



NICOLÁS

WEIR RESTREPO

La obra mural de Pedro Pablo Lalinde



LA OBRA MURAL DE

Pedro Pablo Lalinde

Nicolás Weir Restrepo



LA OBRA MURAL DE

Pedro Pablo Lalinde

Nicolás Weir Restrepo



Weir Restrepo, Nicolás

La obra mural de Pedro Pablo Lalinde / Nicolás Weir Restrepo; prologuista, Natalia Velásquez Ríos, Bogotá: Universidad Santo Tomás, 2020.

153 páginas; fotografías a color e ilustraciones

ISBN 978-958-782-582-4

E-ISBN: 978-958-782-583-1

1. Pintura mural — Medellín (Colombia) 2. Lalinde Cardona, Pedro Pablo, 1951 — Crítica e interpretación 3. Pintura Mural — Colombia 4. Historia — Pintura I. Universidad Santo Tomás (Colombia).

CDD 759.1

CO-BoUST



© Nicolas Weir Restrepo, autor, 2023

© Universidad Santo Tomás, 2023

Ediciones USTA

Bogotá, D. C., Colombia

Carrera 9 n.º 51-11

Teléfono: (+571) 587 8797, ext. 2991

editorial@usta.edu.co

<http://ediciones.usta.edu.co>

Corrección de estilo: Angela Blanco

Diagramación y diseño de cubierta: lacentraldedisenio.com

Hecho el depósito que establece la ley

ISBN: 978-958-782-582-4

E-ISBN: 978-958-782-583-1

Primera edición, 2023

Esta obra tiene una versión de acceso abierto disponible en el Repositorio Institucional de la Universidad Santo Tomás: <https://repository.usta.edu.co/>

Universidad Santo Tomás

Vigilada Mineducación

Reconocimiento personería jurídica: Resolución 3645 del 6 de agosto de 1965, MinJusticia

Acreditación Institucional de Alta Calidad Multicampus: Resolución 014525 del 28 de julio de 2022, 8 años, MinEducación

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio, sin la autorización expresa del titular de los derechos.

Contenido

PRÓLOGO	9
ANTES DE LOS MURALES	11
UNA PALOMA DE LA PAZ	23
CASA DE LA CONGREGACIÓN MARIANA	29
PALACIO ARZOBISPAL	39
URIBE CALLE	45
GLORIETA BULERÍAS	49
CARRERA BOLÍVAR	57
INSTITUTO NACIONAL DE EDUCACIÓN MEDIA (INEM)	71
INSTITUCIÓN EDUCATIVA LA ESPERANZA	79
LA VIDRIERA	83
SAN LORENZO	89
CARRERA ECUADOR	99
MOLINOS DEL CAMPESTRE	111
LOYOLA	115

PRADO CENTRO	131
Terraza	131
Casa <i>art déco</i>	132
Mural patio	132
MURALES QUE NO SE HICIERON	141

Prólogo

ÓSCAR MAURICIO SANTANA
Medellín, enero del 2022

Hablar de la obra del maestro Pedro Pablo Lalinde me remite a mi infancia en la década de los 80. Cada semana sobre la avenida Oriental el mural de la casa de la Congregación Mariana, realizado en 1987 en Medellín, me adentraba en una realidad alternativa mientras esperaba un bus rumbo a la casa de los abuelos. Las ventanas, cornisas, sombras y el prominente balcón central, construían para mi presencias y actividad al interior de ese muro ciego, presencias que atesoro en mi memoria y que la ciudad misma ha de guardar por siempre. Poder compartir de primera mano con el maestro, colega de formación escolar (en el Colegio San Ignacio de Loyola) y amigo, es, sin duda, uno de los bellos episodios que en mi labor profesional y académica como arquitecto puedo rescatar. Este libro de su obra mural es un documento que no solo rescata y visibiliza su prolífica obra, sino que la destaca dentro del escenario urbano de la ciudad de Medellín y del país.

Del maestro Pedro Pablo rescato no solo su obra mural y pictórica, que desarrolla el libro, sino también su trayectoria académica como docente de varias universidades y al promover en jóvenes estudiantes la curiosidad por el dibujo, el color y la expresión como aliado indisoluble de la arquitectura. Ver al maestro dibujando, retratando y construyendo otras espacialidades siempre será motivo de inspiración;

su *encorvada figura* casi en total sincronía ergonómica con sus trazos crean también una imagen contundente. Desde su primer mural en 1984 hasta el día de hoy, el maestro ha permanecido activo: el presente libro es un homenaje en vida a su gran labor y aporte a la sociedad, la arquitectura y la academia.

Por su particularidad, la conformación del libro merece un capítulo aparte. Entre junio de 2020 y junio de 2021 (en plena pandemia derivada del covid-19), hubo varias conversaciones entre el maestro y el joven arquitecto y docente Nicolas Weir (también alumno de Pedro Pablo), en las que, casi a modo de dictado, se iban relatando algunos detalles de la infancia y algunos episodios y anécdotas para una mejor comprensión de su obra mural.

Así, con el apoyo de la también docente Diana Montoya, Nicolás redactó este bello relato acompañado de una gran colección de imágenes escaneadas, digitalizadas y editadas que hoy se suman a este patrimonio. Este es un libro que se puede leer desde la plenitud del texto o desde las imágenes, que datan entre 1959 hasta la actualidad. Cada imagen, cada mural es sin duda una investigación en sí misma, un fragmento de la historia de nuestras ciudades y región, y que es una tarea urgente pero postergada en la construcción de la memoria colectiva del país. Estamos ante un libro construido entre dos autores de generaciones muy distintas y resulta un hecho destacable en cuanto que el docente más joven redacta y une fragmentos históricos del maestro, uno de los docentes de mayor edad de la facultad.

Esperamos que este libro se convierta en un documento formativo y que reivindique el valor de la memoria histórica, que inspire nuevos relatos, nuevas imágenes y transformaciones de ciudad, pues también es una invitación a prestar más atención a nuestros itinerarios, así quizá nos encontremos y nos sorprendamos con uno de los murales del maestro Pedro Pablo Lalinde. Enhorabuena por este bello trabajo.

Antes de los murales

Medellín, 1959

La historia de la obra mural de Pedro Pablo Lalinde comienza, como la de muchos artistas, en la infancia. Esto sucede en Medellín durante los años cincuenta y sesenta, cuando la ciudad todavía estaba completamente desprendida de los demás municipios por el norte y por el sur; cuando la arquitectura moderna no había suplantado los edificios de Goovaerts¹ en el centro y las casas del barrio Prado todavía resplandecían con el lenguaje de lugares remotos.

Nacido como el primero de los hijos de una familia medianamente reconocida, Lalinde creció al mismo tiempo que la ciudad. En sus palabras, la masificación de la urbe fue, ante todo, una cuestión topográfica: “Medellín tuvo que desarrollarse como lo hizo, primero porque Santa Fe y Rionegro quedaban muy apartados, y segundo porque las montañas la amarraron. Esas mismas montañas aseguraron el agua, y donde hay agua hay vida” (P. Lalinde, comunicación personal, s. f.). Así, a medida que pasaban los años en el San Ignacio, aprovechaba la hora de almuerzo para visitar, en su casa ubicada en

1 Agustín Goovaerts (1885) fue un importante arquitecto belga que ejerció ampliamente su profesión en Colombia durante la primera mitad del siglo xx. Algunos de los edificios más representativos en la ciudad de Medellín son el Palacio de Calibío (actual Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe), el Palacio Nacional y el Edificio Gonzalo Mejía (conocido por albergar el Hotel Europa y el Teatro Junín, reemplazados en 1970 por el Edificio Coltejer).

el centro de la ciudad, a sus abuelos maternos: Pedro Nel Cardona y Sofía Arango, él de origen humilde y pobre; y ella, adinerada, quienes durante todo su matrimonio se interesaron mucho por la pintura. Sofía había recibido clases durante algún tiempo, lo cual “era muy raro, por allá en 1915” (P. Lalinde, comunicación personal, s. f.). Esa inquietud les permitió adquirir una valiosa colección personal de cuadros, de los que Lalinde no recuerda sus autores, que incluía retratos de monjes, motivos florales o la boda de Romeo y Julieta, del que conserva algunas fotografías.

En 1959, a la edad de ocho años, el pequeño Pedro Pablo recibió como obsequio un juego de lápices de colores. Estos, junto a la imagen recurrente de la bella casa de sus abuelos y al interés que, visita tras visita y pintura tras pintura, ellos le habían ido heredando, detonó la ambición de “componer” algunas obras tempranas. Resulta admirable que, hoy por hoy, Lalinde aún guarde el registro y también sus dibujos infantiles. En estos ya se vislumbra esa mirada hacia el pasado y la preocupación por mantener y cuidar la memoria. Algunas de estas obras, hoy con tonos más pálidos, enseñan la fachada de la casa finca de los abuelos, ubicada en el municipio de La Estrella; edificios en construcción, como el primer parqueadero en altura, llamado Autopark; y distintas fachadas de la ciudad.

En aquel tiempo, el muchacho no imaginaba que aquello que había podido grabar en el papel era en realidad la génesis de toda su obra. Y es que fue así, desde entonces Lalinde no dejaría de explorar con la representación de la arquitectura, manteniendo y refinando una serie de técnicas: la perspectiva central, el dibujo en fachada de los edificios, la prolijidad de los elementos decorativos, el interés por el lenguaje constructivo antioqueño y su historia, entre otros.

Cualquiera que conozca a Pedro Pablo Lalinde no puede dejar de sorprenderse de cómo ha organizado meticulosamente la mayoría de su producción, incluso desde los años en los que no se le pasaba por la cabeza eso de pintar profesionalmente. De entre las primeras piezas que todavía pueden verse, Lalinde recuerda mucho la fachada del Edificio Dobaibe en el centro de la ciudad, el Autopark que quedaba a solo unos metros de distancia y el Colegio San Ignacio, donde cursó cuatro años de primaria. Dicho colegio estaba ubicado

en el barrio Miraflores y antaño era propiedad de Coriolano Amador. Era una casa finca que tenía un quiosko con una veleta en forma de águila diseñado por Charles Carré². Desde estas “inocentes” obras ya el artista procuraba lograr unas perspectivas cuidadas, aunque como él mismo lo reconoce, no llegaría a dominar el dibujo técnico sino hasta los cursos de la facultad con los maestros Pedro Nel Gómez y Aníbal Gil. Compartió salón con grandes dibujantes y eso también lo motivó a hacer un arte cada vez más elaborado.

Lalinde habla poco de sus vivencias universitarias. Sin embargo, cuenta que hacia 1977, cuando termina su pregrado y antes de viajar a Europa, participó en un concurso de pintura de la empresa Pintuco; representó una fachada de una casa del municipio de San Vicente, y con esta pintura se lleva el primer puesto. Para él, ese momento es su inicio como arquitecto y al mismo tiempo como pintor. Desde entonces no dejaría de dibujar, pintar, y luego inventar fachadas de casas y edificios.

Cuenta también que Leonel Estrada³ en alguna de sus conversaciones le diría que nunca dejaría de pintar arquitectura, y que Pedro Pablo lo reafirmó con su participación en la IV Bienal de Arte de Medellín al pintar un cuadro en el que aparece una puerta verde, seguida de un zaguán con piso ajedrezado rojo y amarillo, y que remata en una segunda puerta, o contraportón, que da a un patio iluminado. La pintura *de la puerta* es fundamental para comprender lo que el artista seguiría haciendo durante los años siguientes, y es que aquí surge por primera vez la inquietud por el trampantojo⁴. Ya no era solo cuestión

2 Charles Carré fue un arquitecto francés que se desempeñó su profesión principalmente durante la segunda mitad del siglo XIX. A él se le adjudica la construcción de importantes edificios en Medellín, como lo son el Mercado Guayaquil (hoy demolido) o los edificios Vásquez y Carré (actualmente restaurados).

3 Se trata de uno de los principales promotores del arte de Medellín durante el siglo XX. Él lideró la organización de las Bienales de Arte Coletejer de los años 1968, 1970 y 1972, tal como la IV Bienal de Arte de Medellín del año 1981.

4 También conocido como *Trompe-l'œil* es una especie de juego óptico en el que el artista intenta que su obra se funda con la realidad que la rodea. Este efecto se ha utilizado durante toda la historia del arte occidental. El primer registro se da con el pintor griego Zeuxis (siglo V a. c.) quien había logrado, entre otras cosas, que unas uvas pintadas parecieran reales.

de cuidar la perspectiva central, de dominar el óleo, la combinación de los colores o de poseer la mirada de arquitecto sobre la pintura: el trampantojo le permitió a Lalinde que, así como una imagen de dos dimensiones pareciera de tres, el marco de madera que contiene la imagen se convirtiera en un elemento fundamental de la espacialidad de la composición. En este cuadro el marco consiste en una moldura de madera que semeja la moldura misma de la puerta pintada, y con esto, el pintor descubrió que los bordes de la pintura, tanto en el lienzo como en la pared, pueden ser utilizados (como también lo haría más adelante) en favor de la imagen representada.

Al preguntarle a Pedro Pablo la razón por la cual decidió hacer caso a Leonel Estrada y seguir pintando arquitectura (no solo los edificios sino también los elementos que constituyen esos edificios), él responde que la arquitectura, y sobre todo una parte de nuestra arquitectura, tiene un orden, una axialidad que le llama mucho la atención; que ha ido pintando lo que ha visto desaparecer por el afán urbanístico de la ciudad, y que su obra se trata de una mirada al pasado, para conocer uno de los orígenes de los paisas. Dice también que este rigor geométrico de la arquitectura es la clave para distinguir *colonización antioqueña* de *arquitectura colonial*: su obra no es colonial, sino antioqueña y, cuando no, *inventada*. Sea como fuere, pintara lo que pintara, encuentra en su ejercicio artístico un pretexto para investigar sobre las maneras de construir del siglo XIX y principios del XX.

Lalinde logra vivir de su arte, responde a una demanda de cuadros donde está detallada la carpintería de las puertas, la artesanía de los calados, la complejidad de las molduras o la paleta de colores propia las casas tradicionales antioqueñas. Su *investigación*, como le gusta llamar a su obra, hoy en día conforma una amplia compilación de fachadas, zaguanes y patios, preservados en varios álbumes fotográficos con la fecha y el lugar de donde se han tomado: El Retiro, Rionegro, Carmen de Viboral, Amagá, Santa Fe de Antioquia, El Santuario, etc. Lalinde quiere mostrar, y mientras lo hace, estudia y critica: en todos sus años de quehacer artístico, ha presenciado la desaparición progresiva de la herencia, de la arquitectura tradicional antioqueña y cómo ha sido sustituida por las nuevas maneras de construir. Ha visto cómo el concreto ha relevado a la madera o cómo los colores (cuando se usan)

se han hecho más estridentes; cómo las molduras se han vuelto superficies completamente lisas o, en últimas, cómo esas mismas maneras de la construcción empírica se han volcado hacia una *caricaturización* del pasado, en un afán por mostrar algo que Antioquia no es y que no ha sido. Para Lalinde, pueblos como El Retiro, Guatapé o Jardín se imitan a sí mismos y con esto lo único que se logra es una deformación de los valores arquitectónicos del pasado, que no está mal que se imiten, sino que cuando lo hacen, se imitan mal; por ejemplo, hay desproporción y se exagera en la aplicación del color.



Figura 1. Casa de los abuelos
Técnica: lápices de color sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1963).

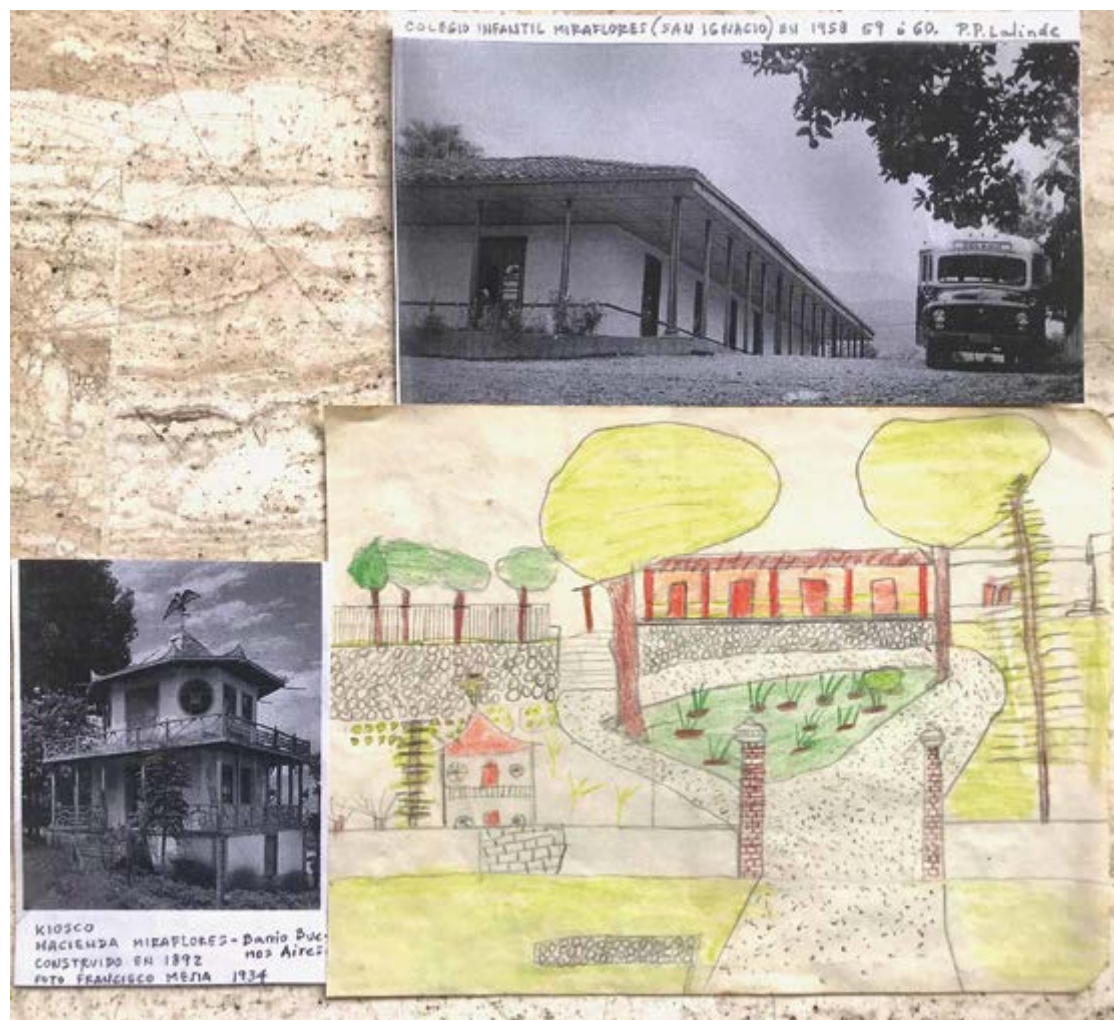


Figura 2. Colegio de San Ignacio
Técnica: lápices de color sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1959).



Figura 3. Fachada edificio Dobaibe
Técnica: lápices de color sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1959).



Figura 4. Cuadro de Romeo y Julieta

Nota: cuadro de autor desconocido que pertenecía a la colección de los abuelos de Pedro Pablo Lalinde.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (s. f.).

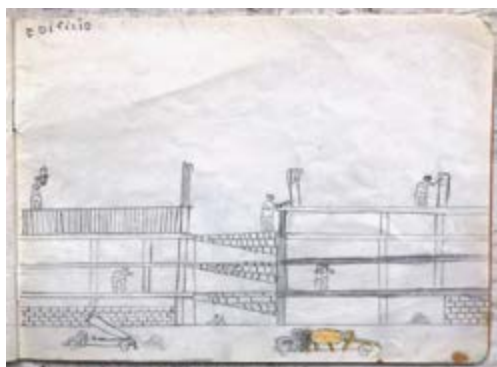


Figura 5. Dibujo de edificio en construcción

Técnica: lápices de color sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1960).



Figura 6. Panorámica del centro de Medellín

Técnica: Tinta sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1970).



Figura 7. *El hábitat se transforma en uso colectivo*

Técnica: vinilo sobre cartón paja.

Nota: Primer puesto del concurso de pintura Pintuco 1977.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1977).

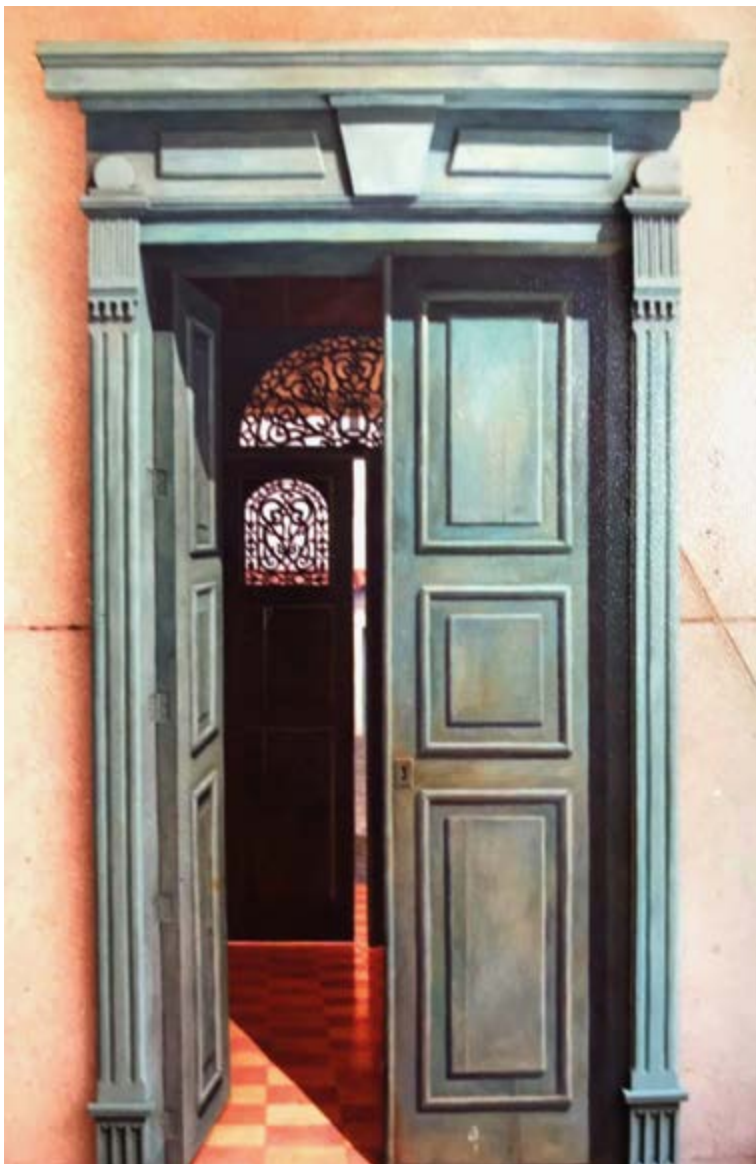


Figura 8. Pintura para la IV Bienal de Arte de Medellín
Técnica: marco del cuadro en madera. Pintura sobre
madera y cuadro en óleo sobre lienzo.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1981).





Una Paloma de la Paz

Medellín, 1984

Dimensiones: 5,13 m × 2.82 m Técnica: Pintura de vinilo

Colaboración: Juan David Ortiz, Sofía Lalinde, Guillermo Lalinde, Fernando Lalinde

La *Paloma de la Paz* fue el primer mural que realizó Pedro Pablo Lalinde en el contexto de los años ochenta: Colombia estaba desgarrada por el fortalecimiento de las guerrillas y el narcotráfico y el presidente Belisario Betancur⁵ (a quien le gustaba mucho del arte) convocó la realización de un conjunto de obras en el cerro Nutibara, en Medellín. Esta iniciativa, según Lalinde, estaba abierta para quienes “quisieran expresar” algo por medio del arte acerca de la situación del país.

De esta convocatoria no se tiene mucho registro, y alguien podría confundirla con la del año anterior, que el mismo Belisario Betancur promovió (también en el cerro Nutibara) para la realización del Parque de las Esculturas, que actualmente sigue en pie. En todo caso, el artista que se enfrentaba por primera vez a un formato de tales dimensiones tuvo la idea de pintar una “paloma que entra en la oscuridad dejando una estela de color” (P. Lalinde, comunicación personal, s. f.),

5 Además de la presidencia (1982-1986), Belisario Betancur ejerció el periodismo, la docencia y la literatura. Su libro de poemas más destacado se titula *Poemas del caminante* (2003).

que simboliza la esperanza para un país en conflicto. Para llevar a cabo el proyecto, pide permiso para hacer uso de los muros que protegen los tanques de agua del cerro; cuando se lo conceden, decide modificar un poco el diseño original y sustituye la estela arcoíris por una bandera tricolor.

La idea surgió en el papel y lo que el artista hizo fue trasladarla aumentando la escala del dibujo (un procedimiento que los arquitectos hacen constantemente con los planos de sus edificios). En todos los ejercicios posteriores, Lalinde seguirá haciendo versiones en papel, pero hará previamente una juiciosa medición de las paredes en las que hará sus obras. Esto, con el fin de que sus pinturas pertenezcan a su superficie a tal punto que pierdan un poco el sentido si se las sacara de allí. El caso de este mural es excepcional porque, antes del boceto, Lalinde no sabía dónde iba a estar ubicado. Además, es de los pocos murales que no tienen un motivo arquitectónico.

La importancia de esta obra radica en que es la transición entre la pintura de *cuadros de salón* y la pintura pública, a nivel urbano. Pedro Pablo dice que este fue su primer mural en cuanto que fue el primero que pudo realizar, sin embargo, no fue la primera intención que tuvo para hacer este tipo de pinturas. Fue, como él dice, una excusa para descubrir un nuevo soporte: pues con esto se dio cuenta de que, además del lienzo, podía utilizar la pared revocada. Sin embargo, antes de este mural, ya había explorado la posibilidad de llevar a cabo otra de estas pinturas: se trata del proyecto (no realizado) en el Banco Popular de ese momento; un edificio que entre los ochenta y noventa sería demolido para la construcción de las líneas elevadas del metro, y el cual poseía un gran muro ciego al que el artista quería destinar una obra de grandes dimensiones⁶.

6 Todas las obras murales no realizadas de Lalinde están ubicadas en el último capítulo de esta misma publicación, titulado “Murales que no se hicieron”.

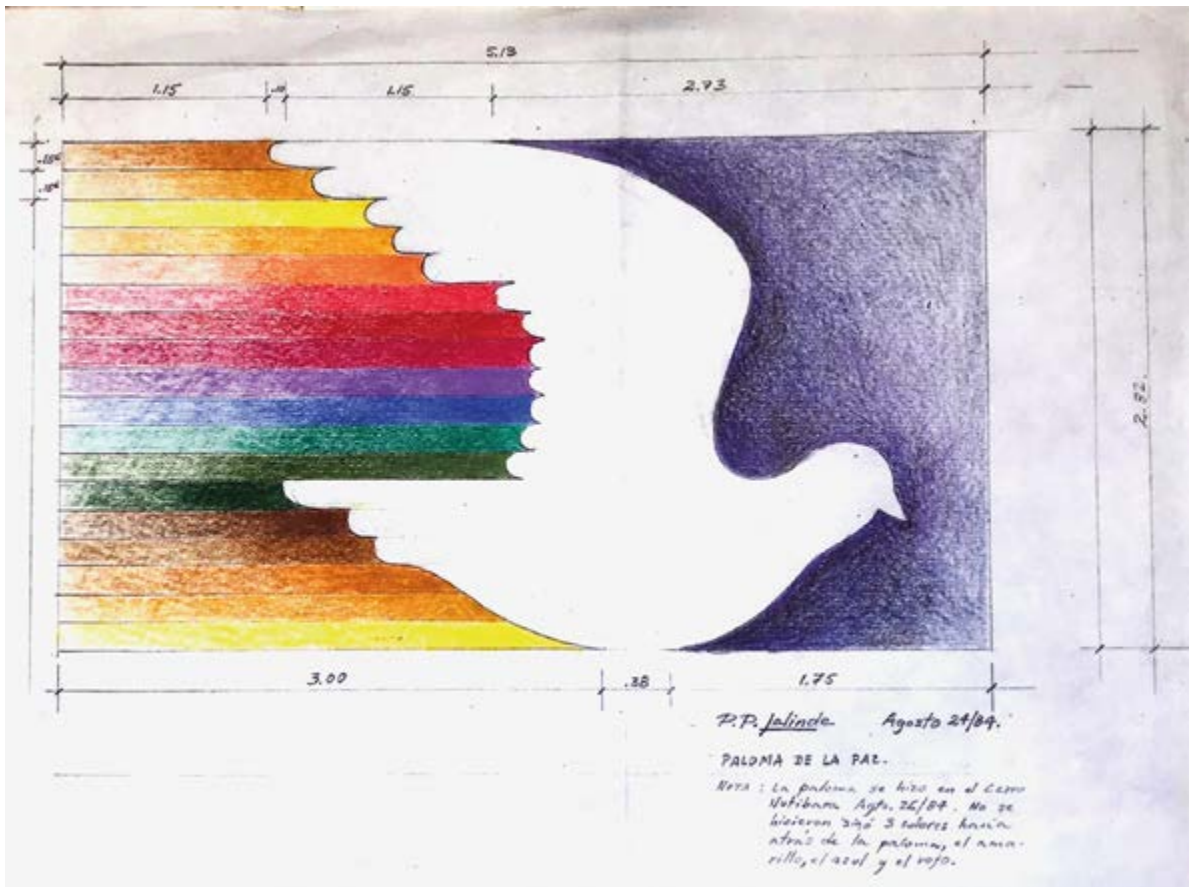


Figura 9. Diseño original de la *Paloma de la Paz*

Nota: allí dice “La paloma se hizo en el cerro Nutibara. Agosto 26/84. Solo se hicieron 3 colores hacia atrás de la paloma, el amarillo, el azul y el rojo”.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1984).

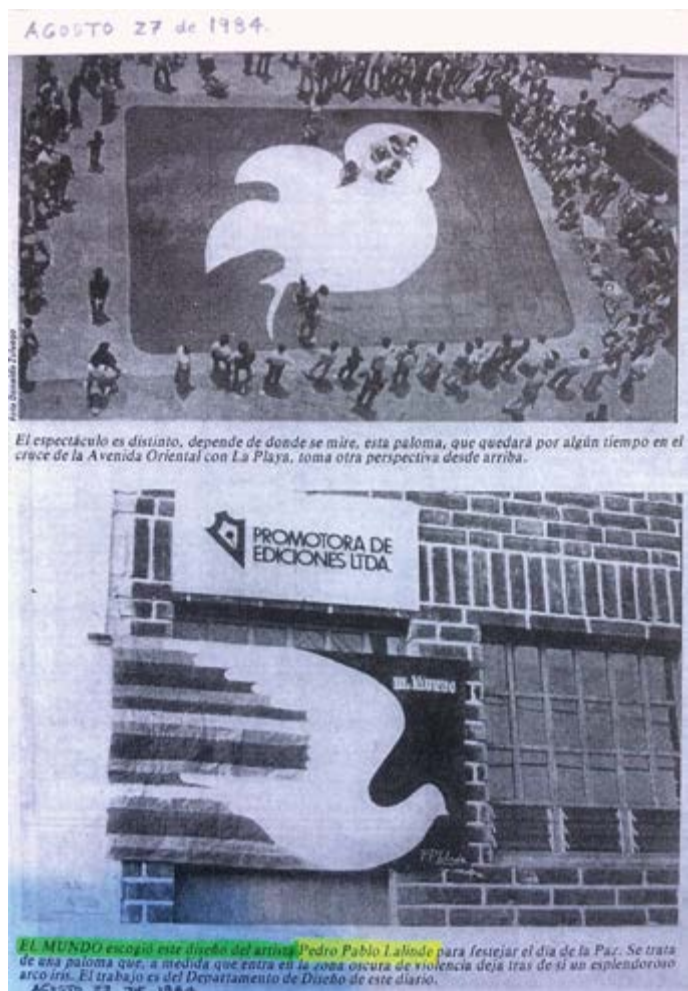


Figura 10. Distintas versiones de la *Paloma de la Paz*

Nota: la imagen de abajo corresponde al diseño original reproducido por el periódico El Mundo.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1984).

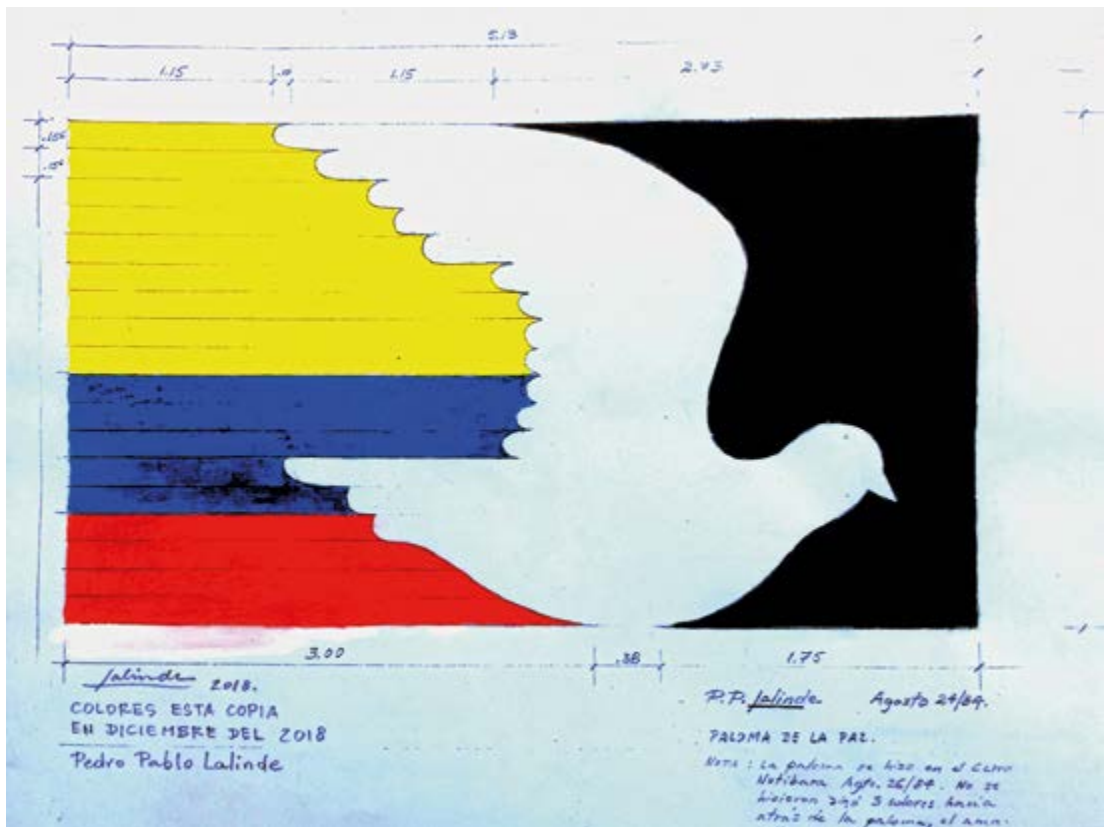


Figura 11. Diseño final de la *Paloma de la Paz*

Nota: parece que el nuevo dibujo se superpuso sobre el anterior. La nota es la misma.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1984).



Figura 12. Pedro Pablo Lalinde y sus colaboradores pintando la *Paloma de la Paz*

Nota: en la fotografía de abajo se ve el cerro Nutibara, con arquitectura en su parte alta.

La bandera de Colombia en esa arquitectura corresponde al mural de Lalinde.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1984).

Casa de la Congregación Mariana

Medellín, 1987

Dimensiones: 12 m × 9 m

Técnica: pintura de vinilo

Colaboración: Aicardo Cárdenas

En junio de 1987, Pedro Pablo llegaba de una larga estadía en España, donde había estudiado pintura en la Universidad Complutense de Madrid. Al ver el muro ciego de la casa de la Congregación Mariana, que da hacia la avenida Oriental y, sobre todo, luego de haber hablado con el padre jesuita Darío Arango (que era amigo de Ernesto Lalinde, su padre), se plantea hacer el diseño de una pintura de gran formato que enaltezca la ciudad.

En ese tiempo, sobre aquel muro habían sido reproducidos unos dibujos de niños, de los que Lalinde no tiene mayor información. El arquitecto Juan Guillermo Gómez estaba haciendo algunas reformas en la casa de la Congregación Mariana cuando funcionaba como un centro odontológico. Justamente, es él quien le propone reproducir una fachada de grandes dimensiones que ya había ensayado repetidas veces sobre papel. Así, Pedro Pablo comienza a investigar sobre la pintura mural y descubre, como dice él, el secreto de este tipo de pinturas: hacer diferentes planos en diferentes tonos para dar la sensación de profundidad.

El mural consiste en una fachada que extiende el diseño original de la casa de la Congregación Mariana, y el cual existe todavía, pero cubierto parcialmente desde hace más de cuatro años por una fachada

sobrepuesta. Desde 1987 y hasta la actualidad, el mismo Lalinde fue llamado en repetidas ocasiones para restaurarlo y hacerle algunos cambios menores con los que pudo experimentar y saciar las inquietudes conceptuales que le surgieron a lo largo del proyecto. Al principio, el mural fue de color gris, pues la casa como tal estaba pintada de ese color (muy común en la arquitectura republicana). Luego de varios años, del gris pasó al naranja. Y, finalmente, del naranja al amarillo, versión que podía apreciarse hasta el 2021.

El paso de un color a otro también significó la aparición de distintos elementos dentro de la pintura: gracias a que, primero, Lalinde se había ganado la confianza de la administración de la casa de la Congregación Mariana; y segundo, porque él mismo convirtió esta obra en un *laboratorio* de pintura. En la versión gris, por ejemplo, toda la composición consiste en la representación de la arquitectura sin ningún objeto sobresaliente ajeno a esta. En la versión anaranjada hay una paloma blanca en la ventana superior derecha, que hace un eco a la *Paloma de la Paz*, pintada en el cerro Nutibara años antes. También, el artista pone una materia con unos geranios en el sillar de la ventana inferior derecha y, en la ventana central de ese mismo primer nivel, simula a un odontólogo realizando un procedimiento sobre su paciente. En la versión amarilla, todas las ventanas están abiertas, la materia de la ventana inferior derecha es ahora una cortina blanca que ondea con el viento, la ventana superior izquierda muestra una bandera de Antioquia también en movimiento, y en la profundidad de la ventana central del segundo nivel se sugiere un espacio iluminado, que sugiere un salón interior.

Dice Lalinde que lo más difícil de la realización de este mural fue resolverlo como una esquina representativa para Medellín. Dice, también, que su propósito se cumplió, pues en varias ocasiones ha escuchado cómo su obra se convirtió en un punto de referencia o marca para tomar el bus o encontrarse con alguien de camino al parque de Bolívar. Para él, una pared limpia, o aquella que en principio mostraba los dibujos de los niños, no aportaba mucho a la vida urbana, por eso se comprometió a devolverle lo que esta había ido perdiendo por las distintas modificaciones urbanísticas. De esta manera, se enfoca en la arquitectura que se ha destruido y que él conoció de primera mano, por ejemplo,

tuvo que ver cómo la avenida Oriental atravesó como una herida para siempre a Medellín, tanto que la misma construcción de la avenida fue la que provocó ese muro ciego, que luego él hizo mural, en la casa de la Congregación Mariana.

En el 87, a pesar de que Medellín ya era una ciudad consolidada y seguía creciendo exponencialmente, todavía quedaba algo de la urbe de la primera mitad de siglo que, según Pedro Pablo, era el reflejo de la elegancia de los paisas. No obstante, es a partir de esa época que lo poco que quedaba de la arquitectura republicana desapareció para siempre.

Lalinde confía en que su obra mural, inaugurada propiamente con la casa de la Congregación Mariana, se convierta en parte del patrimonio arquitectónico del Valle de Aburrá. “A nuestro pueblo”, dice, “le falta educación en las cosas que se hacen para mejorar la ciudad” (P. Lalinde, comunicación personal, 2021).

Luego de más de treinta años, el mural da muestras del deterioro propio de cualquier obra expuesta a la intemperie; la pintura se ha caído por partes, los colores han perdido intensidad, tiene las firmas de grafiteros y carteles publicitarios superpuestos. Para el artista, ese es el proceso natural de cualquiera de estas obras: la pintura en algún momento tiene que morir. No obstante, también es posible tomar decisiones de conservación, como en la Congregación Mariana: para dejar de “pelear con los grafiteros” (P. Lalinde, comunicación personal, 2021), el pintó una franja gris, de 2 m de altura que cubre la parte baja del mural.



Figura 13. Muro ciego de la casa de la Congregación Mariana antes de la ejecución del mural

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1987).



Figura 14. Pintura en marcadore del diseño final del mural de la casa de la Congregación Mariana

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1987).



Figura 15. Muro ciego de la casa de la Congregación Mariana
Nota: antes de la realización del mural.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1987).

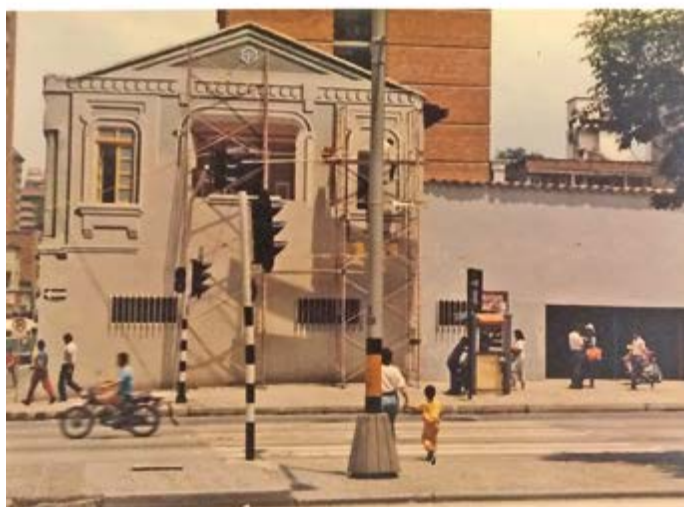


Figura 16. Muro ciego de la casa de la Congregación Mariana
Nota: durante la realización del mural.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1987).

Figura 17. Primera versión del mural de la casa de la Congregación Mariana en color gris

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1987).



Figura 18. Primera versión del mural de la casa de la Congregación Mariana en color gris

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1987).





Figura 19. Segunda versión del mural de la casa de la Congregación Mariana en color naranja

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1999).



Figura 20. Tercera versión del mural de la casa de la Congregación Mariana en color amarillo

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2008).



Figura 21. Estado actual del mural de la casa de la Congregación Mariana

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2019).

Palacio Arzobispal

Medellín, 1987

Dimensiones: 26 m × 5,5 m

Técnica: Pintura de vinilo

Colaboración: Aicardo Cárdenas

Al culminar el mural de la casa de la Congregación Mariana, Pedro Pablo continúa con su obra en el tramo de muro que se extendía en paralelo a la avenida Oriental. En este nuevo encargo, el artista tiene la posibilidad de pintar algo que no había existido propiamente en ese sitio, pero que en términos de lenguaje arquitectónico podía dialogar con el mural de la casa de la Congregación Mariana. Se decide por la imagen del Palacio Arzobispal, ubicado en el lugar del actual Edificio Vicente Uribe Rendón⁷. Del Palacio, a Pedro Pablo le llamaba mucho la atención el manejo de las proporciones, pues era alargado y de un solo piso, con un pórtico central de acceso.

Las dimensiones del muro eran tales que Lalinde pudo pintar el Palacio Arzobispal en escala real. Así, los vitrales, las rejas y las molduras pudieron ser elaboradas con todo lujo de detalles, y el reto era ese: representar un edificio por medio de la pintura mural y en sus dimensiones originales con apenas unas cuantas fotografías y la memoria como referencia.

Cuenta el artista que la arquitectura del Palacio contaba con una escala muy doméstica. En la parte alta, donde en el mural se logra ver una balaustrada, el muro tuvo que subirse unos centímetros para que la imagen representada fuera lo más fiel posible a la del referente.

7 Un proyecto del arquitecto Augusto Gonzáles, exdecano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Pontificia Bolivariana.

El color, que es el mismo naranja de una de las etapas del mural de la casa de la Congregación Mariana, se escogió debido a que en el período republicano era común ver el uso del ladrillo para la construcción de este tipo de edificios y para lograr uniformidad entre los dos murales.

Al seguir experimentando con el trampantojo, Lalinde afina la representación de la perspectiva central al añadir un conjunto de sombras muy intensas que salen de los elementos en voladizo. También, juega con estas intensidades por medio de la representación de la naturaleza: de un árbol, a la derecha, tan solo se pintó la sombra proyectada. Lalinde, sin calcularlo, también logró algunos efectos indirectos que potenciaron el efecto de trampantojo: con alguna de las modificaciones urbanísticas que se le hicieron a la avenida Oriental, se plantó un pequeño árbol que, visto desde un punto específico, parece que arrojará su sombra sobre la pintura. Esta es, para Pedro Pablo, una de las mejores y más azarosas ilusiones de todas sus pinturas.

Cuando el mural de la casa de la Congregación Mariana pasó del naranja al amarillo, Aicardo Cárdenas⁸ preguntó a Pedro Pablo si el mural del Palacio también debía cambiar de tono. El artista tomó la decisión de dejarlo anaranjado, puesto que, como lo había proyectado al principio, este tono era el propio de uno de los momentos del pasado del Palacio y, por añadidura, representaba bien uno de los materiales más utilizados en la arquitectura republicana de Medellín.



Figura 22. Copia heliográfica del diseño original del mural del Palacio Arzobispal

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1986).

8 Es el ayudante principal de Pedro Pablo Lalinde y quien, en sus últimas obras, lo relevó cuando el artista ya no podía subirse sobre el andamiaje.



Figura 23. Fotografía del Palacio Arzobispal antes de ser demolido por Melitón Rodríguez

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1930, apróx.).



Figura 24. Palacio Arzobispal en color gris
Técnica: acuarela sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1987).



Figura 25. Muro revocado y preparado para la ejecución del mural del Palacio Arzobispal

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1987).



Figura 26. Primera versión del mural del Palacio Arzobispal en color gris.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1987).



Figura 27. Detalles del mural del Palacio Arzobispal en su segunda versión

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1999-2008).



Figura 28. Versión final del mural del Palacio Arzobispal

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2008).

Uribe Calle

Medellín, 1987

Dimensiones: 15 m × 4 m

Técnica: pintura de vinilo

Colaboración: Aicardo Cárdenas

El mural fue el resultado del *boom* publicitario que ocasionó el mural de la casa de la Congregación Mariana. Los dueños del negocio inmobiliario Uribe Calle contactaron a Pedro Pablo para pintar un mural en uno de sus locales comerciales, ubicado en una antigua casa cerca a la iglesia del parque de El Poblado. Querían que agregara algunos elementos a la fachada del predio para que no pareciera descuidada, entonces Lalinde continuó el lenguaje de la casa, añadiendo una puerta amarilla entreabierta y respetando la existencia de puerta y ventanas, agregándoles solo una pequeña sombra en diagonal. Pedro Pablo, quien con los murales de la casa de la Congregación Mariana y del Palacio Arzobispal ya había tenido la experiencia de utilizar en favor de la pintura el soporte de la pared⁹, reconoce que la casa donde estaba ubicada la inmobiliaria poseía un lenguaje arquitectónico que, si bien no es el de los grandes representantes de la arquitectura tradicional antioqueña, por lo menos sí contiene la expresividad de una arquitectura local.

En la actualidad, la casa ya no existe. Allí funciona un parqueadero que poco a poco se fue rodeando de negocios de todo tipo. En la

9 No debe dejarse de lado que este descubrimiento lo hace con su pintura para la IV Bienal de Arte de Medellín. Ver capítulo I.

época del mural, la calle era de carácter residencial, pero la centralización de la llamada *zona rosa* en las inmediaciones de la calle 10 en El Poblado, hicieron que los primeros niveles se convirtieran en locales de comidas rápidas, bares, discotecas o tiendas.



Figura 29. Vinilo del diseño original del mural Uribe Calle

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1987).



Figura 30. Fotografía de la fachada del predio antes de la ejecución del mural

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1987).



Figura 31. Mural Uribe Calle

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1987).

Glorieta Bulerías

Medellín, 1989

Dimensiones: 13.75 m (variable) × 3.2 m (variable)

Técnica: pintura de vinilo

Colaboración: Aicardo Cárdenas

Encargado por las marcas de ropa Chiroloco y Tenaz, este mural consistía en una pieza publicitaria en la que Lalinde tuvo vía libre para hacer su arte. La composición no es nada de lo que hasta el momento había llegado a plasmar en un muro. Pedro Pablo había podido llevar a cabo imágenes memoriales, que recordaban la época de la arquitectura republicana de Medellín, representando edificios desaparecidos o bien emulando el lenguaje propio de este estilo arquitectónico. Sin embargo, para el mural de la glorieta Bulerías, el artista se decide por un diseño con elementos arquitrabados que semejan pórticos, muros en ruinas afectados intensamente por una luz idealizada y un ya conocido juego de planos para lograr el trampantojo.

En ese entonces, todavía no existía el deprimido de la glorieta Bulerías, aunque de todos modos era una zona altamente transitada dada la convergencia de la avenida 33 con la Universidad Pontificia Bolivariana. El mural estaba pintado en la unión en L de dos muros de altura similar: en uno de los dos lados se veían unos carteles publicitarios con los nombres de las firmas de ropa, con su respectiva sombra paralela que los realzaba; mientras que en el otro estaba inscrito lo que en la obra de Lalinde es la primera muestra de arquitectura inexistente. La importancia de esta pieza radica en que, desde ese momento, el artista continuaría realizando obras sustentado en dos líneas: la memoria de la arquitectura republicana y la representación de una arquitectura imposible, que él mismo gusta calificar de onírica.

Las correcciones que se hicieron durante el diseño del mural fueron relativamente pocas. De hecho, Pedro Pablo recuerda que quien realmente hacía los cambios era él mismo, y que no quedó contento sino hasta la tercera versión del mural. Dice que el proceso de diseño de los murales le llevó bastante tiempo porque buscaba la manera de, primero, lograr que el muro existente fuera aprovechado al máximo desde su forma y sus dimensiones; y segundo, asegurar el mejor trampantojo que se pudiera dadas las condiciones propias de esos muros.

La razón por la cual el artista quiso que el espacio onírico representado estuviese entre unos muros derruidos es porque buscaba llamar la atención de quien circulaba a pie o en carro. Era, en sus palabras, como un grito que decía “mírenme, que me están tumbando”. Adicional a esto, quería que en la ruina se hiciera explícita la lucha de la arquitectura por mantenerse en pie a pesar del paso del tiempo. Él cree que la destrucción es algo propio del arte, y que tanto los edificios como las pinturas están en una lenta batalla que terminarán perdiendo.

La paleta de colores que utilizó le parecía la más *elegante* para ese tipo de arquitectura de sueños. Los grises sugieren el revoque de los distintos muros, como si ese espacio que no existe estuviese muy bien cuidado. Como la ejecución de esta obra no era demasiado complicada, Lalinde se la confía a Aicardo Cárdenas, su ayudante predilecto. El artista construye un plano sumamente detallado en el que están presentes las medidas en escala real de cada uno de los elementos de la composición. Así, Cárdenas solo tenía que seguir las instrucciones como si se tratara de un intérprete que lee la partitura de un compositor.

Cualquiera que analice la composición de este mural, se dará cuenta de que el espacio representado en una perspectiva central posee más de un punto de fuga. Lo común en este tipo de representaciones es que, a partir de una línea de horizonte, se ubique un solo punto hacia el cual se dirigen todas las líneas que dan profundidad a los elementos y que, además, determina la altura del observador. No obstante, Lalinde ubica tres de estos puntos, y lo hace por una buena razón: con un solo punto de fuga, aun cuando el dibujo adquiere tridimensionalidad, mientras más alejados están los objetos de ese punto, las líneas tienden a deformarse, y el trampantojo pierde solidez. Con tres puntos de fuga dispuestos sobre una misma línea de horizonte,

las líneas de profundidad no se deforman tanto y, por lo mismo, la mirada experimenta una ilusión más potente. Ese, dice Lalinde, fue un descubrimiento al que llegó luego de haber dibujado incontables perspectivas en el papel. No recuerda haberlo aprendido de ninguno de sus maestros de arquitectura o de pintura ni haberlo leído en ninguno de los libros que a menudo consultaba. “Todo el que dibuja arquitectura debe saber que mientras más alargada sea la imagen que quiere representar, mayor es el número de puntos de fuga que debe ubicar sobre la línea de horizonte” (P. Lalinde, comunicación personal, 2021). Es el mismo caso del mural del Palacio Arzobispal, en el que tuvo que recurrir a numerosos puntos de fuga.

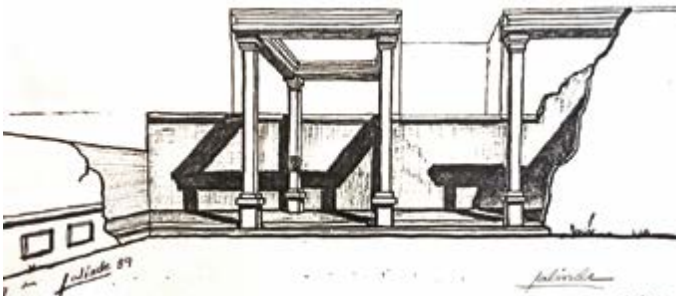


Figura 32. Primer boceto para el mural de la glorieta Bulerías

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1989).

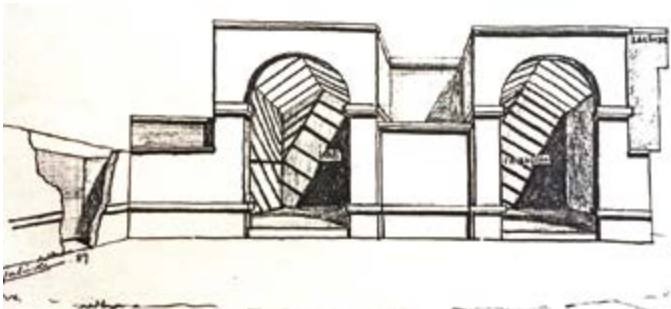


Figura 33. Segundo boceto para el mural de la glorieta Bulerías

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1989).

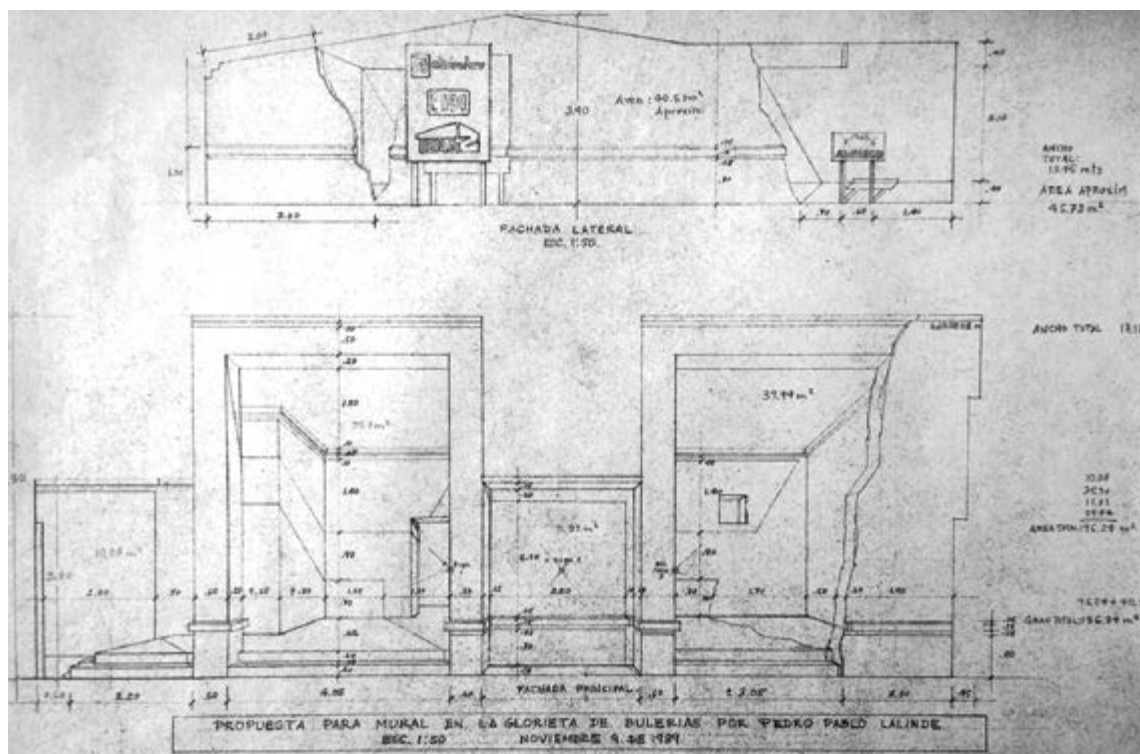


Figura 34. Plano en escala 1:50 para la ejecución del mural de la glorieta Bulerías

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1989).

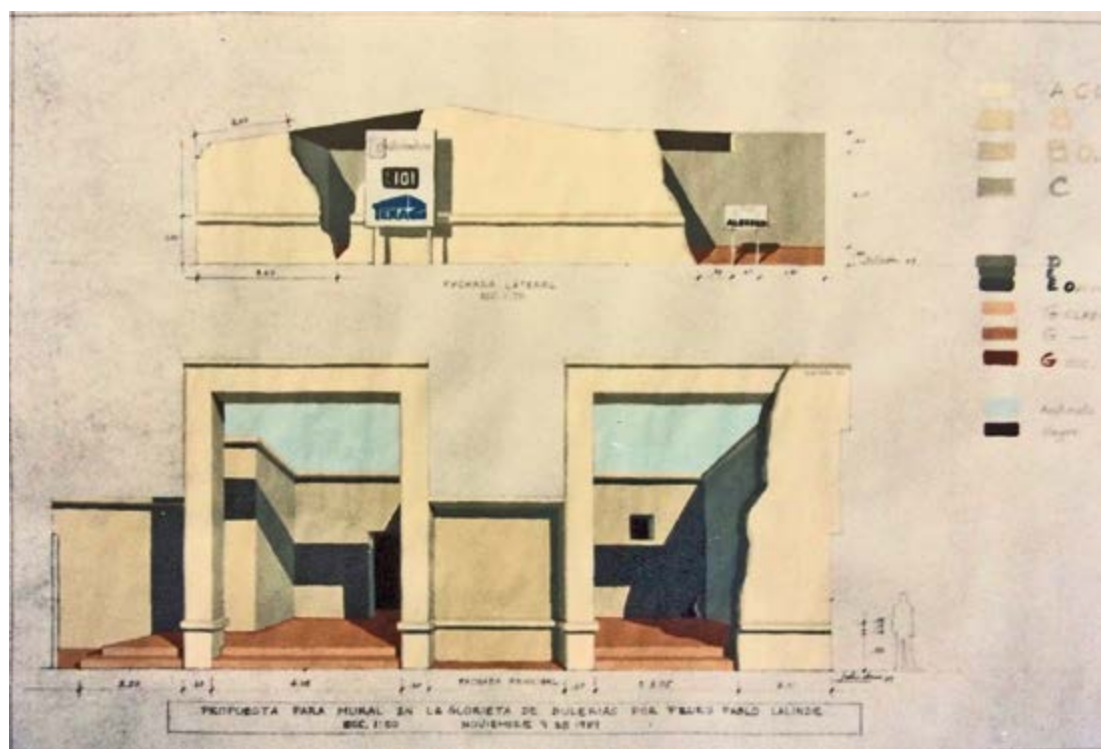


Figura 35. Estudio de color en vinilo para el mural de la glorieta Bulerías

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1989).



Figura 36. Lado izquierdo del mural de la glorieta Bulerías

Nota: aquí se aprecian los avisos publicitarios de Chiriloce y Tenaz con su respectiva sombra proyectada.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1989).



Figura 37. Lado derecho del mural de la glorieta Bulerías

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1989).

Carrera Bolívar

Medellín, 1997

Dimensiones: 2,5 m × 3,5 m

Técnica: pintura de vinilo

Colaboración: Aicardo Cárdenas

Estos murales estuvieron ubicados entre las estaciones Prado y Hospital del sistema de transporte Metro de Medellín. Antes de las pinturas, había unos lotes muy pequeños, más o menos de 4 m x 4 m, que quedaron luego de la última ampliación de la carrera Bolívar. Algunos de los predios demolidos eran demasiado pequeños, y en los espacios vacíos que quedaron no era posible construir ningún tipo de arquitectura. Entonces, la administración de la ciudad de ese momento llama a Pedro Pablo para que realice 27 murales contiguos.

Para Pedro Pablo, como para casi cualquier persona nacida en Medellín, el barrio Prado es el único que podría calificarse de patrimonial. Este barrio fue gestado por los esfuerzos de Ricardo Olano¹⁰, hace casi 100 años. Lleva ese nombre porque Olano, que viajaba constantemente debido a su desempeño en el sector comercial, quedó fascinado con el barrio homónimo de la ciudad de Barranquilla.

¹⁰ Ricardo Olano Estrada (1874-1947) fue uno de los más grandes promotores del desarrollo urbanístico de Medellín durante la primera mitad del siglo xx. Se desempeñó como presidente de la Sociedad de Mejoras Públicas y de la Cámara de Comercio. Adicionalmente, fundó la famosa empresa Fósforos Olano, con la que logró hacerse un nombre en el sector del comercio colombiano.

La intención de Lalinde en estos murales, como en todos los demás, es pedagógica. Él pinta para que las imágenes hablen y digan “miren, este tipo de puertas existen; también este tipo de ventanas o de escaleras o de fachadas, ¿por favor, no las tumben!”. En el tiempo de realización de estos murales, el artista no dejó de ver cómo con las nuevas propuestas urbanísticas parte de la arquitectura patrimonial de su ciudad se iba perdiendo para siempre. Fue testigo de la destrucción de una buena porción del barrio Prado y por esto es que escoge algunas de esas casas que van desapareciendo para inmortalizarlas por medio de su pintura.

Así pues, Pedro Pablo hace la elección de distintos temas en esas 27 propuestas de murales que, lastimosamente, fueron demolidas y borradas tiempo después y de ellas no se conserva prácticamente ningún registro. Destacan los espacios para *tardear* al exterior de las viviendas: uno con arcos de medio punto azules del cual Lalinde ha guardado el diseño original; otro con escalinatas en granito rosa; y uno similar a una especie de antesala de columnas salomónicas. La intención del artista en este encargo era la de duplicar algunos trozos del barrio Prado en la carrera Bolívar, al mismo tiempo que añadía elementos inexistentes como baños de inmersión o automóviles de los años 50.

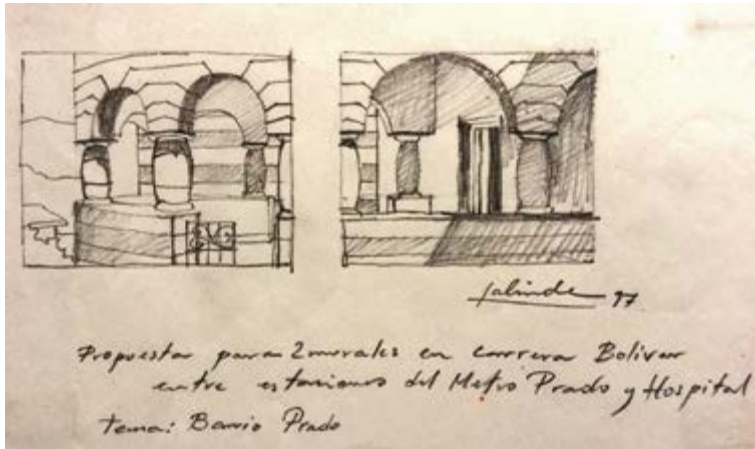


Figura 38. Boceto

Técnica: grafito sobre papel.

Nota: propuesta para dos murales en la carrera Bolívar, entre estaciones Prado y Hospital del Metro.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1997).

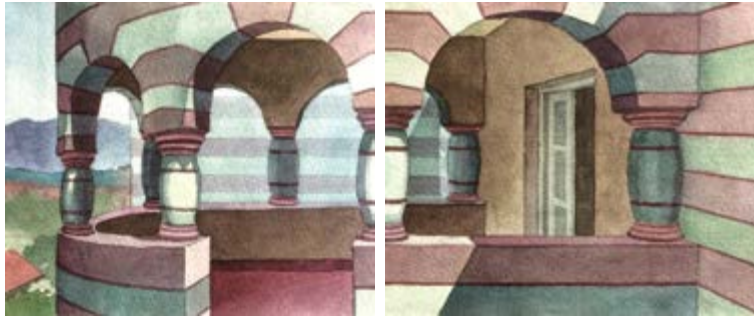


Figura 39. Diseño original para dos murales en la carrera Bolívar

Técnica: acuarela sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1997).



Figura 40. Fotografía

Nota: referencia de las casas del barrio Prado que Lalinde quiso representar en sus murales.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (s. f.).



Figura 41. Murales

Nota: dos de los 27 murales de la carrera Bolívar.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1997).



Figura 42. Mural de la carrera Bolívar
Nota: se puede apreciar un automóvil de los años 50.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1997).



Figura 43. Diseño para mural en la carrera Bolívar
Técnica: acuarela sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1997).



Figura 44. Baño de inmersión
Técnica: acuarela sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1997).



Figura 45. Baño de inmersión

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (s. f.)



Figura 46. Mural de la carrera Bolívar

Nota: se puede apreciar el baño de inmersión.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1997).



Figura 47. Fotografía de un pórtico de acceso de una las casas del barrio Prado

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1997).



Figura 48. Mural de la carrera Bolívar

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (s. f.).



Figura 49. Diseño original de mural para la carrera Bolívar
Técnica: acuarela sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1997).

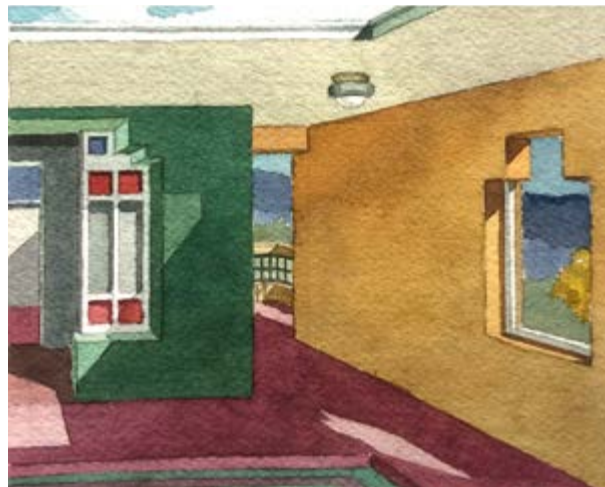


Figura 50. Mural de la carrera Bolívar

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1997).



Figura 51. Diseño original de mural
para la carrera Bolívar
Técnica: acuarela sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1997).



Figura 52. Fotografía de referencia
donde se ve el antejardín y *hall* de
acceso a una casa del barrio Prado

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1997).

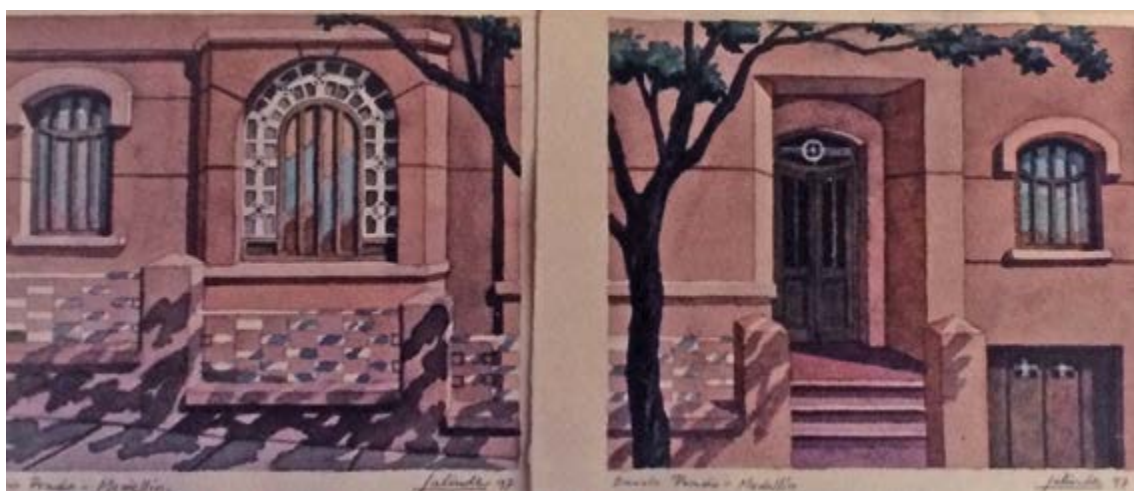


Figura 53. Acuarelas del diseño original de dos murales de la carrera Bolívar

Técnica: acuarela sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1997).



Figura 54. Murales de carrera Bolívar

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1997).



Figura 55. Diseño original de mural
para la carrera Bolívar
Técnica: acuarela sobre papel

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1997).

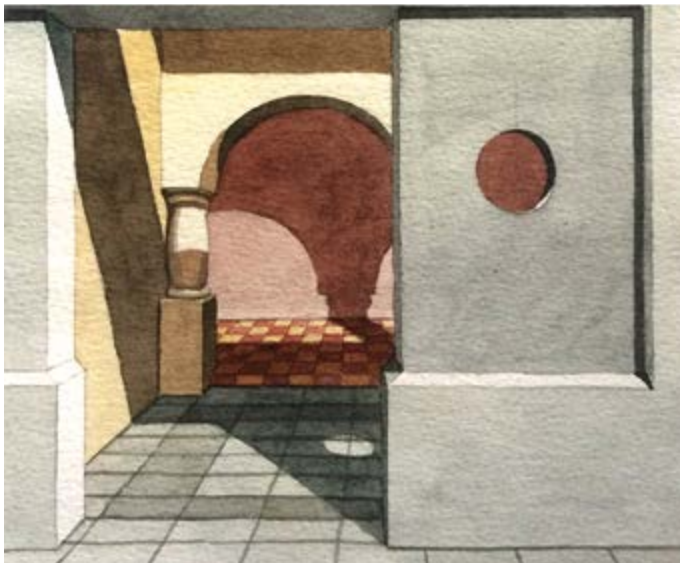


Figura 56. Mural de la carrera Bolívar

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1997).

Figura 57. Liga de Ajedrez de Antioquia en el barrio Prado
Técnica: fotografía.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1997).



Figura 58. Diseño original de mural para la carrera Bolívar
Técnica: acuarela sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1997).



Figura 59. Mural de la carrera Bolívar

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1997).



Instituto Nacional de Educación Media (INEM)

Medellín, 2003

Dimensiones: 5.3 m × 7.6 m; 4.4 m × 3.8 m

Técnica: pintura de vinilo

Colaboración: Aicardo Cárdenas

El proyecto del Instituto Nacional de Educación Media (INEM), en la avenida Las Vegas, consiste en cuatro murales enfocados en la representación de la ciencia y la educación. Originalmente, a Pedro Pablo se lo había contactado para la ejecución de un mural exterior, pero él, viendo la posibilidad de pintar las paredes que acompañaban una escalera interna del colegio, propuso hacer murales adicionales allí mismo.

El motivo que el artista escogió para el mural principal fue un importante edificio de estilo republicano que se ubicaba anteriormente en el Parque de Berrío. Este edificio, que era el Banco Republicano, posteriormente Banco de Londres (como todavía se lo conoce), poseía en su interior una cúpula con acabados en acero y vidrio sobre un espacio abierto, el cual fue la imagen de referencia para la pintura de Lalinde. El artista decide no hacer una reproducción completamente fiel, pues aun cuando poseía fotografías del edificio en cuestión, quiso experimentar con la entrada de la luz y el juego de colores para lograr una imagen más potente.

Así pues, este mural se convierte en un híbrido entre las dos líneas que definen toda la obra mural de Pedro Pablo: por un lado, la imagen contiene los elementos referenciales de la arquitectura republicana de

Medellín y, por el otro, da cuenta de una arquitectura onírica, inventada exclusivamente para esta pieza de arte.

La prolijidad de la composición, puesta en evidencia por la utilización rigurosa de la geometría regular y la perspectiva central, juega con unas luces dramáticas que provocan sombras idealizadas. Lalinde confiesa que en la pintura muchas veces no es necesario que la imagen corresponda exactamente con la realidad, sino que el artista puede permitirse algunos falseamientos en beneficio de una obra más evocadora.

Con el paso de los años, y sobre todo debido a que los murales se encuentran en una institución educativa, los estudiantes han ido llenando las imágenes con nombres, dibujos y todo tipo de notas como si se tratara de los grafitis que han invadido las demás obras de Lalinde. Sobre estos murales, el artista dice que es muy difícil hacer una restauración debido a que se encuentran en un colegio público, y este tipo de instituciones padecen de unos procesos de contratación selectivos y muy lentos.

Pedro Pablo cree que, en muchos escenarios, la cultura de Medellín va en contra de los murales. Aunque él también reconoce que bien podría ser que se trate de lo contrario: “las obras murales van en contra de nuestra cultura, porque los paisas no estamos enseñados a cuidar este tipo de pinturas” (P. Lalinde, comunicación personal, s. f.).

De los murales interiores que acompañan la escalera, Lalinde pudo ejecutar dos de las cuatro propuestas: una, consistía en una especie de arco natural que simula una caverna y que deja ver una exuberante vegetación que se extiende hacia un paisaje de montañas antioqueñas. La otra, enseña un balcón con balaustrada, con un vano que permite ver una cascada en medio de otro paisaje natural. De las pinturas que no se pudieron ejecutar, una consistía en una imagen de sabios matemáticos¹¹ que simulaba la pintura renacentista de La Academia de Atenas, concebida por Rafael Sanzio en el siglo XVI. La última de ellas, mostraba el espacio exterior con una gran luna en compañía de varios sólidos geométricos de colores.

11 Todos los murales que no pudo realizar Lalinde están compilados en un capítulo al final de esta publicación.



Figura 6o. Fotografía del interior del Banco Republicano
Nota: tomada en la primera mitad del siglo xx.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (s. f.).

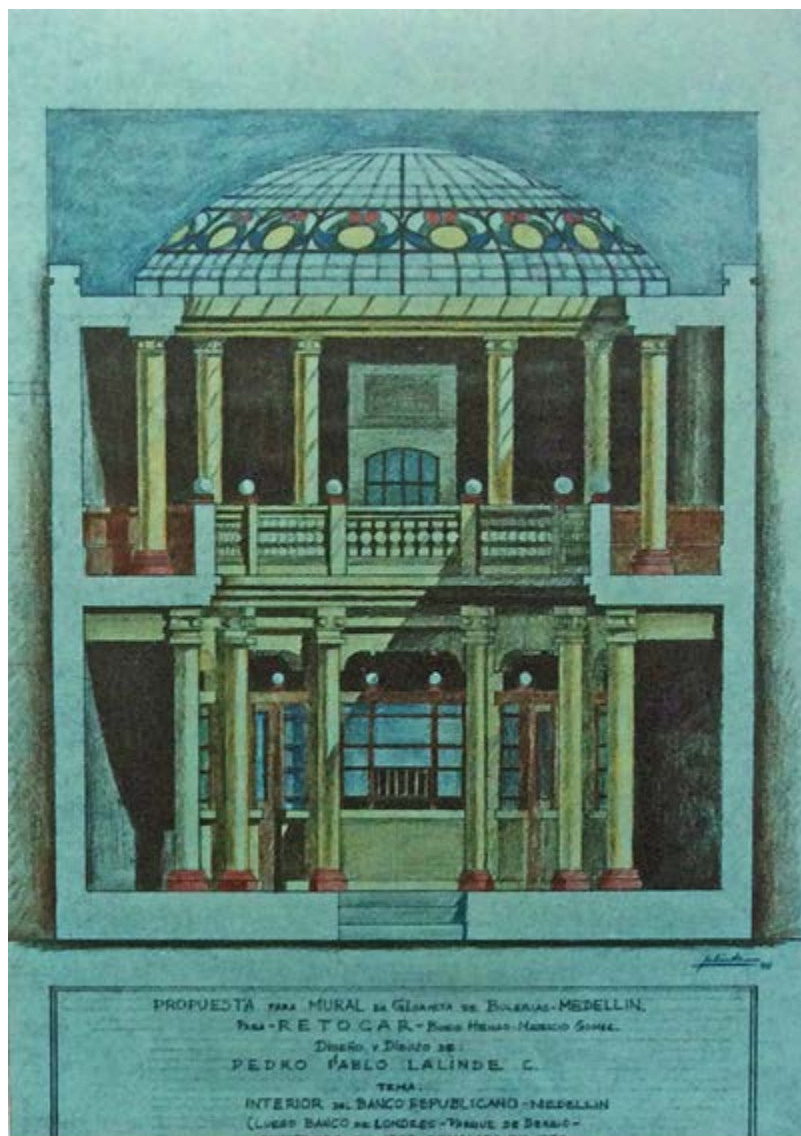


Figura 61. Propuesta para mural en la glorieta Bulerías
Técnica: acuarela sobre papel.

Nota: Pedro Pablo reutilizaría esta propuesta en el proyecto del INEM.



Figura 62. Diseño original del mural exterior en el INEM
Técnica: acuarela sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2003).



Figuras 63 y 64. Ejecución del mural exterior del INEM
Técnica: fotografía.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2003).



Figura 65. Mural exterior del INEM

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2003).



Figura 66 y 67. Diseños originales para los murales interiores del INEM
Técnica: acuarela sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2003).

Institución Educativa La Esperanza

Medellín, 2008

Dimensiones: 3.3 m × 3.5 m

Técnica: pintura de vinilo

Colaboración: Aicardo Cárdenas

Por tratarse de un encargo para un amigo de su ayudante Aicardo Cárdenas, Lalinde acepta pintar esta obra sin cobrar mucho dinero en la Institución Educativa La Esperanza.

La imagen está ubicada en el descanso de unas escaleras de uno de los bloques de la institución. Simula un balcón que permite ver una composición totalmente inventada por el artista. Es tal vez el único mural que Lalinde compuso en cuatro superficies al mismo tiempo: dice él que esto le permitió explorar más las tres dimensiones que logra el dibujo de la perspectiva central.

En esta obra, la luz solar es muy importante, pues logra resaltar la volumetría y la sucesión de planos. Muchos de sus murales semejan la atmósfera de un domingo de verano: no hay ruido ni movimiento, simplemente la arquitectura está allí, en un silencio que la protege y al mismo tiempo la aleja. Particularmente en esta obra, era necesario que la luz y la sombra recorrieran el espacio en diagonal, pues de otro modo los elementos arquitectónicos hubieran podido confundirse ante la mirada del observador, precisamente por su tono de ensueño.

Desde el año de ejecución, Pedro Pablo no ha vuelto a visitar esta obra, pero supone que ha sufrido algo similar a los murales del INEM, que poco a poco han sido rayados con los mensajes de los jóvenes colegiales.

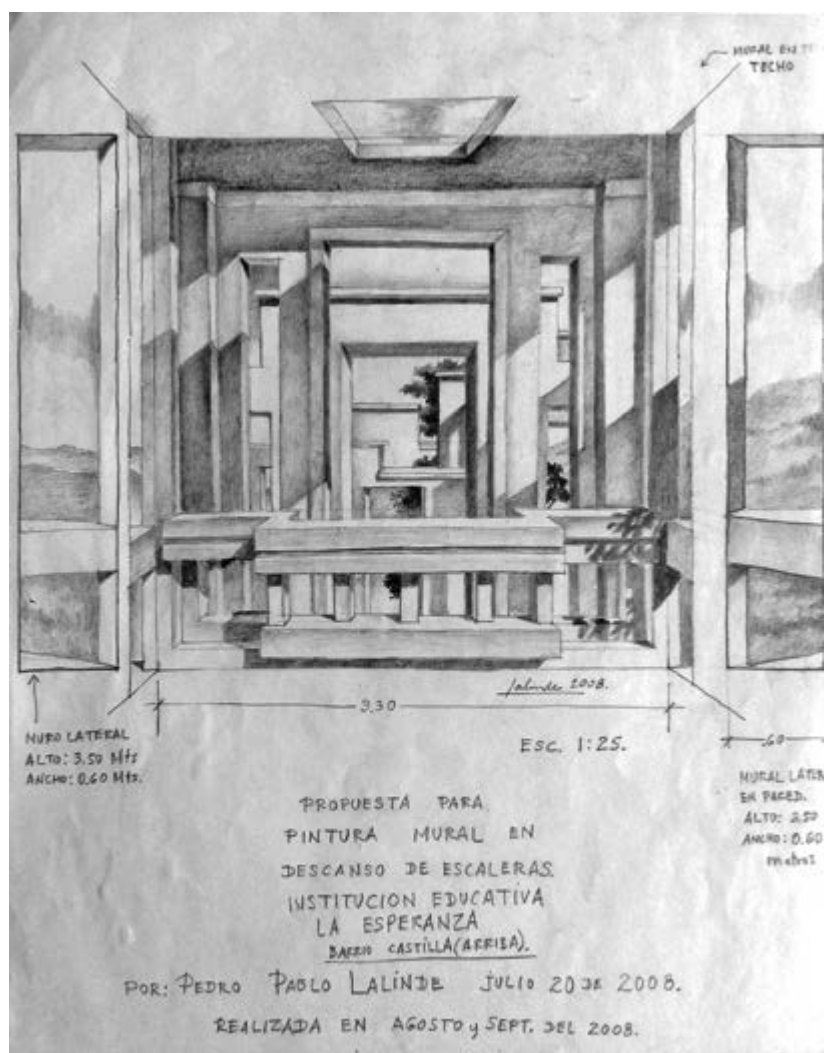


Figura 68. Diseño original para mural de La Esperanza
Técnica: grafito sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2008).

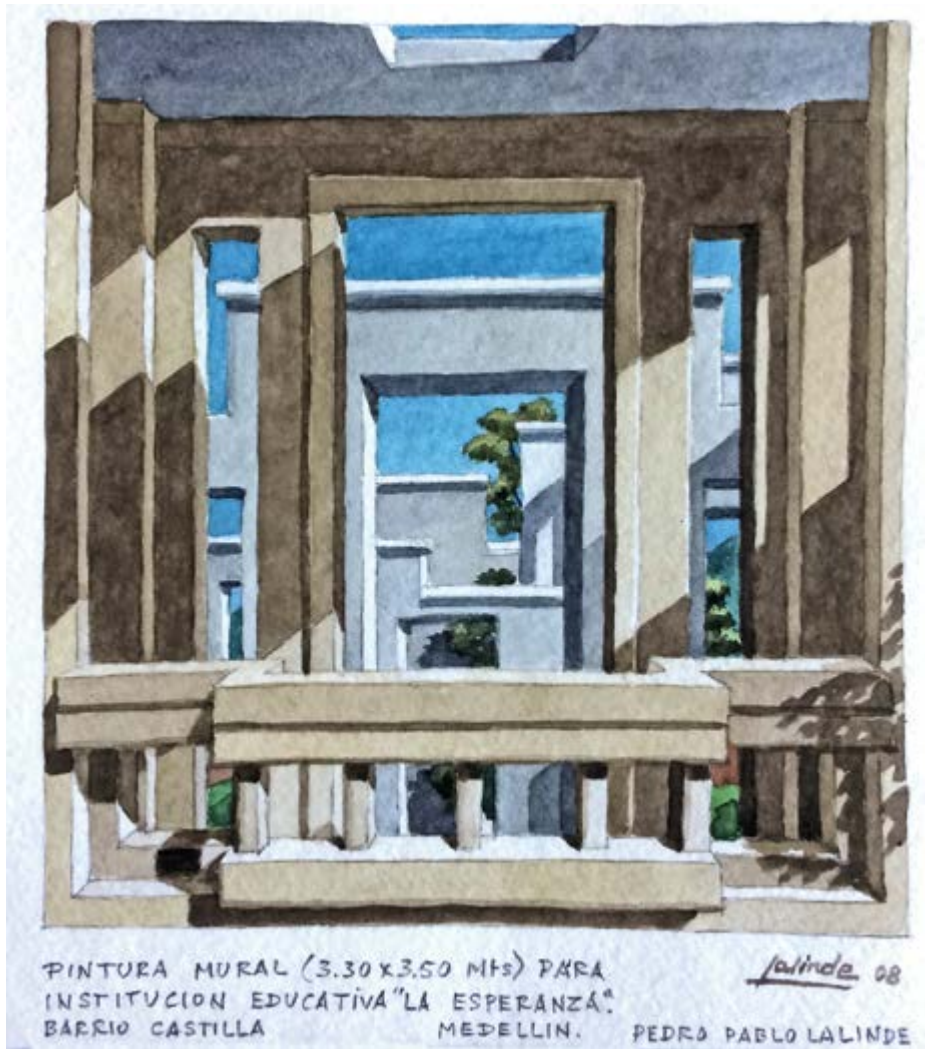


Figura 69. Diseño original para el mural de La Esperanza
Técnica: acuarela sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2008).

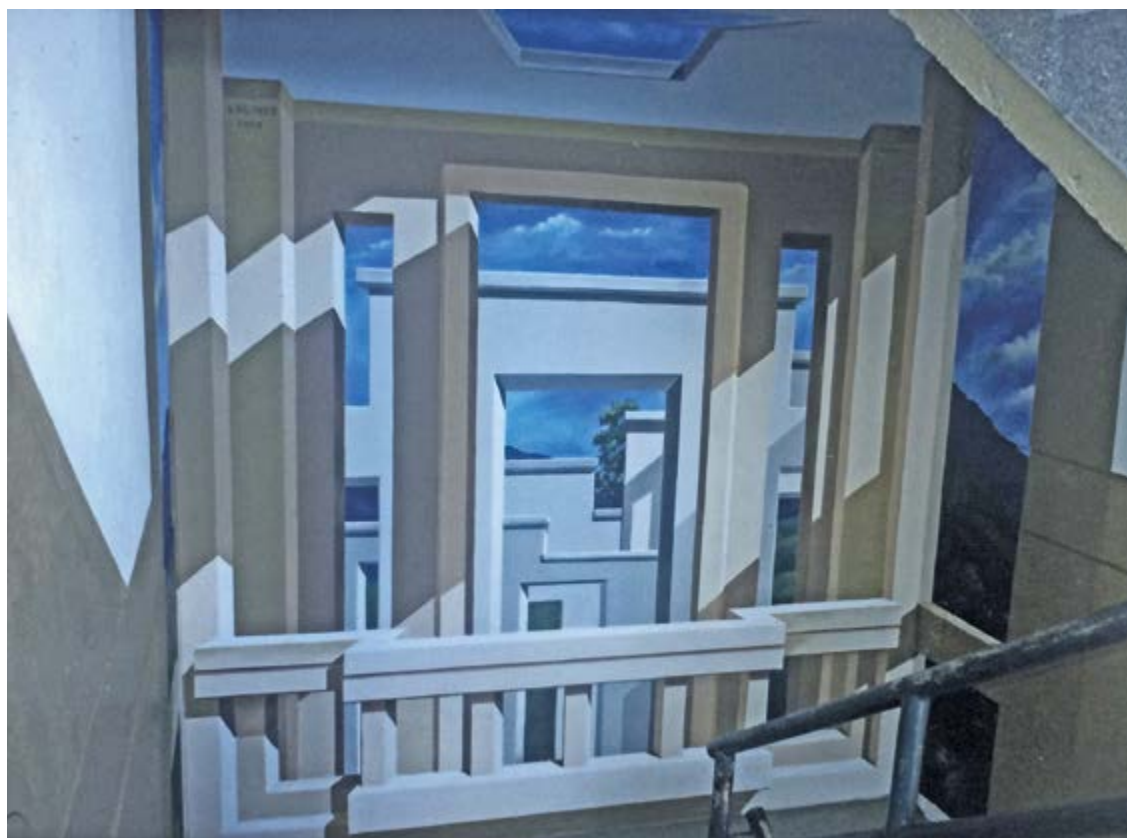


Figura 70. Mural de La Esperanza

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2003).

La Vidriera

Medellín, 2008

Dimensiones: 8 m × 5 m

Técnica: pintura de vinilo

Colaboración: Aicardo Cárdenas

Esta obra completa el grupo iniciado con los murales de la casa de la Congregación Mariana y el Palacio Arzobispal, ambos de 1987. Se ubica específicamente en medio de estas dos obras, y plantea la representación de una arquitectura alejada tanto del lenguaje republicano como del onírico. La propuesta de Lalinde para sus clientes conocidos era la de pintar la fachada de un edificio completamente en vidrio, la cual estaba acompañada de una asta con la bandera de Colombia en la parte derecha y que mostraba opacamente, en el vidrio, algunas personas reflejadas.

La superficie sobre la que fue pintado este mural soportó, como cada una de las tres versiones del mural de la Casa Mariana, una imagen diferente. Cuando era gris, Lalinde pintó una especie de marco para la puerta de acceso. Cuando estaba anaranjada, Lalinde pintó un paisaje montañoso antioqueño que sucedía a un muro bajo y enrejado de color blanco. Finalmente, cuando la casa de la Congregación Mariana era amarilla, Lalinde pintó la fachada de vidrio. De los elementos que constituían las dos primeras versiones del mural, solo quedó un fragmento del muro enrejado, en el cual el artista decidió pintar un árbol que le tomaría tres días completos para finalizar.

Para Pedro Pablo, la bandera que ondea no consiste únicamente en un elemento patriótico, sino también en un motivo para darle movimiento a la composición. El artista cree que este tipo de detalles mejoran el efecto del trampantojo, además de que contextualizan el mural en una atmósfera y un territorio específicos. El mayor reto que encontró en la ejecución de esta obra fue la representación del vidrio, pues debía reflejar de alguna manera a las personas que caminaban en la acera de la Avenida Oriental al mismo tiempo que debía enseñar la silueta de quienes estuvieran dentro. Es la primera y la última vez que el artista representa una ventanería de tales proporciones.

En la actualidad, el mural ha sufrido el mismo destino que la casa de la Congregación Mariana y el Palacio Arzobispal: una franja de color gris los cubre para evitar más descontentos con los grafiteros de la ciudad. Esto, dice Pedro Pablo, es un síntoma de lo que piensa la cultura paisa sobre las pinturas murales y, sobre todo, sobre su propia arquitectura: se subestiman y por ello se destruyen.



Figura 71. Primera versión del mural

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1987).



Figura 72. Segunda versión del mural

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1999).



Figura 73. Diseño original del mural La Vidriera
Técnica: acuarela sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2008).



Figura 74. Mural La Vidriera

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2008).

San Lorenzo

Medellín, 2008

Dimensiones: 19.2 m × 4.2 m; 12 m × 5.5 m

Técnica: pintura de vinilo

Colaboración: Aicardo Cárdenas

Luego de que la administración de Medellín hizo una renovación del cementerio de San Lorenzo, con la que se había logrado liberar un espacio a la manera de parque público, Pedro Pablo propone un mural en algunas de las paredes que habían quedado sin intervenir.

El artista confiesa que esta fue la obra mejor pagada de todas las que hizo. La imagen consiste en, como él lo llama, un *arreglo de fachadas*, y bajo esta lógica fue que lo contrataron, pues el municipio no podía costear a un *muralista* sino a alguien que simplemente hiciera un trabajo de restauración de paredes. El artista agrega que vivir de los murales es prácticamente imposible en Medellín, que este es un trabajo destinado a quienes aman el arte, sin la ambición de lucrarse de ello.

En términos de composición, Lalinde decide recurrir al color rojo por ser tan llamativo para el ojo humano. Va de las bajas intensidades a las altas, del claro al oscuro; pretende una arquitectura volumétrica, con el tono onírico que ya anteriormente había empleado en otras obras como en la de la IE. La Esperanza. El artista aplica su dominio de la perspectiva para asegurar el trampantojo y que parezca que aquello que ha pintado hace parte del parque del cementerio. Los planos se suceden: más cerca al observador, están los volúmenes rojos, seguidos de

una segunda y tercera capa de volúmenes blancos con zócalos azules. Al fondo, se integran algunos planos de color ladrillo para semejar las casas cercanas: estos, en un primer vistazo al conjunto, quedan fundidos con lo que no es mural.

Una de las secciones del mural contiene la representación de un baño de inmersión, tal cual como se hacía 100 años atrás en algunas de las casas de las familias acaudaladas de la ciudad. Este elemento, que pareciera no tener mucho que ver con la arquitectura de sueños de Lalinde, realmente está allí para vincular las intenciones del artista de reivindicar el pasado como de pensar un futuro de arquitecturas imposibles. Lalinde quería, literalmente, recordarle al ciudadano la existencia de este tipo de baños en una Medellín donde los acueductos eran escasos. En este mural fácilmente convergen las más importantes intenciones estéticas que el artista ha llevado a cabo a lo largo de toda su obra.

Como en la gran mayoría de sus obras, Pedro Pablo desarrolla la imagen de la siguiente manera: primero, un boceto a lápiz, luego, color y acuarela, después, agrega y sustrae elementos y tonos hasta convertirse en la versión final. En la actualidad, esta obra ha sufrido un destino similar al de todas las que se ejecutaron en exteriores: los artistas urbanos llenaron su imagen con grafitis, dificultando el reconocimiento de las formas que componen todo el conjunto.



Figura 75. Primera versión del lado A del mural de San Lorenzo, Técnica: grafito sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2008).



Figura 76. Segunda versión del lado A del mural de San Lorenzo. Técnica: grafito sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2008).



Figura 77. Lado A del mural de San Lorenzo

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2008).



Figura 78. Primera versión del lado B del mural de San Lorenzo
Técnica: grafito sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2008).

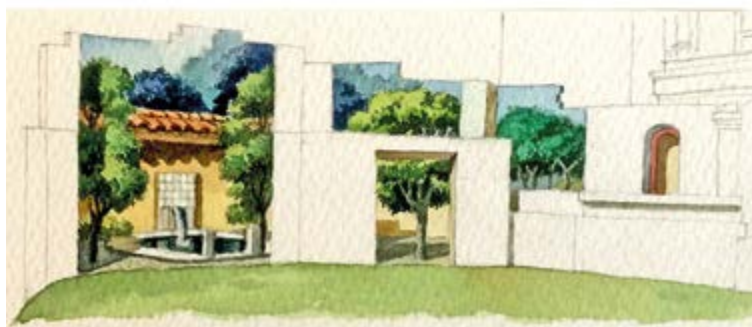


Figura 79. Diseño original para el mural de La Esperanza
Técnica: acuarela sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2008).



Figura 8o. Diseño original para el lado A del mural de San Lorenzo
Técnica: acuarela sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2008).



Figura 81. Diseño original para el lado B del mural de San Lorenzo
Técnica: acuarela sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2008).



Figura 82. Detalle del baño de inmersión pintado en el lado B del mural de San Lorenzo

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2008).



Figura 83. Fotografía del lado A de la pared para el mural de San Lorenzo

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2008).



Figura 84. Mural de San Lorenzo

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2008).



Figura 85. Detalle de la esquina del lado A del mural de San Lorenzo

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2008).

Figura 86. Fotografía del lado B de la pared para el mural de San Lorenzo

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2008).



Figura 87. Lado B del mural de San Lorenzo

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2008).



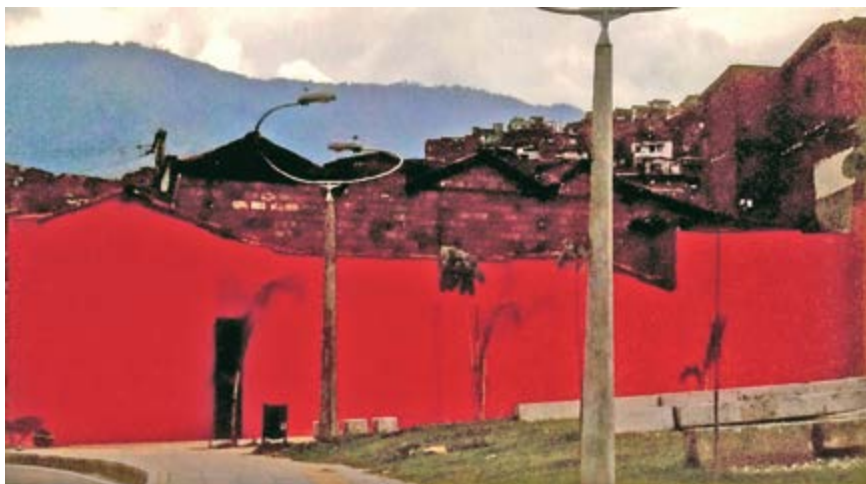


Figura 88. Lado A del mural de San Lorenzo

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2008).

Carrera Ecuador

Medellín, 2009

Dimensiones: 21 m × 3,5 m

Técnica: pintura de vinilo

Colaboración: Aicardo Cárdenas

Encargado por Navarro Ospina¹² para evitar que los grafiteros rayaran los muros de su propiedad, este mural encarna la intención de Pedro Pablo de “abrir un libro para la gente” (comunicación personal, s. f.). Al artista le ha interesado que las personas vean en sus obras las formas arquitectónicas de su ciudad para que sepan de dónde vienen.

Este mural tiene un carácter excepcional con respecto a todos los demás que ha hecho el artista, pues la idea del cliente fue literalmente generar una barrera para cuidar la fachada de su propiedad. Es decir, cuando el transeúnte se enfrenta a un muro que no está vacío, sino que contiene una imagen que lo confunde, esto representa una distancia mucho más difícil de anular que la que confiere una pared cualquiera. Por ello, Lalinde logra una composición que enseña una modesta vegetación que nace de un antejardín. El artista no tuvo ninguna referencia: hizo el mural a partir de su propia imaginación, pero prestando mucha atención a las condiciones en las que el muro iba a estar. Midió, repitió bocetos y, cuando vio que la imagen podía funcionar, tomó la paleta y los vinilos para cubrir la pared.

12 Se trata de una empresa local que se dedica a la venta de electrodomésticos.

La particularidad de los murales de Lalinde no radica únicamente en las líneas temáticas que trabaja, sino también en que, como cada obra se lleva a cabo sobre una superficie estudiada con todo lujo de detalles, el lugar de cada imagen se hace único. El suyo no es un arte móvil, porque es arquitectónico, desde los motivos y desde los soportes con los que pinta. Es como si hiciera arquitectura sobre la arquitectura.



Figura 89. Primera versión del mural de la carrera Ecuador
Técnica: grafito sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2009).

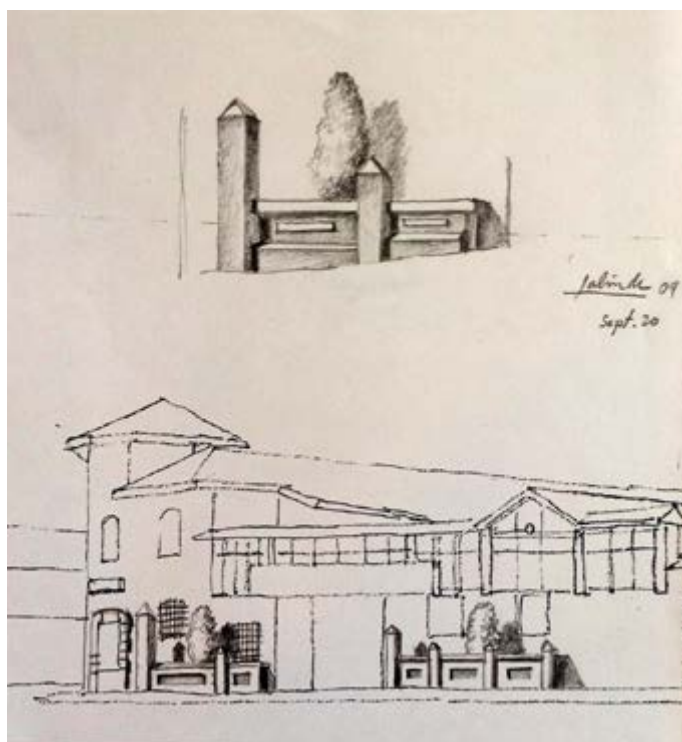


Figura 90. Primera versión del mural de la carrera Ecuador
Técnica: grafito sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2009).



Figura 91. Diseño del mural de la carrera Ecuador
Técnica: grafito sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2009).



Figura 92. Bocetos del diseño del mural de la carrera Ecuador
Técnica: grafito sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2009).

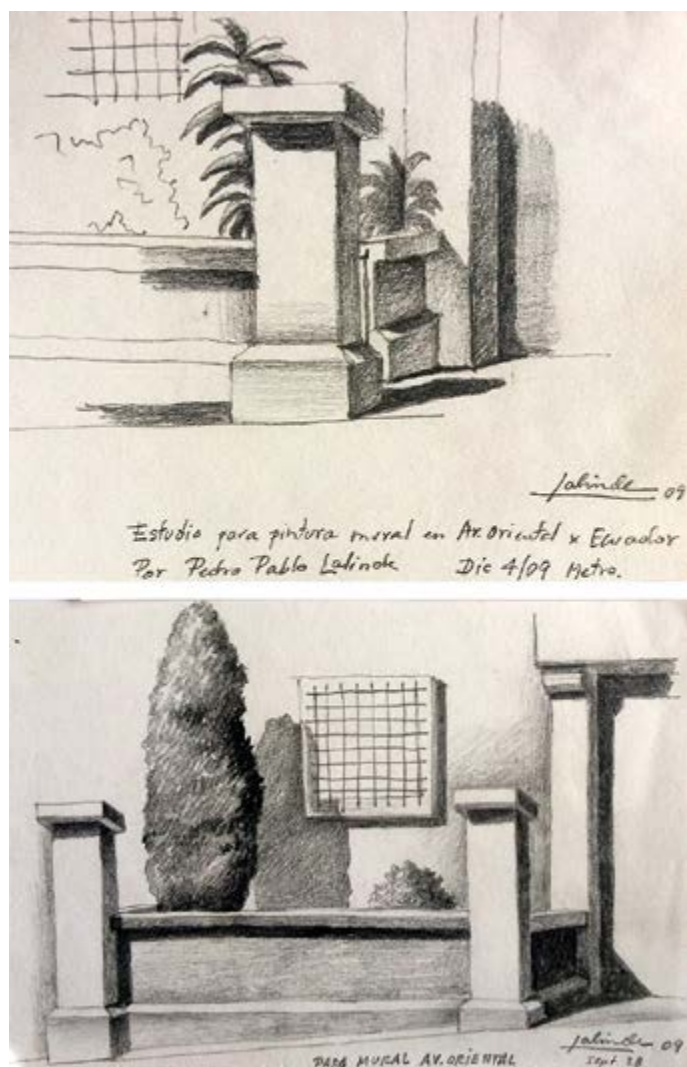


Figura 93 y 94. Bocetos del mural de la carrera Ecuador
Técnica: grafito sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2009).



Figura 95. Diseño original del mural de la carrera Ecuador
Técnica: grafito sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2009).



Figura 96. Diseño original para el mural de la carrera Ecuador
Técnica: acuarela sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2009).



Figura 97. Mural de la carrera Ecuador

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2009).



Figura 98. Fotografía del predio antes de la ejecución del mural de la carrera Ecuador

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2009).



Figura 99. Mural de la carrera Ecuador

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2009).



Figura 100. Mural de la carrera Ecuador

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2009).

Molinos del Campestre

Medellín, 2004

Dimensiones: 20 m × 5 m

Técnica: pintura de vinilo

Colaboración: Aicardo Cárdenas

Este es posiblemente el mural más simple del catálogo de Pedro Pablo Lalinde. Se ubicaba en un muro exterior perteneciente a la urbanización donde el artista vive todavía. La composición buscaba simular una profundidad ya característica de sus intenciones estéticas: la obra consistía en cuatro muros en perspectiva y sobrepuestos para dar volumen a una pared.

Puesto que se hallaba en un espacio *residual* de la urbanización, posteriormente, fue cubierto con pintura. Lalinde cree que el lugar en donde estaba, dada la extrañeza de sus condiciones, tuvo que haber sido un espacio cedido a la municipalidad para cumplir con las leyes urbanísticas en el momento de construcción de la urbanización.



Figura 101. Pared de la Urbanización Molinos del Campestre antes de la ejecución del mural

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2004).



Figura 102. Mural Molinos del Campestre

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2004).

Loyola

Medellín, 2017

Dimensiones: 7.5 m × 13.7 m

Técnica: pintura de vinilo

Colaboración: Aicardo Cárdenas

La hermana de Pedro Pablo, Sofía Lalinde, había hablado con el gerente de la obra del centro comercial La Central, el doctor Rodrigo Muñoz, para ver si podían lograr la contratación para un mural. Con la construcción del tranvía de Ayacucho, sumada al levantamiento del gran edificio del centro comercial, la urbanización Loyola quedó con un muro ciego que *miraba* hacia una calle que, en ese momento, se convirtió en peatonal. Muchas de las personas que no tenían automóvil o que no usaban el sistema de transporte masivo, tendrían que pasar en frente de este gran muro: y ese fue el motivo para entregarle a la ciudad una imagen evocadora.

Pedro Pablo cuenta que el lugar sobre el que hoy se levanta el centro comercial La Central era, anteriormente, la Casa de Ejercicios Loyola. Era una propiedad de los Padres Jesuitas que pudo visitar en la niñez por haber estudiado en el colegio San Ignacio, ubicado a tan solo unos metros colina abajo. Hoy, lleva el nombre de Colegio Gonzalo Restrepo Jaramillo, donde todavía se mantiene en pie la casa principal (casa de las monjas anteriormente).

Hizo cuatro versiones sobre este mural, y como no podía subirse a los andamios por su edad, construyó un plano detallado para que su ayudante, Aicardo Cárdenas, pudiera pintarlo sin problema. La imagen final contiene un contraste con amarillo y naranja que asegura “era necesario para evidenciar más aún la profundidad” (P. Lalinde,

comunicación personal, s. f.). La composición, en simples términos, es una contraposición entre la naturaleza y la arquitectura: si se nota una expresión más geométrica o *poligonal* es precisamente porque no pudo pintar esta obra con su propia mano.

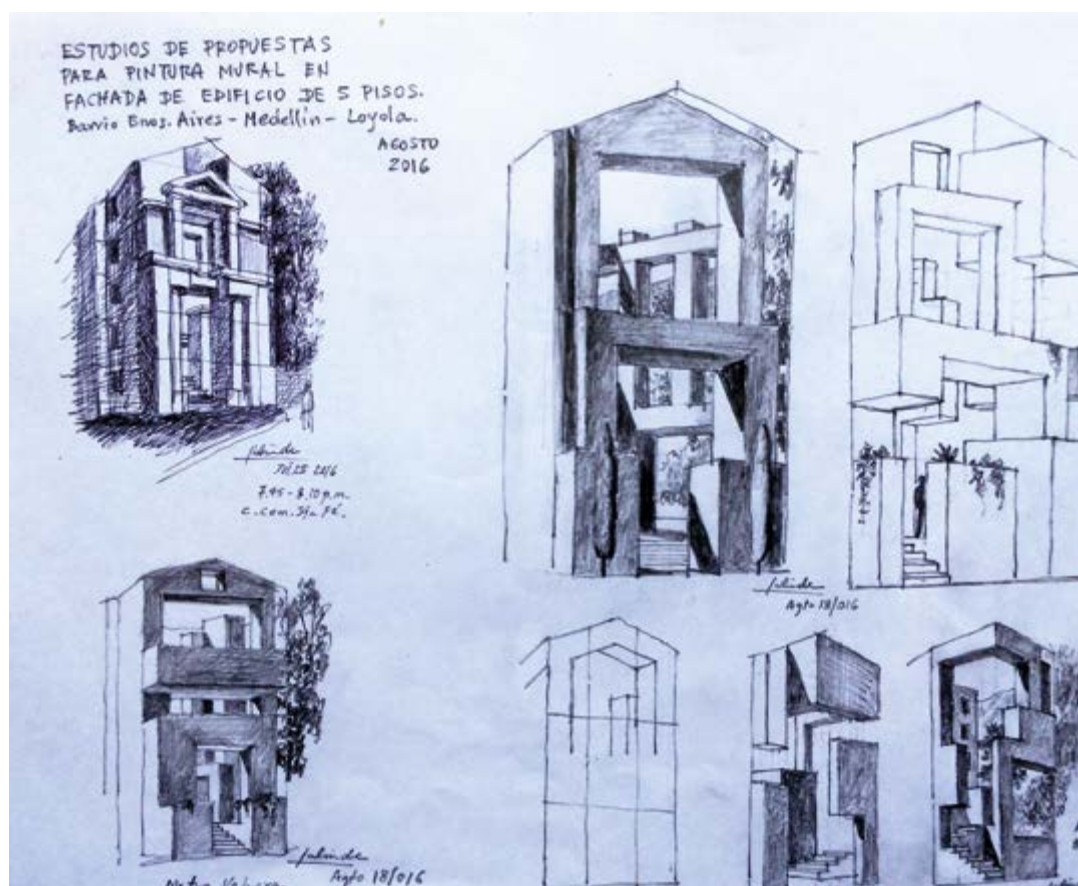


Figura 103. Primeros bocetos para el mural de Loyola
Técnica: grafito sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2016).

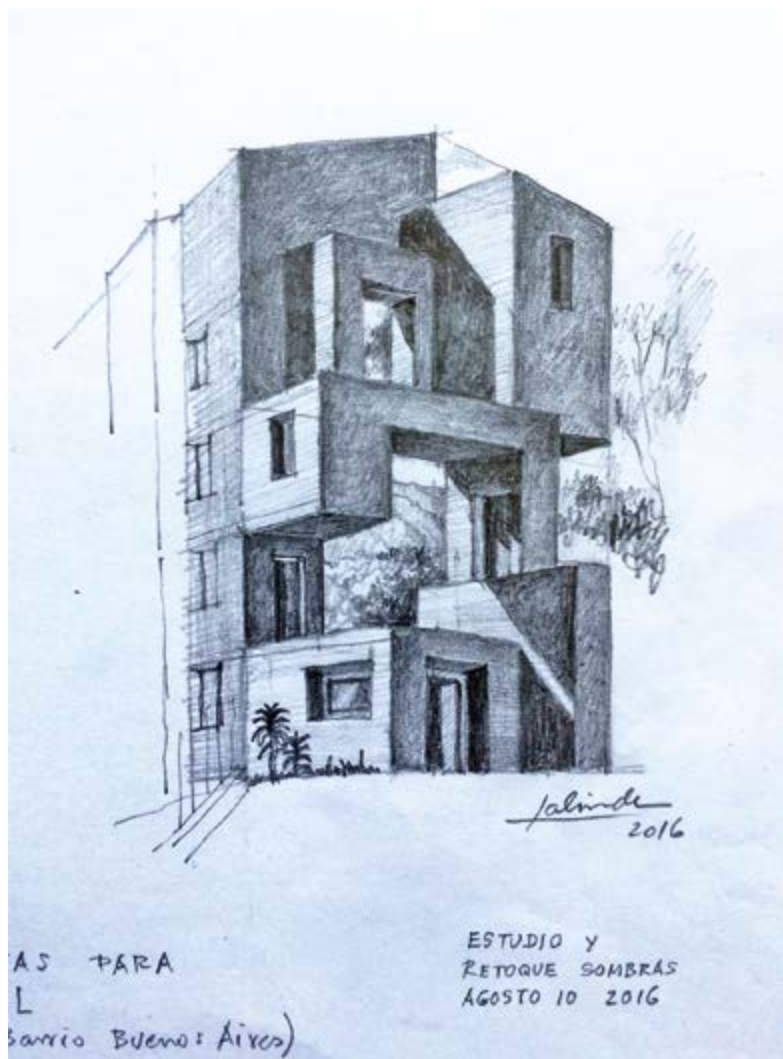


Figura 104. Primera versión del mural de Loyola
Técnica: grafito sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2016).

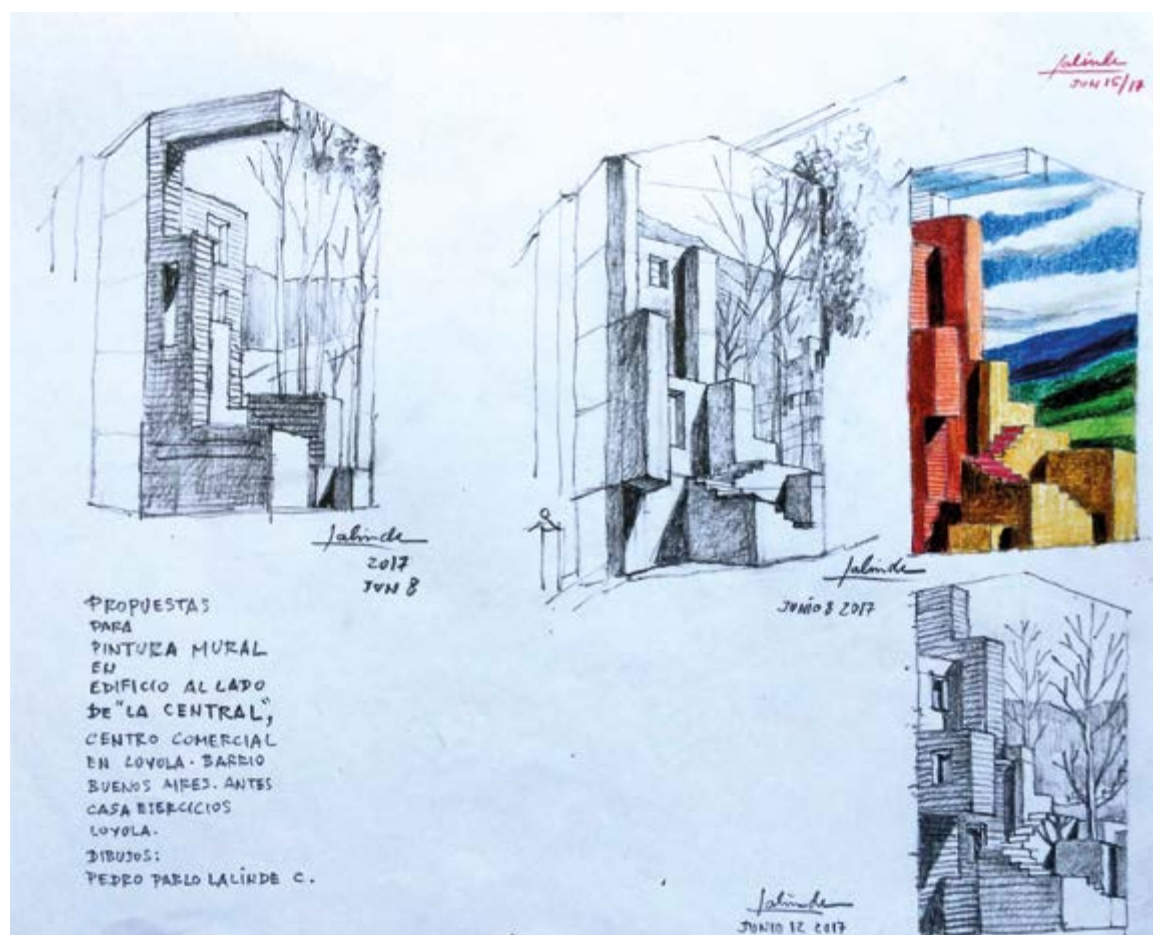


Figura 105. Bocetos para el mural de Loyola
Técnica: grafito y lápices de colores sobre papel

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2017).

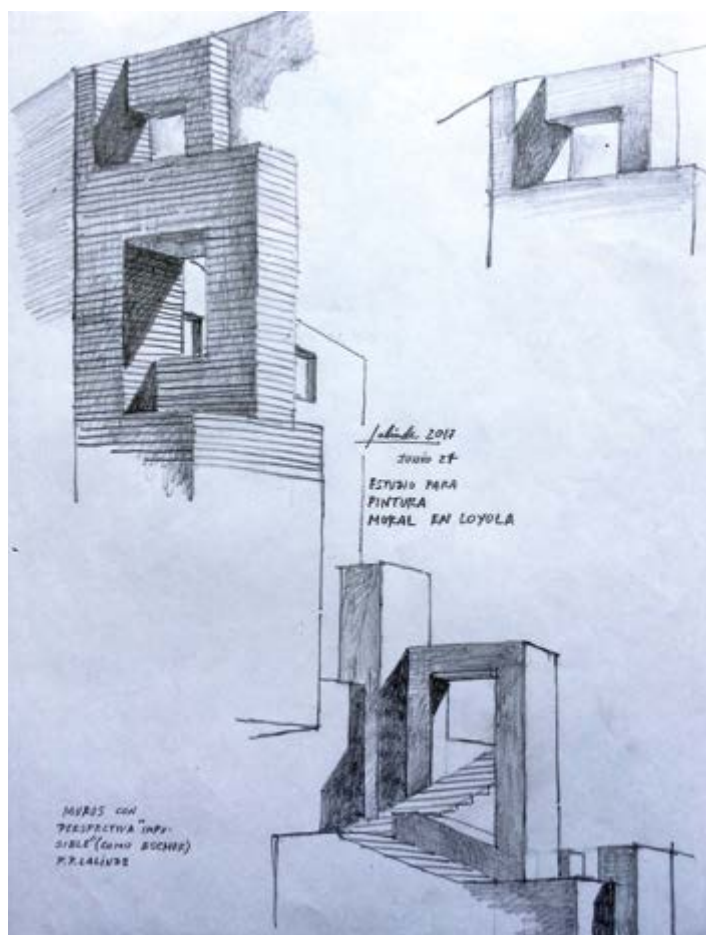


Figura 106. Bocetos para el mural de Loyola
Técnica: grafitos sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2017).

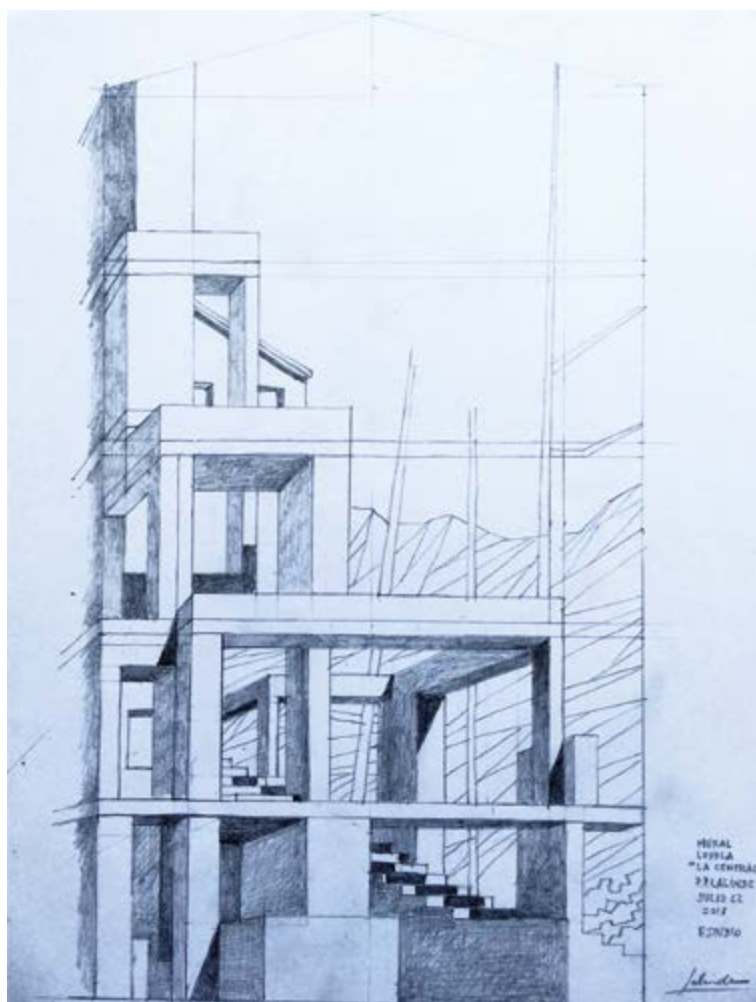


Figura 107. Planimetría de uno de los diseños para el mural de Loyola

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2017).



Figura 108. Planimetría del mural de Loyola
Técnica: grafito y vinilo sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2017).



Figura 109. Versión del mural de Loyola
Técnica: acuarela sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2016).

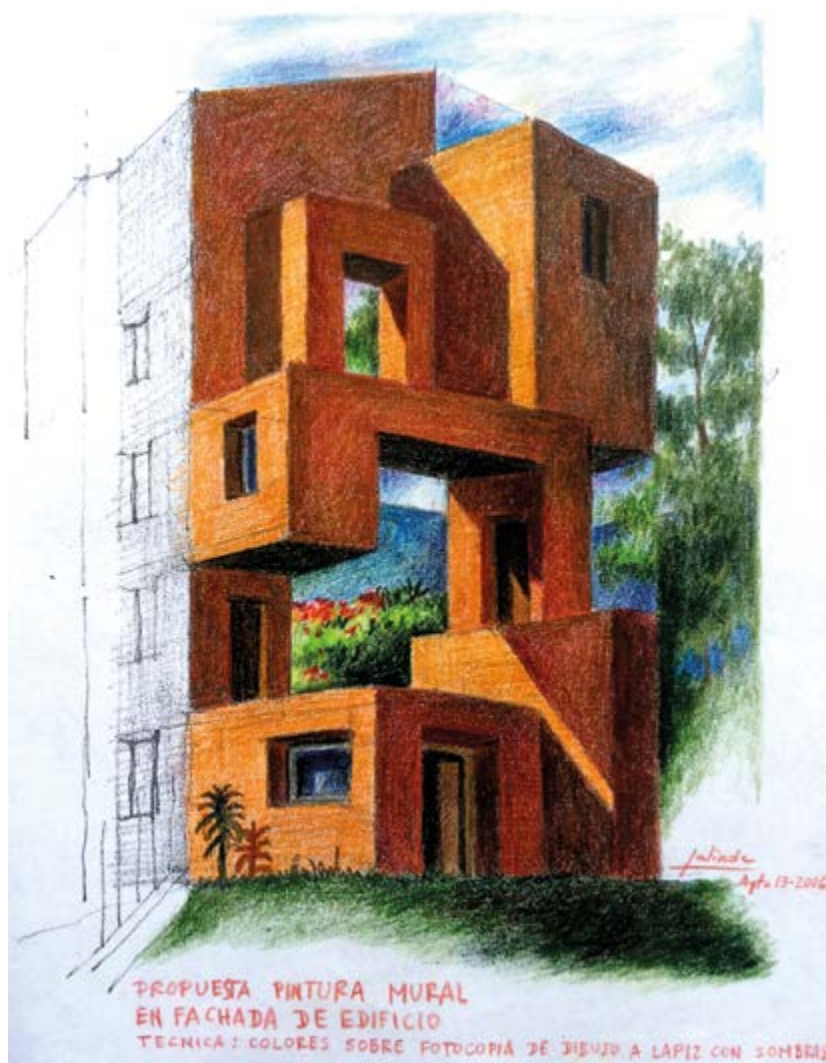


Figura 110. Dibujo para el mural de Loyola
Técnica: lápices de color sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2017).



Figura 111. Versión avanzada del diseño para el mural de Loyola
Técnica: vinilo sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2017).



Figura 112. Estudio de vegetación para el mural de Loyola
Técnica: acuarela sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2017).



Figura 113. Estudio de vegetación para el mural de Loyola
Técnica: acuarela sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2017).



Figura 114. Diseño final para el mural de Loyola
Técnica: vinilo sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2017).



Figura 115. Tres fotografías del proceso de ejecución del mural de Loyola

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2017).



Figura 116. Mural de Loyola

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2017).

Prado Centro

Medellín, 2020

Técnica: Pintura de vinilo

Colaboración: Aicardo Cárdenas

Los murales de Prado Centro son los más recientes que ha hecho Pedro Pablo Lalinde. Estos surgieron a partir de una contratación de la Alcaldía de Medellín y la empresa Pintuco con la intención de enaltecer los valores arquitectónicos del patrimonio de la ciudad. Lalinde logra hacer tres murales:

Terraza

Esta obra es básicamente eso: una terraza que mira a un paisaje con vegetación exuberante. A estas alturas, no es raro reconocer que la imagen resalte cada una de las condiciones formales de la pared. El artista lleva a cabo un primer plano constituido por dos vanos que utilizan las líneas de la casa de donde sale el muro. También el piso, que semeja la baldosa del parqueadero, pintada de tal manera que continúa las líneas de las juntas. El efecto de trampantojo se logra con el cuidado de estos detalles que, de alguna manera, provocan que la pintura simule una extensión del espacio real.

Existen dos elementos muy pequeños que llaman la atención de quien observa detenidamente: la grieta y la enredadera, una dosis de humor para evitar una composición demasiado seria. El artista juzga que, en más de una ocasión, sus pinturas han adquirido un tono de seriedad tal que no ha tenido más opción que recurrir a este tipo de “pequeños trucos” para romper con esa seriedad implícita en la representación arquitectónica.

Casa *art déco*

En este mural, Lalinde pinta una parte de una casona construida (y demolida parcialmente) en la cr. Girardot, entre la avenida La Playa y Maracaibo. Pedro Pablo se inspira en uno de los elementos verticales de la casa, porque la pared escogida para la pintura era muy alargada y precisamente esa altura coincidía con la del lenguaje *art déco*, propio de la casa en cuestión. Cuenta Lalinde que este estilo tuvo mucha presencia en Medellín. Sin embargo, y como cualquier estilo, este también entró en desuso a tal punto que casi todas sus muestras de arquitectura fueron demolidas en la ciudad.

Mural patio

Sobre esta obra, a Lalinde le preocupaba al principio la curvatura del muro, pues nunca había realizado una pintura en estas condiciones. Sin embargo, al final reconoció que esa misma curvatura favoreció la perspectiva y que, incluso, el efecto de trampantojo se potenció.

El motivo de esta representación fue una fotografía del fotógrafo Francisco Mejía¹³, puesto que la pared semejaba un arco gótico (ojival), y supuso que el interior de la casa contenía elementos similares, que había visto precisamente en la fotografía de Mejía.

Lalinde quería mostrarle a la gente una pintura a manera de libro de arquitectura. Él insiste en que para eso puede ser la pintura mural: para enseñar, mostrar lo que no se conoce y aprender de ello. Lo que él buscaba lograr era que ese *libro*, expresado al interior de un vano *gótico*, permitiera ver a través de él como si se tratara de una ventana abierta hacia el interior del predio.

Siendo este el último mural que ha pintado Lalinde, para él se convirtió en un testamento. Dice el artista que se trata de una obra que resume todo su trabajo, pues allí están plasmadas todas sus técnicas y sus búsquedas de todos sus años de producción artística.

13 Fotógrafo nacido en Copacabana en 1899. Su obra se enfocó principalmente en *retratar la arquitectura*, y hoy se encuentra custodiada en el archivo fotográfico de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín.

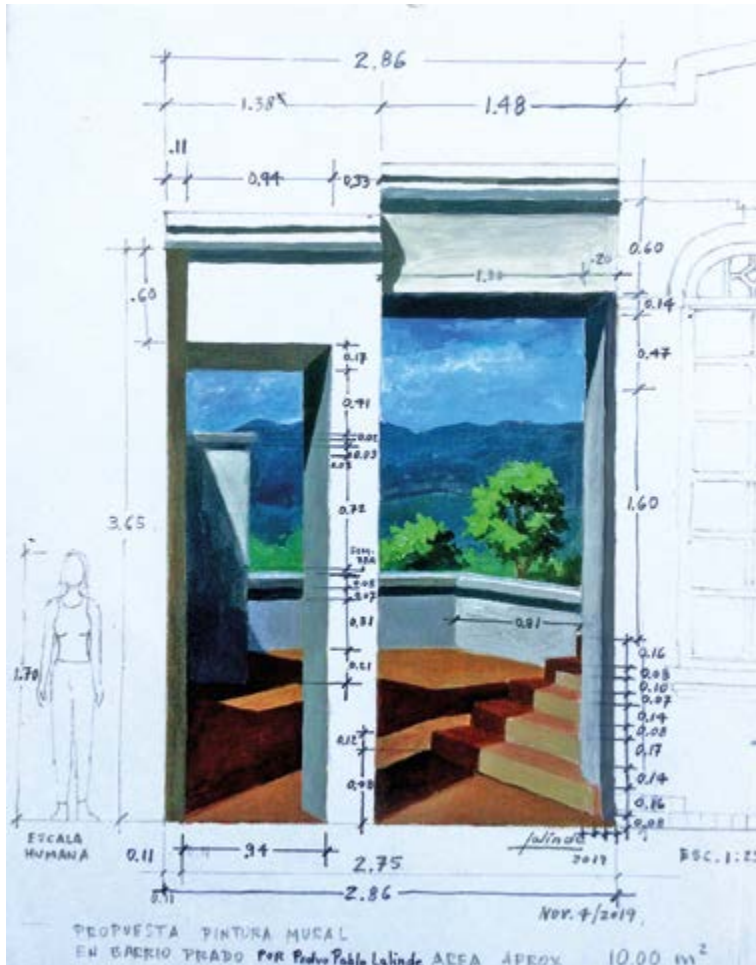


Figura 117. Diseño original del mural de La Terraza para el barrio Prado
Técnica: vinilo sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2020).



Figura 118. Fotografía de la pared antes de la ejecución del mural de La Terraza para el barrio Prado

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2020).



Figura 119. Mural de La Terraza para el barrio Prado

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2020).

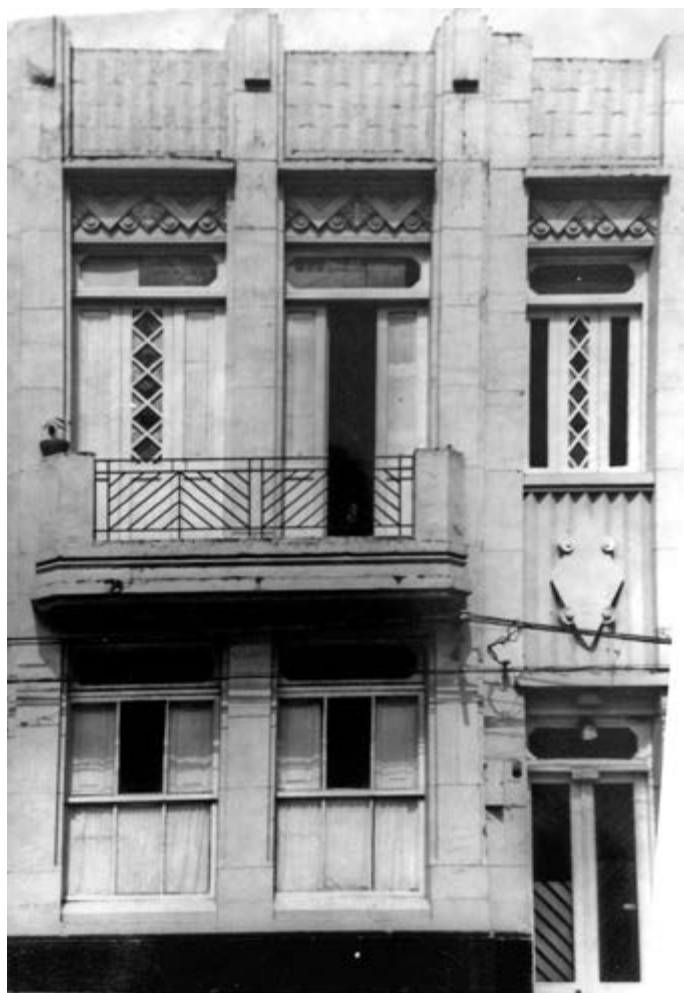


Figura 120. Fotografía de referencia donde se ve una vivienda de estilo *art déco*

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (s. f.).



Figura 121. Mural de muro alto en el barrio Prado

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2020).

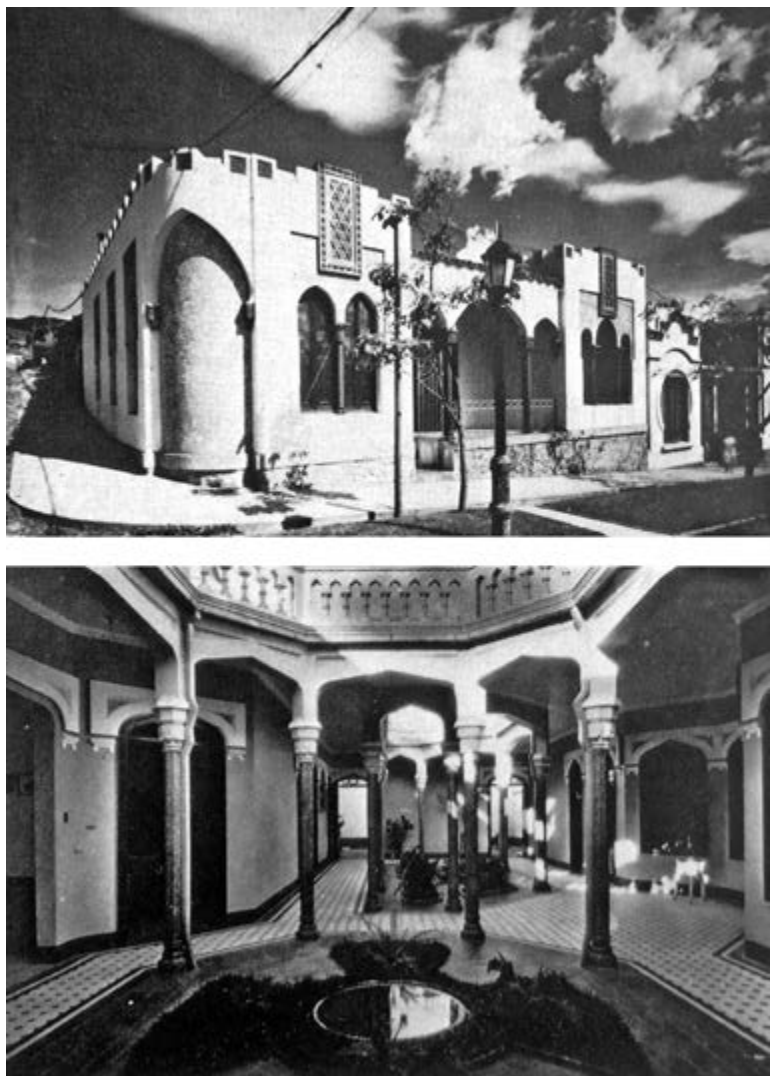


Figura 122 y 123. Fotografías de referencia de una vivienda del barrio de la primera mitad del siglo xx

Fuente: Francisco Mejía (s. f.).

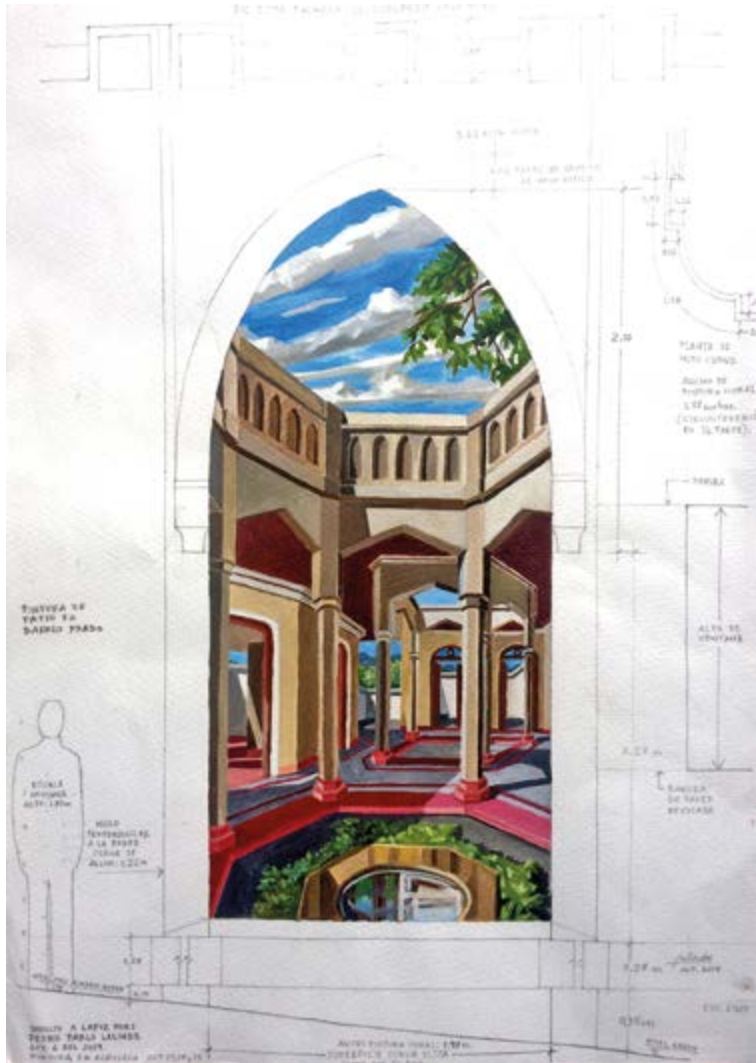


Figura 124. Diseño original del Mural Redondo para el barrio Prado
Técnica: vinilo sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2020).



Figura 125. Mural Redondo para el barrio Prado

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2020).

Murales que no se hicieron

La obra producida por Pedro Pablo Lalinde, desde finales de los años 80 hasta el año 2020, contiene además de las obras ejecutadas en muros abiertos al público, un amplio número de bocetos y propuestas que no pudieron materializarse por diversas razones. En esta publicación pudimos recopilar algunas de estas, gracias al rigor que el artista ha tenido a lo largo de su vida en lo referente a la conservación y el cuidado de sus propios dibujos y pinturas.

Esta producción de ideas, llevadas al papel por medio del lápiz y de la acuarela, han permitido al artista permanecer en una búsqueda continua por expresar su visión de la arquitectura, diseñándola y proponiéndola en distintos lenguajes.



Figura 126. Propuesta de mural para un pasaje comercial Junín-Maracaibo en Medellín
Técnica: acuarela sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2006).



Figuras 127 y 128. Pared y propuesta de mural para el edificio de la Alcaldía de Santa Fe de Antioquia

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2008).



Figura 129. Propuesta de mural en el antiguo edificio del Banco Popular con temática de edificios demolidos del Parque Berrío
Nota: edificio demolido posteriormente para la construcción del Metro de Medellín.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1983).

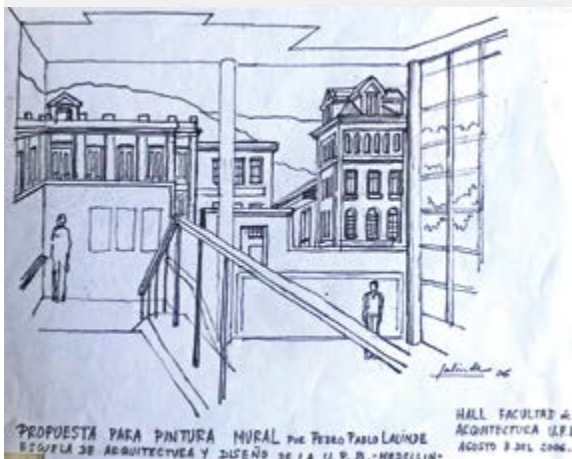
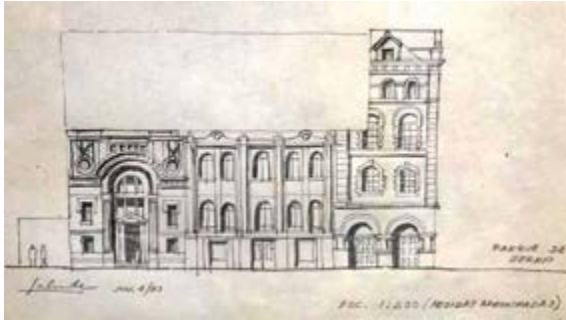


Figura 130, 131 y 132.
Propuestas de mural en el
acceso de la Facultad de
Arquitectura de la Universidad
Pontificia Bolivariana
Nota: temática edificios
demolidos del parque de Berrío.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2006).

Figura 133. Estación del Ferrocarril de Antioquia en Bello

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2008).



Figura 134. Propuesta para la estación
Técnica: acuarela sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2008).





Figura 135. Propuesta de mural en la pared exterior
Nota: este enseña el interior del Palacio de Calibío (actual
Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe)

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2008).

LA OBRA MURAL DE PEDRO PABLO LALINDE



Figuras 136 y 137. Propuestas para los murales del bloque de ciencias del INEM

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2004).



Figura 138. Propuesta de mural del Teatro Bolívar

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (1989).

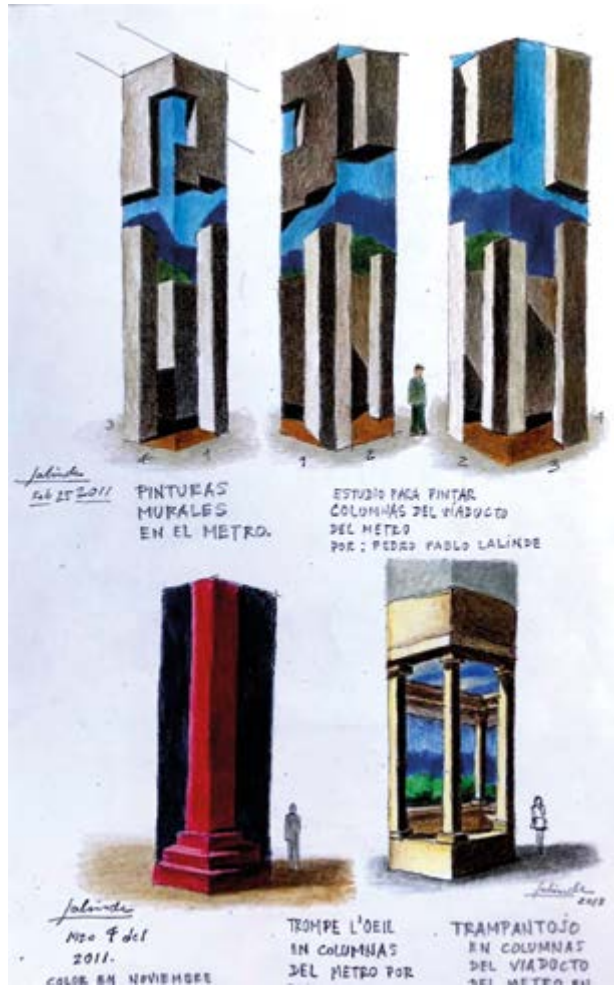


Figura 139. Propuestas de murales en las columnas del viaducto del Metro de Medellín
Técnica: acuarela sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2018).

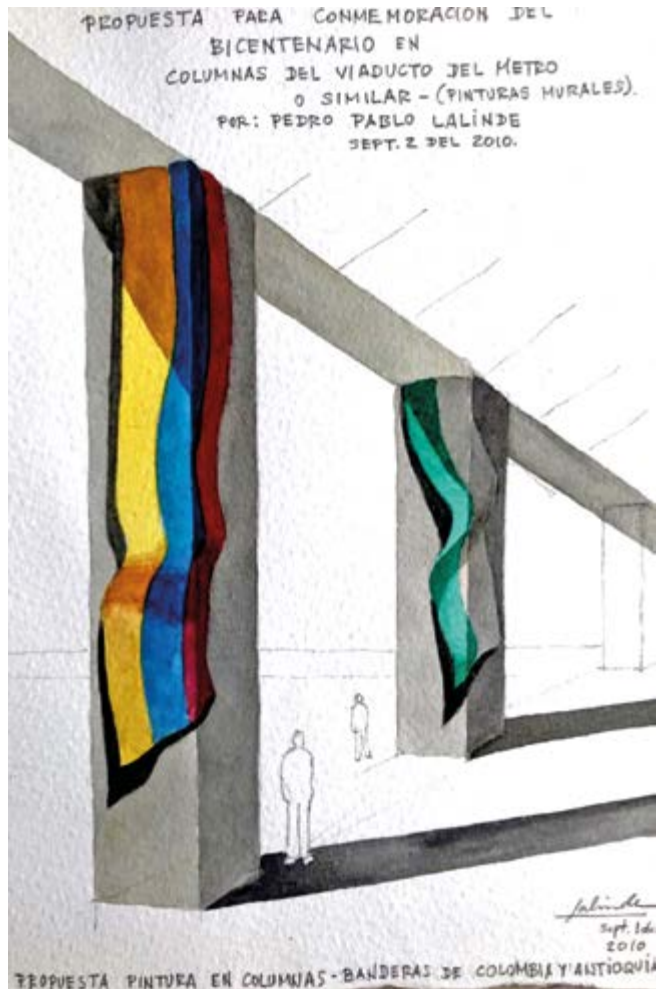


Figura 140. Propuesta de mural en las columnas del viaducto del metro de Medellín

Técnica: acuarela y grafito sobre papel.

Nota: hecha con motivo del bicentenario de la Independencia de Colombia.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2010).



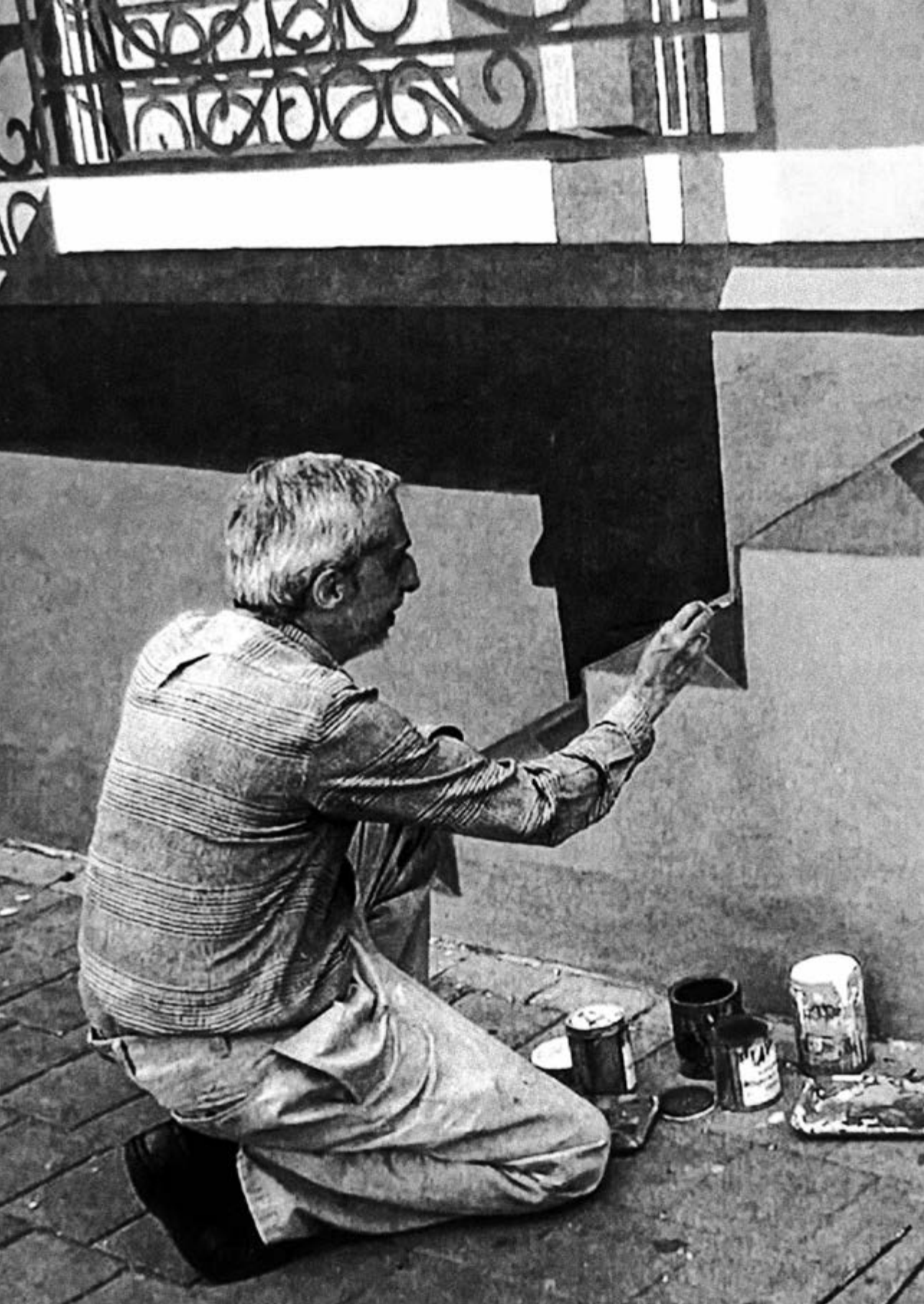
Figura 141. Propuesta de mural para el centro comercial Los Molinos en Medellín
Técnica: acuarela sobre papel.

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2016).



Figura 142. Propuesta para el mural en la Plaza de Gobierno de Valledupar
Técnica: acuarela sobre papel

Fuente: Pedro Pablo Lalinde (2015).



“Este libro de su obra mural es un documento que no solo rescata y visibiliza su prolífica obra, sino que la destaca dentro del escenario urbano de la ciudad de Medellín y del país”.

ÓSCAR MAURICIO SANTANA



Esta obra se editó en Ediciones USTA.
Tipografía Sabon Lt Std.
2023

“El libro de su obra mural es un documento que no solo rescata y hace visible su prolífica obra, sino que la pone en valor dentro del escenario urbano de la ciudad de Medellín y el país, incluso hasta el día de hoy”.

OSCAR MAURICIO SANTANA

