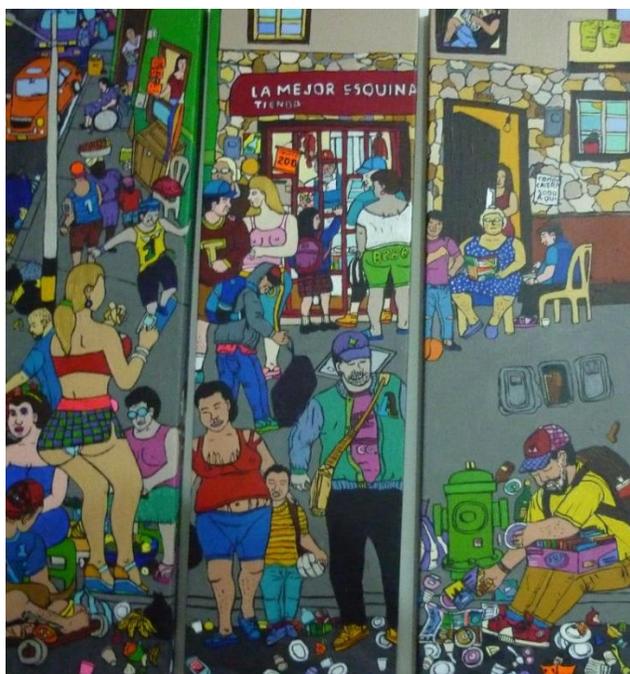
Zapata, J. (2005). *Riña Callejera*. Acrílico sobre papel. Recuperado de <https://jorgezap2.wixsite.com/jorgezap>

Un artista que pinta en términos aislados de la grandilocuencia de la que en ocasiones es víctima el arte, integrando de este modo a la masa, a las bajas culturas, proyectando transmitir sólo la concreción de un lenguaje de representación visual de lo cotidiano, mediado por la presentación de imágenes digeribles e identificables para el público más ávido y academicista, y representativas del populacho que sedimenta y constituye en gran parte las piezas de este artista. El pintor impacta con sus imágenes, contrastando la sordidez de los lugares a los que accede, con lo popular y la naturalidad de la calle y sus personajes, también desde su humanidad. No sólo sus escenas demuestran el caos de la violencia, la ilegalidad y todo lo que posiblemente es siniestro, sino que, además, en esta vasta obra pictórica que hace de crónica visual de la calle, en lo público, lo semipúblico, y en lo suburbano, existe una reserva de piezas que muestran la rutina del común: los vendedores ambulantes, los trabajadores informales, los sitios de alimentación de bajo costo, las estéticas del rebusque en la economía informal, la vida en los inquilinatos, el

paisaje de la calle como un hogar, y es así como no todo está oscurecido por el drama de los submundos en carnaval.



Zapata, J. (2016). *Sin título*. Acrílico sobre cd. Imagen cortesía del artista



Zapata, J. (2019). *La mejor esquina*. Acrílico sobre lienzo. Imagen cortesía del artista

Como se ha insistido, la obra de Jorge Alonso Zapata, es una trama, que desde su lenguaje plástico presenta un abecedario visual particular, el cual exhorta al espectador y lo invita a adentrarse hacia una pintura que se expande por medio de los distintos soportes, una pintura orgánica que no se queda estéril, bajo la construcción de una pieza. En este sentido es posible entender la obra de Zapata como una ciudad ocluida en un refractario inmóvil, que se reproduce entre pequeños, medianos y grandes formatos y soportes. Si se fragmenta un formato a gran escala como la obra que tiene por título *Bajo el metro*, probablemente, lo que se obtenga a partir de esta fragmentación, sea una repetición de los lugares, los sucesos, y personajes, que paulatinamente se incorporan en cada escena adquiriendo una significancia arquetípica.



Zapata, J. (2018). *Bajo el metro*. Acrílico sobre lienzo. Recuperado de <https://revistapapel.co/arte-y-critica/underground-city/>

Jorge Alonso, pinta sobre muchas superficies, medios y soportes, tales como discos compactos, acetatos, avisos publicitarios, juguetes, ensambles, objetos encontrados, entre otros formatos. Muy a la usanza del *objet trouvé*, found art, ready-made, arte encontrado, u objeto encontrado, que no lo es materialmente, sino sólo un despojo, un *resto*²², el cual Zapata interviene reivindicando que algunos de los elementos que pinta son escenas, cosas y personajes reciclados.



Zapata, J. (2019). *Paredón de objetos encontrados*. Discos compactos, acetatos intervenidos. Imagen cortesía del artista

²² Parte que queda de un todo, que a nadie sirve. Tomado de: <https://dle.rae.es/resto>

4.3 La exaltación del *populus* a través de la pintura

Jorge Alonso se aproxima al registro y crónica que denuncia, exhibe, interpela, testimonia los fenómenos urbanos a través de sus elementos más sórdidos y abyectos, casi a la usanza o al modo de la antropología urbana; pero esto lo hace desde su participación empírica como un ciudadano de a pie con gran sensibilidad, que se sumerge en este microcosmos pero que también toma distancia como observador y espectador cauto, que se camufla en diversos espacios ciudadanos.

Zapata tiene gran predilección por mostrar o representar las diferentes vivencias que se pueden dar en los espacios públicos o privados de la ciudad, especialmente los que se dieron durante su estancia en la calle Barbacoas, de la cual Giraldo (2017) afirma que:

Todo cielo necesita un infierno. Todo infierno nace de un cielo. La divina catedral tiene a sus pies ahora este averno vibrante: la calle Barbacoas, tan procaz que en estas afueras eclesiásticas osa tomar la forma de calzoncillo, nombre por el que también se le conoce. Es una refutación social y visual al orden sacro-político que quiso instaurar a principios del siglo xx una de las últimas construcciones románicas del mundo. El tiempo tomó su revancha y hoy, desde el atrio, se alcanzan a divisar las brasas de esta caldera urbana, habitada por los des-clasados y de-generados de la ciudad (p. 97).

La exaltación pasmosa de la vida cotidiana de las personas comunes o de personajes anónimos se vuelve insumo elocuente y polisémico del gesto pictórico-plástico. Lo vulgar y lo ordinario se trastocan en su pintura, como evidencias tangibles de las pasiones, y de la condición humana. El pintor, de mirada aguzada y perspicaz, devela secretos y ademanes de diferentes tribus urbanas, que asisten a un gran teatro del mundo, a la dramaturgia de variopintos lenguajes

corporales y expresiones culturales. El pintor visibiliza o le da una imagen a los que a menudo no tienen voz.

Elementos o fenómenos como lo secreto, lo trágico, lo perverso, lo peligroso, lo lúbrico, y lo siniestro son matizados por la simbología y el manejo del color, dado el uso que Jorge Alonso hace de colores brillantes, alegres y estimulantes. Detalles casi subliminales, que acontecen en medio del mundanal ruido de la urbe, dan cuenta del vigor creativo del pintor, que expresa con gran barroquismo el disfrute y la lúdica de pintar. Desorden y caos multitudinario, barullo y confusión casi delirantes se originan del griterío y el ruido del contexto urbano (contexto de la economía informal donde se desenvuelve el trajín o afán del día para muchas personas). El uso del color, las combinaciones de este en los cuadros del pintor corresponden a la visión espontánea y ordinaria del ciudadano que se viste y que combina los colores de la ropa a su modo. Los cuerpos humanos representados no son idealizados, tonificados, ni trabajados: la obesidad, las poses ordinarias, muestran el desparpajo del lenguaje social más desenfadado. Así mismo el comportamiento, el vestido, y el lenguaje corporal a pesar de ser enunciados en forma caricaturesca, retórica o gráfica, caracterizan la esencia de diferentes personas, con crudeza. En su obra casi tragi-cómica, ecléctica y recargada (neo-barroca), se presentan los rasgos del malandro, del chulo, del agiotista, de la prostituta, del vendedor informal, la estética del rebusque, sin tapujos y sin eufemismos, complementando esto Giraldo (2017) brinda una descripción en torno a la obra de Zapata:

En sus cuadros de apariencia naif, colores planos, contrastes chillones y figuras simples de bordes definidos, ha fraguado una atrevida taxonomía de lo inclasificable. Sin comentarios ni juicios, se despliegan allí los expulsados de la ciudad, perdidos y encontrados al Este de los relatos oficiales paisas (p. 97).

En su iconografía se encuentra un pandemónium de acciones y situaciones que se pincelan con tonos y colores aparentemente pueriles, infantiles, cálidos, o alegres, propios de la animación, los comics o las caricaturas, la cultura visual del pintor, colores que contrastan con crudas realidades, o que las encubren. Estos colores suman tensiones y temperaturas a las estructuras compositivas, y a las formas o contenidos de las escenas representadas. Escenas donde pululan y reverberan pasiones telúricas de personajes marginales y donde se ocultan excesos, carencias y dolores.

Escenas de contrastes, de la tragedia, la decadencia, el temor, y el sustrato ontológico o existencial de la vida, escenas donde se manifiestan las pulsiones violentas del eros y el tánatos. Sobre estos contrastes en la obra zapatesca, Roldan (2017) se refiere al comentar lo siguiente:

En el trabajo de Jorge Zapata se evidencia que la salud de una ciudad (que en este caso es Medellín) se puede auscultar, sin mayor divergencia, en su centro urbano —que por lo general coincide con el cultural y comercial—. Para advertir su pulsión es necesario ver al común denominador, a su célula, que no es otro distinto al caminante de a pie que llega al centro para vivir la ciudad en su versión más completa, pletórica. Para conocer la personalidad de una ciudad no basta con estudiar su planimetría urbana, su arquitectura, su demografía y su comercio; se debe, antes que nada, entender cómo respira, come, habla, festeja, intercambia las cosas, y su vida misma, ese sujeto que la camina, la ama y sufre. Quienes ven y son vistos en sus calles y parques son la ciudad y eso lo deja claro cada cartón dibujado y coloreado por Zapata (p. 25).

El artista desenmascara esas pasiones y es capaz, a través de su pintura, de percatarse de cosas que pasan inadvertidas para los demás. Su ojo cultivado de pintor, como un enorme panóptico,

puede otear o ver desde un punto privilegiado, casi omnipresente, la totalidad de un espacio, y las acciones o situaciones que allí acontecen. Ante los ojos del espectador de sus cuadros se despliega un mundo bizarro, recargado y distópico; este mundo refleja lo irónico de la vida.

En las representaciones de los barrios populares, se puede apreciar una perspectiva de casas y calles atestadas de gente, pero una perspectiva delirante y alterada, autos, mundanal ruido, techos y terrazas donde la vida pulula. En las calles del centro, se pueden ver las brechas sociales, y es evidenciada la marginalidad de muchos, la injusticia social (ignorancia, pobreza), que más que denunciada es presentada al espectador. El personaje de cualquiera de sus pinturas puede ser feliz y “colorido”, a pesar del mundo complejo en que vive, seguramente no sin muchas privaciones materiales, como consecuencia de la desigualdad social representada.

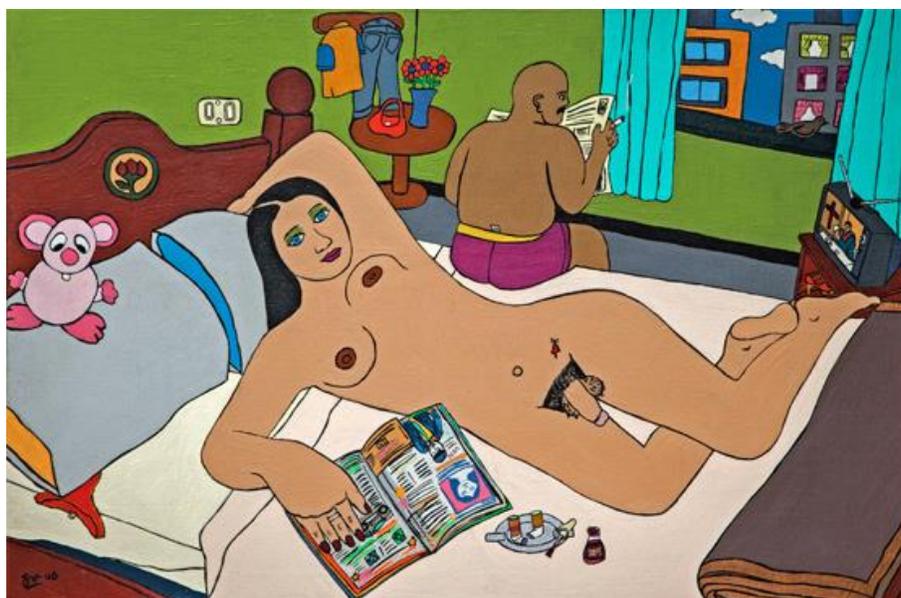
Es su obra, una muestra de diferentes sustratos sociales llenos de contradicciones y contrastes. La sociedad muestra su fractura, y es expresada en la forma de grupos humanos heterogéneos, que perviven y sobreviven en medio de la falta de oportunidades. Una sociedad en la que conviven o contrastan la maldad y la inocencia.



Zapata, J. (2006). Desamparados de Dios. (Acrílico sobre lienzo). Recuperado de <https://jorgezap2.wixsite.com/jorgezap>

4.4 La recepción de la obra zapatesca en la ciudad de Medellín

Un sustrato de polémica, ha sido la característica predominante dentro del desarrollo de la obra de Jorge Alonso Zapata, en la cual se encuentran piezas que demuestran la consistencia de un universo heterogéneo el cual se entremezcla con las distintas expresiones de representación dentro de la contemporaneidad. Se incluye como elemento polimorfo narrativo en algunas de las pinturas de Zapata, la utilización de *Cuerpos al este del Edén* tal como los categoriza Giraldo (2017) en su ensayo, para la Revista de la Universidad de Antioquia; éstos ejercen presencia en algunos cuadros, en los cuales, como cuerpos en tránsito, protagonizan las escenas, mujeres falsas o travestis, quienes quedan al descubierto, desde la interpretación, representación, y el ojo aguzado del pintor de la Calle Barbacoas.



Zapata, J. (2006). Maja desnudo. (Acrílico sobre lienzo). Recuperado de <https://colombiaporunapazestableyduradera.blogspot.com/2013/10/la-maja-travestida-en-medellin.html>



De Goya, F. (1790-1800). *La maja desnuda*. Óleo sobre lienzo. Recuperado de [https://es.wikipedia.org/wiki/La_maja_desnuda#/media/Archivo:Maja_desnuda_\(Museo_del_Prado\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/La_maja_desnuda#/media/Archivo:Maja_desnuda_(Museo_del_Prado).jpg)

La maja desnuda es una imagen particular y paradigmática que no juzga, sólo relata y retrata la cotidianidad del sector de Barbacoas, Mara Viveros Vigoya (2009), doctora en Antropología, de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París, en un apartado, titulado “Las dimensiones de lo íntimo y de lo social presentes en el amor” del libro *Y el amor ¿cómo va?*, menciona sobre esta obra que:

“Maja desnuda”. Conocemos algunas anécdotas relacionadas con la concepción del cuadro y con su recepción gracias al autor. De cierto modo, el tema del cuadro no fue escogido por Jorge Alonso Zapata, le fue impuesto. ¿Quién se lo asignó? Un joven habitante de un sector de la ciudad de Medellín, llamado Barbacoas, lo abordó para venderle una tela con bastidores, suponiendo la utilidad que podía tener para él. Sobre la tela, que finalmente compró, más como signo de simpatía por el vendedor que por necesidad, había un esbozo, el de “La maja desnuda” de Francisco de Goya, y fueron este esbozo y su experiencia con el inframundo de este sector de la ciudad los que lo condujeron a pintar esta escena. Inicialmente, este cuadro encontró numerosas dificultades para ser exhibido, incluso al interior de una taberna gay, pues le pidieron al artista que descolgara la obra por las reacciones adversas que generaba en parte

de la clientela; pero logró mostrarlo en la Bienal de Artes Pláticas Comfenalco 2007, en la cual fue seleccionada (p. 24).

Esto define parte de esta obra tan pintoresca del artista, a grandes rasgos es el retrato de un travesti tendido en la cama de un inquilinato, posiblemente descansando luego de tener un encuentro sexual con un cliente ocasional, la escena no es turbia, contiene la simpleza y la amabilidad de una reunión entre una pareja y el *voyeur* que les observa, como si se tratase de un acto de amistad. La *maja* mira, al que le observa, con tranquilidad, no se asusta ni se avergüenza de que le vean en su estado más natural, los elementos dispuestos allí indican lo rutinario de los sucesos, como el desenfadado del amante que no pierde de vista su periódico, y el esmalte de uñas y los dos cigarrillos como imagen, figura retórica o metáfora de una pareja (en su pintura muchos objetos o gestos aluden a tropos, metáforas y metonimias, símbolos y alegorías; es el lenguaje sutil o el meta-lenguaje connotativo que hay que descubrir al develar los secretos de sus escenas y personajes, aparentemente silentes pero más bien expresivos). La *maja* pareciera hacer referencia a las escenas abyectas sórdidas e intimistas del pintor francés posimpresionista y moderno Henri de Toulouse-Lautrec, como la de la pintura *En la cama: el beso*, de 1892.



De Toulouse-Lautrec, H. (1892). *En la cama: el beso*. Óleo sobre lienzo. Recuperado de <https://historia-arte.com/obras/en-la-cama-el-beso-de-lautrec>

Es así que a partir de obras como la anterior, se pueden encontrar correspondencias temáticas con Jorge Alonso, dado que en este tipo de escenas pictóricas es evidente la cercanía que Lautrec tenía con los personajes de este mundo subterráneo o submundo, quienes toleraban de buena gana la mirada curiosa del pintor, y le permitían a éste tener acceso a su cotidianidad, por ende, le posaban con gran naturalidad en sus espacios íntimos. Henri tenía una vida bohemia, y frecuentó los bajos fondos parisinos, el contexto elocuente de sus personajes, los camerinos, locales nocturnos, cafés, cabarets, la prostitución vinculada con ese mundo (era asiduo a lugares como el *Moulin Rouge*, el *Moulin de la Galette*, etc.). Aunque no sólo representaba a las personas marginales, sino también a personajes célebres de la época, tales como artistas, bailarines, actrices, que interactuaban en los clubes nocturnos y burdeles. Fue un cronista de su tiempo, como podría haberlo sido también Goya con sus grabados o aguafuertes como la serie los Desastres de la Guerra, o sus aproximaciones al tema de la prostitución. Lautrec es muy sensible, realiza un trabajo muy expresivo con el dibujo y la pintura; y a razón de su calidad técnica se desempeña en el oficio de pintor como un artista muy capacitado para representar la captación psicológica que hace de los personajes retratados en su iconografía. Henri es un pintor postimpresionista, que produce una obra con elementos propios de la modernidad, y con el abordaje de temas controversiales o polémicos que lo adelantan un poco a su tiempo.

Lo execrable y abyecto de la condición humana es identificado en la pintura de este tipo como parte de la vida. Hay una distancia y a la vez una cercanía. La *distancia* es en relación con la labor u oficio del pintor, quien, aunque disfruta ese contexto y no es ajeno a ese mundo, o se puede identificar con él, tampoco se involucra emitiendo juicios de valor respecto las prácticas sexuales de los personajes referidos; y la *cercanía* está dada por la manera no idealizada pero respetuosa de producir esa representación, ejecutada con naturalidad. Desde la mirada individual

del pintor, sus personajes pueden ser realizados no sin cierta dignidad (tal como ocurrió en la historia del arte Occidental con obras que fueron escandalosas o mal entendidas en su momento, como *Olympia* del pintor francés Édouard Manet, cuadro de 1863; y con *Las señoritas de Avignon*, del pintor español Pablo Picasso, cuadro de 1907, piezas en las cuales las mujeres representadas se dedican a la prostitución, pero sin reserva, recato, ni pudor confrontan al espectador hipotético, mirándolo de frente).

Retomando la obra de Jorge Alonso, la habitación verde en la que la *maja* hace sitio o quizá se permite un hogar, declara el bienestar del espacio habitacional, donde los cuerpos pueden encontrarse en un estado inclinado hacia la liberación sexual, relajados, ajenos a prejuicios morales y sociales; como puede verse también en las pinturas de la artista antioqueña Flor María Bouhot (1949-) en las que representa las desenfrenadas citas y encuentros furtivos o marginales, dentro de los sitios más oscuros de Guayaquil, donde los homosexuales y las disidencias sexuales dan rienda suelta a sus pasiones y actividades eróticas como en la pintura.



Bouhot, F. (1984). *Alexis y el Ronco*. Acrílico sobre lienzo. Recuperado de https://www.elespectador.com/sites/default/files/ronco_y_alexis_rodri_0.jpg

Sobre Bouhot, la curadora Sol Astrid Giraldo (2019), dice que “acude al pastiche, se apropia de imágenes de la alta y la baja cultura, bebe de estrategias expresionistas y pop, para sazonar finalmente su trabajo con una desenfadada estética kitsch”. Esta apreciación también puede ser relacionada con la constitución formal y expresiva de la obra de Zapata. *La maja desnudo* es una pintura en la que se contrasta paradójicamente un mundo ligado a la moralidad antioqueña y un mundo desligado de esta, el primero representado en la imagen de la religión católica, en la habitación está ubicado en la parte izquierda, en una esquina un televisor donde está sintonizada la misa del canal Tele VID, este elemento puesto en diálogo en esta escena cotidiana no es gratuito, el artista de Barbacoas, condiciona su lógica a la anulación del credo religioso y se aleja de este, para no turbarse con sesgos que posiblemente le dictaría una doctrina, manteniéndose objetivo ante todas las dinámicas y contradicciones que ocurren en la calle o al interior de los moteles. El segundo elemento es *la maja*, que funge como un símbolo el cual presenta un sector de la sociedad marginal, una serie de individuos que desde su estética eligen una forma de estar y habitar el mundo en contra de todo lo que les soslaye moralmente. Para Jorge Zapata la exhibición de esta pieza artística en particular le ha propiciado una serie de situaciones en cuanto a la receptividad por parte de la crítica y el rechazo de algunos detractores; *La maja desnudo* en múltiples ocasiones ha sido objeto de polémica, ha figurado en el corpus de obra de distintos eventos culturales y exposiciones de arte, por su carga emotiva y lo que allí está representado, incluso hoy día, hace parte del acervo de la colección privada del Museo de Antioquia. Ésta pintura ha sido retirada tanto de los reportes de prensa, como de algunos catálogos e incluso de la pared blanca en la que se ha instalado. En alguna ocasión estuvo emplazada en una taberna *gay* llamada *Ceres* ubicada en el sector de Barbacoas, se pensaría que este sitio de intercambios culturales sería un espacio neutral libre de juicios en torno a tópicos acerca de la sexualidad de

un individuo, esto por pensar que la multiplicidad de una comunidad como la LGTBI, que allí está radicada como público frecuente, se sentiría identificada y mostraría un aire de admiración por la obra de Zapata, pero casualmente tuvo un efecto contrario, dado que la pintura fue censurada y retirada de los paredones agrestes de esta galería.

Diferente a este rechazo, el Museo de Antioquia y la gestión de su nueva planta de curadores han hecho de este espacio exhibitivo un lugar para la confluencia de distintos diálogos y la reinención de sus salas a partir de teorías contemporáneas como la ideología de género, las proposiciones de la Escuela de Frankfurt de Teoría Crítica, y la vinculación con estéticas, diálogos y ópticas adyacentes a la identidad de museo de colecciones de arte moderno, que el Museo de Antioquia ofrecía en tiempos pretéritos. Un hecho que advierte sobre esta reinención es la reestructuración del guión museográfico y la curaduría de la Sala de Arte Colonial de dicho museo, que pasó de exhibir el fruto de un discurso curatorial estático o anacrónico y reduccionista, introyectado en el reducto de un gabinete cronológico de curiosidades, atiborrada de piezas inquisitoriales para los visitantes, expuestas de manera lineal diacrónica; al presentar actualmente un discurso sobre decolonialidad, y al integrar en el espacio expositivo múltiples temporalidades, lecturas, soportes, temáticas y formatos, curados desde la premisa de los diálogos decoloniales. Es así que el Museo de Antioquia reemplazó la antigua 'Sala colonial' por la 'Sala de diálogos decoloniales', espacio que mostrará alrededor de 150 piezas, entre obras y documentos, del periodo precolombino hasta la actualidad. La curaduría en la sala tiene tres secciones: 'Cielo', 'Purgatorio' e 'Infierno' (en una alusión cercana a las postrimerías que son: muerte, juicio, infierno y gloria; con la variante que sustituye en esta enumeración el juicio por el Purgatorio) en las cuales se presentan imágenes con la intención de plantear reflexiones en torno a la familia, la mujer, la madre, los padres fundadores, la sangre, el pecado, la raza y los cuerpos.

Zapata participa con su pieza *La maja desnudo* que hace parte de la subsala denominada Infierno (son *los otros*), donde se encuentran en diálogo algunas expresiones artísticas que aluden a la decadencia de los submundos que pueden mostrar un realce de lo infernal, próxima a esta pintura en la ubicación en cuanto a la pared que está emplazada sobre el rojo intenso, se encuentra una foto de unas prostitutas de Juan Fernando Ospina, y una pintura de los afanes eróticos recreados por Flor María Bouhot.

El Museo de Antioquia y la Universidad de Antioquia como instituciones han sido ejes dinámicos en cuanto a la difusión y apoyo del trabajo y la concreción de la obra del maestro Jorge Alonso Zapata, por medio de varios proyectos expositivos y publicaciones académicas rigurosas sobre la consistencia de su obra, ejemplos de la receptividad por parte de estas entidades, son exposiciones ya realizadas: como *Usos de Horizontes*, muestra en la que la pintura *Horizontes*, del maestro Francisco Antonio Cano, fungió como una redimensión del precepto de la idiosincrasia antioqueña, y la exhibición de *Habitación ocasional*. Instalación en la cual, desde una apropiación, en el hotel Nutibara, el ejercicio permitió la interacción de los observantes, con la obra del maestro de la calle Barbacoas, instalada sobre el espacio, reconstruyendo el mundo del trabajo sexual, desde una puesta en escena, en diálogo con piezas referentes a este submundo que recurrentemente hace parte de la obra de Jorge Alonso Zapata, y que tuvo además la participación en el MDE15.



Zapata, J. (2019). Habitación Ocasional (Instalación artística y proyecto curatorial). Recuperado de <https://www.picuki.com/media/2054691233460310277>

Todas estas fueron propuestas que fueron ejecutadas y apoyadas por el Museo de Antioquia. Por otra parte la Universidad de Antioquia, ha tenido que ver en la determinación de Zapata como artista, al producir textos académicos sobre su obra, a partir de la investigación en la Facultad de Artes, obteniendo como productos publicaciones en la revista de la universidad. Oscar Roldán-Alzate (2017) escribe sobre Jorge Zapata, en una publicación de la U de A, referenciada como *Agenda cultural del alma mater*. En la cual este autor afirma que:

Un morador de esos que he tratado de dibujar con letras para decir ciudad, como quien procura una sinécdoque, es Jorge Zapata, un cronista y además retratista y poeta nato. Con una formación poco ortodoxa en lo que a la representación gráfica se refiere, este artista

equilibra su impericia técnica con una intuición propia de quien ha vivido tras una huella en la misma esquina esperando el mejor momento para acertar en su emboscada. El resultado, un retrato sin tiempo colmado de coordenadas que narra a sus congéneres la angustia de una Medellín que creen conocer bien, pero que nunca había visto reír, soñar, suplicar o incluso reclamar atención de la manera como sus pinturas lo permiten descubrir. Los actores de sus poemas dibujados son él mismo que muta de policía a mendigo, luego a puta para llegar a niño y malevo después, y vuelve como travesti y drogadicto en un sinfín de roles, como quien salta matojos. Todos sus personajes son Él, porque así lo quiere, lo necesita, porque son su espejo y porque Zapata es ciudad que no discrimina, que ama a todos sin distingo, con una fe que recuerda al nazareno (p. 23).

También es importante mencionar la exposición *Retratos hablados dentro de la crónica de Medellín*, que se dio en el año 2019 en el Paraninfo de la Universidad de Antioquia, y que fue útil y propicia para hacer difusión de todo lo que integra al pintor de Barbacoas. Además de estas dos instituciones la pintura de Jorge Alonso Zapata ha sido de interés y objeto de reflexión para publicaciones como *Papel*, *Liberatorio*, *Universo centro* y *Arcadia*. Ésta última, mencionó en un apartado del 2015 titulado *Nueve artistas para ver en el MDE 2015* que:

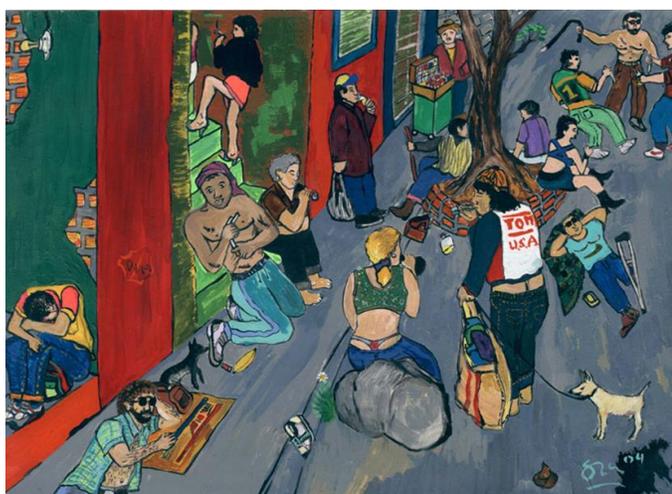
Gran parte de su obra documenta la vida de una zona del centro de Medellín conocida como Barbacoas, reconocida por la prostitución, las drogas y el peligro. En muchas ciudades del mundo existen lugares así, que al analizarlos son reflejo de las políticas estatales, de las prioridades y complicidades de quienes tienen el poder. Pero Zapata no entra en discursos políticos, simplemente registra lo que ve diariamente en la calle, en los bares y hoteles, para mostrar a seres humanos que habitan la ciudad: podemos ver lo que no queremos ver por un lente compasivo.

Una óptica que si se quiere, está de la mano de la teatralidad, aquella que se da en el espacio urbano de manera espontánea, como lo sugiere, Delgado (1999) al mencionar que “de la vivencia de lo público se derivan sociedades instantáneas, muchas veces casi microscópicas, que se producen entre desconocidos en relaciones transitorias y que se construyen a partir de pautas dramáticas o comediográficas” (p.13), ese constante representar papeles y usar máscaras, va encaminado hacia una fugacidad que impide saber a ciencia cierta quién es quién, una mutabilidad e inconsistencia que hace que ese único rostro (el de la masa) se torne extraño y, para poder ser parte de él, sea necesario salir a su encuentro en las calles para conocerlo de nuevo.

La obra de Jorge Alonso Zapata es, ante todo, una fijación de ese rostro en soportes a los que se puede acudir fácilmente, en los que es posible vislumbrar la monstruosidad sin tener que adentrarse en ella, en los que se hace patente la transitoriedad de la experiencia vital del individuo, que tiende a la decadencia, en los que se anuncia la otredad que la mayoría de personas auspicia y de la que todo individuo puede ser objeto, en los que, finalmente, la calle se reivindica como ese lugar entrópico e inestable en el que la intrincada madeja de encuentros y conflictos permite que todo pase, donde el azar sorteja los acontecimientos bajo su mezquindad. Las calles del centro de Medellín, también experimentan esta ruptura, probablemente las más concurridas o adversas, como los sectores de Barbacoas, Lovaina, Guayaquil, entre otros, quizás totalmente infranqueables por su nivel de peligrosidad. Zapata sin temor alguno, se integra a las dinámicas de estos lugares neurálgicos, al habitarlos diariamente, esto como insumo propio para verter ese aire de naturalidad sustancial de la *urbs* a su obra, Jorge Zapata se trasladó de los infiernos refulgentes de la calle Barbacoas, a un bártro o averno mucho más miserable y decadente.

Hoy día su taller está ubicado entre la calle 57 (la Paz) y la carrera 55 (Cúcuta), en el denominado “Bronx”, un sector caótico, cercano a la estación Prado del metro de Medellín, sector en el cual reposa una barahúnda de indigentes, desplazados por el éxodo que se dio a causa de las batidas policiales sobre la avenida de Greiff. Este es un lugar sin Dios ni ley, la venta de drogas pulula y también los anestesiados por estas mismas, Zapata hace las veces de cronista visual, relator o etnógrafo urbano, oficio al que Delgado (1999) categoriza de esta manera tan particular:

El etnógrafo urbano es «totalmente participante» y, al tiempo, «totalmente observador». En el primero de los casos, el etnógrafo de la calle permanece oculto, se mezcla con sus objetos de conocimiento -los seres de la multitud-, los observa sin explicitarles su misión y sin pedirles permiso. Se hace pasar por «uno de ellos». Es un viandante, un curioso más, un manifestante que nadie distinguiría de los demás. Se beneficia de la protección del anonimato y juega su papel de observador de manera totalmente clandestina. Es uno más. Pero, a la vez que está del todo involucrado en el ambiente humano que estudia, se distancia absolutamente de él (pp. 48-49).



Zapata, J. (2004). *Diáspora*. Acrílico sobre papel. Imagen cortesía del artista.

Jorge Alonso Zapata desde su pintura, sin ninguna preferencia por el dramatismo, se sacia de estas escenas retadoras para elaborar una crónica visual al retratar la crudeza de las realidades, de estos submundos en los que habitan y experimentan los cuerpos en decadencia, estos que hacen de las calles un hogar, un sitio o una estética. La maestría de este pintor radica en que su posición y la manera de vivir lo que ve, está libre de prejuicios.

5. LOS SUBMUNDOS EN LA PRODUCCIÓN PLÁSTICA DE JORGE ALONSO

ZAPATA

La *urbs* es la condición significante de la ciudad, elaborada y asimilada por el *populus*, es decir, que la ciudad en encuentro con este concepto es aquella que está planteada bajo la producción de significado y desde la experiencia urbana propia de los que habitan y recorren las calles; acerca de esto el geógrafo y escritor español Horacio Capel (2003) sostiene que “las ciudades son también los ciudadanos, y el uso que estos hacen del espacio construido” (p. 12). Zapata el pintor de los olvidados y los desclasados, controvierte sobre esto, a partir de su lenguaje plástico, el cual expresa por medio de un abecedario visual, lo que para el pueblo significa la ciudad, la construcción de sociedad y la definición y aprovechamiento de los espacios urbanos, las constantes diásporas urbanas, de las que hace uso este artista, como elemento representativo de su obra, son claves para entender esas redefiniciones, sobre los sitios y espacios de la *urbs*. Los personajes contenidos en cada una de las pinturas de la obra zapatesca, se apropian de la calle para darle múltiples usos, al ser los allí representados individuos que son parte de la marginalidad, quizá estén alejados de la convencionalidad brindada por las comodidades que podrían tener o tienen las clases sociales más altas, a causa de todo aquello que el dinero puede proveer. En las zonas urbanas que pinta Jorge Zapata, se desarrollan distintas dinámicas como lo son habitar, negociar, trabajar, consumir droga, participar de la farra, tener sexo, vagar o errar. Ninguna de las situaciones anteriores, son entendidas a partir de la formalidad, sino en el contexto de los sustratos más decadentes, en los que puede realizarse cada una de estas actividades. Algunas construcciones pictóricas del pintor de Barbacoas, develan formas adyacentes a la lógica tradicionalista y conservadora antioqueña, formas que proponen una

manera diferente de ver los acontecimientos de la calle, a partir de la visión aglutinada, por una conciencia aguda, producto de una voluminosa experiencia sobre y en estos submundos, de este mundo *kitsch* que es el centro de la ciudad de Medellín, el cual es leído constantemente por Zapata. Este ofrece a través de su potencial discursividad plástica, una versión de lo que es el trabajar, pensándolo como algo que significa el desarrollo de cualquier actividad para proveerse recursos, sea legal o ilegal, formal o informal. Ejemplo de esto es el uso de escenas de delincuencia en la ciudad, como el robo de una cartera a una mujer, acontecer que el artista desde su óptica categoriza como otro trabajo, que también debe considerarse por el simple hecho de que es tendiente.



Zapata, J. (2020). *Sin título*. Acrílico sobre soporte de televisor. Imagen cortesía del artista.

Otros acontecimientos urbanos que el cronista visual de la marginalidad en carnaval redefine es el negociar, el consumir droga, el participar de la farra, el tener sexo y el vagar o errar. Declarando que estas actividades de manera deliberada pueden desarrollarse tranquilamente en el

espacio público, pues estas son constantes notorias, en las dinámicas y modos de vida de los individuos protagonistas de sus piezas artísticas, en ellas el concepto de *urbs* es transversal, partiendo del concepto de *urbs*, como no homogéneo, es decir en oposición al de *polis*²³, que alude más bien a la ciudad condicionada por los órganos de control, como los gobernantes y la policía. A propósito de esto Capel (2003) menciona que: “la ciudad es también un territorio y unos grupos sociales que, al igual que la *polis griega*, tienen un ordenamiento jurídico. El territorio de la ciudad actual es en este sentido muy complejo, porque está sometido a diversas instituciones” (p.13). Algunas de las crónicas pictóricas, presentadas por Zapata, aluden a la presión, incluso al abuso y el hostigamiento, por parte de los órganos de control que conforman la *polis* contemporánea, escenas donde las constantes requisas se vuelven un asalto y hallazgo de elementos, que el viandante no debería portar, esto según la ley, y como efecto o como resultado se sorteaba el arresto. También hay relatos visuales a partir de lo representado por Jorge Zapata, donde los denominados malos comportamientos o delitos como: el robo, la drogadicción, el sexo en vía pública y todo uso indiscriminado de los espacios urbanos, terminan en la represión a través de la privación de la libertad, es posible a partir de estas representaciones zapatescas ver la ciudad como un sistema orgánico de dominio para aconductados. Por lo tanto, las zonas urbanas perplejamente, serían áreas vistas como un espacio o territorio en el cual la normatividad tiene que ser acatada, donde los ciudadanos, desde la posibilidad que brindan las reglas estatales, tienen derechos y deben experimentar y vivir las múltiples dialécticas urbanas a partir de las predisposiciones gubernamentales imperantes. Cabe precisar e insistir en que el incumplimiento

²³ Según la definición de Duthoy, la polis es «una comunidad micro-dimensional, jurídicamente soberana y autónoma, de carácter agrario, dotada de un lugar central que le sirve de centro político, social, administrativo y religioso y que es también su única aglomeración frecuentemente. Tomado de: <https://www.lacrisisdelahistoria.com/la-polis-griega/>

de estas mismas, como efecto, traerá consigo las reprimendas del panóptico²⁴, que vigila, controla y corrige el comportamiento ciudadano. Los personajes propios de los escenarios urbanos denominados submundos²⁵, como lo comprueban las pinturas de Zapata, por medio de su *estilema*²⁶ y sus narraciones visuales, se sublevan contra los órdenes preestablecidos por la *polis*, y ante las acciones del panoptismo. Al ser éstos ambientes subterráneos, con frecuencia, el contexto de grupos sociales marginales, vinculados al desarrollo y la ejecución de actividades ilícitas, de algún modo o en gran medida están actuando al margen de lo legal, como alude la definición de marginal²⁷, o al margen de lo urbano y usualmente considerado como ciudad (sin encumbrar lo rural) por medio de los bordes de la ciudad o periferias, no periferias condicionadas totalmente a su definición enciclopédica, que es *zonas alejadas del centro de la ciudad*, sino a la acepción de esta definición, a partir de la propuesta entredicha en la pintura de Jorge Zapata, que des-oculta periferias que están dentro de los límites de la ciudad misma, pero por sus contrastes, parecieran lejos e incluso invisibles, en este sentido el concepto de periferia, también aboga por aquella masa ingente, que es contenido de la ciudad, es decir el *populus*, la *urbs* que a medida que se ha dado el desarrollo de las metrópolis, se le ha abandonado, relegado, olvidado e ignorado, incluso en una medida mucho más exacerbada hasta aniquilado. A razón de

²⁴ La idea del panóptico es recogida por Michel Foucault, que veía en la sociedad actual un reflejo de dicho sistema. Para este autor, el paso de los tiempos ha provocado que nos sumerjamos en una sociedad disciplinaria, que controla el comportamiento de sus miembros mediante la imposición de la vigilancia (Para ampliar el concepto *panóptico*, se recomienda revisar el libro del filósofo e historiador francés Michel Foucault: *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*, en las prácticas discursivas de su tercera parte titulada *Disciplina*, sección tres *El panoptismo*, páginas 180-210, donde se define el concepto. (Foucault, Michel (2002) *Vigilar y castigar. nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina)

²⁵ Definición de *Underworld*, que puede traducirse como sub o inframundo, se cree que el submundo o el inframundo está bajo tierra o bajo la superficie del mundo en la mayoría de las religiones y mitologías. Típicamente es un lugar donde van las almas de los difuntos, una vida después de la muerte o un reino de muertos. tomado de : <https://educalingo.com/es/dic-en/underworld>

²⁶ El concepto de ‘estilema de autor’ hace referencia a una marca o huella personal, identificable e intransferible, aunque sí imitable, de una manera de hacer tanto en forma como en contenido de una persona respecto a un arte. Tomado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/view/42148>

²⁷ Lo marginal es aquel o aquello perteneciente o relativo al margen (extremidad u orilla de una cosa). Lo marginal está al borde, es decir, no forma parte de lo central o de lo más importante. Tomado de: <https://definicion.de/marginal/>

que para la polis, cualquier individuo o manifestación de lo populacho y lo marginal debe estar vedado, censurado y bajo control.



Zapata, J. (2012). *Contraste urbano*. Acrílico sobre cartón. Imagen cortesía del artista

La definición precisa para el término *submundo*, en virtud de la ejecución de este análisis, parte de la consideración de dos nociones: por un lado, el concepto de psicogeografía planteado y definido en 1958 por la Internacional Situacionista, sobre este, el arquitecto italiano Francesco Careri (2013) comenta que es el “estudio de los efectos precisos del medio geográfico, acondicionado o no conscientemente, sobre el comportamiento afectivo de los individuos” (p.78), concepto a considerar para dimensionar de manera parcial las implicaciones afectivas y

emocionales que se dan sobre los individuos que transitan y habitan algunos fragmentos del espacio urbano. En este caso, ese fragmento espacial, sería el centro de la ciudad de Medellín, el cual ha sido de alguna manera mapeado, recorrido y por último cartografiado por el pintor de Barbacoas, no a través de lo que meramente requiere esta disciplina, sino mejor a través de un cumulo de hábitos delatados en su pintura, por medio de estetogramas sugeridos. Una definición sensata para este concepto, es la que propone el Doctor en filosofía y especialista en literatura, Juan Diego Parra (2015); para él un estetograma es: “un marcaje sensorio-mnemónico de contigüidad existencial, compuesto por bloques de experiencia”, es decir una traza perceptible, por lo tanto sensorial determinada por una espacialidad y experiencia específica, la esencia en las construcciones pictóricas de Zapata, puede revertirse a esto, al verla como una extensión misma de los lugares y los personajes, a los que está dedicada, al ver un fragmento escénico urbano, construido por este pintor, es posible entrar en él a través las gramas estéticas de las que éste dispone, como la marca olfativa del olor a orina, sangre, cocaína, marihuana, licor, sudor, semen, excremento, humo, hollín, pecueca, de algunas de esas zonas que afectan esta pintura, que pueden ser recreadas de manera imaginativa por el espectador que se enfrente sensorialmente a las piezas zapatescas, e incluso estas mismas si se les escudriña visualmente, dan la posibilidad de hablar de sonoridades, sabores, texturas e incluso sensaciones. Cada uno de estos elementos, de manera prudente, puede hacer parte y denominarse como esa suerte de psicogeografía, la cual de manera directa está resuelta generalmente en la obra de Jorge Alonso Zapata. Esto, a propósito de los niveles afectivos que según la ciudad, esta misma determina, como los contactos entre individuos y las relaciones directas entre ellos.

Por otro lado, el concepto de no-lugares de Marc Augé (en el cual se refiere a los lugares de transitoriedad, espacios intercambiables en los que el ser humano experimenta un estado de

anonimato), el cual es un término útil para leer que en las pinturas de Jorge Zapata, hay una insistencia certera acerca de esta referencia de sitio provista por Augé, puesto que los espacios donde se desarrollan en mayor número las escenas recreadas por el pintor, son zonas urbanas públicas y semipúblicas, las cuales presentan por su naturaleza esa tendencia a permitir contactos ocasionales, es preciso mencionar que con la definición del concepto de no-lugar, no se pretende categorizar el espacio urbano y las calles, como presencias del no-lugar, ya que el objeto de análisis presente a propósito de la obra zapatesca, también permite dimensionar estos espacios como habitación. Para complementar la definición propuesta por Marc Augé es necesario tener en cuenta la paráfrasis de este mismo, elaborada por Delgado (1999), el antropólogo español presenta dicho concepto de esta manera:

Augé clasifica como no-lugares los vestíbulos de los aeropuertos, los cajeros automáticos, las habitaciones de los hoteles, las grandes superficies comerciales, los transportes públicos, pero a la lista podría añadirse cualquier plaza o cualquier calle céntrica de cualquier gran ciudad, no menos escenarios sin memoria -o con memorias infinitas- en que proliferan “los puntos de tránsito y las ocupaciones provisionales”. Las calles y las plazas son o tienen marcas, pero el paseante puede disolver esas marcas para generar con sus pasos un espacio indefinido, enigmático, vaciado de significados concretos, abierto a la pura especulación (p. 40).

Al poner en diálogo lo establecido por medio de estas dos nociones mencionadas anteriormente, es posible deducir entonces una suerte de definición para el término submundo, éste se adhiere primeramente a los efectos y causas que se dan en los individuos por pertenecer y habitar zonas urbanas marginadas por la incidencia de actividades decadentes en el entorno y en los demás pobladores, es así que los submundos son sitios específicos, lugares, espacios intercambiables e indeterminados, no-lugares y sectores en los cuales se dan distintas prácticas

que generalmente están involucradas de manera directa o indirecta con lo ilícito o la ilegalidad propiciada por el abandono del Estado en la ciudades (o por su presencia meramente punitiva, de los efectos que su ausencia produce). A propósito de esto es útil también definir *submundo* a partir de la condición lingüística del prefijo *sub* que indica algo por debajo, en conjunto con la palabra *mundo* que hace referencia a lo que concierne específicamente al ser humano, la experiencia que lo rodea, y los aspectos determinados que conforman su proceso vital y su sociedad. Como resultante de esta elucubración se obtendría que submundo es aquel estadio donde todos los condicionantes atinentes a lo humano quedan disminuidos. Es preciso mencionar también un concepto que causa perplejidad, y que es clave para acceder a las realidades que tienen lugar en los espacios periféricos, de este centro de la ciudad denostada que es Medellín, de la cual el JAZ (iniciales de Jorge Alonso Zapata) como lo conocen los incautos del bajo mundo, por medio de su matiz de relator e ilustrador criminalista, travestido de etnógrafo urbano, elabora una densa e imbricada serie capitular visual, que da cuenta de las historias propias para ilustrar toda una realidad que deviene invisible, la cual es próxima a la decadencia ontológica de la que es parte el ser humano, o simplemente proyecta las determinaciones vitales de un individuo, que nada le interesa y prefiere aislarse bajo su disminución, en estados donde la conciencia está anulada y que con rigor asume inocentemente, conductas que en última instancia son la aceleración inminente para la finalización de su proceso homeostático. Un ejemplo tácito de esto es la indigencia, la cual trae consigo la debilidad de un cuerpo sometido al consumo de drogas y la asunción de un *modus vivendi* caracterizado por la apropiación del espacio público, este mismo deviene hogar a partir de las configuraciones propias de estos personajes, que se pliegan a la calle, no como paisaje, sino que se asumen como parte orgánica de ella. Como los indigentes. También las prostitutas, los ladrones, los borrachos, los traficantes de drogas, los travestis, entre

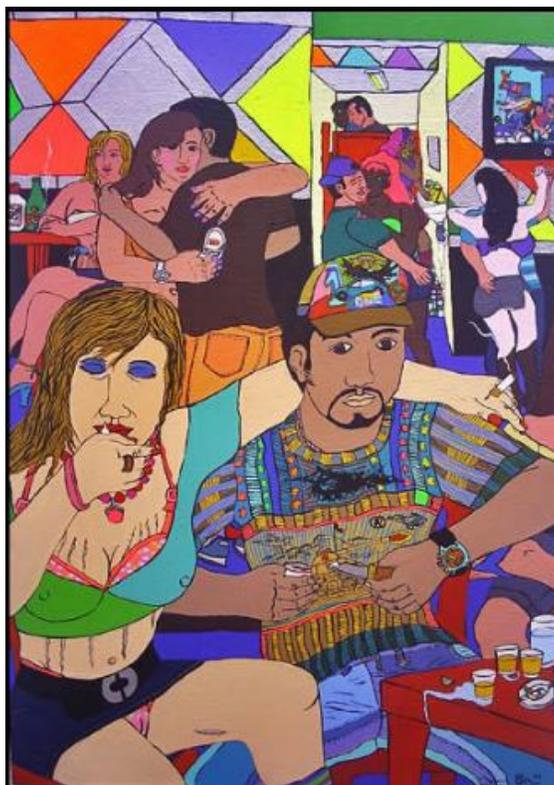
otros personajes, de los que Zapata, se vale para concretar esa dialéctica inscrita a los submundos. Algunos de estos, viven o experimentan la característica transitoria de la calle, el espacio urbano o el espacio público como un no-lugar, esto referido a propósito de la frase del filósofo madrileño, Félix Duque (2011) el cual indica que “Tal idea de “espacio público” (el cual, como diría Atahualpa Yupanqui: “no es de nadie y es de tóos”) convendría más bien a lo que Marc Augé ha denominado donosamente *no lugares*” (p.78). Y otros quienes conforman estas poblaciones, hacen uso del espacio público o de la calle, como un sitio que no está marcado por la experiencia o el habitar ocasional, sino por la prolongación de estadías y manifestaciones a partir de una ocupación sin término fijo, una instalación casi campamental en el espacio público. Jorge Alonso Zapata, problematiza por medio de sus pinturas, que hacen de crónicas visuales sobre los entornos urbanos, este nivel de apropiación del espacio público que da cuenta y está dirigido hacia la reconfiguración de los sitios, permitiéndose generar lugares suscritos al afecto. Lugares afectivos, definidos por pequeños lazos de habituación y proximidades entrañables vinculadas y causadas por la experiencia, los acontecimientos y los personajes, como: los bares, las cantinas, los inquilinatos, las habitaciones de hotel, incluso la calle como espacio habitacional; todos estos, tópicos recurrentes dentro del lenguaje pictórico zapatesco. Sobre esto Delgado (1999) pone de presente que:

Esta ocupación inamistosa -antiurbanística y antiarquitectónica- del espacio público puede producirse masivamente, en forma de grumos que se proclaman a sí mismos en tanto que entidades colectivas dotadas de voluntad y dirección propia: manifestaciones, algaradas, insurrecciones, protagonizadas por lo que luego se presentará como la turbamulta o el pueblo, en función de la respetabilidad que se le quiera conferir. Pero el reconocimiento de una distancia irreconciliable entre la sociedad urbana y el orden político también puede darse en el

desacato microbiano que ejecutan los usuarios ordinarios de la calle: paseantes, peatones, caminantes anónimos..., un ejército de merodeadores sin rumbo aparente, dispuestos a cualquier cosa, guardianes de secretos, conspiradores que usan a su manera los espacios por los que circulan (p. 197).

Esa ocupación inamistosa y esas apropiaciones tumultuosas a las que se refiere Delgado, están manifiestas en las obras de Zapata, las cuales fungen como una herramienta ilustrativa que hace evidente que el espacio urbano entonces se hace familiar para los que le habitan, la calle se desdobra de su estadio hostil, permitiéndose un sobrevenir en sí misma hacia un estado de afabilidad y hospitalidad, la violencia que en la calle circunda no se aleja, allí resiste, pero el usuario de esta, no es temeroso de tener encuentros inopinados, en bares, cantinas, hoteles y antros que constituyen una de las muchas formas en las que la ciudad manifiesta sus modos de acontecer. El centro de la ciudad de Medellín, está repleto de estos lugares, sitios y espacios en los que la bohemia, el consumo de drogas y el sexo venidos a menos hacen de delicias, no ya de artistas y escritores inmersos en divagaciones, sino de hombres y mujeres cotidianas e indiferentes que lo último que quieren es divagar, ya que esto exigiría de ellos liberar pensamientos que hacen menos daño estando presos. La pintura en acrílico del maestro Zapata, titulada *Coca Ron*, es definitiva como ejemplo visual ilustrativo, a lo que se refiere con esta noción de la divagación anulada, dada en los encuentros ocasionales o constantes, durante la estadía en los lugares del centro de la ciudad de Medellín. Quizá ese silencio predomine por los altos niveles de volumen de la música en los antros, quizá también el afán por tener sexo, quizá los efectos del alcohol y las drogas. En todo caso esta pintura muestra y promulga esa doctrina del silencio en medio del escándalo y de la fiesta o la farra, allí los personajes en medio de sus contactos noctámbulos, sólo se dedican a estar silentes y meditabundos, cada vez más absorbidos

por el baile, las pasiones dionisiacas y eróticas, por la excitación causada por los estímulos visuales, a los que cada quien accede entre las voluminosidades de los cuerpos en fricción y sobre todo por tantos cigarrillos, ron y cocaína.



Zapata, J. (2009). *Coca Ron*. (Mixta sobre tela). Recuperado de <https://www.universocentro.com/portals/0/Galeria/JAZ/default.htm>

5.1 El temor a la ciudad

Salir a caminar y pasear en casi todas o cualquier ciudad del mundo es disponerse a arriesgar la vida. Quizá esta frase pueda considerarse una afirmación exagerada si se tiene en cuenta el hecho de que las ciudades albergan diariamente en sus calles, en el espacio público o urbano a todo un caudal de personas. ¿Acaso todas y cada una de ellas pone su vida en riesgo por el mero hecho de desplazarse y hacer uso de diversos espacios? La respuesta es sí y no. Pero la parte que es importante e interesa de esta respuesta es el *sí*, ya que el *no* es fácilmente atribuible a la intrincada red de contratos sociales establecidos entre los transeúntes, y según los cuales cada

persona que sale a la calle lo hace, bien para llegar a un destino, o bien para cumplir una función, y lo sensato es que este flujo se dé sin mayores contratiempos. Si uno se posiciona al sí de la respuesta, sin embargo, se encuentra con las incontables maneras en las que la ciudad se manifiesta, y que hacen que muchas personas le tengan reparo y hasta temor, y traten de distanciarse lo más posible de los acontecimientos que estas manifestaciones entrañan. Manifestaciones con las que Jorge Zapata compone un reducto visual codificado como bestiario urbano óptimo, para la catalogación de entidades y sucesos que contiene la ciudad, elementos donde está condensado el miedo del transeúnte promedio a ser absorbido o devorado. Moreno (2006) hace mención de manera indirecta, a dichas manifestaciones, presuponiendo que:

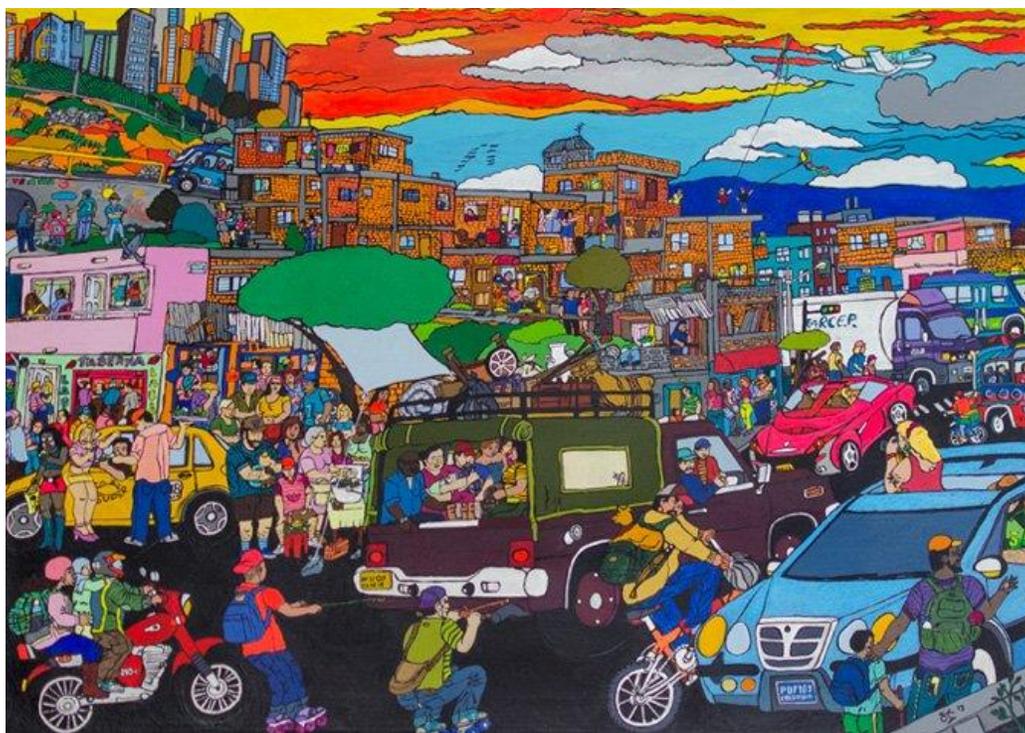
La ciudad es el muestrario más grande del mundo, descomunal gabinete de curiosidades. Es una ópera colosal, la más concurrida de todas, solo que carece de guion y de director. Es una misa cósmica donde se produce la transfiguración de todas las cosas. Un circo poblado exclusivamente por engendros (p. 171).

Con base en esto es posible preguntarse, ¿sí es justificable el temor a la ciudad? O, más propiamente dicho, ¿es justificable el temor a lo urbano? Aquí la respuesta ya no es tan ambigua. Cada individuo debería decir sí claramente. Pero lo cierto es que, aunque justificado, el temor a lo urbano puede llegar a ser un temor estimulante. Aquí es de suma importancia comprender la función y el desarrollo experimental de Jorge Zapata para la construcción de su obra, que totalmente es una promoción de estos estadios urbanos inasequibles, para los temerosos de vivir la ciudad a propósito de la pulsión de muerte. También es de considerar la posición de Zapata, como un artista que utiliza el temor como un eje potencial, al superarlo. En su producción hay aspectos paradójicos que la rebasan, ya que las imágenes o escenas dimensionadas por y en la pintura zapatesca, coexisten con la constitución de relaciones amigables y de confianza con

personajes que presuntamente serían los que integrarían o presentarían a lo urbano este aspecto de monstruosidad o peligrosidad. Zapata es entonces un asiduo de relaciones entrañables entre las marginalidades, es así que vive en constante diálogo con la gruta y el monstruo, esto en referencia a lo dicho por Moreno (2006), “la ciudad es la gruta en la que habita el monstruo, es decir, la urbs”. Así pues, lo urbano es una suerte de entropía, y la ciudad es tan sólo su continente. “La ciudad como conjunto de edificaciones y de redes es cosa muerta, sin embargo, ella en su seno lleva algo inconcebible, innombrable, secreto” (p. 171). Dicha cosa inconcebible e innombrable, dicho secreto, es algo que no se puede desentrañar del todo, que quizás el arte lo esboce o lo sugiera, como es el caso de las pinturas de Jorge Zapata, ese algo vive latente de manera siniestra en todos y cada uno de los cuerpos que discurren en el espacio de una ciudad. La razón por la que el temor a lo urbano es justificado es el hecho incontrovertible de que hay cuerpos que dejan entrever este secreto mejor que otros, y que permiten vislumbrar, bien sea desde la experiencia y el encuentro (grato o ingrato), bien sea desde la distancia y el prejuicio (las bases del temor) la naturaleza de una entidad sin duda monstruosa: lo urbano en sí, aquello que constituye el secreto de lo meramente visible.

La ciudad como entidad monstruosa, se erige además como un organismo vivo amenazante, dinámico, pero configurado por medio de monumentos, edificios, casas, calles, terrenos baldíos, parques, mangas, asfalto u hormigón, y también por seres humanos que sienten temor, y a la vez fascinación y atracción por sus peligros y destellos cautivadores. Allí confluyen: el azar de un destino impredecible, la casualidad, la aventura, la adrenalina, el encuentro y el desencuentro. Selva de cemento en la cual se disuelve el follaje frondoso de sueños o fantasías, la mirada exuberante, expectante de nuevas experiencias cada día. La urbe es lugar para activar la

imaginación y los sentidos, es evidencia de la vida comunitaria, del día a día ruidoso, de lo gregario que es el ser humano.



Zapata, J. (2007). *Gancho*. (Acrílico sobre lona). Recuperado de <https://www.colombia.com/pintores-colombianos/directorio/sdi/27378/jorge-alonso-zapata>

Medellín es una ciudad que no escatima en oportunidades para sus viandantes de desentrañar fragmentos de este secreto que yace en la superficie de sus calles. Las dinámicas establecidas en los contratos sociales que aspiran al utilitarismo y a la funcionalidad, sin embargo, hacen que para una vasta mayoría este acontecimiento se dé de manera azarosa y nefasta. El atraco, el acoso, la confrontación a raíz de susceptibilidades personales o territoriales, la discriminación, la negación de derechos sobre el espacio, entre otras, son las instancias más comunes de la manifestación de esa monstruosidad latente en casi cualquier encuentro o cruce urbano. Para quien las vive sin duda pueden llegar a ser traumáticas, pero están lejos de ser iluminadoras, pues las más de las veces terminan por instalar un prejuicio sobre la intransitabilidad y peligrosidad de

los espacios públicos. En estos casos el temor a lo urbano está, como ya se anunció, justificado, y está lejos de ser estimulante.

5.2 A la manera de un relato pintado sobre una cartografía del centro de Medellín

Aunque la ciudad permita verse como un escenario infranqueable, hay, sin embargo, otras formas de acudir a los espacios que albergan ese secreto que desde la sana distancia de la vida práctica se percibe como algo aberrante y digno de ser proscrito. Dichas formas desechan los sesgos morales, no apelan a ninguna funcionalidad social ni política, desdeñan la amenaza de los acontecimientos en favor de las afecciones que estos pueden contener y, eventualmente, no sólo transitan sino que de cierta manera habitan los espacios en los que todos los cuerpos terminan por ser dicientes y por revelar sin mucha resistencia el fragmento del secreto que les atañe. Para uno de estos cuerpos extraños entre sí, la calle hace las veces de patria y de punto de referencia o de identificación, sobre esto Delgado (1999) explica que:

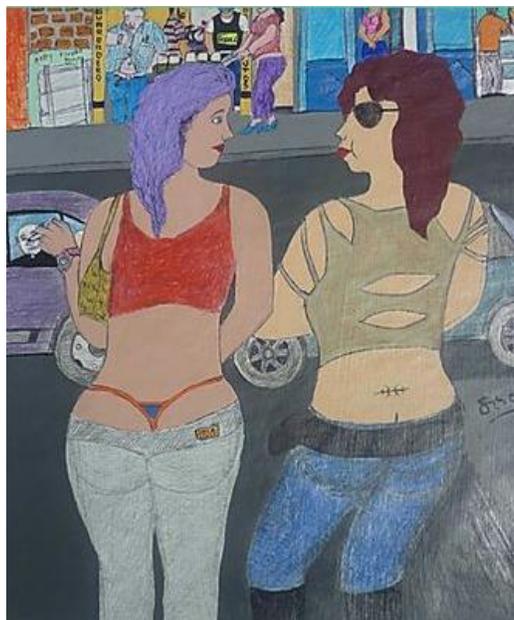
La calle es -sin duda- la patria de los sin patria. Y ya que no se puede ser forastero en un espacio en que todo el mundo es extraño, debería lucharse denodadamente para que, en él, la exclusión resultara imposible, para convertirlo en una fortaleza indefendible, a merced de todas las invasiones imaginadas y hasta inimaginables, vulnerable a la irrupción masiva de desconocidos, precisamente para que en su seno todos vieran reconocido el derecho a serlo. He ahí por qué el exiliado y el extranjero son -como tan bien intuyera Hannah Arendt- los personajes en quienes mejor se resumen los valores cívicos, puesto que están en condiciones de reclamar derechos y obedecer deberes de ciudadanía en nombre de principios abstractos de justicia e igualdad que no están inscritos en tradición ni idiosincrasia algunas, sino que son la

consecuencia del consenso impersonal entre desconocidos que deciden convivir. Negación total del baluarte (p. 209).

Quizá sea un despropósito anacrónico hablar de *flaneurs* en una ciudad industrializada y moderna como Medellín, pero lo cierto es que quienes se dan a la exploración desinteresada de las calles, de los acontecimientos y los cuerpos que las determinan, y por ende de lo urbano, comparten una visión y una ética con aquellas figuras míticas, con aquellos dandis hedonistas que en los entramados de las calles europeas veían un campo de juegos en el que desplegar su creatividad y su ocio.

Quien se presta a recorrer las calles de Medellín desinteresadamente, o con el interés mínimo de que estas ofrezcan colores y matices a un vacío que quizá el alcohol, quizá alguna droga, quizá la compañía, quizá el dinero, o quizá la soledad liberadora no consiguen llenar; quien así, dicen, se presta a recorrer las calles, no tarda en familiarizarse con elementos vivos, móviles, humanos, portadores de un estrato de realidad subyacente a la Realidad con mayúscula, la que se enuncia y se anuncia en los medios y en las teorías y las ideas sesgadas de la mayoría, un estrato de realidad sórdida, cargada de historia, de heridas y de conflicto, y por lo tanto estimulante a nivel ético y estético. Quien así se presta a recorrer Medellín, tarde o temprano se encontrará contemplando el tumulto del parque de Bolívar, reparando en la ambigüedad desconcertante de los travestis y los transexuales, o quizá en los rostros compungidos y un poco cautos de los feligreses que acuden a la Catedral Metropolitana; quizá se encuentre ante una fila de estudiantes y académicos deseosos de entrar al teatro Lido a presenciar una proyección, una charla o un concierto, y logre percibir en sus atuendos y en sus rostros cierta añoranza por lo que otrora fuera una congregación de salón pero que ahora recurre al espacio teatral porque es lo que más se adapta a las necesidades funcionales o utilitarias actuales del gremio cultural; quizá decida entrar

al *Café La Polonesa* y sentir que se integra al ambiente vetusto de unos cuantos viejos futboleros que discuten temas dispares al son de cerveza, aguardiente y tango.



Zapata, J. (2006). *Travestis*. Acrílico sobre cartón. Imagen cortesía del artista.



Zapata, J. (2004). *Boceto Travestis*. Lapicero sobre papel. Imagen cortesía del artista

Quien otorga a las calles de Medellín ese lugar de cultura o contracultura, para la posibilidad del disfrute y el ocio, pronto se hallará camino hacia algún lugar de la Avenida Oriental, quizá la

Iglesia San José, pero si su presencia es realmente generosa, su periplo no será directo y apresurado, sino lento y enrevesado. Habrá de recorrer los bajos del puente que de la estación Prado conduce a la Estación Parque Berrío y, sorteando el olor a pescado, a embutidos fritos y a empanadas y pasteles recalentados, acudirá al maridaje entre lo pintoresco y lo sórdido, presente en una cantidad y variedad inconmensurable de objetos a la venta, en espacios regentados por una cantidad ingente de cuerpos de todas las edades, de todas las razas y de todos los portes, cuerpos cuyo único denominador común es una decadencia que, aunque puede oscilar entre incipiente y pronunciada, no deja de ser legible: entre hombres que se adhieren al perfil de un patriarca campesino o de un obrero que trabaja de sol a sol, pululan a veces chiquillas desarrapadas y viejecillas encorvadas; entre mujeres rollizas con infantes en brazos se mueven hombres envejecidos por el bazuco y niños con una noción ya completamente asimilada del rebusque. Personajes que hacen parte de lo urbano y son eje protagónico tanto de las *Diásporas urbanas* y las dos versiones de los *Nuevos horizontes* de Zapata, como de otras obras que presentan un amalgama atiborrada de individuos caricaturizados, como un esquema de mosaicos llenos de pequeños elementos que conforman un micro universo, en las pinturas a gran formato de Jorge Zapata, es más notoria dicha conformación de unidades pictóricas condensadas de detalles, calculados de manera milimétrica, dado que parecen escenas rotatorias a la manera del cinematógrafo complementado por pequeños fotogramas, los cuales se pueden descomponer y fragmentar. Esto como una lectura posible de estas pinturas, en este caso son grandes escenarios llenos de personajes que a su vez son pequeños sectores reductibles.



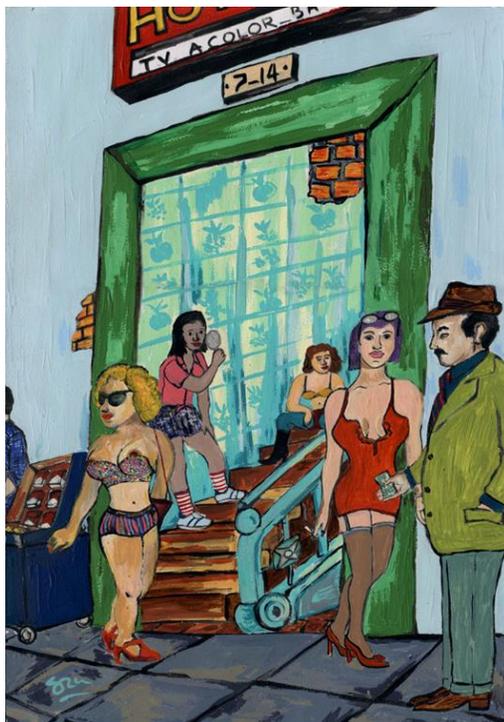
Zapata, J. (2014). *Nuevos horizontes*. Acrílico sobre tela. Recuperado de: <https://universes.art/es/mde-medellin/2015/tour/institutional-teasing/jorge-alonso-zapata>



Cano, F. A. (1914) *Horizontes*. Óleo sobre lienzo. Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Horizontes>

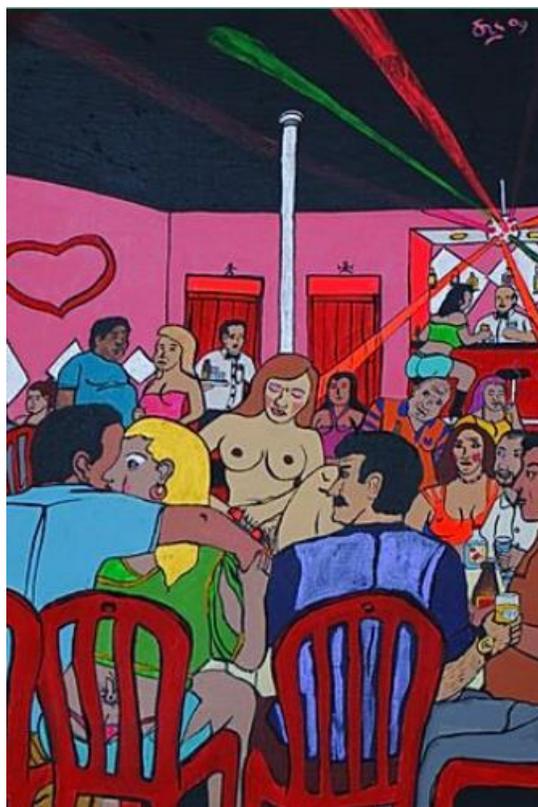
Dependiendo de qué tan intensa e interesada se perciba la mirada de este transeúnte hipotético, si se piensa, cabe contar con la posibilidad de que en ese trayecto que lleva a la plaza de Botero, o en la calle adyacente a la plaza, sea abordado por una prostituta que le ofrezca un fragmento de su realidad traducido en unos cuantos minutos de placer mundano, como de manera procaz lo pone de presente Zapata, en varias de sus pinturas, al representar la prostitución en dos de sus

variables, la prostitución callejera como *Con las fufas* y la que está mediada por los servicios en un antro semipúblico, sea una cantina o un bar de teiboleras²⁸ y strippers, como es el caso de *Streeper*.



Zapata, J. (2004). *Con las fufas*. Acrílico sobre papel. Imagen cortesía del artista.

²⁸ Teibolera es una forma de referirse en México a una mujer que atiende mesas en un bar y que suele también prostituirse. Es una castellanización deformada de la palabra table, que en inglés significa mesa y se pronuncia téibol. Aunado a la palabra Copera.



Zapata, J. (2009). *Streeper*. Acrílico sobre tela. Imagen cortesía del artista.

O que sea instigado por un voceador estridente para que se aventure a buscar ese mismo placer de manera contemplativa y expectativa en la mesa de uno de tantos grills cercanos. Si pasa de largo y cruza la avenida de Greiff, abarrotada de todo tipo de vendedores ambulantes y paradero de por lo menos cuatro rutas de buses de la empresa de Transportes Medellín, se hallará ante una amalgama interesante de turistas y habitantes del espacio urbano en la plaza de Botero. No es raro hallar, a las puertas del Museo de Antioquia, grupos de gringos, teutones, chinos o mexicanos, a veces andando a su aire, a veces guiados por un joven vivaracho ataviado con un uniforme que delata sus ganas (o su obligación) de presentar estos espacios de la ciudad a la luz del criterio más favorable posible.



Zapata, J. (2012). *En el museo*. (Acrílico sobre tela). Recuperado de: <https://www.flickr.com/photos/museodantioquia/24155972211/in/photostream/>

No será difícil para el transeúnte establecer un claro contraste entre las presencias foráneas efímeras, y las incontables presencias locales que los abordan para ofrecerles un bocadillo o una manilla, el abismo que se yergue entre la afabilidad de estos y el reparo estupefacto de los primeros, que no pocas veces se salva con la distancia de un billete o el peso de unas cuantas monedas. Lo anteriormente enunciado es abordado por Delgado (1999) de la siguiente manera:

Es posible que, como se ha sostenido, la calle haya podido ser el escenario de la desintegración del vínculo social, del Individualismo de masas, de la incomunicación y de la marginalización. Pero también lo suele ser de las emancipaciones, de los camuflajes, de las escapadas solitarias o en masa. Tierra sin territorio en que cada cual merece -como el más precioso de los regalos- la formidable posibilidad de no ser nadie, de esfumarse o morir, de desvanecerse en la nada, convertirse en sólo el propio cuerpo y la propia sombra, una «silueta

vigorosa de atrevidos y negros trazos». Puesto que la calle es una frontera, que encuentran en ella su nicho natural todas las gentes del umbral, todos aquellos que viven anonadados: el adolescente, el inmigrante, el artista, el desorientado, el enamorado, el outsider..., todos ellos dislocados, desubicados, sin dar nunca con su sitio, intrusos a tiempo completo: los tipos urbanos por excelencia (p. 208).

Unos cuantos pasos llevarán al transeúnte al concurrido parque de Berrio, adyacente a la estación del metro de Medellín, con el mismo nombre, un lugar en el que siempre parece estarse llevando a cabo un evento digno de un gran público, como un concierto o una actuación teatral; a veces es posible dar con estas manifestaciones, pero las más de las veces este denso mar de personas se distribuye en grupúsculos de contertulios, que discurren sobre temas dispares, y entre los que se mueven no pocos policías, entre veteranos y novatos, que intuyen o quizá incluso saben que entre tanto muchacho atlético, entre tanto señor de aire sobrado y bonachón, ha de haber alguno del que puedan echar mano si su propia mano se alarga más allá de lo debido. Estáticos entre el tumulto, además, el transeúnte encontrará un buen número de lustrabotas perspicaces e inquisitivos, que nada más ver un fragmento de cuero se abalanzan sobre quien lo porte para ofrecerle sus servicios con una dialéctica a veces infecciosa. Parado ante la fachada de la Basílica de Nuestra Señora de la Candelaria, el ir y venir de trabajadores, vendedores y habitantes de calle quizá disuadan al transeúnte de actualizar por medio de la contemplación de una de las edificaciones más antiguas de la ciudad la historia de ésta. De ser así, lo más probable es que emprenda camino hacia Junín-La Playa por la calle 51, una calle poco transitable al estar abarrotada de puestos de venta tan dispares que van desde la venta de libros piratas hasta la de discos de pornografía en video, pasando por los puestos de lociones adulteradas y afiladores de cuchillos. Una vez en la carrera Junín, el recorrido más sensato hacia la Avenida Oriental sería

por toda la Playa, la calle más vistosa del centro, engalanada con palmeras y árboles frondosos, paradero de los tahúres que no se resisten a jugarse la plata de los servicios en el Casino Caribe o en alguno de los casinos de menos renombre que se encuentran alrededor, y en la que tampoco faltan los lustrabotas y los vendedores en cada esquina. Sin embargo, nada más dar unos pasos por La Playa, el transeúnte podría sentirse atraído por los sonidos y las voces estridentes que proceden del otrora sofisticado pasaje de La Bastilla. Bares como el Bastilla Premium o El Paraíso dominan el trayecto del pasaje en el que predominan esas voces y esos sonidos; son lugares que no parecen carecer nunca de la presencia de parroquianos, especialmente hombres viejos que se han ganado unos pesos arduos en algún lugar cercano del centro, quizá otros tantos que han perdido esos mismos pesos de manera igualmente ardua y amarga en los casinos cercanos, acompañados por mujeres avinagradas pero dicharacheras que a veces parece que brindan el consuelo de su mera presencia.

Aquí finaliza el recurso del transeúnte, hipotético, sabiendo que se seguirá abriendo paso entre un tumulto variopinto, portador en conjunto de ese secreto, de esa cualidad innombrable que entraña lo urbano, y que ofrece vislumbres dicientes a través de cruces efímeros y encuentros afables o siniestros, que bien pueden ser con indigentes arrastrando su carreta por la calle Ayacucho, o con hombres melancólicos conservados en alcohol en el Bar Adiós Muchachos, o con los rostros vigorosos, expectantes e intrépidos de los jóvenes en busca de sensaciones consumibles en el parque del Periodista. No hace falta que dicho transeúnte trabe conversación con ninguna de estas presencias, ni que indague por los detalles de sus vidas, ni que las enfrente y las interpele para hacerlas exhibir su verdadera naturaleza. Basta con una mirada sin sesgos, una mirada generosa que, como ya se ha dicho, esté desprendida de todo pragmatismo y de toda preconcepción de lo que debería ser el devenir de una ciudad, el devenir de lo urbano, transeúnte

que entiende que hay un temor que puede estar justificado en tanto que el azar con el que dichas presencias ponen en práctica sus modos de acontecer puede, en efecto, poner en riesgo su vida, pero que en última instancia es un riesgo que vale la pena correr si la recompensa es una integración a ese devenir y una comprensión de los mecanismos que lo determinan. Su integración a la vivencia, contexto, o entendimiento de los estratos éticos y estéticos que facilitan una presencia, misma que no tenga que estar mirando por encima del hombro en todo momento, como no sea para atender a un nuevo acontecimiento producto de ese azar estimulante que allí se desenvuelve, en donde la calle es una instancia sin límites; sobre esto Delgado (1999) manifiesta que “la urbs es la urbs. Está o podría estar sola. Y, en última instancia, no tiene necesidad de polis. La urbs nunca es una polis. La polis es enemiga de la urbs, a no ser que se someta a ella y la sirva” (p. 209).

Es probable que, después de incontables horas de recorrido, después de practicar la convergencia y la divergencia con diferentes espacios y presencias en diferentes ámbitos de la ciudad de Medellín, éste transeúnte hipotético del que se habló, ha de hallarse ante la obra ingente de Jorge Zapata, y reconozca en ella, en las piezas que representan a los personajes y a los espacios con los que ha establecido un contacto íntegro, una forma de entender, respetar, interpretar, tergiversar (formalmente), condensar, representar, mostrar y transmitir los fragmentos más importantes de ese secreto que entraña todo lo que es meramente visible en la ciudad. Al igual que en Courbet, en Francia, a mediados del siglo XIX, o que en Manet a finales del mismo, si a este transeúnte se le atribuye la sensibilidad plástica para hacer esta asociación, seguramente sabrá ver en las pinturas visualmente estridentes de Jorge Alonso Zapata un realismo a ultranza, una necesidad de no ahorrarse ni el más mínimo detalle de los estratos de esa realidad, presente en una cantidad innumerable de cuerpos y de espacios que conforman ese ente

monstruoso, en el que la vida se vive en tanto que se arriesga, que constituye lo urbano, los delirantes y deleitantes submundos.



Belalcázar, A. (2019). *Jorge Alonso Zapata*, bajo los puentes de la estación Prado del Metro de Medellín. Fotografía. Recuperado de http://www.andresbelcazar.com/retrato/jorge-alonso-zapata/?av_sc_blog_page=2

6. CONCLUSIONES

El trabajo del artista Jorge Alonso Zapata permite entender la obra de arte, no sólo como un documento histórico, sino también como un condensador polisémico de información vinculada a una realidad o periodo determinado, permitiendo al espectador la posibilidad de establecer proximidad a tiempos remotos, o a épocas pretéritas ajenas a la suya, o a contextos ajenos a los propios. Es así como las piezas artísticas pueden cumplir también la función de ser herramientas ilustrativas para la reconstrucción imaginaria de otras épocas, de diversos acontecimientos, de lugares, y de personajes.

En este sentido se debe mencionar un hallazgo diciente el cual se pliega a teorías ya existentes en las que se le otorga una calidad de documento histórico a la imagen, una imagen que puede hacer las veces de archivo recopilatorio para enfrentarse a elementos que como se ha insistido pueden ser inalcanzables; en este caso queda confirmado que las pinturas de Jorge Alonso Zapata, hacen las veces de documento histórico y de archivo, el cual relata y recrea a través de sus componentes visuales una serie de historias individuales de personajes marginados y marginales (personajes que no son tipos o tipologías, son sujetos o individuos inspirados en el contexto cotidiano del pintor que se identifica con sus realidades, y recreados a partir de sus derivas urbanas en los espacios abyectos de la calle y los submundos). El artista también recrea la experiencia de interacción con los ámbitos o lugares proscritos de la urbe, de una ciudad que se logra dilucidar por medio de la óptica zapatesca; esto, como un cronotopo, es decir, una representación de la ciudad de Medellín a la manera del artista, invisible para unos y visible para él y los que son menesterosos de su obra. Cada una de las escenas suburbanas y submundanas, referidas en la obra del artista, son también la reconstrucción de una historia general acerca de

una cultura que está al margen y a su vez se suscribe a la posibilidad de la decadencia, sea por su participación directa e indirecta en tal realidad, por su acceso continuo o discontinuo a las prácticas culturales que suscita el recorrer la ciudad, o por ser partícipe de los fenómenos urbanos categorizados como amplios espectros del bajo mundo. Lo referido en el planteamiento del problema de este trabajo monográfico se puede verificar a partir de los resultados que arrojan diversos apartados del corpus capitular, donde se puede constatar que la obra de Zapata es un testimonio o crónica visual de los submundos, a esto se le atinó; pero como es debido mencionar, no debe categorizarse la obra de este pintor antioqueño como un mero pandemónium visual intrincado, dedicado sólo a demostrar lo sórdido y a revelar lo abyecto. Pues como insiste y aclara el mismo Jorge Zapata, al mencionar que buena parte de sus pinturas también aboga por naturalizar los territorios urbanos, estas zonas denostadas y siniestras en las que la urbe y sus personajes aparentan ser infranqueables, pues pareciera también que todo viandante no tiene la posibilidad de caminar sin preocupación por las calles y los sectores más álgidos de Medellín, o sin experimentar desagrado a causa de un imprevisto mal logrado, dado que es algo poco común entre los transeúntes que se adhieren a la urbe, pocos son los que tienen la oportunidad de dejarse maravillan por la magnificencia que permite la abyección, la siniestridad y la oscuridad de la urbs, desde una experiencia práctica del voyerismo y las didácticas del flaneur. Es claro que una manera menos riesgosa para evitarse las mezquindades o peligros del azar al sortearse la calle es dirimir, divagar y contemplar la obra zapatesca, la cual es una carta abierta y una invitación sin dedicatoria a exponerse a los diálogos y las dinámicas que se suscitan en medio del espacio público. Para un espectador que congenie con este tipo de arte es útil vivir las construcciones artísticas de Zapata, más allá de los 360 grados, al permitirse la experiencia o el éxtasis estético, por medio de la conjugación sensorial real, en cierta medida, no imaginaria, a través del

ilusionismo propio de las pinturas que presentan ambientes monstruosos; como es el caso de la obra de Zapata. En este sentido los continentes pictóricos del artista proclive a Barbacoas, son una semblanza amable, que da pie a reflexionar sobre las implicaciones que ofrece una reconfiguración del espacio urbano. Pero, en este caso, no se alude a una modificación regida por los planes de gobierno donde hay que replantearse la ciudad a través de los modelos urbanísticos contemporáneos y los moralismos motivados por la insólita posición en la que la *polis* planea, invisibilizar, o “rehabilitar” a todo aquel que esté en ese desafortunado estado de calle, un eufemismo repugnante, ya que el ser marginal puede ser, en una instancia determinada, por una suerte de azar, y en otra, una decisión vital autónoma como opción personal estoica hacia la decadencia. Sería más bien (idealmente) aquella reconfiguración del espacio urbano que está circunscrita a la generación de lógicas en cuanto a la apropiación de los lugares y los no-lugares.

En la obra artística de Jorge Zapata también hay una referencia a los submundos y contextos urbanos marginales o suburbiales, un poco más sana, o más inocente, si se quiere, tal como se mencionaba anteriormente, ya que en algunas de sus pinturas sólo subyace la cotidianidad que es propia de los sectores denominados populares, una cotidianidad que no muestra necesariamente la aparente hostilidad de la calle, al contrario, es una oda a las conexiones y relaciones que se pueden generar a través de vínculos amistosos con personajes que tienen dignidad, condición humana, y que para nada están disminuidos por sus condiciones sub-barriales, dado que simplemente coexisten con el espacio monstruoso de la urbs. En su obra salen al encuentro del espectador individuos como los errantes y vendedores ambulantes, los barberos, los trabajadores, las personas del común que sólo acceden a la calle para transitar por contratos leves, entre otros personajes. Es una mención necesaria y aclaratoria con el fin de no oscurecer todo el groso visual que ofrece Zapata, además del que se dedica a hacer una escanografía del bajo mundo, por lo

tanto, de los diferentes submundos, en los cuales obligatoriamente la calidad de humanidad no está disminuida porque sí, se disminuye cuando la decadencia se convierte en un *modus vivendi*. A partir de esto es necesario cuestionarse sobre lo más importante acerca de esta obra y lo que como resultante de esta investigación resuena, la obra de Zapata es amoral, no en un sentido peyorativo, sino en la precisión más delicada, la de un elogio, puesto que es un Arte triunfante en la medida en la que no se suscribe a lógicas y discursos clichés que amañan los devenires posibles de vivir y experimentar lo urbano, e indudablemente no está naturalizada para reivindicar poblaciones vulnerables a través de la generación de la lástima o la exaltación de la porno-miseria, sino que el objeto artístico de Jorge Alonso es algo mucho más perplejizante, ya que indica o da la posibilidad de simplemente vivir la marginalidad como algo cotidiano e irreparable, algo que es natural, que debe ser y debe dejarse ser, un elemento consustancial al individuo el cual es natural y que también es afable y agasajante, una paradoja que es compleja de desentrañar, pero que de manera relativa es posible de encontrar a través de la experiencia misma con esas historias y esas sedimentaciones orgánicas vitales, a las que el pintor de la marginalidad en carnaval referencia; por esto el carnaval es una pedagogía irónica que se suscribe al color para matizar los sustratos de siniestridad, abyección, y monstruosidad de lo urbano, dando un aire de confianza al espectador que contempla y vive sus pinturas. Los submundos son normales, ahí están independientemente de su adversidad, son parte de cada individuo que está inserto en la *urbs*, la calle es el continente y la *urbs* el contenido ingente.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, B.E., Rojas, M.B., & Parra, J. D. (2017). *Mitópolis. Un ensayo sobre arte y memoria en el espacio público*. Medellín: Editorial: Universidad Nacional de Colombia.
- Arbeláez, L.F. (2017). El centro es... *Revista Agenda Cultural, Alma mater, Universidad de Antioquia. Crónica Centro*, N° 244, 12-15.
- Bullington, J., & Karlson, G. (1984). "Introduction to phenomenological psychological research". *Scandinavian Journal of Psychology*, vol.25, N° .1, 51-63.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Critica.
- Calinescu, M. (2002). *Cinco caras de la modernidad: Modernismo. Vanguardia. Decadencia. Kitsch. Postmodernismo*. Barcelona: Editorial Tecnos.
- Capel Sáez, H. (2003). A modo de introducción. Los problemas de las ciudades: urbs, civitas y polis. *Mediterráneo económico*, ISSN 1698-3726, N° 3, (Ejemplar dedicado a: Ciudades, arquitectura y espacio urbano), 9-22.
- Careri, F. (2013). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Cercas, J. (2005). *La velocidad de la luz*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Correa Ortiz, D. (2014). *Medellín. Instantáneas del narcotráfico*. Maestría thesis, Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín.
- Debord, G. (1958). Texto aparecido en el # 2 de *Internationale Situationniste*. Traducción extraída de *Internacional situacionista*, vol. I: *La realización del arte*, Madrid: Literatura Gris.

- Delgado, M. (1999). El animal público: hacia una antropología de los espacios urbanos. Barcelona: Anagrama.
- Duque, F. (2011). Arte urbano y espacio público. Res Pública. Revista De Historia De Las Ideas Políticas. ISSN 1576-4184, N° 26, 75-93.
- Fernández Uribe, C.A. (2004). Hipólito Taine: la obra de arte Como hija de su tiempo. Artes, la Revista, ISSN 1657-3242, N°. 6, 49-63.
- Fuster Guillen, D.E. (2019). Investigación cualitativa: Método fenomenológico hermenéutico. Propósitos y Representaciones, ISSN 2307-7999, vol.7, N° .1, 201-229.
- Giraldo, S. A. (2017). Jorge Alonso Zapata: Cuerpos al este del Edén. Revista Universidad de Antioquia, ISSN 0120-2367, N°. 329, 96-100.
- Giraldo, S. A. (2019). Los colores del deseo, Colección: El arte en Antioquia ayer y hoy. Medellín: Editorial EAFIT.
- Gómez Gray, A. (2017). Carl G. Jung y Edmond Cros: el espíritu de la época y el sujeto cultural. La Palabra, ISSN 0121-8530, vol.7, N°.31, 77-88.
- Guasch, A.M. (2005). Los lugares de la memoria. El arte de archivar y recordar. Materia: Revista internacional d'Art, ISSN 1579-2641, N°. 5, 157-183.
- Gutiérrez, A. (27 de julio de 2017). Levantamientos?: retratos de vicio y cotidianidad en Medellín. Revista Arcadia. Recuperado el 24 de mayo de 2020, de <https://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/jorge-zapata-vicio-cotidianidad-barbacoas-medellin-la-silueta/64786>
- Guerrero Rodríguez, F. (2009). Medellín: años ochenta. Revista Universidad Distrital .Ciudad Paz-ando: Mafia: una herencia de tres décadas, ISSN 2011-5253, vol. 2 N °.1, 49,55.

- Grajales, D. (24 de febrero de 2016). Realidades grises narradas a todo color. Periódico El Mundo. Recuperado el 24 de mayo de 2020, de https://www.elmundo.com/portal/cultura/cultural/realidades_grises_narradas_a_todo_color.php#.Vv6sLHqnSC5v
- Huyssen, A. (1994). Monument and Memory in a Postmodern Age, in *The Art of Memory. Holocaust Memorials in History*. New York: Jewish Museum.
- Mesa, G. (2016). *La cuadra*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Fenomenología de la percepción*. Paris: Editoriales Éditions Gallimard.
- Moreno, J.G. (2006). En “Teratologías Urbanas”, *Geosofía y otros ensayos*. Medellín: Editorial: Universidad Nacional de Colombia.
- Nueve artistas para ver en el MDE 2015. (11 de junio del 2016). *Revista Arcadia*. Recuperado el 24 de mayo de 2020, de <https://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/artistas-mde-2015-wilson-diaz-anri-sala-amar-kanwar/44930>
- Parra Valencia, J.D. (2014). ¿Qué es un estetograma? Reflexiones en torno al devenir sensible del Espacio. *Revista colombiana de pensamiento estético e historia del arte*. ISSN 2389 - 9794 N3, 65-85.
- Roldán-Alzate, O. (2017). Crónica Centro. *Revista Agenda Cultural, Alma mater, Universidad de Antioquia*. Crónica Centro, N° 244, 23-25.
- Viveros Vigoya., M, Angulo, L., & Molinier, P. (2009). *Y el Amor... ¿Cómo va?* Bogotá: Centro editorial, Facultad de Ciencias Humanas Universidad Nacional de Colombia.
- Xibillé Muntaner, J. (1996). *Las máscaras de la modernidad, la máscara del kitsch*. Ciencias humanas, Universidad Nacional de Colombia. ISSN: 0120-3622, N°. 22, 179-197.