

Patrimonio artístico plástico mueble de la *Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín. 2*

Juan David Chávez Giraldo

(Colombia, 1966-v.)

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



Resumen

En esta segunda entrega de la écfrasis de las obras de arte que hacen parte del patrimonio plástico mueble de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, el autor, quien al mismo tiempo coordina la investigación del proyecto de dicho inventario, en sinergia con otras dependencias administrativas, expone los valores estéticos de diecisiete piezas con el fin de que los lectores puedan evidenciar su calidad. En tal sentido, el trabajo contribuye a la difusión de las creaciones que custodia la institución haciendo un aporte misional para conocimiento de la propia comunidad universitaria y del público externo.

Palabras clave

Artes plásticas, patrimonio, Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín

Introducción

En el número anterior de la Revista, en que se incluyó el primer fascículo de este importante proyecto de identificación, análisis y difusión del patrimonio artístico plástico mueble de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, se explicaron los objetivos, los alcances y las metodologías del proyecto. Así mismo, se incluyeron algunos párrafos en los que se pusieron en conocimiento del lector los conceptos de patrimonio, arte plástico y estética, en los cuales se basa el estudio. Posteriormente, se presentaron las obras *Simétrica* de Alberto Uribe, *El mundo que anhelamos* de Félix Ángel, *Tierra caliente* de Federico Londoño, *Playita blanca* de Óskar Riaño, *Autorretrato* de Pedro Nel Gómez, *Urbano* de Luis Fernando Escobar, *Puebla de los ángeles* de Gustavo Rendón y *60 años Facultad de Arquitectura 1954-2014* de Alejandro Castaño. Las descripciones analíticas y simbólicas estuvieron acompañadas de imágenes fotográficas, de una breve reseña de los autores y de algunos datos complementarios de la historia de las piezas en la Universidad.

En esta oportunidad se han elegido las obras *Sin título* de Alejandro Castaño, cuatro acrílicos de la serie *Moravia* de autoría de Natalia Echeverri, el óleo de *José María Villa* de Gabriel Montoya, los frescos de la cúpula del aula máxima de la Facultad de Minas del maestro Pedro Nel Gómez, que llevan por título *Homenaje al hombre*, la serie de ocho dibujos acuarelados *Salvador de Bahía* y dos adicionales de Ouro Preto, titulados *Iglesia de Santa Efigênia*, y *Plaza Tiradentes* de Gustavo Rendón. Como se comentó en el artículo anterior de la secuencia, esta es una nueva invitación para acercarse de manera directa a las valiosas obras que hacen parte de la riqueza cultural que alberga la Universidad Nacional de Colombia; sin lugar a duda, el contacto real con los productos artísticos promueve experiencias de mayor sentido y conmueven el espíritu, superando con creces la lectura de los textos y la apreciación de las imágenes fotográficas, que apenas logran motivar la sensibilidad estética.

Sin título

Alejandro Castaño,¹ 2018, madera y piedra pizarra negra, 12 × 12 × 14 cm.

Ubicación actual: oficina de la *Revista de Extensión Cultural* de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, segundo piso del bloque 24, campus El Volador

Esta obra del profesor Alejandro Castaño y que el entonces Decano de la Facultad de Arquitectura, Edgar Arroyo Castro, entregó a las diferentes dependencias administrativas de dicha instancia al momento de finalizar su gestión al frente de la Facultad en junio del 2018, como señal de agradecimiento, es la expresión artística de lo que significa una comunidad que trabaja en beneficio del fortalecimiento institucional para consolidar el proyecto de nación que constituye la Universidad Nacional de Colombia. Las piezas que conforman la obra, realizadas con madera de los marcos originales del bloque 24, en el que funciona gran parte de la Facultad y que vio nacer su proyecto académico en 1954, no solo se basan simbólicamente en la historia para proyectarse al futuro, sino que, además, se pueden mover con flexibilidad dentro de la estructura reticulada que las contiene, como representación de la adaptabilidad requerida para los permanentes cambios que el contexto demanda. Así, la pequeña escultura muestra que una dependencia educativa, como la Facultad en cuestión, debe tener la capacidad de cambio y movimiento para afrontar los retos que el veloz mundo establece y para resolver los complejos problemas que surgen en cada momento; en consecuencia, la interpretación que el artista hace lo lleva a proponer un conjunto de elementos móviles para que el espectador interactúe de manera lúdica.

¹Alejandro Castaño Correa (Medellín, Colombia, 1961-v.). Maestro en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia y Profesor Asociado de la misma institución adscrito a la Escuela de Artes de la Sede Medellín. Diseñador industrial, de escenografías, mobiliarios y joyería de autor. Expone desde 1985 individual y colectivamente en diversos espacios nacionales e internacionales. Primer premio del VII Salón de Arte Joven, del Salón Arturo y Rebeca Rabinovich de 1990 y del III Salón de Pequeño Formato de la Biblioteca Pública Piloto. Menciones y nominaciones en varios salones, premios y exposiciones. Su obra hace parte de la colección pública de distintos museos, series privadas y particulares.

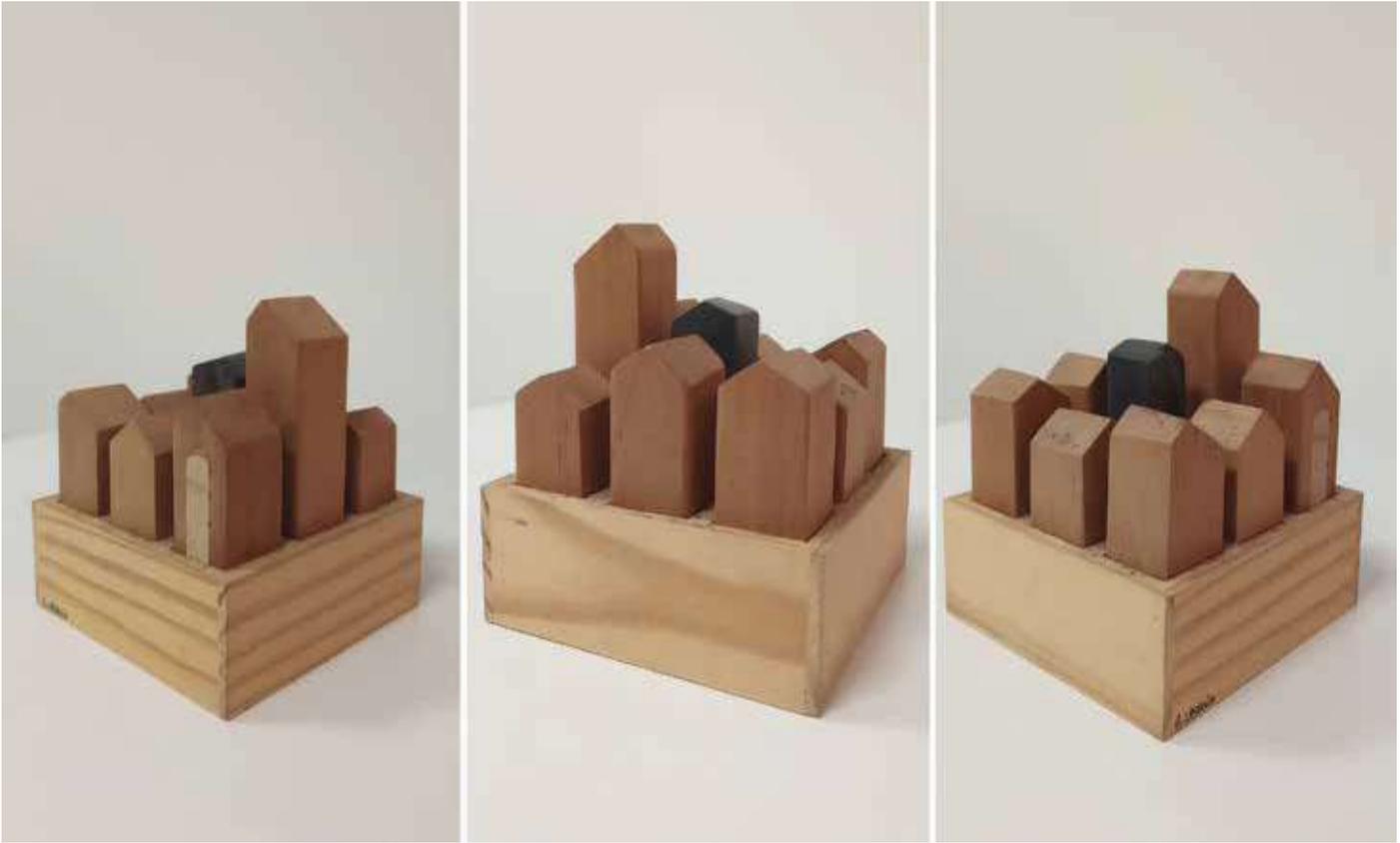


Figura 28.1 Alejandro Castaño, *Sin título*, 2018, madera y piedra pizarra negra, 12 × 12 × 14 cm.
Fuente: fotografía de Juan David Chávez Giraldo

Los nueve cajones cuadrados de la base de madera de la pieza escultórica son nichos que reciben sendos volúmenes verticales de diferentes alturas. Ocho de ellos, como se ha dicho, son de madera reciclada de los marcos de las cerraduras de fachada, que fueron retirados para ser reemplazados por una ventanería metálica, ya que una buena parte del componente original del edificio estaba deteriorado por el paso del tiempo, la intemperie, las plagas y el uso. Solo uno de los esbeltos trozos que se insertan en los vacíos es de piedra pizarra negra, y que contrasta radicalmente con sus homólogos de madera, tanto por el color como por el peso, la dureza, el brillo y la superficie pulida del volumen. De tal manera, se hace un contrapunto en la composición para evitar la monotonía y el monocromatismo, lo que permite romper la imagen con

el sutil cambio y otorgarle un aceto de interés plástico a la creación.

Otro detalle que resalta en los nueve componentes del juego creativo es el remate superior con dos planos inclinados que forman un ángulo espacial para recordar la imagen arquetípica de la casa. Es una representación abstracta y elemental del concepto del hogar, de los techados a dos aguas que generan un paisaje angular hacia el cielo y que cobijan amablemente al hogar que albergan. Esta imagen universal, de gran contenido simbólico, remite a todo lo que significa la casa como centro del universo de cada uno, como el recinto sagrado para aislarse del mundo en compañía de los próximos, en la intimidad y la complicidad de lo privado, para establecer un territorio único ligado al corazón, a los

sentimientos, al amor maternal y al romántico. La casa como albergue del alma para ver crecer los hijos, para regenerar el ser y para poder afrontar el hacer; lugar de re-creación, de re-carga, de re-alimentación, de reproducción; cofre seguro de protección afincado en la Tierra y lanzado a los dioses celestes. La solidez de los trozos de madera y piedra con los que se materializa la idea refuerza el sentido trascendental, atemporal e infinito. Y aunque el conjunto transmite unidad y genera la imagen de una pequeña aldea o de un sencillo y acogedor conjunto urbano, la individualidad no se pierde, los tonos particulares de cada tronco, las vetas de la madera en cada pieza y las distintas alturas, exponen la variable consistencia de lo colectivo y recuerdan que en la variedad radica la riqueza y la fortaleza. El reconocimiento de las otras expresiones, de los otros modos, de los diferentes tipos, de los múltiples sentidos, orígenes y destinos se manifiestan en la obra representando lo que constituye un rasgo fundamental de una comunidad académica variopinta y repleta de matices.

De la serie Moravia

Natalia Echeverri,² 2000-2010, acrílico sobre lona publicitaria, dimensiones varias.

Ubicación actual: Recepción de la Secretaría de Sede de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín y Secretaría de Sede de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, segundo piso del bloque 41, campus El Volador

²Natalia Echeverri Arango (Medellín, Colombia, 1972-v.). Maestra en Artes Plásticas y Magíster en Hábitat de la Universidad Nacional de Colombia, y Doctora en Artes Visuales de la Universidad Federal de Río de Janeiro, Brasil. Profesora Asociada de la Universidad Nacional de Colombia. Obtuvo primera mención en el XVI Salón Arturo y Rebeca Rabinovich, y segunda mención en el X Salón Colombiano de Fotografía. Becaria del Programa Estudiantes Convenio de Posgraduación PEC-PG, de CAPES/CNPq, Brasil, y del Laboratorio del Hábitat, Isla de la Reunión, Ultramar, Francia. Autora de dos libros, un capítulo, varios catálogos y artículos en revistas y periódicos. Su obra ha sido exhibida en exposiciones individuales en Casa Amarela, Río de Janeiro, Brasil, y en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Reunión, Isla de la Reunión, Francia; en muestras colectivas en Armenia, Barranquilla, Cali, Cartagena, Medellín, Pereira y Santa Marta, Colombia; Aveiro, Portugal; Barcelona, España, y en la Isla de la Reunión, Francia.



Figura 28.2 Natalia Echeverri, de la serie *Moravia*, 2000-2010, acrílico sobre lona publicitaria, 46 × 46 cm.
Fuente: fotografía de Juan David Chávez Giraldo



Figura 28.3 Natalia Echeverri, de la serie *Moravia*, 2000-2010, acrílico sobre lona publicitaria, 46 × 45 cm.
Fuente: fotografía de Juan David Chávez Giraldo



Figura 28.4 Natalia Echeverri, de la serie *Moravia*, 2000-2010, acrílico sobre lona publicitaria, 30 × 49,5 cm.
Fuente: fotografía de Juan David Chávez Giraldo



Figura 28.5 Natalia Echeverri, de la serie *Moravia*, 2000-2010, acrílico sobre lona publicitaria, 30 × 49,5 cm.
Fuente: fotografía de Juan David Chávez Giraldo

Moravia es un barrio de la comuna Aranjuez, ubicada en el nororiente de Medellín, y está conformado junto al antiguo basurero de la ciudad desde mediados del siglo pasado. El botadero funcionó hasta 1984 y, aunque oficialmente se constituyó en 1977, desde una década atrás, era el destino de los desechos de los medellinenses. La montaña de basura, que llegó a una altura aproximada de treinta metros y en la actualidad es un jardín de unas siete hectáreas, congregó a numerosos campesinos desplazados por la violencia que llegaron en busca de mejores oportunidades hacia la década del sesenta y se instalaron en la zona con el fin de aprovechar los desechos para su sustento. Las precarias viviendas, inicialmente armadas con materiales reciclados (maderas, cartones, telas, plásticos y latas), se fueron consolidando con el tiempo, invadieron progresivamente el sitio y colonizaron el cerro poco a poco cuando el espacio de la base estaba saturado.

De este sector urbano toma el nombre la serie pictórica que Natalia Echeverri elaboró entre el 2000 y el 2010, como uno de los productos paralelos a la tesis realizada en sus estudios posgraduales de la Maestría en Hábitat en la Facultad de Arquitectura de la Sede Medellín de la Universidad Nacional de Colombia. La investigación, dirigida por la profesora Olga Cecilia Guzmán, “Expresiones estéticas del hábitat dentro de una comunidad barrial en transformación”, fue culminada en el 2006. El trabajo académico hace un estudio de los fenómenos constructivos y sociales de Moravia y concluye en una cartografía visual de la piel de “El morro” (como se denomina comúnmente el antiguo botadero).

Las piezas pictóricas que ocupan esta éfrasis son la expresión artística de esa dermis heterogénea que Natalia reinterpreta como una colección superpuesta de estratos geográficos y antrópicos con múltiples sentidos, dinámicas y direcciones. Las pinturas captan los fragmentos y detritus, los escombros y retazos, los movimientos y las instalaciones, la plasticidad de los recintos construidos con lo mínimo, la poética de la habitación de subsistencia, una suerte de

espacialidad inconclusa en permanente transformación y evolución, testigo de la movilidad y la recursividad de los moravitas.

La recurrente construcción, destrucción y reconstrucción de los ranchos de los habitantes del barrio queda plasmada en los trazos, las formas y los vectores de las pinturas. Los diversos territorios: los conquistados, los imaginados, los deseados, los dejados, los inventados, los futuros, conforman los elementos que pueblan estos acrílicos de gran fuerza cromática y potente sentido simbólico.

Los cuatro cuadros de mediano formato constituyen un documento plástico mnemotécnico que registra la historia de los habitantes de Moravia y de las primeras versiones de sus casas. El caos rizomático del hábitat y sus implicaciones sociales adquieren la geometría lineal aguda que caracteriza cada pieza para conformar tramas reticuladas de marcada direccionalidad y representar, de manera abstracta, la multiplicidad formal de los elementos y fragmentos de madera, listones, tabloncillos y superficies de todo tipo de materiales reutilizados, con los cuales se instalaban los delimitantes básicos de los cobertizos improvisados.

Azules y blancos predominan en la paleta usada con maestría por Echeverri, que pone acentos de color con amarillos, naranjas y rojos para crear un espacio heterotópico de características palimpsésticas. Como señal de la estabilidad deseada y ausente, como eco distante de las aguas desecadas para crear el territorio del sector, o como reflejo celeste en la tierra, los azules que cubren la mayor parte de las superficies de estas lonas hablan también de armonía, de tranquilidad, de cierta serenidad en contrapunto con el abigarrado entorno que se plasma en las pinturas; son, de cierta manera, un símbolo de lo anhelado. Además, los pequeños recuadros blancos y algunos naranja o amarillo, que se pintan sobre otros planos de color, remiten a vanos, como signos domésticos de la interioridad que refuerzan la volumetría arquitectónica de los palafíticos resguardos.

Los valores propios de la realidad matérica del barrio se traducen aquí al lenguaje pictórico sin caer en la simple reproducción mimética. Así, mutación, recuperación, transformación, *collage*, acumulación, reuso, mixtura, heterogeneidad, combinación y disolución, se convierten en trazos y superficies en estas pinturas de la serie *Moravia*, con un léxico abstracto geométrico que se hace universal y aplicable a otros rasgos de la cultura y la civilización contemporánea. En los acrílicos de Natalia es Moravia, pero podría ser Ramírez en Bogotá, Pucusana en Lima, Kibera en Nairobi o cualquier otro asentamiento popular de los miles de ciudades del mundo en desarrollo.

José María Villa

Gabriel Montoya,³ 1915, óleo sobre lienzo, 50 × 60 cm.
Ubicación actual: decanatura de la Facultad de Minas, campus Robledo

José María Villa, personaje del retrato que se analiza en esta sección, fue un ingeniero y matemático nacido en Sopetrán, Antioquia, en 1850, y fallecido en Medellín en 1913. De familia con orígenes asturianos, establecida en Santa Fe de Antioquia, estudió en la Escuela de Artes y Oficios de Medellín y luego en la Escuela de Ingeniería de la Universidad de Antioquia. Cuando dicha institución fue cerrada por la guerra civil de 1876, se trasladó a Estados Unidos donde adelantó estudios en el Instituto de Tecnología Stevens de Hoboken, Nueva Jersey, y se graduó en ingeniería presentando los exámenes de los últimos cursos por adelantado. Se vinculó como ingeniero en la construcción del puente colgante de Brooklyn, en Nueva York, y aplicó su experiencia en el diseño y la

³ Gabriel Montoya (Medellín, Colombia 1872-Medellín, Colombia 1925). Ingeniero de la Facultad de Minas de la Universidad Nacional de Colombia. Trabajó profesionalmente para el Ferrocarril de Antioquia. Alumno de Francisco Antonio Cano en su formación artística inicial; luego del traslado de Cano a Bogotá se encargó de su taller. Dibujante, grabador, pintor, acuarelista, iluminador de fotografías e ilustrador de las revistas *El Repertorio* y *El Montañés*. Cofundador y profesor del Instituto de Bellas Artes de Medellín. Tuvo como estudiantes, entre otros, a Humberto Chaves, Luis Eduardo Vieco, Bernardo Vieco, Rómulo Carvajal, Constantino Carvajal, Eladio Vélez, Apolinar Restrepo y Pedro Nel Gómez. Su obra incluye temas religiosos, paisajistas, costumbristas, bodegones y retratos con un estilo neoclásico y romántico de rasgos impresionistas.

construcción de varios puentes colgantes en Antioquia y Tolima desde su regreso al país en 1880, destacándose el Puente de Occidente —monumento nacional ubicado sobre el río Cauca, que une a Olaya y Sopetrán con Santa Fe de Antioquia—.

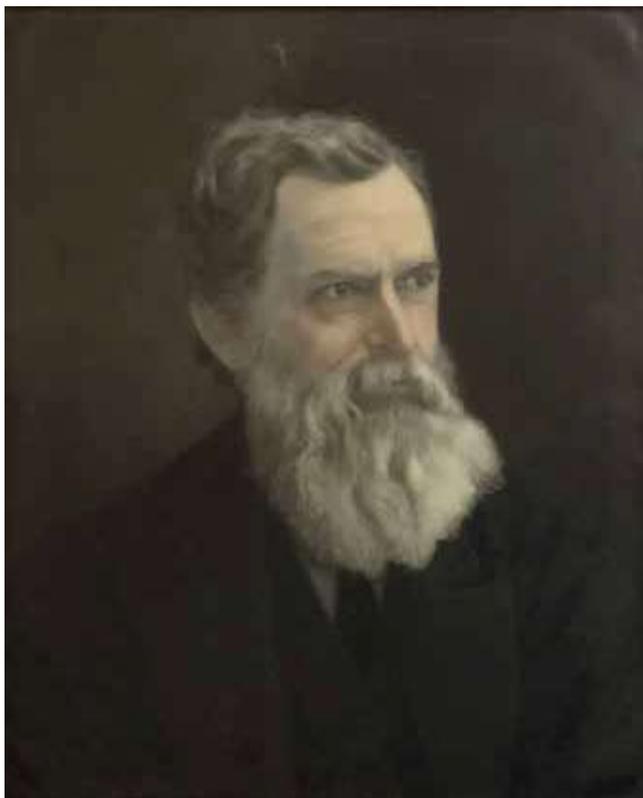


Figura 28.6 Gabriel Montoya, *José María Villa*, 1915, óleo sobre lienzo, 50 × 60 cm.

Fuente: fotografía de Juan David Chávez Giraldo

El óleo ha sido por muchos años la técnica con la cual se han pintado innumerables cuadros artísticos, por la versatilidad de su uso, la perdurabilidad y estabilidad y por la posibilidad de hacer correcciones sobre las capas precedentes una vez están secas, o lograr mezclas de colores cuando aún están húmedas; así, el óleo permite elaborar las obras de manera pausada y sin la prisa que requieren otras técnicas, sin embargo, el secado lento impide, por ejemplo, realizar piezas en espacios naturales frente a los motivos. Hay muchas casas comerciales que lo distribuyen con una gran diversidad

de colores; gracias a su consistencia, permite obtener una amplia paleta. La palabra viene del latín *óleum*, que traduce aceite, ya que el material resulta mezclando pigmentos con un aglutinante a base de aceite; aunque comúnmente se utiliza sobre madera o lienzo, también se puede aplicar sobre metales, piedras, marfil, vidrio y cerámica. En ocasiones se usa la trementina como disolvente para facilitar su aplicación, debido a que permite una pincelada más fluida, pero los pintores también tienen la posibilidad de trabajarlo empastado para crear obras con mayor textura final.

Aunque se desconoce su origen, es posible que la técnica se haya desarrollado en Asia occidental o central desde los primeros siglos de nuestra era, pues en las cuevas de Bamiyán, ubicadas en Afganistán, se utilizó de una manera muy madura en pinturas murales que han sido datadas del siglo VII, siendo los óleos más antiguos encontrados hasta ahora, donde se puede distinguir a Buda entre creaturas míticas. En el Medioevo también se usó de forma esporádica en virtud del predominio de la pintura al temple y el fresco. Los artistas flamencos fueron quienes usaron el óleo con mayor frecuencia por primera vez hacia el siglo XIV, cuando se inició una amplia difusión por toda Europa desde el Renacimiento hasta el presente. El lienzo, como soporte del óleo, al permitir ser enrollado, se prefirió precisamente desde los siglos XIV y XV cuando la facilidad de transportar el arte para comercializarlo se convirtió en una necesidad imperiosa.

En Colombia, la tradición de la pintura al óleo se instala desde la Colonia, cuando se trajeron obras europeas de temas bíblicos, especialmente italianas, sevillanas y flamencas; posteriormente, se utilizó en la pintura republicana, en los talleres santafereños⁴ del siglo XVII, que realizaron creaciones religiosas y algunas

⁴ Los pintores neogranadinos se formaron en talleres familiares emplazados en Santafé de Bogotá. Se destaca Antonio Acero de la Cruz (c. 1590-c. 1671) y la familia De Figueroa (el padre, Baltasar —con formación rudimentaria de arte en España—, sus hijos Bartolomé, Melchor y Gaspar —fundador del famoso taller de los Figueroa— y los hijos de este, Nicolás y Baltasar), en cuyo establecimiento recibieron instrucción artística la mayoría de los pintores criollos, como los reconocidos Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638-1711), Fray Gregorio Carballo de la Parra y Tomás Fernández de Heredia.

históricas. Ya en el siglo XIX la pintura académica acogió la técnica del óleo como su principal medio expresivo para los retratos de personajes importantes de la sociedad, así como militares y próceres, que hicieron parte de la retratística local. En los albores del siglo XX la pintura colombiana mantuvo los principios clásicos de composición, técnica y temática, y se conoce como el arte de La Academia,⁵ donde se usó el óleo como la principal materia, y en cuyo contexto se ubica la producción plástica de Gabriel Montoya, autor del retrato de José María Villa que ocupa estas líneas.

Pues bien, la breve reseña histórica sobre el óleo y La Academia hecha en los párrafos anteriores permite tener un marco conceptual general para comprender los valores de la estampa de Villa, quien se destacaba, entre otros aspectos, por una personalidad firme pero sencilla y amable, gobernado por un sentido práctico derivado de su formación profesional y su trabajo ingenieril que lo enmarcaban en una actitud racional y un gusto particular por la vida simple. Estos elementos psicológicos del retratado son los que se pueden apreciar en la pintura, que acoge el tratamiento de la luz, el color, la forma y el dibujo según los principios del arte clásico, especialmente la reproducción literal y fidedigna de la realidad exterior.

Este retrato no se trata entonces de una obra genial, sino de una pieza que exhibe la perfección lograda por el artista en el saber aprendido, cuyos fundamentos compositivos y pictóricos persiguen una expresión realista y mimética que capture al espectador, quien se ve asombrado por el dominio técnico extraordinario y la copia “fotográfica” del personaje plasmado. El interés de la pintura radica pues en la capacidad que posee el creador para captar y transmitir los aspectos

⁵ Con esta denominación se clasifica el trabajo artístico colombiano hecho entre 1890 y 1920 y que enfatiza la perfección del oficio. Los principales acontecimientos que contribuyeron con este fenómeno estético fueron la apertura de la Escuela Nacional de Bellas Artes y la Primera Exposición Anual de Arte, ambos en 1886. Entre los principales pintores académicos, formados bajo los esquemas del Neoclasicismo europeo, figuran Santiago Páramo (1841-1956), Epifanio Garay (1849-1903), Pantaleón Mendoza (1855-1911), Francisco Antonio Cano (1865-1935), Ricardo Moros Urbina (1865-1942) y Ricardo Acevedo Bernal (1867-1938).

fisionómicos del ingeniero Villa y las particularidades de su dimensión psíquica.

Aunque esta pintura, como la gran mayoría de las pertenecientes a este período del arte colombiano, no puede catalogarse como parte de un arte nacional genuino, y, de hecho, ellas se olvidan de la realidad sociopolítica del país para centrarse en los objetos de su interés, la manera como Montoya capta el espíritu del retratado en el óleo es de una fidelidad sorprendente. El manejo técnico de la pincelada lisa e invisible, la calidad de la luz y la medida en el uso del color contribuyen con la transmisión de la atmósfera elegante y sobria que hace eco de la ecuanimidad del personaje pintado, quien además llena casi la totalidad de la superficie del óleo y solo se muestra desde el pecho hacia arriba para concentrar el retrato en la condición mental de la figura; en lenguaje especializado es lo que se conoce con el nombre de busto pictórico.

Como el propósito plástico de la obra es plasmar de la manera más realista posible las calidades humanas y la fisionomía del sopetranense, el autor decide abstraerlo de cualquier contexto y anteponerlo a un fondo neutro de color gris oscuro que le otorga a la obra un ambiente de seriedad propio de quien se retrata; no interesa lo que tiene o ha hecho el sujeto, sino su propia humanidad. En contraste con ese fondo y con el negro tamizado del traje formal y acorbatado del ingeniero, se destaca su rostro luminoso subrayado por la blanca barba que lo singularizaba; esto no es otra cosa que la demostración fehaciente del dominio que posee el artista del claroscuro pictórico como estrategia de romantización e idealización realista de la figura focal, cuya cara se ubica en el centro superior del formato ligeramente rectangular. De tal manera, Montoya es fiel al concepto clásico de la belleza soportada en los preceptos de armonía, simetría, proporción, equilibrio y orden.

La mirada profunda que el pintor le imprime a José María Villa hacia la distancia, el ceño suavemente fruncido y la frente amplia y despejada, hablan de

un individuo de índole intelectual con aspiraciones ambiciosas; pero la tenue sonrisa que se adivina tras el tupido bigote delata su amabilidad. La representación cumple con la aspiración clasicista de perpetuar una imagen, especialmente de la clase culta, de la élite que exalta su estatus, su poder o su alcurnia, y en este caso específico, la pujanza intelectual y pragmática de un hombre que pasó a la historia por su inteligencia y su capacidad para hacer cosas grandes en beneficio del desarrollo de una región rica y compleja en su paisaje natural.

Homenaje al hombre

Pedro Nel Gómez,⁶ 1949-1956, fresco, 200 m²

Ubicación actual: cúpula del Aula Máxima de la Facultad de Minas, campus Robledo

Las pinturas parietales son una de las técnicas de representación más antiguas producidas por el hombre. Aunque es posible que las más remotas de ellas no hubiesen sido creadas con fines artísticos, como se concibió el arte en la Modernidad y como se toma en la actualidad, son un antecedente de suma importancia en la historia de la civilización y de la capacidad creativa del ser humano. Líneas, puntos y huellas de palmas

⁶Pedro Nel Gómez Agudelo (Anorí, Colombia, 1899-Medellín, Colombia, 1984). Ingeniero civil de la Escuela de Minas de Medellín, arquitecto, urbanista, escultor, grabador, pintor y muralista. Profesor Emérito de la Universidad Nacional de Colombia y fundador y decano de la Facultad de Arquitectura de dicha institución. Realizó estudios de pintura en Francia, Holanda e Italia. Fue director de la Escuela de Bellas Artes de Medellín. Expuso en múltiples espacios y ciudades, pero se destaca la del Salón Central del Capitolio en Bogotá. Realizó infinidad de frescos en edificios públicos, privados e institucionales, incluyendo el Palacio Municipal de Medellín, en su casa y en varios edificios en la Sede Medellín de la Universidad Nacional de Colombia, donde también se albergan obras escultóricas y pictóricas suyas. Fue cónsul de Colombia en Florencia, arquitecto del departamento de Antioquia, presidente de la Casa de la Cultura de Medellín y miembro de la junta de Empresas Públicas de Medellín, entre otros cargos públicos. Su hogar, en Medellín, en el barrio Aranjuez es la Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez, que exhibe numerosas obras pictóricas y escultóricas suyas, y posee un valioso archivo de sus dibujos, cartones, grabados y otros documentos. Recibió el Premio Instituto Colombiano de Cultura en Artes Plásticas, el Honor al Mérito de la Sociedad Colombiana de Arquitectos, la Medalla Juan de la Cruz Posada de la Sociedad Antioqueña de Ingenieros, la Estrella de Antioquia y el Hacha Simbólica, distinciones otorgadas por el municipio de Medellín, la Cruz de Boyacá por parte de la presidencia de la República, así como la Medalla del Consejo Mundial de la Paz en el Congreso Internacional de la Paz de Moscú, entre otras distinciones.

son los primeros elementos que el hombre plasmó con pigmentos sobre muros cavernosos y probablemente en otros elementos que se han perdido con el tiempo; las expresiones abstractas de aquellos antiguos seres, como las pequeñas líneas rojas de la cueva de Blombos en Suráfrica, de hace 73 000 años —las más antiguas descubiertas hasta ahora—, dieron paso luego a expresiones realistas como la escena de caza en un recinto rocoso en Leang Bulu Sipong en Indonesia, de por lo menos 43 900 años. Verdaderas obras maestras de la prehistoria se conservan hasta hoy, como las muy conocidas pinturas en la cueva de Lascaux en el valle del Vézère en Francia, con una edad de 17 500 años, aproximadamente, o las de la caverna de Altamira en España, de entre 36 500 a 13 000 años de antigüedad.



Figura 28.7 Pedro Nel Gómez, *Homenaje al hombre*, 1949-1956, fresco, 200 m².

Fuente: fotografía de José Alfredo Betancur Betancourt (JAB Visual Ltda.)

Ahora bien, la técnica del fresco, como su nombre lo indica, es un tipo de pintura que se realiza con la superficie sin secar, para lo cual se prepara el muro aplicando una capa de yeso húmedo y varias de cal sobre la cual se

impregna la pintura, logrando que se incorpore al muro y no sea simplemente un recubrimiento superficial; esto le da mayor estabilidad y durabilidad. La historia del arte ubica los primeros frescos en algunos pueblos antecesores de la cultura griega, específicamente en Creta y Micenas. En la antigua Grecia, y más tarde en la antigua Roma, los frescos se usaron profusamente para decorar palacios, templos y casas de personajes importantes y pudientes. Los maravillosos frescos de Pompeya, que sobrevivieron al tiempo gracias a la erupción del Vesubio que los cubrió, son un ejemplo admirable de la calidad lograda en los frescos romanos. La técnica se popularizó en el Medioevo europeo y se utilizó ampliamente en capillas, criptas, sacristías, templos y catedrales. En el Renacimiento, grandes artistas realizaron frescos, como los italianos Miguel Ángel Buonarroti, Rafael Sanzio y Sandro Botticelli, y lo propio hicieron los también italianos Pietro da Cortona, Annibale Carracci, Luca Giordano y Andrea Pozzo durante el Barroco en templos y palacios.

Más recientemente, el movimiento muralista mexicano de principios del siglo xx, posterior a la Revolución mexicana, con intereses políticos de corte socialista e ideales nacionalistas y de reivindicación cultural de los valores autóctonos, tuvo a José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros entre sus principales protagonistas —a los dos últimos los conoció personalmente Pedro Nel Gómez—. Muchas de las obras de estos artistas, y de otros vinculados al mismo movimiento plástico, fueron realizadas con la técnica al fresco e influyeron notablemente al maestro Pedro Nel, autor de una infinidad de murales y otras creaciones artísticas, entre las que se encuentran los frescos a los cuales se dedican los párrafos de este aparte del texto y se encuentran en la cúpula de la denominada Aula Máxima de la Facultad de Minas de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, actual bloque M3 del campus Robledo.

Con el significativo título *Homenaje al hombre*, esta pintura cenital, que cubre los doscientos metros cuadrados de la cubierta curva del recinto colectivo,

hace parte del conjunto declarado Bien Cultural de Interés del Ámbito Nacional desde 1997, con la Ley 397, y que comprende los bloques M3 y M5 diseñados por el mismo arquitecto, ingeniero y artista Pedro Nel Gómez e iniciados en 1942. El trabajo pictórico de la cúpula comenzó en 1945 con los primeros esquemas; de 1946 se tiene una acuarela sobre papel de 53 × 53 centímetros, que constituye el estudio colorístico y geométrico del fresco, sin figuras, solo los círculos y algunos arcos; en 1948 el artista realizó un dibujo a lápiz de 96 × 93 centímetros con todos los personajes —estos bocetos y estudios hacen parte de la colección de la Fundación Casa Museo—; en 1949 el pintor comenzó las labores sobre la cúpula y culminó la monumental creación en 1953.

La Segunda Guerra Mundial, con sus terrores en los lugares de batalla y los horrores de los campos de concentración, había marcado una profunda huella en el pensamiento del maestro. Para reivindicar la humanidad tituló el tema del fresco de la cúpula “Homenaje al hombre”. Él mismo explicaba que se trata de una concepción dialéctica que polariza en ocho temas la biología humana con el nacimiento y con la muerte, coloca la ciencia opuesta al arte, la ofrenda religiosa diagonal al mito y destaca la amistad humana frente a la cooperación del hombre (Oberndorfer, 1991, p. 21).

En una grabación que le hizo la médica alemana Leni Oberndorfer⁷ (1908-1994) en agosto de 1968, el maestro dice que a través del Ministerio de Obras se firmó un contrato con el Gobierno nacional por unos 25 000 pesos para la realización de los frescos de la cúpula, de los cuales no recibió ningún dinero durante la creación de la obra por los problemas políticos del golpe de estado de Gustavo Rojas Pinilla; no obstante, dice que más tarde se le reconoció el valor del contrato gracias a una póliza que se tenía con la Colombiana de Seguros (Oberndorfer, 1991, p. 193).

⁷ Su relación con el maestro comenzó como médica de sus hijos, luego fue amiga personal y después de la muerte de su esposa, Giuliana Scalaberni (1901-1964), fue su compañera sentimental por varios años.

En 1969, en un agasajo para festejar la finalización de otro fresco, *La lucha de la vida y de la muerte*, en la Universidad de Antioquia, Pedro Nel afirma, refiriéndose al trabajo de la Facultad de Minas, que “en la ejecución de esta gran cúpula perdí el sueño hasta llegar a no dormir más de tres horas. Fui obligado a suspenderla por algún tiempo y sometido a tratamiento” (Oberndorfer, 1991, p. 223). Pintar tal área desde andamios en la posición requerida por la cubierta curva implicó al artista grandes esfuerzos físicos que afectaron su cuerpo. No obstante, la perseverancia que le caracterizaba hizo que el sacrificio valiera la pena y se lograra concluir con éxito la que puede ser considerada la obra maestra de la producción plástica de Pedro Nel Gómez, en la cual “se plantearon problemas de base filosófica [...] como decía el profesor Carli”⁸ (Oberndorfer, 1991, pp. 193-194).

En esta espléndida obra se sintetiza el pensamiento idealista y humanista de su autor; ella revela el estilo maduro de su pintura con el trazo suelto de la expresión de los robustos cuerpos y el colorido terroso que recuerda el origen del hombre y su dependencia de la Naturaleza. El fresco alcanza el sueño pedronelesco del arte hecho lenguaje popular de carácter histórico, afinado en una geografía particular, pero con proyección universal. Para su autor, el trabajo para la cúpula “en el fondo es una investigación del hombre” (Oberndorfer, 1991, p. 194). La complejidad temática que aborda esta inmensa pintura determina la composición y la riqueza del mensaje que transmite.

Son varios los textos que recogen las palabras del más importante y profuso fresquista colombiano sobre el *Homenaje al hombre*. En ellos se describe el contenido de la pintura en relación con las ideas y con la composición, basados en los cuadernos del artista donde plasmó con dibujos y palabras sus intenciones plásticas; también se apoyan en entrevistas,

⁸En esta cita, tomada de una grabación hecha por Oberndorfer a Pedro Nel en agosto de 1968, se refiere al italiano, historiador y crítico del arte Enzo Carli (1910-1999), autor, entre muchos otros libros, de *Pedro Nel Gómez escultor*, quien lo visitó en Medellín en 1955.

grabaciones, cartas y documentos originales de autoría del propio Pedro Nel. De todos ellos se puede deducir que el proyecto materializó y revivió el fenómeno del artista universal, tal y como el maestro anoriseño lo concebía (Vicerrectoría Universidad Nacional-Medellín, 1997, p. 8).

En la Casa Museo⁹ del artista se exhibe la maqueta de madera en escala 1:10 que sirvió de preparación para el diseño, y que se hizo, según el mismo maestro, “pensando en el observador, para que, al mirar las composiciones en esa dirección, pudiera reflexionar detenidamente sobre los temas expuestos a nueve metros de altura” (Vicerrectoría Universidad Nacional-Medellín, 1997, p. 9). La experiencia estética que se tiene entonces en el recinto es de un total involucramiento dinámico. La obra, sumada a los frescos plasmados sobre los muros laterales y de autoría del mismo artista, brinda una extraordinaria imagen en la que arquitectura y arte se funden para conformar una atmósfera sobrecogedora de gran impacto visual en la cual se logra una “sensación de vida del conjunto” (Vicerrectoría Universidad Nacional-Medellín, 1997, p. 9), que era la intención deseada por el artista.

El área de la pintura está dividida en ocho cascos esféricos. Cada uno tiene un eje radial que va desde el centro de la circunferencia de la cúpula hasta la base. Esas ocho líneas son a su vez el centro desde donde se trazan tres circunferencias en cada casco, para un total de veinticuatro círculos tangentes a los límites de los cascos y entre sí; ocho mayores, ocho medianos y ocho menores, según su dimensión y desde la base de la cúpula hacia la linterna de luz ubicada en la parte superior. Los mayores contienen los temas centrales y se ordenan de manera complementaria sobre las líneas diametrales. En el esquema inicial para la obra se predeterminaron esos conceptos principales de tal manera: en un círculo está “el nacimiento” y en su equivalente diametral se ubica “la muerte”; en el eje perpendicular a este aparecen “las artes” y “la ciencia”

⁹Pedro Nel Gómez creó la fundación con su familia en 1975 para preservar la casa y su legado.

de forma opuesta; entre “la muerte” y “las artes” se ubican “las religiones” y en su extremo contrario “el mito”; cierran el conjunto “la moral” y “el trabajo” en polos enfrentados. El fresco definitivo tiene dos variaciones: el eje religiones-mito se desplaza para el lugar que ocupaba al principio la línea de “la moral” y “el trabajo” y da paso a “la cooperación” y a “la amistad”, que no figuraban en el boceto.

Un grupo de cuatro hombres, sentados o arrodillados sobre el piso, conforman el grupo del círculo mayor en el que se trabaja “la amistad”; se miran entre ellos como en una conversación estrecha y los dos que aparecen en primer plano juntan sutilmente los dedos de sus manos derechas como señal de cercanía y vínculo. Otros cuatro personajes, desnudos, se inscriben en el círculo mediano del mismo casquete; en ellos de nuevo las manos juegan un papel preponderante, incluso un par de ellas están entrelazadas a través de las falanges y con las palmas juntas; según el autor: “se expresa así el valor de la amistad humana. Es una interpretación apropiada del ‘amaos los unos a los otros’” (Vicerrectoría Universidad Nacional-Medellín, 1997, p. 12).

En el extremo opuesto, donde aparece “la cooperación”, se observan los tres círculos compositivos. En el primero dos trabajadores arrodillados, uno recostado en el otro y de frente, se unen en un apretado gesto corporal en torno a un motor. Esta primera circunferencia se funde con la mediana, en la que un grupo de seis científicos trabajan alrededor de una mesa donde reposan algunos papeles que soportan los proyectos técnicos; dos de los hombres de ciencia, ubicados en el fondo tras la mesa, sostienen, con los brazos extendidos hacia arriba, un modelo de un avión como representación del logro obtenido por el esfuerzo intelectual mancomunado. Hacia la linterna de la cúpula, en el círculo más pequeño de este casquete, hay una imagen del observatorio astronómico estadounidense del Monte Palomar ubicado en San Diego, California, fundado en 1928 y que albergó el telescopio más grande del mundo en su momento, cuando entró en funcionamiento en 1949. El planetario

simboliza la expansión cósmica del ser humano, su proyección universal más allá de los confines terrestres, operación solo posible mediante la cooperación. A los pies de uno de los trabajadores del primer plano de este casco hay una paleta de pintor hacia el conjunto de la derecha donde se ubica “la muerte”, delatando, entre los dos grupos, el autorretrato del maestro Gómez.

En el eje que tiene contrapuestos, “el nacimiento” y “la muerte”, se desplazan los recién nacidos desde la linterna de la cúpula hacia las maternas ubicadas en el círculo mediano de la composición, como si bajarán del cielo infinito al mundo de los mortales en un proceso de encarnación sacra. Cinco mujeres amamantan y cuidan a los párvulos dentro del círculo mediano; es el principio de lo femenino amoroso que protege y alimenta. En el mayor, una pareja desnuda y tendida une sus manos para mostrar la unión creativa, espiritual y física, de procreación, la necesaria cópula de los opuestos complementarios que origina la vida.

Desde el yacente surgen cuerpos astrales que constituyen una espiral nebulosa para alcanzar el cenit luminoso, expresión plástica del retorno al origen del espíritu inmortal. El cadáver amortajado está coronado por un arreglo de flores para recordar que tras la muerte está siempre la vida y el renacer perpetuo de lo natural. Cinco hombres manifiestan su dolor y la tristeza ante la partida del difunto, los gestos y las posturas de pesar y desconsuelo exhiben el alma apesadumbrada acongojándose alrededor.

El nacimiento es voluntad de principio y la muerte se manifiesta como final y expiración del ser sobre el planeta; entre ambos aparece “el testimonio de su trabajo, la credencial de su eternidad” (Vicerrectoría Universidad Nacional-Medellín, 1997, p. 9). Así se cierra el ciclo cosmogónico de la Naturaleza.

Como se ha dicho, “las religiones” y “el mito” conforman otra de las líneas de parejas polares; esta aborda la dimensión espiritual y numinosa del ser. Para el artista, el mito era el embrión de la cultura.

En el conjunto fresquista, el mito se americaniza y retoma el mundo indígena prehispánico; tres individuos rodean un sacerdote hincado de rodillas y envuelto por una gran serpiente que asciende hacia la Llorona, mito de la tradición oral latinoamericana del alma en pena de una mujer que ahogó a sus hijos y los busca arrepentida en las noches por entre ríos y selvas, lamentando la tragedia con un fuerte llanto inconsolable. Otro monstruo de varias cabezas parece forcejear con la mujer mítica que aparece coronada por el astro noctámbulo.

En la escena de contrapunto, cinco sujetos, entre ellos un niño desnudo, adoran con ofrendas florales a la Madona de los Andes, virgen indígena que porta una corona con el sol y la luna como símbolo de la unión de las fuerzas universales. Dos tallos de penca flanquean la prístina mujer, que con su luminosidad dérmica se destaca en el conjunto. Las flores y los cactus materializan el triunfo de la vida sobre la aridez y el desierto, son el fruto de la cosecha piadosa y la devoción religiosa.

El otro eje diametral contiene “las artes” y “la ciencia”. Para la ciencia, el pintor eligió tres ilustres personajes de carácter universal, en su orden de derecha a izquierda: el polímata renacentista e italiano Leonardo da Vinci (1452-1519), famoso por su trabajo artístico, por sus inventos y por sus contribuciones a la ingeniería y la mecánica; el matemático y astrónomo griego Apolonio de Perge (c. 262 a. de C.-190 a. de C.), reconocido por su teoría de las secciones cónicas, y el físico alemán Albert Einstein (1879-1955), muy popular en el siglo XX, entre otras teorías, por la de la relatividad y considerado por muchos como el padre de la energía atómica. Están acompañados de dos hombres del común que, con su desnudez, hablan de la condición humana general que determina tanto la biología como el espíritu y hacen posible el milagro de la cultura. Uno de ellos, sentado en la parte inferior derecha del grupo en primer plano, sostiene un libro abierto de grandes proporciones y lee atentamente el contenido, como representación del

conocimiento y base científica del desarrollo. Varias manos dirigidas al cielo emergen detrás del grupo suplicando por la paz ante la explosión nuclear que en la pintura se registra con el hongo atómico ascendente y que ocupa el tercer círculo de la composición de este cuadrante. Hay que recordar que para el momento en el que se plasma el fresco de la cúpula todavía humea la catástrofe de las bombas de Hiroshima y Nagasaki.

Las figuras de Apolonio y Leonardo exponen la línea de pensamiento humanista, occidental y clásica que considera a la antigua Grecia como la cuna de la cultura moderna, en la que el pensamiento racional gobierna la comprensión y la actitud frente al mundo, y promueve el conocimiento como base del desarrollo y la ciencia.

En el otro costado, “las artes” despliegan su poder creativo y enriquecedor de la experiencia. De nuevo el cinco es el número que define la cantidad de personificaciones en este conjunto sensible: poesía, pintura, danza, música y escultura. Configurando una composición piramidal, en la base aparecen, de izquierda a derecha el pintor extendido en posición horizontal, con pincel en la mano, la bailarina agraciada en arrebató móvil y el músico recogido en cuclillas que tañe el laúd de manera pausada; en un segundo nivel, recostado hacia el extremo que linda con el grupo de “la religión” aparece el poeta, mirando al cielo en trance místico de inspiración divina; la bailarina gira sensualmente exhibiendo sus piernas ante el vuelo de su falda y extiende con gracia sus brazos en dirección vertical de apertura sobre el centro de los personajes; detrás de ella, una cabeza de piedra está siendo tallada por el escultor que remata en el vértice superior.

La dinámica propia de este colosal trabajo y la complejidad temática se enriquecen con el colorido sello pedronelesco basado en su manera de ver el mundo desde su paleta, revelada por el artista a su distinguido colega, el pintor antioqueño Carlos Correa (1912-1985), en una conversación el 3 de marzo de 1963:

En la primera serie están los colores de la luz: ocre pálido, ocre brillante, ocre tostado, ocre rosa, óxido violeta, tierra roja, tierra de siena quemada y tierra de siena natural. En la esquina de la paleta coloco yo el color viridian, y en la serie final los colores de la sombra: tierra de sombra natural, *capahg brown* (color que no tiene traducción), azul cobalto, tierra verde, tierra de sombra quemada, y negro azul (de viña) (Correa, 1998, p. 152).

Cabe anotar que los frescos de *Homenaje al hombre*, considerados por Correa (1998) “como el testamento artístico y científico de Pedro Nel” (p. 29), fueron restaurados por el mexicano Rodolfo Vallín Magaña en 1994.

En términos generales, la obra de Pedro Nel Gómez rompió, junto con el trabajo de otros artistas contemporáneos y algunos precedentes,¹⁰ la forma hegemónica del arte en Colombia basado en los principios clasicistas de la academia europea. La concepción estética de Pedro Nel establece un universo propio de las selvas y los Andes con un lenguaje local de carácter nacionalista, que se apropia de los conceptos y la cultura universal y los traslada con mirada contextualizada al medio particular en el cual nace su producción plástica. Como él mismo lo decía, “esa energía, que no creamos, sino que heredamos del pasado, debería injertarse en el espíritu moderno de nuestra nación, para vivificarlo y mantenerlo bien provisto de su savia bienhechora” (Villegas y Carrizosa, 1981, s. p.). Estos valores pueden constatarse con especial finura en los frescos del *Homenaje al hombre* y le otorgan a esta creación un poder artístico inagotable, con un carácter firme y rotundo para convertirse así en una valiosa obra maestra.

¹⁰Se destacan los autodenominados “Artistas Independientes”, grupo conformado, además de Pedro Nel, por Rafael Sáenz, Gabriel Posada Zuloaga, Débora Arango, Octavio Montoya, Jesusita Vallejo, Graciela Sierra, Maruja Uribe y Laura Restrepo de Botero, quienes elaboraron el *Manifiesto de los artistas independientes de Colombia a los artistas de las Américas* en 1944. Entre los precedentes figuran “Los Bachué” con Rómulo Rojo, Carlos Correa, Helena Merchán y Luis Alberto Acuña, entre otros.

Salvador de Bahía (serie), Iglesia de Santa Efigênia y Plaza Tiradentes

Gustavo Rendón,¹¹ 1997, dibujos acuarelados, dimensiones varias.

Ubicación actual: Biblioteca Efe Gómez, segundo piso, campus El Volador

San Salvador de Bahía de Todos los Santos, o simplemente Salvador —primera capital del Brasil colonial—, lo es del estado de Bahía, puerto exportador, centro industrial, base naval y ciudad universitaria. La metrópoli tiene una rica historia que se remonta a 1510 cuando un barco francés naufragó en el río Vermelho, cerca al emplazamiento actual de la urbe, y su tripulación habitó la región. La llegada de los esclavos africanos desde el Golfo de Benín y de Sudán en el siglo XVIII marcó de manera definitiva el desarrollo cultural de Bahía, caracterizado por un sincretismo religioso que reúne el candomblé —credo, música, baile, vestuario, lengua y culinaria propios— y el cristianismo. A esta confluencia se une el espíritu alegre y festivo que encuentra en el carnaval su máxima expresión y que le ha valido el apelativo de Capital de la Alegría, al que se suma el de Roma Negra por la cantidad de población de color que habita en ella.

La riqueza histórica, social, cultural, geográfica y arquitectónica de la ciudad atrajo al profesor Gustavo Rendón cuando se encontraba en Petrópolis —municipio cercano a Río de Janeiro— en 1994, para desarrollar un proyecto de ilustraciones infantiles para la Fundación Centro Internacional de Educación y Desarrollo (CINDE) y la imprenta brasilera Crianzas Creativas. En el viaje de aquellos días tomó los apuntes y bocetos que le sirvieron luego, en 1997, para realizar el conjunto de ocho dibujos acuarelados que componen la serie sobre la cual se centra este texto, que también

¹¹Gustavo Adolfo Rendón Castaño (Medellín, Colombia, 1955-v.). Arquitecto. Profesor Asociado de la Escuela de Medios de Representación de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Su actividad pedagógica se ha centrado en las áreas del diseño proyectual, del dibujo y los medios de representación. Obtuvo el premio Talento 2012 de la Gobernación de Antioquia con una serie de dibujos de once ciudades antioqueñas titulada *Caricaturas urbanas*. Algunas de sus obras se han publicado en revistas, calendarios y otros soportes gráficos

se refiere a otros dos de la ciudad de Ouro Preto. La colección de los diez trabajos, además, constituyó un producto académico que el profesor presentó en la Universidad Nacional de Colombia.

Las obras que conforman la serie son de formato cuadrado pequeño. Este tipo de piezas no solo exige un gran virtuosismo en el manejo técnico por el detalle en miniatura que demanda, sino que también implica una relación íntima y cercana con el espectador, quien se ve forzado a aproximarse corporalmente a la obra para observar los detalles y la destreza artística plasmada en la reducida creación con delicadeza y finura. En consecuencia, pintor y espectador comulgan de manera cercana mediante la obra para establecer un vínculo estético sutil y delicado.

Los dibujos de viaje son una herramienta usual entre artistas y arquitectos. Constituyen un poderoso medio de aprendizaje, descubrimiento y exploración de los sitios visitados y al mismo tiempo se convierten en documentos de recordación, depósitos de experiencias, cúmulo de instantes. Cada paisaje plasmado recorre el ojo, la mano y la mente del artista en dos sentidos y varias veces: de la retina a los dedos, de las palmas al corazón, de las entrañas al cerebro, y viceversa. Los ecos de esta danza pictórica resuenan en las calles y los edificios que constituyen la serie; replican en los colores y los cielos, en los andenes y las fachadas.

La pericia en el manejo de los instrumentos y de la técnica, así como de los mecanismos matemáticos de representación, profundidad y perspectiva, se suman a la fórmula mediante la cual Rendón obtiene estas exquisitas pinturas que registran diversos rincones del territorio soteropolitano recorrido.

Pelourinho (picota en español) es una columna pétreo ubicada en el centro de la plaza de una población, usada para exponer y castigar delincuentes. La columna de Salvador se utilizó para azotar a los esclavos, pero cuando la esclavitud fue abolida en el país, la zona —conocida como Pelourinho—, que hace parte del centro histórico de la ciudad, declarado por la Unesco

como Patrimonio de la Humanidad en 1985, se convirtió en un distrito cultural de gran atracción turística.

En el Pelourinho se encuentra la iglesia de Nuestra Señora del Rosario de los Negros (Iglesia Nossa Senhora do Rosário dos Pretos), foco central de dos acuarelas de la colección. Este templo católico data del siglo XVIII, su construcción tardó casi cien años y está catalogado como estructura histórica por el Instituto de Patrimonio Histórico y Artístico Nacional de Brasil desde 1938. Su pausado estilo barroco latinoamericano y la estratégica ubicación al final de la calle pendiente que une Pelourinho con Portas do Carmo —uno de los accesos de la muralla de la Ciudad Alta, que bordeó Salvador entre los siglos XVI y XVIII—, rodeada de caserones coloniales, determina el carácter pintoresco de las dos obras. Aunque el color azul de la fachada distingue la construcción, en las acuarelas de Rendón se deja en blanco, o levemente pigmentada, y solo las columnas y las cúpulas de los torreones laterales se pintan de salmón, como son en realidad, para unificar su paleta con la fachada de las dos casonas vecinas y con los techos inclinados de las edificaciones, hechos con teja de barro.



Figura 28.8 Gustavo Rendón, *Aspecto de Pelourinho*, 1997, dibujo acuarelado, 9 × 9 cm.

Fuente: fotografía de Juan David Chávez Giraldo

En la pieza denominada *Aspecto de Pelourinho* (figura 28.8), el templo está en el costado izquierdo como remate de la línea que define la calle; por su ubicación, la composición obliga al desplazamiento de la visual del observador otorgando movimiento a la obra y rompiendo así el orden convencional de las jerarquías pictóricas, que suelen ubicar en el centro los elementos principales. Al fondo, sobre el tejado de la nave central, se asoma con discreción una mancha verde que simula la arborización del entorno y da paso al cielo nublado de azul oscuro que encapota la pintura. Las demás edificaciones se detallan sin restar importancia a la protagonista y un pequeño fragmento de una de ellas aparece en primer plano sobre el lateral izquierdo, pero cubriendo todo el costado vertical para enmarcar la obra y enfatizar la perspectiva de la representación.



Figura 28.9 Gustavo Rendón, *Iglesia de Nuestra Señora del Rosario*, 1997, dibujo acquarelado, 13,0 × 13,5 cm.
Fuente: fotografía de Juan David Chávez Giraldo

En cambio, a diferencia de la anterior, en la obra titulada *Iglesia de Nuestra Señora del Rosario* (figura 28.9), el templo ocupa un punto más central, aunque ligeramente desplazado hacia la derecha, y el punto de vista desde el cual se captura la imagen le da preponderancia porque se destaca de manera contundente en el perfil superior de las siluetas. Además, las fachadas que le anteceden en el costado izquierdo de la vista están pintadas con

cafés oscuros y la vecina de la derecha con salmón pálido, lo que genera un fuerte contraste con el toque de azul cerúleo muy claro que se le ha puesto al frontis. Para reforzar esta táctica cromática, las sombras proyectadas por los edificios del entorno sobre la iglesia se han logrado con un azul zafiro oscurecido y las “tías bahianas”, otros personajes, un vehículo estacionado en la vía, el pavimento y las dos primeras casonas que enmarcan la obra, son casi blancos, con tenues acentos de acuarela transparente. El azul del cielo le da profundidad a la recreación pictórica y enfatiza ópticamente la tridimensionalidad simulada.

Ahora, como suele ocurrir en diversas poblaciones, Salvador de Bahía se divide en dos y en su caso obedece a la geografía: la Ciudad Alta y la Ciudad Baja. Desde la segunda década del siglo xx las clases más privilegiadas se ubicaron en la Ciudad Alta, específicamente en la Avenida Barra, Vitoria y el distrito Canela; mientras que los grupos menos favorecidos se ubicaron en las haciendas abandonadas del sector de Pelourinho, en Estrada da Liberdade, Cabula, Retiro, Brotas, Matatu y Santo Antônio Além do Carmo. Las dos zonas se conectan desde 1873 por el Elevador Lacerda —el primero instalado en Brasil—.



Figura 28.10 Gustavo Rendón, *Aspecto de la Ciudad Baja*, 1997, dibujo acquarelado, 10 × 10 cm.
Fuente: fotografía de Juan David Chávez Giraldo

Una de las piezas de esta serie se denomina *Aspecto de la Ciudad Baja* (figura 28.10) y se ubica precisamente al lado de la base del mencionado ascensor. Es una vista desde el aire sobre la bahía de Todos los Santos hacia la plaza del Vizconde de Cairu, con el Monumento a la Ciudad de Salvador de Bahía —escultura en fibra de vidrio hecha en 1970 por Mário Cravo y destruida por un incendio en el 2019—, la avenida Lafaiete Coutinho, la Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de Playa y las construcciones vecinas. Luego, aparece una franja horizontal verde de Naturaleza y en la zona superior una nueva hilera de edificaciones, ya en la parte alta de la ciudad. Dos azules de Prusia aclarados delimitan la pintura en la banda superior, y en la base, son el cielo y el mar que enmarcan la imagen y determinan aspectos esenciales del paisaje de la ciudad. En el litoral marino se apuestan cuatro sencillas embarcaciones, tres de ellas son veleros y solo una, la que está ubicada más a la derecha, despliega sus telas coloreadas de salmón para constituir un foco visual clave por la vivacidad del tono. No debe obviarse la importancia histórica del sector, especialmente por el templo hecho en piedra caliza portuguesa, diseñado por el ingeniero militar Manuel Cardoso de Saldaña entre 1739 y 1849, con estilo barroco latinoamericano dominante y que tiene su primer antecedente en una capilla erigida en 1549 en el mismo sitio; al igual que la mencionada iglesia de Nuestra Señora del Rosario, está catalogada como estructura histórica por el Instituto de Patrimonio Histórico y Artístico Nacional de Brasil desde 1938.



Figura 28.11 Gustavo Rendón, *Calle de la Ciudad Baja*, 1997, dibujo acuarelado, 12 × 10 cm.
Fuente: fotografía de Juan David Chávez Giraldo

De este sector de Bahía también hay una obra de la serie que se denomina *Calle de la Ciudad Baja* (figura 28.11). La particularidad de esta creación es que corresponde a la representación de dos edificaciones de estilo republicano ecléctico con dos pisos pintadas a lápiz y con un solo toque de acuarela azul en la esquina derecha de la construcción, que aparece cortada en el costado izquierdo. Trazos gruesos de carboncillo en sentido vertical y diagonal fondean el cielo, que se degrada desde el borde superior de los edificios hacia el cenit. En la parte inferior del cuadro, una masa de vegetación y arbustos, sin mayor detalle en la expresión, brindan asiento a las fachadas del dibujo. De tal manera, la pintura ordena su composición en tres franjas horizontales: el cielo, las fachadas y las matas del piso; la superior y la inferior, más oscuras que la central, enmarcan el foco de la pieza para destacarse por contraste lumínico.



Figura 28.12 Gustavo Rendón, *Fachadas*, 1997, dibujo acuarelado, 9,5 × 9,5 cm.
Fuente: fotografía de Juan David Chávez Giraldo

Fachadas (figura 28.12) recoge la esencia de las elevaciones arquitectónicas domésticas soteropolitanas. Cuatro edificaciones se apretujan en el espacio del cuadro y las de los extremos están sangradas por el

borde del papel; con esta estrategia se da la impresión de que la línea de construcciones se extiende sin límites hacia los costados, como si la ciudad no tuviera finales. Además, la inclinación del plano de base obliga un escalonamiento de los edificios otorgando un ritmo ascendente que se subraya con los cerramientos externos de las unidades. De tal forma, la acuarela cobra vitalidad por la dinámica de sus componentes. A pesar de la diversidad de puertas y ventanas, balcones y antepechos, la unidad del conjunto se logra por la escala humana, la proporción, la altura y la repetición contenida en los cuatro objetos arquitectónicos; las cubiertas inclinadas de tejas de barro, con caída hacia la calle, pintadas con un ocre rebajado, similar al del suelo de soporte, compaginan la imagen general de lo arquitectónico para leerse como un *continuum* urbano de gran calidad, que tiene en los aleros de los techos un componente de protección amable y que en la acuarela se destaca con la sombra que proyectan, coloreada del mismo azul celeste. A diferencia de los otros cuadros de la serie, en este, las líneas del dibujo son muy tenues, en cambio, las superficies adquieren mayor protagonismo, pero la transparencia de los pigmentos y la ausencia de elementos naturales y personas le da un toque surrealista y onírico.



Figura 28.13 Gustavo Rendón, *Vendedoras*, 1997, dibujo acuarelado, 9,5 × 9,5 cm.

Fuente: fotografía de Juan David Chávez Giraldo

Vendedoras (figura 28.13) es una séptima obra en la que aparecen las famosas “tías bahianas”, mujeres que desde la década de 1870 recorren el país difundiendo la cultura de Bahía con sus atuendos blancos, collares, aretes y pulseras de joyas brillantes y coloridas, portando bandejas en las que ofrecen acarajés —bollos fritos de judías carillas y camarones típicos de la cocina africana— y otros manjares, y bailan la samba de roda para constituir una imagen tradicional heredada de los antepasados y convertir a estas hermosas negras en un símbolo con reconocimiento universal. En la acuarela de la colección del profesor Rendón con este motivo, las bahianas están en primer plano desplazándose por una calle típica de Salvador en ambos sentidos; y aunque las damas no están detalladas ni en sus facciones ni en sus atuendos, se logra identificar la mezcla de estilos de vestir africanos y europeos con corpiños de encaje blanco ondulado, enaguas confeccionados en tela *saia* para formar una falda amplia que cubre el *camizo* interior de algodón y un tocado blanco que complementa toda la indumentaria. Las pequeñas partes de piel expuesta se han coloreado con un mora aguado que identifica el tipo racial y juega cromáticamente con el tinte puesto a la calle y a algunas de las fachadas de las edificaciones circundantes. Como otras de las arquitecturas del lugar tienen vivos colores —amarillos, verdes, azules y rojos— y el cielo se ha impregnado con azul de Prusia entonado con blanco; la luminosidad de las vendedoras contrasta y privilegia las figuras en la percepción de la imagen, dándoles gran protagonismo en la obra.

Con un trasfondo arquitectónico de pálidos tonos amarillos, grises y naranjas, una superficie de base ocre lavado y un cielo homogéneo de azul zafiro aplicado con una pincelada amplia, tres figuras fantasmagóricas aparecen en los primeros planos de *Aspecto de una calle* (figura 28.14). Una tenue sombra de gris aclarado les proporciona tridimensionalidad para expresar de manera abstracta una sensación de presencia sutil en el espacio abierto. Las superficies líquidas pintadas sobre muros, techos y zócalos apenas se posan para establecer un mundo de ensueño donde los detalles y lo concreto dan paso a una levedad atmosférica de transparencias

inmateriales. El rasgo abstracto característico de esta pequeña pintura y la luminosidad translúcida le aportan un valor particular a la experiencia estética del paisaje que brinda.



Figura 28.14 Gustavo Rendón, *Aspecto de una calle*, 1997, dibujo acuarelado, 9,5 × 9,5 cm.

Fuente: fotografía de Juan David Chávez Giraldo



Figura 28.15 Gustavo Rendón, *Sin título*, 1997, dibujo acuarelado, 9,5 × 9,5 cm.

Fuente: fotografía de Juan David Chávez Giraldo

El último trabajo que completa el ramillete de Salvador de Bahía reúne una serie de casonas típicas de la población y un fragmento volumétrico de la Igreja da Ordem Primeira do Carmo, que se destaca por la posición alta en la composición y por el subrayado de su forma con tinta negra. Este templo pertenece al convento homónimo de los religiosos carmelitas, hace parte del patrimonio material de la ciudad desde 1938 y se inició a finales del siglo XVI. Algunas figuras femeninas se incluyen en la esquina inferior derecha vistiendo los trajes a la usanza colonial, y también aparecen otros personajes apenas insinuados en el lado opuesto, un poco más adelante en la misma calle que congrega toda la fracción urbana. Estas figuras le dan proporción y escala al paisaje humanizando la escena. Los elementos arquitectónicos se apretujan en el cuadro como evidencia de la densidad propia de los centros urbanos de la empresa colonizadora ibérica en América para constituir recodos laberínticos de agraciada sensualidad y plasticidad. El artista utiliza aquí una expresión libre que combina el dibujo y la pintura; manchas, esfumados, transparencias, líneas, lápiz, acuarela y tinta se yuxtaponen como un palimpsesto escrito sobre la realidad para crear otro mundo de fantasía y ensoñación. La nobleza y la riqueza de la ciudad que motiva el cuadro se traducen de manera abstracta e ingeniosa con un sentido mágico en esta pieza *Sin título* (figura 28.15).

Dos piezas adicionales complementan la serie de Salvador de Bahía y corresponden a paisajes de la ciudad Ouro Preto (Oro Negro), en el estado de Minas Gerais, Brasil, centro urbano que también fue declarado Patrimonio de la Humanidad por la Unesco en 1980. Los dos trabajos artísticos son de similares dimensiones y técnica que la serie descrita en los párrafos anteriores, por lo que las implicaciones del diálogo entre artista, creación y espectador son muy parecidas. Y también obedecen a un registro de viaje de su autor cuando trabajaba en Río de Janeiro en 1994 y pasó por Ouro Preto explorando la geografía, la cultura y la arquitectura.



Figura 28.16 Gustavo Rendón, *Plaza Tiradentes*, 1997, dibujo acuarelado, 9,5 × 9,5 cm.

Fuente: fotografía de Juan David Chávez Giraldo

Ouro Preto está ligada a la compleja historia colonial brasilera y dentro de ella se destaca Joaquim José da Silva Xavier, más conocido como “Tiradentes”, por su oficio de odontólogo, quien se convirtió en héroe nacional cuando asumió la responsabilidad de la conspiración minera —movimiento brasilero independista del Reino de Portugal a finales del siglo XVIII—. Tiradentes fue ejecutado y su cabeza expuesta en la plaza que se representa en la obra pictórica cuyo título es *Plaza Tiradentes* (figura 28.16), cuando la ciudad, cercana a la natal del mártir, era la capital del Estado y se llamaba Vila Rica.

En esta creación de Rendón, la columna con la escultura del prócer aparece en un segundo plano de la composición, después de un grupo de siluetas bocetadas de manera rápida con trazos gruesos de lápiz y fondeadas con un rosa pálido y algo de verde. Como telón de remate de la escena aparece el antiguo Palacio Municipal y Cárcel de la población —actual Museo de la Inconfidencia—, ligeramente desplazado hacia la derecha del centro de la pintura. El eje formal de la fachada de este edificio colonial del Barroco

tardío marca la verticalidad expresiva de la pieza, que se refuerza con el obelisco del ídolo, de tal manera la estática propia del formato utilizado se trasgrede con los elementos plasmados en la obra.

El azul celeste cubre el firmamento y le da peso al campo superior del dibujo acuarelado subrayando así la perspectiva. Algunas pinceladas amplias en el piso y ciertas sombras conjugan su presencia con los muros y los techos de las edificaciones secundarias que bordean el espacio público, iluminadas con una paleta naranja. La combinación técnica del dibujo con la acuarela, los trazos lineales y las manchas son el recurso plástico que le permite al autor manifestar el sentido del paisaje captado. Sin acudir a la mimesis exacta, Rendón capta la atmósfera espacial y el carácter de la plaza con gestos sencillos y convincentes.

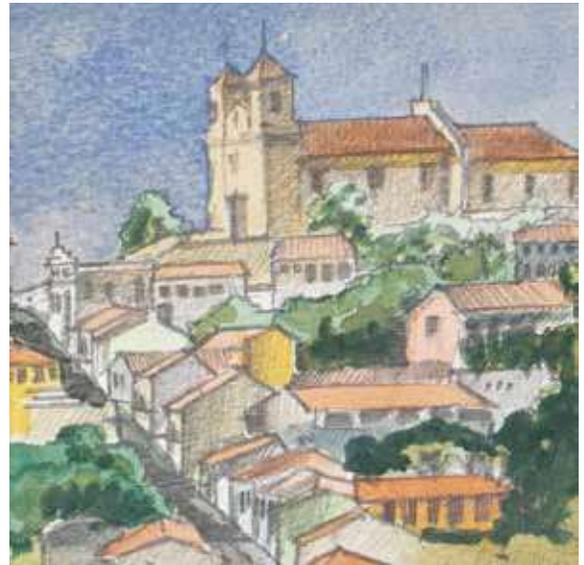


Figura 28.17 Gustavo Rendón, *Iglesia de Santa Efigênia*, 1997, dibujo acuarelado, 9,5 × 9,5 cm.

Fuente: fotografía de Juan David Chávez Giraldo

El último dibujo del conjunto (figura 28.17), elaborado por el profesor Gustavo en sus correrías por Brasil y su paso por Ouro Preto, capta un cerro poblado ouropretano con una serie de casas alineadas de manera paramental hacia el espacio público a lo largo de una

sinuosa calle inclinada, y registra las zonas verdes arboladas de los jardines ubicados en los interiores de las manzanas. El monte está coronado por la iglesia de Santa Efigenia, que se destaca por su robusta y austera volumetría dividida en tres cuerpos —el frontis y una gran nave de dos secciones—, la calle curva y la ladera tienen el mismo nombre de la iglesia, construida, según la tradición, por el esclavo liberto Chico Rei entre 1733 y 1785, e incluida en el listado de monumentos federales desde 1939.

Tras el templo se despliega el cielo pintado con un azul añil profundo. Los verdes de la vegetación contrastan con las culatas y las fachadas de los edificios de la imagen, que adquieren tonos crema, rosa, salmón y naranja, brindando un paisaje equilibrado entre lo natural y lo artificial, y entre lo orgánico y lo rectilíneo. La calle escalonada que agrupa las casas define una diagonal compositiva en la obra y rompe con la ortogonalidad de los restantes elementos del cuadro. El lápiz delinea los contornos de las construcciones para enfatizar su materialidad y las sombras creadas con rayas de grafito dan la tridimensionalidad requerida para simular la realidad objetiva.

Como puede constatar, todo el grupo de obras de Rendón conforma un valioso documento que hurga en la realidad urbana aspectos significativos de la cultura que los habita. Las pinturas se convierten en soporte de los hallazgos estéticos respaldados por la tradición, la geografía, la historia y los hábitos, alejándose de la simple reproducción fiel de lo recorrido para instalarse en valores elevados que superan la apariencia visual del mundo.

Referencias

- Calvino, I. (1991). *Las ciudades invisibles*. Minotauro.
- Carli, E. (1978). *Pedro Nel Gómez escultor*. Centrooffset.
- Correa, C. (1998). *Conversaciones con Pedro Nel*. Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia.
- Oberndorfer, L. (1991). *Pedro Nel Gómez. Pintor, escultor y amante* (tomo I). Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia.
- Vicerrectoría Universidad Nacional-Medellín (1997). *Maestro Pedro Nel Gómez. Pensamiento y obra en la Universidad Nacional*. Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín.
- Villegas, B. y Carrizosa, J. (Eds.). (1981). *Pedro Nel Gómez*. Benjamín Villegas & Asociados.