

**PANORAMA DEL GRABADO EN ANTIOQUIA:
ANTECEDENTES Y DESARROLLO**

ELKÍN HERNANDO ÚSUGA GUISAO

**UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
MAESTRÍA EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE ARTES
MEDELLÍN**

2005

**PANORAMA DEL GRABADO EN ANTIOQUIA:
ANTECEDENTES Y DESARROLLO**

ELKÍN HERNANDO ÚSUGA GUISAO

**Trabajo realizado como requisito para
optar al título de Maestría en Historia del Arte**

Directora:

**SOFÍA ESTELLA ARANGO RESTREPO
MAGÍSTER EN FILOSOFÍA Y ESTÉTICA DEL ARTE**

**UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
MAESTRÍA EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE ARTES
MEDELLÍN**

2005

Nota de aceptación:

Firma del presidente del jurado

Firma del jurado

Firma del jurado

Ciudad y fecha (día, mes, año)

A mi esposa e hijos

AGRADECIMIENTOS

La presente investigación se logro llevar a buen término con la eficaz colaboración de personas y entidades que brindaron su apoyo incondicional, a todas ellas un especial agradecimiento. Hago mención especial a:

- Sala Patrimonio Documental Universidad de Antioquia.
- Sala de Prensa y Hemeroteca de la Universidad de Antioquia.
- Sala Antioquia Biblioteca Pública Piloto de Medellín.
- Casa Museo Pedro Nel Gómez.
- Archivo Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe.
- Museo de Arte Moderno de Medellín.
- Museo de Antioquia.
- Biblioteca Instituto Salesiano Pedro Justo Berrio.
- Miguel Escobar Calle.
- Gustavo Vives.

- Emilse Escobar.
- Luz Analida Aguirre.
- Dora Escobar.
- Gilberto Alzate.
- Teresa Vásquez.
- Patricia Barrios.
- Germán Sierra
- Hernando Úsuga
- Federico Londoño
- Félix Ángel
- María Yohem Taborda

CONTENIDO

	Pág
INTRODUCCIÓN	9
1. GENERALIDADES SOBRE EL GRABADO	13
2. EL GRABADO COMO IMAGEN	43
3. EL GRABADO EN ANTIOQUIA ANTERIOR A LOS AÑOS SESENTA.	95
4. LA ENSEÑANZA DEL GRABADO EN ANTIOQUIA	140
4.1 TALLER DE GRABADO DE LA FACULTAD DE ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA.	153
4.2 TALLER DE GRABADO DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEDELLÍN.	168
4.3 TALLER DE GRABADO	180
4.4 OTROS TALLERES DE GRABADO	185
5. EL GRABADO COMO FORMA DE EXPRESIÓN EN ANTIOQUIA.	212

5.1 EL GRABADO AL LINÓLEO Y UN GRUPO DE ARTISTAS DIFUSORES DE LA TÉCNICA EN ANTIOQUIA.	235
5.2 CUATRO GRABADORES DE ORIGEN ANTIOQUEÑO Y SU OBRA GRÁFICA.	244
5.3 PRUEBA DE ESTAMPA: a modo de conclusión	257
BIBLIOGRAFÍA	282
LISTA DE ILUSTRACIONES	294

INTRODUCCIÓN

El grabado artístico en Antioquia es relativamente joven. Su presencia como forma de expresión en el arte regional es reciente si se compara con momentos en la historia del arte europeo cuando artistas como Alberto Durero, Jacques Callot, Rembrandt Van Rijn, Giovanni Battista Piranesi, Francisco de Goya y otros expresaron sus ideas por medio del grabado.

Al parecer, la escasa presencia del grabado en los diferentes procesos artísticos antes de los años 60, no se dio solamente en Antioquia sino también en el resto del país.

Esta afirmación se puede cotejar con la historia de los Salones Nacionales iniciados en 1940 y en los que solamente comienzan a aceptar el grabado como una forma de expresión autónoma en el Salón de 1958.

Precisamente en el mencionado salón, entre los tres participantes que aceptaron con grabado, estaba el antioqueño Aníbal Gil, quien después ocuparía en los años siguientes un lugar destacado como pintor, grabador y docente en la historia del arte en Antioquia.

El tema principal de la presente investigación discurre sobre lo que ha acontecido en la historia del grabado en Antioquia en las últimas cuatro décadas, cuando las técnicas de grabado han hecho parte de los diferentes medios de expresión utilizados por los artistas, y que en casos excepcionales se han convertido en el único, o casi único, medio expresivo de algunos de ellos. Es el caso, por ejemplo,

de Luis Fernando Mejía, Fabián Rendón, Angela María Restrepo y José Antonio Suárez, entre otros.

Han sido cuatro décadas que han coincidido con un movimiento vertiginoso del arte en el mundo y en Colombia, con una serie de cambios técnicos y reflexivos respecto a la idea de la obra de arte. Cuatro décadas en las que el grabado entró a ser parte definitivamente de los procesos artísticos en Antioquia y el país.

No está dentro de los propósitos de la investigación, ahondar en los motivos por los cuales antes de la década de los 60, los artistas antioqueños no observaron que existía otro medio de expresión en las artes plásticas, tan válido e importante como la pintura y la escultura, medios de expresión que eran los comúnmente utilizados por los artistas en la primera mitad del siglo XX. Tales motivos, quizá económicos, sociales, estéticos y hasta filosóficos, serían un punto de partida para otra investigación.

Respecto a la construcción del texto fue necesario elaborar unos capítulos que servirán de marco teórico para ubicar al lector en el tema que se quiere tratar y en los cuales obtendrá información sobre diferentes aspectos del grabado tales como: definición de conceptos, ubicación del grabado en un contexto universal y nacional, la importancia del grabado como un medio transmisor de la imagen y la actitud de los artistas frente al grabado y su difusión.

Igualmente se hizo necesario escribir un capítulo que diera cuenta de lo que ha sucedido en el grabado en Antioquia antes de los años 60. Esto implicó, ubicar unos antecedentes muy remotos en la región encontrados en los petroglifos y las pintaderas, referirse a la participación del grabado durante La Colonia por medio de la estampa, la importancia de las revistas ilustradas en Antioquia finalizando el siglo XIX, la presencia del fotograbado en los primeros años del siglo XX y las exposiciones de grabado realizadas en la ciudad durante los años 40 y 50.

Un punto para destacar en dicho capítulo es la importancia que se le da a Carlos Correa y sus series de aguafuertes realizados durante la década de los 50, y que

lo ubican como un punto de transición hacia lo que vendrá después en la historia del grabado local, esto es, la actitud reflexiva de los artistas frente al grabado como una forma de expresión.

Algunos de los temas considerados en el mencionado capítulo, el grabado en la Colonia y las revistas ilustradas por ejemplo, ya han sido tratados con gran prestancia por historiadores como Gustavo Vives Mejía, Miguel Escobar Calle y Santiago Londoño Vélez, quienes fueron una fuente de consulta importante para esa parte de la investigación.

Finalmente, la parte central de la investigación está presente en los dos últimos capítulos, en donde se tratan aspectos como los procesos de la enseñanza del grabado en Medellín, los talleres oficiales y particulares de la ciudad, la importancia de dichos talleres en el derrotero del grabado local, y el grabado como forma de expresión en Antioquia en las últimas cuatro décadas, donde se destaca especialmente a los artistas.

La investigación no pretende abarcar en su totalidad todo lo que pasó respecto al grabado en los últimos cuarenta años. Sin embargo, mientras sea posible – con las limitaciones del caso – se profundiza en fechas, nombres, aspectos técnicos y situaciones importantes para la historia.

En la investigación se trató de ser lo más riguroso posible. Se consultó en archivos, catálogo, revistas y libros, además de las entrevistas a historiadores y artistas. Una investigación nunca agota el tema. Es posible que alguna información quede por fuera, o la referencia a artistas que trabajaron en el campo del grabado. Estas serían omisiones involuntarias.

Un elemento para tener en cuenta dentro de la tesis son las imágenes, indispensables como información, o también cuando se trata de hacer una lectura visual de las diferentes soluciones formales, técnicas y conceptuales planteadas por los artistas. Algunas de estas imágenes hacen parte de archivos, libros y catálogos, o fueron facilitadas por los mismos artistas.

En síntesis, se pretende con este trabajo hacer una memoria de eventos, situaciones y personajes a los que, si no se les presta atención, seguramente quedarán relegados al olvido. Confiamos que el presente texto sea un aporte para la historia del arte en Antioquia y para la historia del arte en Colombia.

1. GENERALIDADES SOBRE EL GRABADO

El **grabado**, ha estado presente en la humanidad desde el pasado, cuando, en épocas muy remotas, los hombres tallaban signos en la piedra y en otros materiales, dejando señales de su presencia en el mundo. (Ver Ilustración 1).

Sin embargo, el grabado no es sólo el resultado de la acción realizada por el hombre sobre el material. El grabado está inmerso en el mismo hombre: en las huellas de sus manos, en los pliegues de la piel, en cicatrices dejadas por heridas en el cuerpo, y de una forma más abstracta, en estados de animo que momentos afortunados y desafortunados dejan en el espíritu.

Así mismo, el grabado está también presente en la naturaleza: en las señales que el agua en su fluir constante deja en las piedras de los ríos, en los fósiles, en el decorado de algunas plantas en la textura de ciertas frutas, en la caparazón de algunos animales, en las fisuras de la tierra seca, y así sucesivamente, en muchos otros detalles de la naturaleza. (Ver Ilustración 2).

La expresión “grabar” y sus derivados tienen su origen en dos vocablos: uno, del griego **grapho**, que significa (lo) grabo o (yo) escribo, y el otro del alto alemán **graben**, que significa Cavar, siendo ésta la etimología más aceptada.

Así pues, el término grabado se refiere al dibujo inciso, que resulta de tallar, Cavar y labrar con herramientas, líquidos, o fuego, en materiales diversos como piedra, madera, metal, etc. Luego, si a algunos de estos materiales grabados, la madera y

el metal por ejemplo, convertidos en matrices, se les entinta y se ponen en contacto con el papel, darán como resultado una **estampa**, proceso que se puede hacer por frotado o utilizando prensas para impresión.

Dos elementos aparecen acá que vale la pena diferenciar: uno, es el concepto de **Impresión**, que consiste en la señal, efecto de una acción mecánica o química directa, cuando la superficie grabada hace contacto con otra superficie. El otro elemento es **la estampa**, esto es, la imagen impresa en el papel resultado de una matriz elaborada por un ser humano utilizando cualquiera de los medios de impresión como el grabado, la litografía, la serigrafía, etc.

Aunque la palabra grabado es utilizada en el lenguaje corriente para referirse tanto a lo que está grabado como a la estampa, es necesario aclarar que son dos etapas en el mismo proceso. La estampa es el producto del grabado, es el elemento positivo resultante del negativo que es la matriz, es el resultado de una labor manual de creación realizada por el grabador y que da la posibilidad de un número ilimitado de ejemplares idénticos, los cuales no se consideran réplicas ni copias sino originales en si mismos.

Las estampas, fueron utilizadas en determinados momentos en la historia de la humanidad como un medio de comunicación, pero también adquirieron en otros instantes la categoría de obra de arte, destinadas tanto a un gran público como a una minoría de especialistas.

De este modo, el grabado no es solamente la huella en el material, es también la imagen impresa, es además conocimiento, y es asimismo arte. Así, el grabado hace parte de todas aquellas actividades que el ser humano realiza desde hace muchos años, dejando por medio de él la impronta de sus ideas en la humanidad.

No obstante, el grabado no fue utilizado desde el comienzo como sistema de impresión, éste fue un proceso que se dio con el tiempo. Posiblemente, los

primeros objetos grabados eran utilizados a manera de talismanes, piezas para rituales, y ornamentos. Después esos objetos comenzaron a cumplir la función de reproductores de imágenes en serie sobre paredes, hojas, pergaminos, cortezas, telas, hasta la aparición del papel, considerado el soporte ideal para la reproducción de imágenes que eran llevadas a diferentes lugares y ofrecían la posibilidad de ser contempladas por muchas personas.

La difusión del papel en Europa a finales de la Edad Media, dio una gran expansión al grabado como sistema de impresión. Luego, otro gran paso adelante fue la invención de la imprenta por el alemán **Johann Gutemberg**, en el siglo XV, lo cual provocó una gran demanda de grabados ilustrativos que acompañaban al texto impreso, convirtiéndose rápidamente en el método habitual de ilustración de libros, característica que acompañó al grabado por muchos años. En la actualidad es un medio de expresión puramente artístico.

En cuanto al grabado como forma de expresión, muchos artistas en la historia del arte, han encontrado en sus técnicas un medio para expresar sus ideas. Durero, Goya, Piranesi, Rembrandt, Picasso, entre otros, vieron en el grabado un recurso para hacer gráfico su pensamiento.

El grabado ha ocupado entonces lugares destacados en la historia de la humanidad, y su presencia se puede detectar desde el pasado. Así, gran cantidad de imágenes con diferentes propósitos: difusoras, religiosas, denunciativas, documentales, ilustrativas, o simplemente contemplativas, han sido realizadas por medio de sus técnicas, asignándole al grabado valores y contenidos que han permitido su vigencia. Con relación a esta vigencia del grabado el historiador Gabriel Giraldo Jaramillo dice lo siguiente:

“Por eso el grabado como técnica primitiva y sin embargo perdurable tiene un valor psicológico y un contenido humano que subyuga siempre y encanta. Pertenece a esa

herencia milenaria, patrimonio común de todos los hombres que no pierde actualidad, pues se renueva constantemente. Quizá no exista procedimiento plástico que haya sufrido menos cambios esenciales. Es cierto que ha sido enriquecido en sus formas secundarias, que ha utilizado los adelantos de las ciencias, de la química, de la metalurgia, pero ha permanecido idéntico a sí mismo en su proceso y en su significación estética fundamental”.¹

Respecto a las técnicas, el grabado se divide en dos grupos: **grabado en relieve** y **grabado en hueco**. En el primer grupo, el artista dibuja su composición en una plancha de un material que pueda cortarse fácilmente con un cuchillo o una gubia, y deja sin tocar las zonas que desea reproducir, mientras suprime de la superficie de la plancha aquellas zonas que han de quedar en blanco. (Ver Ilustración 3). Se le llama grabado en relieve porque la tinta con la cual se hace la impresión va en la parte superior de la plancha. A este grupo pertenecen la xilografía, el grabado en madera y el linóleo. La xilografía es considerada el método más sencillo y antiguo de impresión en relieve, hacia el año 800 d.C. en China, y puede usarse como matriz casi cualquier madera bien curada, incluyendo laminados y aglomerados. El grabado en madera se diferencia de la xilografía, en que el grabado se realiza utilizando el grano terminal del bloque, o sea a la contrafibra, y se le atribuye su popularidad, mas no su invención, al inglés Thomas Berwick (1757-1828), también se le conoce como grabado al boj, por la madera utilizada. El linóleo es un tejido de yute, preparado con polvo de corcho y aceite de linaza grueso e impermeable, y es la utilización de este material lo que le asigna el nombre a la técnica, grabado al linóleo, el cual se comenzó a trabajar en el arte comenzando el siglo XX.

¹ GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1980. P. 220.

El otro grupo de técnicas, las del grabado en hueco, difieren del grabado en relieve en que las zonas que se van a reproducir en el papel están rehundidas en la plancha. En este procedimiento, se inscriben líneas, formas o texturas en planchas de metal pulimentado, especialmente: hierro, cobre y zinc. (Ver Ilustración 4). A este grupo pertenecen, entre una gran variedad de técnicas, el grabado al buril, la puntaseca, el aguafuerte y la aguatinta. El grabado al buril, considerada la que dio inicio a las técnicas de impresión en hueco, es un invento del orfebre italiano Tomasso Fineguerra (1426-1464), y consiste en tallar directamente sobre la plancha, generalmente de cobre, con un buril. La punta seca es también un método directo de grabado, con la diferencia de que aquí la plancha no se talla, sino que se raya con un punzón, posiblemente su historia como técnica de estampación comienza con Alberto Durerro, en el siglo XV. El aguafuerte, como las dos técnicas anteriores, es también grabado de línea, con la diferencia de que después de aplicarle un barniz a la plancha y hacer los trazos con el punzón, las líneas se graban con un mordiente. Esta técnica surgió a finales del siglo XV en Alemania. En cuanto a la aguatinta, inventada por Jean Baptiste Le Prince (1734-1781), también se necesita de un mordiente, además de resinas, para resolver lo que caracteriza a la técnica: los tonos y la mancha.

Las técnicas de grabado en hueco y relieve, anteriormente mencionadas, además de otras de grabado en hueco no definidas en el párrafo anterior, hacen parte, junto con la litografía, la serigrafía, procesos fotomecánicos, e imagen digital de lo que en arte se denomina **obra gráfica artística**; las cuales según el Congreso Internacional de Artistas celebrado en Viena en 1960, “Son originales cuando el propio artista ha realizado la plancha original, ha tallado el taco de madera o ha trabajado cualquier otro material. Las obras que no cumplan este requisito, deben considerarse reproducciones.² Originalidad que debe ser sustentada además en cada copia, con la firma del artista, una indicación del total de la edición y el número de la misma.

² Información tomada del catalogo Algunas técnicas de grabado, de la carpeta de AGPA.

Sin embargo, no todos los artistas realizan totalmente el proceso en la elaboración de la obra gráfica. A veces el artista con sus ideas es el guía en la producción de la obra. Por ejemplo, Andy Warhol (1930-1987) artista del **Pop art**, en la década de los sesenta, tenía su famosa “factory” en la cual sus trabajadores se encargaban, con la técnica Serigráfica, de producir las imágenes y él finalmente daba el certificado de autenticidad a cada estampa con su firma.

Continuando con el tema del grabado, debo aclarar que no es el propósito de esta investigación ahondar en el conocimiento de todos los medios de la obra gráfica artística. Debido a lo extenso del asunto, la investigación se centrará solamente en lo que se refiere al grabado, aunque, en algunos momentos necesitaré referirme a otras técnicas gráficas.

La historia del grabado es extensa, y de ella han participado entre otros: inventores, editores, docentes, aprendices y especialmente los artistas. Dicha historia, principalmente la del grabado en Europa, ha sido contada detalladamente, por Esteve Botey, Gustavo Cochet, Juan Carrete Larrondo, Valeriano Bozal, entre algunos.

También en Latinoamérica el grabado ha participado de procesos evolutivos y transformadores en las artes plásticas. En el período de La Conquista, por ejemplo, el grabado estuvo fundamentalmente dirigido a la divulgación religiosa. Luego en los siglos XVIII y XIX los medios gráficos fueron empleados como transmisores de ideas revolucionarias, apelando en gran medida a la caricatura política. En los inicios del siglo XX el mexicano José Guadalupe Posada, con la técnica de la xilografía, produjo una obra ceñida a una crónica cotidiana, de corte humorístico y popular, con el tiempo, gracias al surgimiento de las academias de arte y a los viajes constantes de artistas latinoamericanos a Europa, el grabado alcanzó mayor notoriedad. México, Cuba, Chile, Uruguay y Argentina son países con una presencia importante en la gráfica latinoamericana. José Guadalupe Posada, Leopoldo Méndez, Francisco Amighetti, Ada Balcácer, Luis Camitzer,

Liliana Porter, son algunos de los artistas destacados en el grabado latinoamericano.

Puede decirse que todas las técnicas de Obra Gráfica, incluyendo las de grabado, han sido abordadas por gran cantidad de artistas latinoamericanos. Con estas técnicas muchos artistas han presentado concepciones iconográficas heredadas del pasado, así como procesos vanguardistas que los acercan a realidades socio-políticas locales.

Por otra parte, durante las tres últimas décadas del siglo XX, se han organizado eventos encargados de difundir el grabado en Latinoamérica. Las bienales de grabado de Cali, Caracas, México, La Habana, Santiago y San Juan Puerto Rico, así como la carpeta AGPA (artes gráfica Panamericanas) han promocionado el grabado y a los artistas gráficos del continente.

En Colombia también el grabado ha formalizado una historia digna de ser contada. Ya algunos autores han escrito sobre el tema, destacándose especialmente la historia narrada por Gabriel Giraldo Jaramillo en su libro **La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia**.

Respecto a los inicios del grabado en Colombia Gabriel Giraldo dice lo siguiente:

“El arte del grabado aparece en el Nuevo Reino de Granada como una actividad subalterna, accesoria y circunstancial de los oficiales de la Real Casa de Moneda encargados de grabar los punzones que servían para la apertura de los sellos de las monedas. Su preparación fue fundamentalmente técnica y artesanal, no artística. Cumplían una tarea profesional por excelencia pragmática. Se habían formado en las casas de moneda de la Metrópoli y, dentro de la estricta división del trabajo, que

había quedado como un residuo medioeval, no se ocuparon sino excepcionalmente del grabado como arte”.³

Es factible que antes de la actividad de los burilistas en la Casa de la Moneda, a la que se refiere Gabriel Giraldo Jaramillo, se hubieran presentado otros casos de grabado en la Nueva Granada. En este sentido Juan Luis Mejía Arango asegura que “antes de la llegada de la imprenta a la Nueva Granada, se imprimían sobre todo en Cartagena, naipes y barajas”.⁴ Serían pues estos grabados, realizados con la técnica xilográfica, los primeros grabados en nuestro medio. Recordemos que desde el siglo XV en Europa se producían por medio de la xilografías naipes, calendarios e imágenes religiosas.

De igual manera Juan Luis Mejía Arango afirma que años después del caso de los naipes y antes de la Fundación del Papel Periódico Ilustrado, momento de gran importancia en la historia del grabado en Colombia “en algunos periódicos como El Iris publicaban grabados de personalidades neogranadinos”.⁵ También recuerda el historiador que desde 1939 existía en la Nueva Granada “la preocupación por una escuela de dibujo y grabado”.⁶

A propósito del Papel Periódico Ilustrado, esta publicación ocupa un lugar destacado no solamente en la historia del periodismo colombiano sino también, específicamente, en la historia del grabado en Colombia. Entre muchos aspectos positivos es para destacar que este periódico dio verdadero inicio en Colombia al grabado, en este caso al grabado en madera, como sistema de impresión y a su vez como un medio difusor de la imagen. Antes, desde la época de La Colonia hasta la aparición del periódico, las estampas eran traídas desde Europa para ser utilizadas, además de lo religioso, en la pintura, la escultura y la decoración arquitectónica. Pero esta vez lo que se trajo de Europa por medio del Papel

³ GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. Op. Cit. P. 274.

⁴ MEJÍA ARANGO, Juan Luis. Evaluación para el trabajo de investigación de Elkin Úsuga G. Medellín, 10 de mayo de 2005. P. 1

⁵ Idem. P.P. 1-2

⁶ Idem. P. 2.

Periódico fue el conocimiento, representado en el maestro español que enseñó la técnica del grabado en madera, Antonio Rodríguez.

El Papel Periódico Ilustrado, considerado como la primera publicación ilustrada con grabados en madera que se hizo en Colombia y tal vez en Latinoamérica, tenido en cuenta además como el más alto testimonio periodístico y cultural realizado en la Colombia del siglo XIX, fue fundado el 6 de agosto de 1881. Su fundador, Alberto Urdaneta (1845-1887) fue un personaje polifacético, entre muchas otras cosas: general de la república, periodista y también artista (dibujante y pintor), además fue el fundador de la Escuela Nacional de Bellas Artes y organizador de la primera exposición nacional de pintura.

Alberto Urdaneta ejerció una labor sobresaliente como director del periódico. Él, fue un verdadero guía de aquella empresa periodística, pedagógica y cultural de finales del siglo XIX. La influencia de Urdaneta en palabras de Abelardo Forero Benavides:

“Era dominante sobre todos: sobre el cajista en la elección de los tipos, sobre el prensista en la colocación del grabado para que saliese limpia y correcta la impresión, sobre el fotógrafo, sobre los grabadores y hasta sobre los escritores en la elección de los temas de sus escritos. Pero no era un dominio despótico e intemperante sino un dominio cariñoso, nacido de la amistad e impuesto con maneras cultas e insinuantes”⁷

La importancia que reviste esta publicación periódica es múltiple. Ha sido, sin lugar a dudas, una de las más importantes que se han impreso en el país, por su contenido, por su alta calidad tipográfica, por ser pionera de las publicaciones ilustradas en Suramérica ya que, según Urdaneta “Al Papel Periódico le cupo la

⁷ FORERO BENAVIDES, Abelardo. Alberto Urdaneta. En: Prologo para el Papel Periódico Ilustrado Vol. I. Bogotá: Talleres gráficos del Banco de la República, 1968. P. 20.

gloria de iniciar este adelanto en las repúblicas sur-americanas; hoy ya muchas de ellas lo han implantado también, auxiliándolo con otros sistemas o **procedes** de grabar”.⁸

En general son muchos los aspectos para destacar del periódico, en especial para la historia del grabado, el auge que se le dio al grabado en madera y también por haber iniciado la enseñanza del grabado en Colombia, considerando que Antonio Rodríguez contratado por Urdaneta en París, además de ilustrar el periódico enseñaba a un grupo de jóvenes las artes del grabado. Al respecto opinaba Urdaneta.

“El arte del grabado en madera, que se cultiva hoy sostenido por el **Papel Periódico Ilustrado**, es un hecho que se ha implantado definitivamente en el país, que unos cuantos jóvenes que a él se han dedicado con constancia, ¡ay! Tan escasa en nuestras empresas como en nuestros estudios artísticos! Comienzan a llegar á las alturas de ese arte, debido en mucho a la asuidad é interés con que el señor Rodríguez se ha consagrado a hacerlos partícipes de sus conocimientos”.⁹

Antonio Rodríguez inició sus clases de grabado en madera con 26 alumnos, el 15 de abril de 1881. Posteriormente fueron admitidos a la clase otros 9 alumnos. De este grupo de aprendices fueron luego excelentes grabadores Eustacio Barreto, Julio E. Florez, Jorge Crane, Ricardo Moros Urbina, Eleazar Vanegas y Alfredo Greñas. Precisamente Alfredo Greñas, tal vez, el más talentoso de todos los discípulos de Rodríguez, quien realizó una obra numerosa y de muy diversos géneros, fundaría en Bogotá, hacia 1880-1892, la imprenta **El progreso** donde se editaban los ejemplares del periódico **El Zancudo**, en el cual se publicaban caricaturas políticas realizadas con la técnica del grabado en madera.

⁸ URDANETA, Alberto. Papel Periódico. Ilustrado, Vol. V. Cali: Carvajal S.A., 1978. p. 55.

⁹ URDANETA, Alberto. Papel Periódico Ilustrado, Vol. IV. Cali: Carvajal S.A. 1978. P. 2.

Así pues, las páginas del Papel Periódico Ilustrado, contienen un selecto repertorio de artículos científicos y literarios, además de una gran cantidad de estampas con las cuales los grabadores ilustraban las costumbres de las diversas clases sociales, los variados tipos humanos, las vías de comunicación, la arquitectura, los personajes de la época, los principales hechos de la vida política y religiosa, y las bellezas naturales de Colombia. (Ver Ilustración 5).

El Papel Periódico Ilustrado, en palabras de Gabriel Giraldo Jaramillo:

“Asoció tres factores esenciales: la teoría, la técnica y el vehículo de comunicación con el exterior. Los tres actuaron armoniosamente y se complementaron, creando una escuela de grabado, un grupo de grabadores distinguidos y una revista que fue testimonio perdurable de esa tarea ejemplar”.¹⁰

Tarea ejemplar que puede ser observada en los 116 números publicados por el periódico hasta su clausura el 29 de mayo de 1888, y en los cuales es posible sentir el pensamiento de Urdaneta, el trabajo pedagógico de Rodríguez y el talento de sus discípulos, unificados brillantemente en un momento fundante para la historia del grabado en Colombia.

Al Papel Periódico Ilustrado se le pudiera dedicar un capítulo completo en esta investigación. Sin embargo, debido a lo extenso del tema no entraré en más detalles, considerando que lo escrito acá ilustra al lector, por lo menos, en algunos aspectos principales e invitándolo a que, si su interés se centra en el Papel Periódico, no deje de consultar esta verdadera joya bibliográfica colombiana.

Otras publicaciones ilustradas con grabado en madera siguieron al Papel Periódico Ilustrado, pero no tan afortunadas en su durabilidad como el periódico de Urdaneta. **Colombia Ilustrada**, dirigida por José T. Gaibrois y donde continuo

¹⁰ GIRALDO JARAMILLO, Gabriel Op. Cit. P. 305.

su labor el maestro Antonio Rodríguez, fue una de ellas. De esta revista se publicaron 24 números entre el 2 de abril de 1889 y el 31 de marzo de 1892. La otra publicación fue **El Repertorio Ilustrado**, de José T. Gaibrios y Antonio de Narváez, de la cual solo salieron siete números.

Otro sistema de impresión, el fotograbado, comenzó a ser utilizado finalizando el siglo XIX en el campo de la ilustración gráfica periodista. En su orden, **El Repertorio** (1886), **El Montañés** (1887) y **La Revista Ilustrada** (1898) fundada por Carlos Manrique en Bogotá fueron las primeras publicaciones colombianas ilustradas con fotograbados. Este sistema de impresión desplazó el grabado en madera como ilustración.

El repertorio, **El Montañés**, y la revista **Lectura y Arte** (1903) fueron las primeras publicaciones que dieron inicio a la difusión del grabado en Antioquia. La xilografía, el grabado en madera, el fotograbado y la litografía, fueron las técnicas utilizadas por algunos artistas antioqueños de aquel entonces para enriquecer con imágenes dichas publicaciones, buscando involucrar de este modo al público en otra cultura de la imagen diferente a la de las estampas religiosas.

Con relación a estas publicaciones he de referirme a ellas un poco más extenso en el capítulo **El grabado en Antioquia anterior a los años sesenta**, programado más adelante en la investigación.

Después del Papel Periódico Ilustrado y las otras publicaciones de finales del siglo XIX, el grabado pasaría por varias dificultades, las cuales logró sortear, para volver a coger impulso en la tercera década del siglo XX. La **Academia Carpintero** nombre con que fue designada la sección de grabado en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, “tuvo una existencia precaria quebrantada –según Giraldo Jaramillo- por frecuentes dificultades económicas y por la falta de un maestro que continuara la tarea iniciada por Antonio Rodríguez”.¹¹

¹¹ Idem. P. 312.

No obstante, en los primeros decenios del siglo XX el grabado subsistió, con largas interrupciones, entre las otras cátedras que se enseñaban en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá. Allí dictó clases de xilografía, en 1907, el maestro Pedro A. Quijano, quien terminó dedicándose exclusivamente a la pintura. Luego, bajo la rectoría de Roberto Pizano, en 1927, quien procuró hacer revivir la antigua sección de grabado programada por Urdaneta, la cátedra de grabado la desempeñó algún tiempo el pintor Miguel Díaz Vargas, sin tener, desafortunadamente, seguidores.

El renacer del grabado colombiano lo ubica, el historiador Álvaro Medina, en los años treinta. Este renacer se dio en medio de una generación que, según el historiador “no limitó su aporte a una ruptura de orden estético sino también técnico”.¹² Dentro de un inmovilismo y una jerarquía de medios técnicos, donde la pintura y la escultura eran las más bellas de las artes, los artistas jóvenes de la época, explica Medina “rompieron con esta otra limitante y en gesto franco y radical ensayaron expresiones tan variadas como el grabado, el diseño gráfico, la fotografía, la cerámica y el diseño aplicado”.¹³

Entre los colombianos que en los años treinta practicaron el grabado se destacaron especialmente Gonzalo Ariza y A. Gómez Leal. Gonzalo Ariza fue el grabador más activo de su generación, realizando en su momento, principalmente, grabados al linóleo. Las lineoleografías de Ariza aparecieron en publicaciones como **El Bolchevique** en 1934, la novela **Mancha de aceite** en 1936, y la revista **Pan** en 1938. Estos grabados fueron impresos a una sola tinta, con un marcado contraste entre zonas blancas y negras. La solución de la imagen no es muy detallada, más bien, un acertado corte con las gubias en el linóleo genera luego los espacios blancos precisos en la estampa para dar claridad a lo que se quiere mostrar. No tienen estos linóleos la perspectiva atmosférica que caracterizaría después la pintura de Ariza, al contrario, el conjunto es plano y la idea de

¹² MEDINA, ALVARO. El arte colombiano de los años veinte y treinta. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1995. P. 175.

¹³ Idem. P. 175.

profundidad quiere darla el autor con los cambios de escala entre los elementos de la composición. Las gentes humildes fueron el tema preferido por Ariza en la mayoría de estos linóleos. (Ver ilustración 6)

El otro grabador destacado, A. Gómez Leal, trabajó linóleos y xilografías con temas estrictamente ligados a los acontecimientos políticos del momento. La figuración de Gómez Leal, según un análisis que hace Álvaro Medina a su obra “presentaba acentos dramáticos que a veces eran una detonante mezcla de Orozco y Siqueiros. En su expresionismo, los motivos temáticos y ornamentales se superponían en complejas composiciones de ascendencia barroca”.¹⁴ Gómez Leal fue ilustrador de **Tierra** órgano del partido comunista en 1938.

Mas adelante, ya en los años cuarenta, se sumaron a estos dos artistas los nombres de Luis Alberto Acuña, Pedro Nel Gómez e Ignacio Gómez Jaramillo. Pedro Nel Gómez realizó aguafuertes, Ignacio Gómez Jaramillo trabajó la punta seca y Luis Alberto Acuña prefirió la litografía. Junto a ellos se puede mencionar a Sergio Trujillo Magnenat, que en 1932 realizó linoleografías que no pasaron de las pruebas, experiencia que pudo volver a repetir cuando en 1941 elaboró los doce linóleos que ilustraron la edición de **Ellas, los días y las nubes** del poeta Eduardo Carranza.

En la década del 50 el grabado comienza a tener más presencia en el arte colombiano. Fue, precisamente en 1950, cuando el maestro Luis Ángel Rengifo reinauguró la cátedra de grabado en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Bogotá. Este maestro fue fundamentalmente un artista grabador, con una obra múltiple y variada, además de un verdadero espíritu docente. El maestro Rengifo realizó en aquellos años varias exposiciones, participó en colectivas y obtuvo además un premio. Con la linocopia **Hambre**, en el XI Salón Anual de Artistas Colombianos de 1958. En este salón surgieron Pedro Hanné Gallo, quien obtuvo mención honorífica con la xilografía **Composición**, el Santandereano Pedro Peñalosa y el antioqueño Aníbal Gil.

¹⁴ Idem. PP. 182-185.

Otros artistas, en la mencionada década, no dejaron de ser indiferentes a las posibilidades plásticas y expresivas de las variadas técnicas de grabado. Artistas de aquel entonces como Alipio Jaramillo, Carlos Correa, Enrique Grau, Alejandro Obregón, Guillermo Silva y Lucy Tejada, incursionaron unos esporádicamente y otros con más dedicación, en el grabado. Guillermo Silva, por ejemplo, llegó a exponer sus grabados en México obteniendo una acogida favorable. También la pintora Lucy Tejada expuso en 1958 un conjunto de 33 grabados en la Sociedad Económica de Amigos del País en Bogotá, recibiendo una crítica positiva de Marta Traba, comentario que fue publicado en el periódico El Tiempo de Bogotá el 17 de agosto de 1958.

El trabajo en grabado de los artistas mencionados, las exposiciones, la aceptación del grabado en los Salones Nacionales la crítica favorable y la labor docente realizada por el maestro Luis Ángel Rengifo en el Taller de Grabado de la Universidad Nacional de Bogotá, dieron un interesante impulso al grabado sentido luego en los años sesenta.

Precisamente, los años sesenta trajeron un notable auge de la obra gráfica en el campo internacional. Para esta época el lenguaje del arte pop ya había logrado una buena aceptación y los artistas vinculados a esta tendencia como Warhol, Rauschenberg, Lichtenstein y Hamilton, entre algunos, se interesaron por la obra múltiple. Estos artistas no solo se interesaron por las técnicas tradicionales de grabado, sino que, también incursionaron en otras posibilidades de la imagen seriada apropiándose de los lenguajes del arte comercial y de sus procedimientos.

En cuanto a las artes plásticas colombianas, fue esta la década en la cual el grabado comenzó a hacerse sentir con más fuerza como forma de expresión. Con relación al arte pop los artistas gráficos colombianos de aquel entonces no incursionaron en otros sistemas de impresión diferentes a las técnicas de grabado como si lo hicieron algunos artistas de dicho movimiento artístico. La serigrafía, por ejemplo, un medio industrial de estampación utilizado por determinados

artistas del Pop no empezó a ser utilizada en el arte colombiano solamente hasta comienzos de los setenta. En cambio, por medio de xilografías, aguafuertes, aguatinas y quizá litografías, algunos artistas colombianos hicieron sus propios planteamientos gráficos que en la mayoría de los casos tenían un carácter político y social. En 1964 por ejemplo Luis Ángel Rengifo presentó en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá una importante exposición titulada **Trece grabados sobre la violencia** en la que según German Rubiano Caballero “hizo derroche de técnica goyesca y referencia a los hechos cruentos de entonces a través de ilustraciones inspiradas en el **Popol Vuh**”,¹⁵ Rengifo es considerado precursor de la violencia como tema del arte, político, el cual comenzó a gestarse en esta época para sentirse luego más fuertemente en los años setenta. (Ver ilustración 7)

Vale la pena recordar que en los años sesenta dos artistas antioqueños: **Aníbal Gil** (n. 1932) y **Augusto Rendón** (n. 1933), comenzaron a tener una presencia relevante en la historia del grabado local y nacional. Aníbal Gil, por ejemplo, fundó en 1960 el taller de Grabado del Instituto de Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia, el cual se convertiría unos años después en el Taller de grabado de la Facultad de Artes de la misma universidad y en donde este artista realizó durante varios años una labor docente meritoria. También en esta década Aníbal Gil participó con grabados en exposiciones importantes, por ejemplo, cuatro salones nacionales en donde, precisamente en el XIII Salón Nacional de 1961 obtuvo una mención especial con la xilografía **La Frutera**.

El otro artista, Augusto Rendón, considerado uno de los mejores grabadores del país, fue compañero de estudios de Aníbal Gil en la escuela de Bellas Artes de San Marcos, en Florencia, Italia. En Colombia, Rendón fue alumno en grabado de Luis Ángel Rengifo, junto a Carlos Granada y Alfonso Quijano, entre otros. Ha expuesto numerosas veces tanto individual como colectivamente, y fue ganador en dos ocasiones del salón nacional de artistas. En 1963 obtuvo el primer premio

¹⁵ RUBIANO CABALLERO, Germán. La figuración política. En: Historia del arte colombiano. Bogotá: Salvat Editores Colombiana S.A. 1975. P. 1568.

en el XV salón con el aguafuerte **Santa Bárbara**, donde recordaba un cruento episodio de represión ocurrido en la empresa Cementos el Cairo en el municipio de Santa Bárbara en Antioquia. El otro primer premio lo obtuvo con el grabado **Homenaje a Colombia** en el XVIII Salón Anual de Artistas Colombianos de 1966. Rendón ha realizado una obra con un claro mensaje político, y por medio de ella se ha dedicado a hacer una denuncia social.

Aníbal Gil, Augusto Rendón, y otros que vinieron después: Luis Fernando Mejía, Luis Fernando Uribe, Fabián Rendón, Angela María Restrepo y José Antonio Suárez, entre algunos, hacen parte de un grupo selecto de artistas antioqueños que se han destacado especialmente en el grabado, ya sea por el trabajo docente que han realizado, por haber innovado en la técnica, o por haber creado una obra con contenidos formales y conceptuales renovadora en el panorama de las artes plásticas colombianas. La inclusión de sus nombres en esta investigación, y una referencia corta a ellos y a su obra en capítulos posteriores, es apenas un pequeño reconocimiento a quienes con una dedicación constante han dejado también marcada la impronta de su conocimiento en el arte del grabado colombiano.

En Colombia, Augusto Rendón, Alonso Quijano, Carlos Granada y posteriormente Pedro Alcántara (Ver Ilustración 8), encabezarían un grupo de artistas políticos seguidos muy de cerca por Humberto Giangrandi, Nirma Zarate, Diego Arango y Amalia Iriarte, quienes harían una obra de figuración política que habría de consolidarse totalmente en la década de los setenta. Fue ésta la época en la cual el grabado colombiano se consagraría definitivamente. Durante estos diez años los mencionados artistas realizaron una amplia producción, gráfica, además que, la mayoría de ellos, ejercieron una labor docente importante, también en este período surgieron eventos y talleres destinados a estimular la obra gráfica. Se realizó por ejemplo la primera Exposición Panamericana de Artes Gráficas en el Museo La Tertulia de Cali en 1970, la cual sería el germen de las futuras bienales de Artes Gráficas Americanas, tres en total (1971, 1973 y 1983) programadas por

el mismo museo. Otra exposición importante en este período fue la exposición Dibujantes y Grabadores de Colombia organizada en las Salas de la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá en 1971. Es para destacar que en los años setenta se da inicio en el país a la difusión de portafolios de grabado, sistema difusor de la obra artística ya utilizado en Europa en años anteriores. En Colombia estos portafolios gráficos comenzaron como una iniciativa de la empresa Cartón de Colombia S.A. junto con las filiales de México y Venezuela, buscando patrocinar cada año la edición exclusiva de grabados comisionados a un grupo de artistas contemporáneos representativos en cada país. El primer portafolio fue editado en 1972 y en él participaron: Enrique Grau, Aníbal Gil, Juan Antonio Roda, Phanor León, Pedro Alcántara y Santiago Cárdenas. La elaboración de portafolios fue adoptada por entidades y artistas en otras partes del país. Así mismo, en los setenta, se fundaron talleres como el taller 4 rojo de Nirma Zarate, el taller la Huella de Juan Manuel Lugo, el taller Pro Gráfica de Pedro Alcántara, los cuales aunaron esfuerzos para difundir el grabado en Colombia.

Después, en la década de los 80, con la aparición de nuevos talleres especializados como el taller 25c de Ana Mercedes Hoyos y el taller Arte Dos Gráfico de Luis Ángel Parra, las iniciativas anteriores se terminaron de consolidar. A esto habría que agregar otra serie de talleres en diversas regiones del país con una gran variedad de intereses, los cuales no sólo han robustecido la investigación y producción del grabado sino que han ampliado sus funciones en la ilustración y divulgación del arte. En 1983, por ejemplo, fue fundado en el barrio El Poblado de Medellín el taller de Grabado, por Luis Fernando Mejía y Ricardo Peláez, a esta sociedad se uniría después, en 1986, Angela María Restrepo. También en Medellín, comenzando esta década, dos artistas antioqueños: Luis Fernando Uribe y Fabián Rendón, establecieron un taller particular donde investigaron y experimentaron con el **Neolite** (material para zapatería y un excelente sustituto del **linóleo**) encontrando en sus características físicas amplias posibilidades para expresarse gráficamente. Posibilidades gráficas que además

fueron compartidas, en la misma ciudad, por artistas como Miguel Polling, Flor María Bouhot, Francisco Londoño, Armando Montoya y Antonio Sierra.

Comenzando el último decenio del siglo XX, en 1993, la artista y crítica de arte Beatriz González, escribió un artículo en el Magazín dominical del periódico el Espectador donde hacía un análisis de la situación de la gráfica en Colombia desde 1980 hasta 1993. En el artículo Beatriz González observaba como el grabado colombiano en ese momento “aparecía limpio de influencias extranjeras”¹⁶ especialmente el “cuevismo” – se refería a la obra de José Luis Cuevas- que, según ella, lo influenció en las décadas de 1960 y 1970. Así mismo, observaba lo paradójico de los planteamientos gráficos propuestos por los artistas en relación con el momento histórico por el cual pasaba el país. Al respecto decía Beatriz González:

“En los momentos actuales, plenos de ambivalencia dramática en la historia de Colombia, paradójicamente, esta tesis de la gráfica estampada como reflejo de la situación social no se hace palpable. Existe la duda de hasta que punto los artistas gráficos traducen con autenticidad la disyuntiva que se vive a diario en el país entre el bien y el mal, entre la vida y la muerte o simplemente se encuentran enredados en juegos metafóricos”.¹⁷

Beatriz González organizó su discurso en el texto alrededor de cuatro puntos específicamente, el primero, donde hacía referencia a unas características de la gráfica colombiana heredadas del movimiento gráfico sucedido en Cali entre las décadas del setenta y los ochenta. El segundo punto tenía que ver con la repercusión de la obra y el trabajo pedagógico de un artista, Miguel Ángel Rojas, en el grabado contemporáneo colombiano. En el tercer punto hacía referencia a

¹⁶ GONZÁLEZ, Beatriz. Situación de la gráfica colombiana actual, 1980-1983. En: Revista Magazín dominical del periódico Espectador, No. 552, 28 de noviembre de 1993. P. 12.

¹⁷ Idem. P. 12.

las figuras aisladas del grabado, especialmente en Medellín, de artistas como José Antonio Suárez y el grupo de grabadores al linóleo: Luis Fernando Uribe, Fabián Rendón, etc. Finalmente Beatriz González, hacia referencia en el artículo, a la relación entre los artistas y los talleres de grabado, y a la profesionalización que se ha dado en esa mutua relación, clasificando los talleres en tres categorías: los universitarios, los particulares y los comerciales.

En la actualidad, cuando recién comenzamos el siglo XXI, el panorama mostrado por Beatriz González en el citado artículo no ha cambiado mucho. Lo que ella dice, respecto a los temas que no tienen que ver con la situación actual del país, se sigue conservando casi totalmente. Así mismo, algunas figuras aisladas continúan expresándose por medio del grabado u otros medios gráficos. Entre estos artistas se pueden mencionar al quindiano Henry Villada y sus excelentes mezzotintas; al santandereano, residente en Medellín, Hernando Guerrero quien realiza una obra gráfica en técnicas mixtas: fotocopias intervenidas con dibujo, serigrafía, colografía, etc.; a los antioqueños José Antonio Suárez – excelente agua fuertista – y a Luis Fernando Mejía quien trabaja específicamente las técnicas de grabado en hueco: aguafuerte, aguatinta, barniz blando, etc.

No es fácil señalar en este momento una figura cuya obra esté repercutiendo fuertemente en el grabado contemporáneo colombiano. Posiblemente, Fabián Rendón – recientemente fallecido – y José Antonio Suárez compartan este honor, pero ésta es una aseveración que para confirmarla necesitaría de una investigación más rigurosa de la obra de estos artistas, con relación al discurrir del arte contemporáneo nacional e internacional.

En general el grabado continua siendo abordado por un buen número de personas, entre grabadores, pintores aficionados y estudiantes de artes plásticas. Sin embargo, no todos se dedican totalmente al grabado, algunos incursionan en otras posibilidades gráficas contemporáneas, como por ejemplo la imagen digital. Otros, como es el caso de algunos pintores, acuden al grabado como una manera

de interpretar su propia pintura, o con el propósito de participar en determinada carpeta de obra gráfica. En cuanto a los estudiantes de artes, éstos practican el grabado mientras son asistentes a los cursos programados en sus respectivas facultades, y muy pocos continúan practicándolo después que se gradúan.

En conclusión, el grabado ha estado también presente en los procesos estéticos del arte colombiano, y en sus técnicas hay quienes han encontrado el medio para expresar sus ideas, para expresarse gráficamente y dejar por medio de las estampas un testimonio de su pensamiento. El asunto, es ubicar con precisión el momento en el que el grabado en el arte antioqueño fue abordado por los artistas como otra forma de expresión plástica. Posiblemente, fueron los años sesenta, cuando en el panorama del arte internacional se vislumbró un nuevo cambio de actitud y de pensamiento, además de una gran variedad en los medios utilizados, para crear la obra de arte. O, tal vez, fueron los años setenta, período en el que se dio un amplio despliegue a las artes gráficas colombianas, bajo circunstancias favorables que en palabras de María Elvira Iriarte “son, a su turno, consecuencias de fenómenos que desbordan el terreno de lo puramente artístico: fenómenos económicos, sociales y políticos”.¹⁸ Fenómenos que a su vez pueden tener como referencia movimientos sucedidos en otras partes del mundo, las Vanguardias por ejemplo. “y por la misma época –recuerda Antonio Montaña – en que proliferan los talleres de artes gráficas, años 70, las vanguardias norteamericanas proponen también la multiplicación de la obra para evitar que el arte se condene al recinto del coleccionista y sea sólo momento público en las galerías comerciales”.¹⁹

No es fácil entonces señalar acertadamente momentos fundantes en la historia del arte, en este caso el arte local. Una afirmación correcta depende de una investigación concienzuda y del análisis de situaciones no solamente artísticas

¹⁸ IRIARTE, María. Elvira. Historia de la serigrafía en Colombia. Bogotá: Empresa Editorial Universidad Nacional de Colombia, 1986, P. 87.

¹⁹ MONTAÑA, Antonio. “Los desafíos de la gráfica”, catálogo de la exposición Alquimia e Imagen-Arte. Dos Gráfico, galería Santa Fe de Bogotá, Planetario Distrital, Octubre de 1985. Citado por María Elvira Iriarte en Historia de la Serigrafía en Colombia, pp. 87-88.

sino también sociales, políticas, culturales y filosóficas. El interrogante, respecto al momento en que los artistas antioqueños percibieron en el grabado otra forma de expresión tan válida como la pintura, es el punto de partida para la presente investigación y posiblemente la respuesta esté en la historia del grabado local sucedida en los últimos cuarenta años. Sin desconocer, claro está, los aportes al grabado de personajes como por ejemplo Horacio Marino Rodríguez, Anatolio Peláez, Francisco Antonio Cano, Marco Tobón Mejía, Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo, Jorge Cárdenas y Carlos Correa, especialmente, quienes en años anteriores a los sesenta con sus incursiones en el grabado comenzaron a cimentar las bases que ampliarían después artistas como Aníbal Gil, Augusto Rendón y otros, para edificar poco a poco, igual que el grabador controla el mordiente en el metal, la historia del grabado en Antioquia en las últimas cuatro décadas.



1. Arte paleolítico (aurignaco – perigordiano): *Escena de caza*, inciso en un esquisto.
Las figuras incisas presentes en cavernas, rocas y también en objetos del Paleolítico Superior (30.000 años A.C.) son una muestra fehaciente de la antigüedad del grabado en la historia de la humanidad. Dichas figuras grabadas han resistido el paso de los años, permitiendo la conservación de una “memoria” muy lejana en el tiempo.



2. Cáscara de melón.

Los surcos y formas grabadas también están presentes en el ser humano y en la naturaleza.



3. Proceso de la técnica de la xilografía. En: Enciclopedia Ilustrada, Periódico El Colombiano, P. 450.



4. Técnica de aguafuerte. Persona dibujando con un punzón sobre la placa metálica barnizada.

Luego de resolver su dibujo sobre la placa barnizada el grabador la sumergirá en el mordiente, una solución de ácido nítrico con agua, el cual grabará las líneas allí dibujadas.



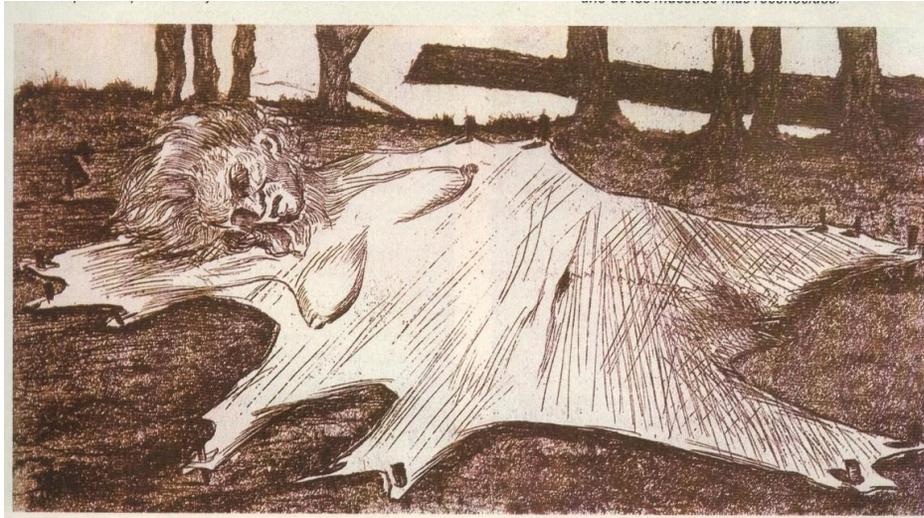
5. Rodríguez y Barreto (de una fotografía de Racines). *Medias naranjas y esquinazo de la Iglesia de San Carlos*. Grabado en madera. *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá, 1881-1887, P. 305.

El *Papel Periódico Ilustrado* fue la primera escuela oficial de grabado que hubo en Colombia.



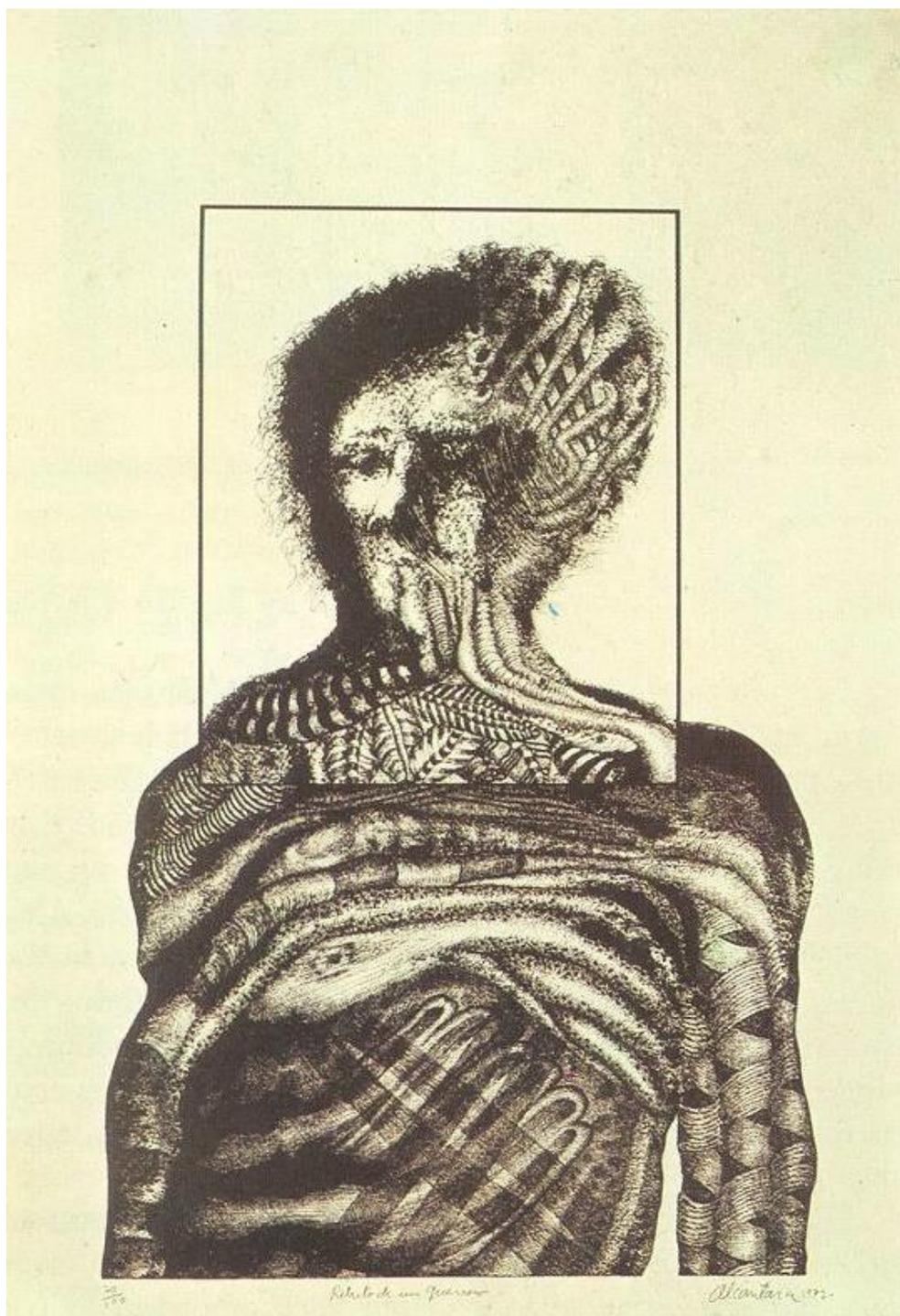
6. Gonzalo Ariza. *La Plaza*. Linoleografía, 1936. En: MEDINA, Álvaro. *El Arte Colombiano de los años veinte y treinta*. Bogotá: Colcultura, 1995.

Las personas humildes fueron el tema preferido por Gonzalo Ariza para la mayoría de los grabados que realizó hacia la década de los 30. Sus linóleos se caracterizan, entre algunos aspectos, por el alto contraste entre el blanco y el negro y por una idea de profundidad que el autor logra con los cambios de escala entre los elementos de la composición.



7. Luis Ángel Rengifo. *Violencia*. Aguafuerte. 1964

Luis Ángel Rengifo es considerado precursor de la violencia como tema en el arte político en Colombia. También Rengifo, con su labor docente, fue importante para la presencia que en la década de los 50 comenzó a tener el grabado en el panorama del arte colombiano.



8. Pedro Alcántara Herrán. *Retrato de un guerrero*. Litografía, 1972. En: *Historial el Arte Colombiano* Salvat. P. 1577.

2. EL GRABADO COMO IMAGEN

En todo su proceso evolutivo el ser humano fue adquiriendo una serie de capacidades que lo diferenciaban del resto de los seres de la naturaleza. La capacidad de fabricar objetos con sus manos, la facultad de hablar, la posibilidad de expresarse gráficamente y la imaginación, fueron algunas de esas capacidades adquiridas.

La facultad de imaginar acompaña el pensamiento del ser humano desde un pasado remoto, hace parte de su diario vivir, convive con él en todo momento, es necesaria para establecer el equilibrio mental del individuo y, especialmente, de la interpretación que las personas hacen de la realidad percibida.

Dicha capacidad para imaginar hace que el ser humano tenga **Imaginación**, esto es, posibilidad psíquica forjadora de imágenes con que trabaja la inteligencia. O, en otras palabras, como define la imaginación Egidio Lopera Echeverri “un universo de representaciones analógicas del sujeto que combina y crea nuevas imágenes de orden perceptivo, lingüístico y socioafectivo”²⁰. Algunos de los productos de la imaginación, continua Lopera “son los inventos, los juegos, las leyendas, los mitos las bellas artes expresadas a través del color, la forma, el sonido, la imagen y el movimiento”²¹ Fue, posiblemente por medio de la imaginación, el sistema con el cual el ser humano elaboró la primeras imágenes, en este caso imágenes mentales.

Herbert Read (1893-1968) el poeta y crítico británico refiriéndose a la imaginación dice lo siguiente: “Apenas podemos concebir el desarrollo, a través de miles de

²⁰ LOPERA ECHEVERRI, Egidio. Actividad Cognitiva y Aprendizaje. En: Legado del saber No. 12, Medellín junio de 2003, Publicación de la Universidad de Antioquia. P. 11.

²¹ . Idem. P.11.

años de existencia humana de la imaginación. Pero, no hay duda que se desarrolló una capacidad para retener la imagen percibida, y que ella constituyó la base de una inteligencia específicamente humana”.²²

De este modo, aquellos personajes que miles de años atrás dibujaban en las cavernas no solamente agudizaron la visión, sino también la retentiva y cada vez más la imaginación, adquiriendo así un precioso recurso toda vez que los recuerdos visuales les permitían dibujar o pintar de memoria. Recuerdos visuales, imágenes elaboradas en sus cerebros que adquirirían luego, por medio del dibujo y la pintura, una presencia física en la pared rocosa de la caverna. Imágenes que, en palabras del teórico John Berger “Se hicieron al principio para evocar la apariencia de algo ausente”.²³

Las primeras imágenes realizadas manualmente por el hombre, fueron los dibujos y pinturas elaboradas con carbón, grasa animal y pigmentos, en las paredes de algunas grutas durante el paleolítico superior, aproximadamente 30.000 años antes de Cristo. (Ver Ilustración 9)

Precisamente, el paleolítico superior fue un momento clave en la iniciación de algunos sistemas utilizados por el hombre para elaborar imágenes. Los orígenes del dibujo, la pintura y el grabado se ubican en aquel pasado remoto. El dibujo y la pintura están ejemplificados en la gran cantidad de figuras visibles en las paredes de las grutas. Dibujos y pinturas en donde la presencia del animal, fuente del sustento, era relevante. El mamut, el reno, el bisonte, etc. fueron representados magistralmente por los “artistas” anónimos de la prehistoria. Con estas obras animistas tal vez querían atrapar el misterio del animal, quizá detener por un instante el movimiento, y como una manera de adelantarse al futuro para la satisfacción de un deseo, prever el instante en que el animal caería bajo las flechas y lanzas de los cazadores. Posiblemente la imagen comenzó a cumplir una

²² READ, Herbert. Imagen e idea. México: Fondo De Cultura Económica, 1993, P.P. 35-36.

²³ BERGER, John. Modos de ver. Barcelona: Gustavo Gilli, 1975. P. 16.

función mágica, y es posible también que comenzara a ejercer un poder especial sobre quienes las realizaban y observaban.

También el origen del grabado es posible rastrearlo en el Paleolítico Superior. Paralelo al dibujo y a la pintura el hombre se dio cuenta que la línea, principio gráfico y expresivo del dibujo, no solamente podía hacerse con trozos de carbón sobre la roca, sino que además la línea podía estar dentro, esto es grabada, en las superficies. Esta idea puede ser ilustrada con las figuras incisas en las rocas y también con las figuras grabadas con los dedos en el piso de barro de algunas grutas (Ver Ilustración 10), el caballo trazado con el dedo y acribillado de agujeros en la gruta de Montespan, Alto Garona, por ejemplo.

Respecto a las imágenes, la mayoría cargadas de una gran vitalidad, es poco probable que fueran realizadas con el propósito de decorar las paredes de esas cuevas oscuras, ya que a menudo se encuentran muy profundas en el interior de la montaña y alejadas de los sitios donde el hombre vivía.

El historiador **Ernest Gombrich**, apoyándose en el empleo del arte entre los pueblos primitivos, refiriéndose a las pinturas de las cavernas hace la siguiente conjetura:

“Es mucho más verosímil que sean residuos de aquella creencia universal en el poder de la creación de imágenes; en otras palabras, que esos cazadores primitivos creían que con solo pintar a sus presas – haciéndolo tal vez con sus lanzas o sus hachas de piedra – los animales verdaderos sucumbirían también a su poder”.²⁴

Pero, las imágenes realizadas por aquellos hombres en ese pasado remoto, no podían quedarse por siempre en la oscuridad de la gruta, éstas no podían habitar

²⁴ GOMBRICH, Ernest. Historia del arte. Madrid: 1982. P.34.

eternamente en lugares de difícil acceso. Así como las imágenes, elaboradas en las mentes de los pintores prehistóricos, eran trasladados después, por medio del dibujo y la pintura, a las paredes de las cavernas, también dichas imágenes saldrían con el correr del tiempo de los recintos oscuros para participar del imaginario de las demás personas. Su poder no podía estar supeditado solamente a la culminación de un deseo, su influencia debería ser sentida también por el resto de la comunidad. La imagen dejaría entonces de cumplir solamente una función mágica para empezar a ejercer otras funciones entre las sociedades antiguas, por ejemplo: religiosa, informativa y posiblemente decorativa. Así mismo, las imágenes dejarían de realizarse únicamente en las paredes rocosas de las grutas, para adquirir vida en otros soportes: Cuero, madera, marfil, pergamino, papiro, etc. Además paralelo a la utilización de nuevos soportes, también la variedad de materiales comenzó a enriquecer técnicamente la elaboración de las imágenes. Así, de la grasa animal, pigmentos y el carbón vegetal utilizados en un comienzo, con el transcurso del tiempo otros materiales: aceites, barnices, lacas, pinturas, tintas, etc., entraron a engrosar la gran lista de materiales utilizados en la producción de imágenes.

Por consiguiente, fueron siglos de recorrido en cuanto al conocimiento de materiales, herramientas, maquinaria, técnicas, así como también maneras de ver y pensar, con los cuales el mundo de la imagen se volvió cada vez más amplio.

En cuanto al término **Imagen**, éste es utilizado para referirse a las representaciones que los seres humanos hacen de las cosas y del mundo percibido. Una imagen, en palabras de John Berger “es una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia, o conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y el instante en que apareció por primera vez y preservada por unos momentos o unos siglos”.²⁵ En cierto sentido los términos **imagen** y **representación** tienen el mismo significado.

²⁵ Berger, John. Op. Cit. P.P. 15-16

Del mismo modo los términos imagen e imágenes pueden servir para traducir los términos ídolo e ídolos utilizados por algunos filósofos griegos antiguos, especialmente Demócrito (460-370 a. de J.C.) y Epicuro (341-270 a de J.C.), para designar las representaciones **enviadas** por las cosas a nuestros sentidos, las cuales decía Epicuro “se engendran tan rápidamente como el pensamiento”.²⁶

También otros pensadores antiguos utilizaban para la imagen los nombres del **imago**, **efigies** y **figura**. El poeta Lucreio (hacia el siglo I a de J.C.) por ejemplo hablaba de la presencia de los **simulacra**, los cuales consisten en “emanaciones que se desprenden constantemente de las cosas, sucediéndose no solo una imagen sino un número continuo y sucesivo de ellas”.²⁷

Así pues, en algún momento de un pasado lejano, las emanaciones que se desprenden de las cosas, comenzaron a circular convertidas en imágenes, entre los seres humanos. De las paredes de las grutas, y de la exclusividad de chamanes, sacerdotes, reyes y algunos iniciados la difusión de las imágenes empezó a sentirse en las primeras civilizaciones.

Ahora bien, la difusión de las imágenes necesitaba de sistemas que permitieran la multiplicidad. Es posible que dicho concepto estuviera también presente en el pensamiento del hombre prehistórico. Una figura seriada, utilizando una matriz, se puede relacionar con las siluetas y huellas de las manos repetidas varias veces en las paredes de algunas cavernas: en las grutas de Pech – Merle (Dordogne) y Cargas (Hautes – Pyrenées) en Francia y en la gruta el Castillo (Cantabria) España, etc. Estas representaciones de manos, consideradas una de las más primitivas manifestaciones artísticas del hombre prehistórico, se realizaron mediante dos técnicas de impresión: en negativo y en positivo. Hay en estas manos elementos que remiten al grabado, por ejemplo: positivo, negativo, huella, impresión, serialidad, entre otros.

²⁶ FERRETER MORA, José. Diccionario de filosofía. Barcelona: Talleres gráficos Hurope S.A. 1994. P. 1764.

²⁷ Idem. P. 1764

No es fácil ubicar con precisión el momento en que el ser humano observó la utilidad que la serialidad podía prestarle a la imagen y a él mismo. Tampoco es fácil señalar el instante en que el hombre construyó los primeros sistemas de impresión que le permitieran repetir un diseño varias veces. Lo cierto es que, en algún momento en la historia de la humanidad hubo quienes se dieron cuenta que una imagen era posible copiarla, no una vez, sino muchas veces, y que para esto necesitaban de medios que agilizaran el trabajo, ya que copiarla nuevamente una a una era dispendioso y devengaba mucho tiempo.

Las formas más antiguas de impresión que se conocen son los sellos cilíndricos empleados en las culturas Asiria y Mesopotámica, hacia el año 1400 a 1200 antes de Cristo. Con dichos sellos se hacían improntas en tablillas de barro. (Ver Ilustración 11)

También en algunas culturas precolombinas se utilizaron sellos parecidos a los anteriormente mencionados. Estos sellos, entintados con pigmentos minerales y vegetales, eran aplicados al cuerpo y piezas textiles, repitiendo un diseño varias veces con fines religiosos o decorativos, creando así un sistema de reproducción múltiple de figuras. En Colombia por ejemplo, de los tumacos, los taironas y los quimbayas, como una muestra patente de sus conocimientos gráficos, quedaron pintaderas, cilindros y sellos fabricados en cerámica. Con estos primitivos sistemas de impresión, de gran variedad y belleza, los precolombinos representaron figuras geométricas, antropomorfas, zoomorfas y fitomorfas.

En Grecia y Roma, aproximadamente entre los años 320 y 250 antes de Jesucristo, se emplearon sellos tallados en piedras preciosas para reproducir un símbolo de autoridad. Aquellos sellos combinaban una ejecución sencilla con un mensaje visual reconocible instantáneamente.

Posteriormente se evolucionó a otras formas de impresión. Algunas de esas formas primitivas de impresión tuvieron su origen en el lejano Oriente. La

xilografía por ejemplo era practicada en China desde el siglo IX, y solo fue conocida en Europa muchos años después, aproximadamente en el año 1400. Posiblemente la xilografía fue uno de los primeros sistemas de impresión con el cual se comenzó a hacer una amplia difusión de la imagen, aunque limitándose a la producción de naipes, calendarios e imágenes religiosas de ejecución bastante tosca. Xilografías que al comienzo fueron realizadas por frotación del bloque de madera, no por prensado.

Se puede decir que el grabado, con la xilografía y luego con su variante el grabado en madera a la contrafibra, participó durante muchos años, hasta la invención de la litografía en 1798, de una profusa difusión de la imagen entre el común del pueblo. Entre varios aspectos algo que ayudaba a tal proliferación fueron los materiales utilizados, especialmente el papel, lo cual no sucedería después con otras técnicas, el aguafuerte por ejemplo, para el que se necesitaban papeles exclusivos y por lo tanto más costosos. De todos modos no todas las personas podían acceder a todas las técnicas de grabado adquiriendo algunas de ellas cierta exclusividad, lo cual no pasó con la xilografía que durante mucho tiempo estuvo muy cercana al pueblo.

Sin embargo la idea de reproducir una imagen varias veces presentaba sus dificultades. Una de esas dificultades consistía en la fidelidad de las copias. Esa falta de fidelidad era un problema que en algún momento habían enfrentando los **copistas** de imágenes. A esta experiencia, de la imagen que se repite y no siempre es igual a la anterior, ya hacía referencia **Plinio el Viejo** (23-79 d.C.) en su libro Historia Natural escrito en el siglo I. En algunos pasajes de su libro Plinio se refiere a un grupo de griegos estudiosos de la botánica, entre ellos **Crateuas, Dionisio y Metrodoro**, los cuales además de describir las plantas utilizaban ilustraciones en los textos, con no muy buenos resultados según Plinio, ya que los dibujos realizados varias veces por los copistas en vez de dar claridad y precisión a las descripciones verbales, se convertían en un obstáculo. Escuchemos algo de lo que decía Plinio al respecto:

“Sin embargo, las imágenes son muy susceptibles de inducir a error, especialmente cuando se requieren tantos colores para imitar a la naturaleza con cierto éxito; además, la diversidad de copistas de las pinturas originales y sus distintos grados de habilidad, aumentan muy considerablemente las probabilidades de perder el necesario grado de similitud con los originales...”²⁸

Dicho grado de similitud fue uno de los problemas que esperaban resolver los pioneros de los medios impresos. Al comienzo no fue fácil ya que les correspondió enfrentarse a la búsqueda de herramientas y materiales apropiados, búsqueda para la cual necesitaron de un proceso de observación, experimentación, análisis y reflexión hasta encontrar las maderas, los metales, los mordientes, las tintas, los papeles, etc., exclusivas para cada una de las técnicas que con el pasar de los años se inventaban.

En las palabras de Plinio El Viejo es posible detectar otro asunto que también se presentaba como un reto para todos aquellos que trabajaban las diferentes técnicas de impresión. “Cuando se requieren tantos colores para imitar a la naturaleza con cierto éxito”²⁹, estaba el historiador haciendo alusión, con estas palabras, al concepto de **mimesis**, esto es, la imitación que se hace de la realidad por medio de la pintura, el dibujo, la escultura, etc. Recordemos que la **mimesis** fue durante muchos siglos el paradigma de los creadores de imágenes en occidente. Cada vez los artistas descubrían materiales, creaban herramientas, e inventaban técnicas que les permitían representar lo más fielmente posible a la naturaleza observada. Son varios los ejemplos que pueden traerse a cuento para ilustrar esta idea. Jan Van Eyck, a comienzos del siglo XV en Flandes, y la técnica del óleo es uno de dichos ejemplos. (Ver Ilustración 12)

²⁸ PLINIO EL VIEJO. Historia Natural. Capítulo 4, libro 25. Citado por W.M. Ivins Jr. En Imagen impresa y conocimiento. Barcelona: Gustavo Gilli, 1975. P. 27.

²⁹ Idem. P. 27

No obstante, en cuanto al grabado, las figuras talladas en los bloques de madera, para ser después impresas en el papel, no reproducían fielmente la realidad. (Ver Ilustración 13). La xilografía no reproducía con exactitud elementos como la luz, la atmósfera, la textura y el tono continuo, entre otros. Los grabadores, impresores y artistas, se encaminaron en la investigación de nuevas técnicas de grabado que les permitieran una imitación más precisa de la realidad. El grabado al buril, la puntaseca, el aguafuerte, la aguatinta, la mezzotinta y el grabado en madera a la contrafibra fueron algunas de las técnicas inventadas que ayudaron a resolver el problema de la mimesis en la multiplicidad de la imagen. Por medio de dichas técnicas sus ejecutores alcanzaron posibilidades gráficas magistrales. En muchas de las imágenes realizadas con estas técnicas es posible observar la representación exacta del brillo, el reflejo, la luz, la penumbra, el claroscuro, la textura, etc. (Ver Ilustración 14). El tono continuo, elemento importante en la solución de la escala tonal, podía lograrse especialmente en las mezzotintas y en las litografías. Puede decirse que una a una las técnicas mencionadas en este párrafo tuvieron su momento de apogeo en la reproductividad de la imagen.

Con relación al color, también fue necesario un proceso de estudio y experimentación hasta encontrar los métodos adecuados para realizar la estampa en colores. Con el temple, el fresco, la acuarela, el óleo y otras técnicas pictóricas, los pintores habían logrado grandes avances en la aplicación de la teoría del color. Faltaba aplicar, así mismo esos conocimientos del color a los procedimientos gráficos.

Posiblemente, los primeros intentos para obtener un grabado a varios colores, se realizaron coloreando manualmente la estampa, lo que técnicamente se llama **grabado iluminado**. (Ver Ilustración 15). Los primeros grabados coloreados de esta manera se remontan hacia el siglo XV, los naipes y algunas imágenes religiosas realizadas con la técnica xilográfica y coloreados a mano. Pero, este procedimiento no se considera un método de grabado a color, toda vez que los colores deben estar puestos en la plancha al momento de hacer la impresión, y no

en la estampa, para poderse considerar grabado a color. Un método que cumple estas características, los colores en la plancha, es el denominado **a la poupée**, en el cual las tintas de colores se aplican con una muñequilla en distintas partes de la plancha.

Así mismo, a comienzos del siglo XVI se practicaba un método de grabado llamado “Camafeo en madera” (Ver Ilustración 16) antecedente del futuro grabado en color a cuatro planchas. El método consistía en hacer la impresión de la estampa utilizando dos planchas, no por colores, sino por tonos: en blanco (el papel), gris y negro, por ejemplo.

Igualmente a mediados del siglo XVII el pintor y grabador holandés Hércules Seghers (1589-1635) produjo una serie de aguafuertes muy personales, coloreando los papeles antes de la impresión o coloreando después las estampas. Él quería, según se dice “transformar sus estampas en pinturas”³⁰ pero tanto sus contemporáneos como el mismo Seghers observaron que su técnica sólo permitía pruebas únicas, lo cual, para un momento en que ya estaba presente la idea de multiplicidad y de igualdad en las copias, los experimentos a color de Seghers quizá fueron considerados un fracaso. Parece que la influencia que éste grabador ejerció en su tiempo fue insignificante, pero debió llamar la atención de Rembrandt, quien adquirió varias de sus estampas.

No se puede desconocer que en el procedimiento para obtener una imagen policroma los japoneses fueron grandes expertos, hasta el punto de llegar a emplear hasta veinte o treinta planchas de madera para lograr una imagen a colores, es decir utilizaban tantas planchas como colores llevara la imagen. Grabadores como **Moronobu, Utamaro, Hokusai, Hiroshige**, pertenecientes a la escuela de grabado **Ukiyo-e**, del siglo XVII hasta finales del XIX aproximadamente, son ejemplarizantes en este aspecto. (Ver ilustración 17)

³⁰ MELOT, Michel y otros. Historia de un arte: El Grabado. Milán: Skira, editore SPA, Carroggio. P. 96.

Pero, el método que señaló verdaderamente el camino en el procedimiento para trabajar el color en los sistemas de impresión fue el método patentado por el francés **Juan Cristóbal Le Blon** (1670-1741) en 1719, y que consistía en grabar en aguatinta tres planchas, las cuales entintadas con los colores primarios al juntarse en la estampa daban como resultado los colores secundarios y terciarios, además de una gran variedad de tonos. Este procedimiento aún se utiliza en nuestro tiempo, no sólo en grabado sino también en otros sistemas de impresión industriales como el offset, y el fotograbado a diferencia de que a esta vez se utilizan cuatro colores, cuatricromía, los tres colores primarios y el negro.

Más adelante, en el siglo XX, otros métodos de color fueron inventados. **William Hayter**, por ejemplo, patentó el método de varios colores aplicados a una sola plancha, llamado método de Hayter, y que consistía en la utilización de rodillos de caucho con diferentes grados de dureza y teniendo en cuenta la viscosidad de las tintas. Este método, así como otros donde se hacían mixturas con diferentes técnicas de impresión, se perfeccionaron en el famoso **Atelier 17** en París, durante la primera mitad del siglo XX. Fue éste un taller donde coincidieron en la práctica de la gráfica artística grandes maestros del arte del siglo XX. **Picasso, Miró, Kandinsky** y **Dali** entre algunos pusieron en este sitio su imaginación y talento a disposición de las técnicas de impresión. Precisamente a Picasso (1881-1973) se le atribuye una técnica de grabado a color frecuentemente utilizada en el grabado contemporáneo: el grabado al linóleo al taco perdido, consistente en que cada vez que se estampa un color, se retira de la plancha con las gubias las partes correspondientes a dicho color, y así sucesivamente se estampa cada color hasta lograr la imagen policroma.

Estos métodos a color, aplicados a los sistemas de impresión, han participado de la reproductividad técnica de la imagen durante muchos años, la cual, comenzó con la xilografía y continuó después con otras técnicas que los interesados en el asunto fueron creando con el devenir de los años. Durante mucho tiempo, hasta la

utilización de la fotografía en los medios impresos, las diferentes técnicas de grabado ocuparon un papel protagónico en la multiplicidad de la imagen.

Ahora bien, fueron muchas las dificultades enfrentadas por las técnicas de grabado en sus comienzos, pero, así mismo en la medida en que el progreso técnico se fue dando, también los aciertos hicieron notar su presencia. Uno de estos logros, indudablemente el principal, fue el haber permitido una amplia difusión de la imagen en la humanidad. Difusión que ayudaba a los seres humanos no solamente en la interpretación y comprensión del mundo que los rodeaba, sino que también participaba del progreso de las civilizaciones en diferentes aspectos: en lo intelectual, en lo científico, en lo tecnológico, en lo artístico, etc.

El grabado entró a cumplir entonces en la sociedad varias funciones. Una de estas funciones fue la de ilustrar por medio de la imagen a las personas, función que, es importante resaltar, cumplió el grabado durante muchos años hasta que se desprendió de dicha función – posiblemente con la utilización de la fotografía en los medios impresos – para adquirir total autonomía como una forma de expresión plástica. De este modo, el grabado participó durante mucho tiempo de un elemento de gran importancia en la difusión del pensamiento: **el libro**.

Años antes de que **Johann Gutemberg** (1397-1468) inventara la imprenta de tipos móviles, hacia 1440, la Iglesia mantuvo viva la tradición gráfica ilustrando a los que no sabían leer por medio de los **Misales**: una forma de arte religioso consistente en ejemplares primitivos del libro, en los cuales las ilustraciones eran impresas con xilografías y el texto añadido en manuscrito. A estos misales se refiere **Lancelot Hogben** de la siguiente manera: “es admirable el tierno cuidado con que los monjes iluminaban sus ejemplares de textos piadosos, creando de este modo lo que con razón podemos calificar de primer experimento de educación visual del pueblo”.³¹ Textos piadosos que se convirtieron, posiblemente,

³¹ HOBGEN, Lancelot. De la pintura rupestre a la historia gráfica. Barcelona: Omega, 1953. P. 130.

en los primeros libros ilustrados con grabados y que contribuyeron, según Hobgen “a la creación de una nueva industria”.³²

Con la invención de la imprenta, por Gutemberg, la producción de un libro que antes exigía meses de trabajo a escribientes e ilustradores, podía ahora realizarse en menos tiempo. El nuevo método produjo un efecto revolucionario sobre la civilización europea. Al acelerar la reproducción del libro, facilitó la difusión de los conocimientos y permitió la formación de bibliotecas, divulgando las ideas y la cultura del Renacimiento.

Así pues, la xilografía en un comienzo y el grabado en madera después, por ser sistemas de impresión en relieve, igual que los tipos móviles inventados por Gutemberg, se convirtieron en los sistemas propicios para ilustrar el texto impreso. La técnica del grabado en madera inventado por **Thomas Berwick** (1757-1828) hacia 1775, fue desde su aparición hasta comenzando el siglo XX la técnica ideal para ilustrar libros, revistas y especialmente periódicos. Además la resistencia a la impresión, que no la dureza a la talla, del material utilizado, madera de boj, permitía ediciones largas. Famosas obras de la literatura universal: **La Divina Comedia, El Quijote, El Paraíso perdido, El Decameron, Las mil y una noches**, etc., fueron ilustradas utilizando el grabado en madera. Un ilustrador destacado como **Gustav Doré** (1832-1883) y su grupo de grabadores: **Pisan, Pannemaker, Gusman**, quienes produjeron grabados entre 1860 y 1880, hicieron evolucionar el arte del grabado hacia destinos muy distintos a los que la xilografía lo había enrutado, agregando a la expresión de la línea y el volumen, efectos atmosféricos y luminosos. (Ver Ilustración 18).

Las otras técnicas de grabado al no ser utilizadas, tan comúnmente, como el grabado en madera para ilustrar textos, no por eso dejaron de participar en actividades menos importantes. Algunas de las técnicas, el grabado al buril por ejemplo, se utilizaron para reproducir y hacer difusión de las pinturas de los artistas prestigiosos del momento. De este modo surgieron en su momento

³² Idem. P. 130.

grabadores como **Raimondi, Visentini, Lightroet, Wilmere, Lighfoot, Walker,** etc., quienes interpretaban virtuosamente al buril obras de pintores reconocidos como **Rafael, Canaletto, Watteau, Van Dyck, Turner, Poussin,** entre muchos. Algunos de estos pintores llegaron a contratar sus propios grabadores. De Rafael por ejemplo se cuenta que en búsqueda de un mayor prestigio encontró en el grabado el medio para lograr tal propósito.

“A ejemplo de Dürer –quien había alcanzado en Italia gran fama con sus estampas – Rafael pública estampas con las que, en los treinta y siete años de su corta vida, gana más fama y goza de mayor influencia que cualquier artista italiano. El medio de reproducción que adoptó fue el grabado, eligiendo con tal fin a Marcantonio Raimondi de Bolonia”³³.

Así mismo, esta dualidad: pintor-grabador, dio paso a la publicación de libros, en los cuales la imagen se ganaba toda la atención. Varios libros fueron publicados bajo esta característica. Uno de estos libros, por citar un ejemplo, fue publicado en 1859 a raíz de una exposición realizada en Manchester. Exposición en donde, además de dibujo y pintura se expusieron obras realizadas en otras técnicas como grabado, orfebrería, damasquinado, cerámica, etc. El citado libro fue editado en París por la tipografía de **Ch. Lahure**, con el propósito de hacer difusión de las obras de grandes maestros de la pintura. Era un libro dirigido a los bibliófilos de mediados del siglo XIX y a las personas que debido a lo largo y costoso del viaje para ver la exposición de Manchester, podían deleitarse de este modo observando las reproducciones en grabado de las pinturas en dicha exposición presentadas. (Ver Ilustración 19). Nuestro pensamiento, decía Armengaud, presentador del mencionado libro, “ha sido popularizar, sin preferencia por ninguna escuela, el

³³ MELOT, Michel y otros. Op. Cit. P. 144.

conocimiento de lo que es bello, de lo que está verdaderamente fuera de línea en el dominio del arte”.³⁴

Con una rigurosa y paciente labor los grabadores de aquel entonces copiaron sobre pequeñas planchas de cobre con la técnica del grabado al buril, pinturas de un tamaño mayor con todos los detalles del original. Excelentes grabados en los que es posible ver la capacidad interpretativa de los burilistas.

Vale la pena hacer un paréntesis para recordar que muchos de los grabados que se hicieron en Europa entre los siglos XVI y XVIII se difundieron en América por medio de breviarios, libros de horas, misales y otros textos religiosos, siendo utilizados frecuentemente como un apoyo visual por los pintores coloniales. A este tema dedicaré un poco más de atención en el capítulo siguiente.

Ahora bien, es necesario aclarar que no todos los grabadores se dedicaron a interpretar la obra de otros artistas. Algunos, observaron en el grabado un medio para establecer su propio negocio de estampas así como también encontraron en él otra forma de expresión tan amplia como la pintura.

Un artista que trabajó el grabado desde estos dos puntos de vista fue **Giovanni Battista Piranesi (1720-1778)** quien realizó grandes aportes al aguafuerte del siglo XVIII. Piranesi, arquitecto y grabador veneciano, tenía su propio taller de edición donde, con sus ayudantes, produjo una enorme cantidad de planchas soberbiamente dibujadas, aproximadamente dos mil, en las cuales mostraba especialmente ruinas monumentales y antigüedades de Roma, las que llamó en su conjunto **Vistas de Roma antigua**. Este grupo de estampas, con medidas que para el grabado se pueden considerar grandes formatos: 40x60 cms. aproximadamente, eran adquiridas no sólo por ciudadanos romanos sino también

³⁴ ARMENGAUD, M.J.G.D. Los tesoros del arte (1859). Traducción al español realizada por Gustavo Perry Zubieta. Bogotá: reedición de litografía ARCO, 1991. P. 1.

por aquellos que visitaban la Roma de aquel entonces, una manera de hacer conocer los sitios de interés de la ciudad.

Sin embargo, el mayor logro de Piranesi, y que lo ubica entre los grandes maestros de la historia del aguafuerte, fue su famosa serie **Prisiones**. La serie consta de dieciséis enormes planchas dibujadas con soltura, con líneas frenéticas pero bien controladas, donde representa arcos y bóvedas colosales, escaleras serpenteantes, además de salones lóbregos y cavernosos. Son imágenes que más parecen sacadas de la imaginación atormentada de alguien, visiones que solamente al verlas producen terror. (Ver ilustración 20)

Otro grabador que hizo grandes aportes a la historia del grabado, y la imagen en Occidente fue el francés **Jacques Callot** (1592/3-1635). Callot fue un grabador particularmente interesante, no sólo por su técnica sus innovaciones y su prolífica obra, sino además por los motivos sociales que escogió: obras de teatro, estudios de mendigos y jorobados y, por encima de todo, sus célebres series **Las miserias de la guerra**. En esta serie Callot utilizó su excepcional técnica de dibujo y grabado para ilustrar, fría y minuciosamente, numerosas escenas de guerra, por ejemplo **Hombres colgados de un árbol** o **Escuadrón abriendo fuego**. Estos grabados, en palabras de Walter Chamberlain. “Están entre los primeros casos conocidos de uso de la prensa con la intención básica de comunicar a un público lo más amplio – y, cabe suponer, lo más inconsciente- posible los desastres de la guerra, los problemas morales que plantea y los males sociales y políticos de su época”³⁵. (Ver ilustración 21)

No obstante, el oficio de grabar una plancha no fue solamente tarea de los grabadores. Dibujantes, pintores, arquitectos y aún escultores – Henry Moore, por ejemplo – también incursionaron en este noble arte, y no precisamente con el animo de interpretar la obra de otros artistas, más bien lo hicieron con el propósito

³⁵.CHAMBERLAIN, Walter. Manual de aguafuerte y grabado. Madrid. Hermana Bume ediciones, 1995. P.P. 12.14.

de interpretar sus propias ideas, y también representar la realidad de su tiempo. La historia conserva en sus registros, para el deleite, la reflexión y el análisis de generaciones posteriores, imágenes de grandes maestros de la pintura quienes también mostraron sus capacidades al momento de hacer grabado. Algunos de dichos maestro: **Durero, Ostade, Gainsboroug Constable, Tiepolo, Rembrandt, Goya...** y más cercano a nuestro tiempo: **Picasso, Miro, Hooper**, etc., dejaron en la imagen impresa diferentes modos de ver, de analizar, de pensar y de percibir el mundo. Ellos, dejaron una gran variedad de grabados con significados diversos. Estampas donde se puede detectar por ejemplo: Contenidos simbólicos en algunas, enfrentamientos del artista con la sociedad de su tiempo en otras, o grabados donde es posible intuir una observación minuciosa de la realidad por parte del artista. Y, así sucesivamente, imágenes con una extensa lista de elementos formales y conceptuales en los cuales cada artista dejó la impronta de su saber.

La obra gráfica de los pintores mencionados en el párrafo anterior ocupa en lugar destacado en la historia del arte. Sin embargo, entre todos, es Rembrandt el unánimemente reconocido como el más grande grabador de todos los tiempos. Sobre sus grabados al buril, a la puntaseca y especialmente al aguafuerte, se ha escrito bastante. Se han publicado varios catálogos excelentemente documentados. En uno de esos catálogos, por ejemplo, dicen de Rembrandt lo siguiente:

“El grabado no era una actividad secundaria para Rembrandt. Sus aguafuertes no pueden ser considerados inferiores a sus cuadros, que hoy en día son bastante más famosos. Durante casi toda su vida de artista-desde sus primeros años en Leiden, la ciudad en la que nació, hasta el apogeo de su vida artística, cuando se convirtió en un pintor famoso y exitoso en Ámsterdam-Rembrandt se

tomó muy seriamente su trabajo gráfico. Sólo cuando se acercaba el final de su vida dejó de producir grabados”.³⁶

Se cree que Rembrandt produjo alrededor de 290 grabados, sus temas se movieron continuamente entre la serie de retratos, los autorretratos – en los que trabajó hasta el final de sus días -, los estudios de paisajes abiertos, los paisajes de atmósfera marcada, los estudios de figuras y de motivos cotidianos, y las composiciones bíblicas. Los grabados de Rembrandt se caracterizan por el claroscuro y sus variaciones tonales, sugeridas por la amplia valoración de la línea y el recurso excelentemente utilizado de las tramas. Sus estampas son una demostración de la maestría en el dibujo aplicado a la técnica del grabado. (Ver Ilustración 22).

Poco a poco, entonces, el grabado fue ganando su propia autonomía artística. De la mano y el talento de Rembrandt, Goya, Whistler, Kolwitz, Picasso, y una amplia lista de artistas notables, el grabado se convirtió en otra forma de expresión tan importante como la pintura, el dibujo y la escultura. (ver ilustración 23)

Más cercano a nuestro tiempo, en el siglo XX, el grabado ha reafirmado cada vez más su autonomía en el arte cuando, al lado de otros sistemas de impresión, ha sido utilizado por un considerable número de artistas en la realización de gran parte de su obra. En la centuria que recién ha terminado, el grabado también ha participado de lo que **Walter Benjamín** (1882-1940) definió como “la obra de arte en la época de su productibilidad técnica”.³⁷ Es en el siglo XX cuando, en palabras del filósofo, “las técnicas de reproducción han alcanzado un nivel tal que van a estar en capacidad no solamente de aplicarse a todas las obras de arte del pasado y modificar, de manera muy profunda, los modos de influencia, sino también de imponerse en si mismas como formas originales de arte”.³⁸

³⁶ Catalogo: Rembrandt en Colombia. P. 9.

³⁷ BENJAMÍN, Walter. La obra de arte en la época de su productibilidad técnica. en: ECO, Revista de la cultura de Occidente, marzo de 1968, Librería Bucholz, Bogotá, Colombia. Pág. 471.

³⁸ Idem. P. 475.

Reproductibilidad técnica, que fue asumida conceptualmente, en los sesentas por el Pop art. Movimiento que se sucedió casi simultáneamente en los Estados Unidos y en Inglaterra, y cuya finalidad consistía en recuperar para el arte todo lo que hasta entonces había sido considerado indigno de atención. De este modo artistas como **Andy Warhol, Roy Lichtenstein y Robert Rauschenberg**, entre otros, encontraron en la publicidad, las ilustraciones de las revistas y periódicos, los comics, los muebles en serie, los vestidos, las latas de conservas y todo aquello que remitiera a la producción masiva, elementos estéticos dignos de ser abordados desde el arte.

Pero, antes de profundizar un poco más en el Pop art y traer a cuento algunos de los artistas que en su momento hicieron obra gráfica, no podemos olvidar otros movimientos sucedidos, en la primera mitad del siglo XX, y en los cuales también el grabado tuvo una participación destacada.

Recordemos que en los primeros cincuenta años del siglo XX se sucedieron una serie de **ismos**, simultáneamente a veces o también uno tras otro, y que marcaron la pauta en el arte de aquel período. Fueron las décadas del Fauvismo, los modernismos, el Cubismo, el Expresionismo, los abstraccionismos, el Neoplasticismo, el Hiperrealismo, entre algunos. Movimientos que la mayoría de las veces tenían como carta de presentación un manifiesto. Igualmente, en aquella primera mitad del siglo XX, específicamente en la década de los sesenta, nacieron otras formas de expresión como el happening, el fluxus, el performanc, la instalaciones, etc.

La mayoría de los artistas, fundadores o inscritos en los **ismos** anteriormente mencionados, realizaron también obra gráfica. Pablo Picasso por ejemplo, el artista más representativo del siglo XX, abordó casi todas las técnicas de grabado e innovó técnicamente en algunas de ellas. El grabado al buril, la puntaseca, el aguafuerte, la aguainta y el linóleo fueron algunas de las técnicas con las cuales Picasso amplió aún mucho más su extensa producción plástica. Picasso y otros artistas: Matisse, Dali, Miró, Braque, Morandi, Klee, por mencionar algunos, de

una amplia lista, trasladaron también sus planteamientos pictóricos al grabado, y participaron además, algunos de ellos, de la edición de portafolios, los cuales no siempre fueron realizados buscando netamente una expresión personal sino que, la mayoría de las veces fueron portafolios editados con propósitos comerciales. “Chagall, Miró y Max Ernst, por ejemplo, se habían lanzado al arte del grabado haciendo enorme uso del cobre y de la piedra; pero sus estampas después de 1945 nacieron de la necesidad de satisfacer una demanda cada vez mayor y no de la de responder a las exigencias interiores de la expresión artística”³⁹. Fue, también ésta, la época de los directores de talleres especializados y la de los editores. Bernheim, Vollard, Murlot Arnéra, entre varios, promocionaron la obra de artistas distinguidos haciendo una amplia difusión de la estampa.

Aunque, vale la pena destacar un movimiento sucedido en la gráfica de aquellos primeros cincuenta años y cuyo propósito no era precisamente el comercial. Más bien, su objetivo principal tenía un trasfondo humano, un perfil de denuncia social con amplios contenidos políticos. Me refiero al expresionismo gráfico alemán, con nombres bien conocidos como Ernst – Ludwing Kirchner, Emil Nolde, Erich Heckel, Karl Schnid-Rottluff, Egon Schiele, Käthe Kollwitz etc. Es posible que esta gráfica de contenido social influenciara años más tarde a la gráfica política colombiana de los años setenta. (Ver ilustración 24)

Creo que es pertinente hacer alusión al aspecto político en el grabado porque, así como durante muchos años el grabado estuvo sujeto a la mimesis e igualmente a una depuración técnica cada vez más rigurosa, también durante algunos años en el siglo XX, una de las características de la gráfica, especialmente en Latinoamérica, fue su contenido social y político. Esta característica es posible observarla, por ejemplo, en los grabados del mexicano Leopoldo Mendez, el cubano Tomás Sánchez, el guatemalteco Moisés Barrios, el costarricense Francisco Amighetti, el ecuatoriano Hernán Cueva y el colombiano Carlos Correa entre otros. Dicho contenido social y político, que en algún momento tuvo el

³⁹ MELOT, Michel y otros. Op. Cit. P. 190.

grabado latinoamericano, hay quienes consideran que el grabado contemporáneo debería volver a recuperar. (Ver ilustración 25)

De modo que, en cuanto el grabado y por consiguiente la obra gráfica en general, comenzó a ocupar cada vez más, lugares privilegiados en la producción artística y que por añadidura participaba más a menudo de una creciente demanda en el mercado del arte, se hizo necesario crear una serie de convenciones que le dieran a la estampa, dentro de su carácter de múltiple, un sentido de autenticidad. Algunas de dichas convenciones tenían que ver con: la igualdad y una cantidad limitada y numerada de las copias (edición); las especificaciones para diferenciar las pruebas de estado (P/E), las pruebas de artista (P/A) y las copias incluidas en la edición (con números fraccionarios), etc. En cuanto a algunas de las especificaciones, respecto a la originalidad de la obra gráfica, ya hice referencia en uno de los apartes del capítulo anterior.

Resulta paradójico entonces que, dos o tres años después de haberse reunido el Congreso Internacional de Artistas en Viena (en 1960) para pactar las convenciones que permitieran unificar criterios frente a la originalidad de la copia en la obra gráfica, determinados artistas no considerarán algunas de tales convenciones – la margen en la estampa, la igualdad en las copias y en el formato, etc. – para plantear con la obra gráfica otras propuestas artísticas: tridimensionales, espaciales, murales, etc., y que fueron tomando cada vez más fuerza, precisamente, en la década de los sesenta.

A propósito de la década de los sesenta, ésta se presenta en la historia, y en especial en la historia del arte como un momento de transición. Los sesenta fueron una época de gran movilidad, donde sucedieron una serie de acontecimientos políticos y sociales decisivos en la historia de siglo XX. Fue la época del tercermundismo con una historia de levantamientos en varias partes del mundo: África, Asia y América Latina. Década de revoluciones caracterizada por una serie de huelgas, barricadas y enfrentamientos violentos en Berkeley en México, en París, en Praga, en Italia, en Polonia, en China. Acontecimientos políticos y

sociales que de alguna manera influenciaron el pensamiento en la sociedad de aquel periodo. “Hoy es sabido – asegura el sociólogo Fredy Téllez – que la historia del pensamiento, como de la ciencia en general, no flota por encima, como independizada de la historia misma de la sociedad.”⁴⁰ Y que, continua el sociólogo “todo lo que el hombre piensa es la quintaesencia de lo que ocurre en lo social”⁴¹.

Una aserción, como la anteriormente escrita, es factible que haya guiado, en determinados momentos, la producción gráfica de algunos artistas antioqueños, ya citados anteriormente y a los cuales he de referirme un poco más extenso en capítulos posteriores. Carlos Correa y Augusto Rendón, por ejemplo, dejaron en sus grabados una clara alusión a problemáticas sociales de su tiempo y frente a las cuales ellos no fueron indiferentes.

De igual manera el pensamiento también participa en la creación de una obra de arte, una obra bien fundamentada conceptualmente es aquella en la que además de todos los elementos técnicos y formales, también la reflexión ocupa un lugar protagónico. De este modo, igualmente en los años sesenta se sucedieron cambios en el pensamiento respecto a la obra de arte. Fue un nuevo cambio de actitud que el filósofo Arthur Danto (n. 1924) definió como el acceso a “un nuevo nivel de conciencia filosófica”⁴², y que él relaciona – entre situaciones políticas, sociales, literarias y económicas – con el fin de las narrativas históricas, esto es “el fin de cierta narrativa que se ha desplegado en la historia del arte durante siglos, y que ha alcanzado su fin al liberarse de los conflictos de una clase inevitable en la edad de los manifiestos”.⁴³ (El filósofo se refiere a los manifiestos de los variados movimientos artísticos de la primera mitad del siglo XX).

Igualmente en Colombia, dentro de un ambiente renovador en las artes plásticas y con propósitos que buscaban guiar el arte nacional hacia la estética de la

⁴⁰ TÉLLEZ, Fredy. Las ideas en estos 25 años, de los 60 a hoy. En: Revista Diners No. 201, Diciembre de 1986. P. 34.

⁴¹ Idem. P. 34.

⁴² Danto, Arthur C. Después del fin del Arte, el Arte Contemporáneo y el linde de la historia. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica, 1992. P. 57.

⁴³ Idem. P. 58.

modernidad, algunos artistas expresaron sus ideas por medio de manifiestos. Dos casos se pueden recordar como ejemplo: **Los Bachué**, en los años 30, con el escritor Darío Samper y otros, además de algunos artistas como Rómulo Rozo, José Domingo Rodríguez, Luis Alberto Acuña, etc.. Y el otro caso, sería el de los **artistas independientes** precisamente en Antioquia, en la década de los 40, con el muralista Pedro Nel Gómez a la cabeza.

Ahora bien, no es el propósito ahondar en la teoría de Arthur Danto, pero si hacer referencia a él junto con Walter Benjamín, para ubicar en un contexto histórico y filosófico la participación de la obra gráfica en el arte de los años sesenta.

De este modo, Arthur Danto señala el momento de un nuevo cambio de actitud en el arte a comienzos de la década de los sesenta, precisamente con el pop art y específicamente con un artista: Andy Warhol. Artista que rompió con moldes establecidos, que ubicó momentos fundantes en el arte y creó paradigmas a seguir respecto a la obra gráfica del siglo XX.

Andy Warhol (1928-1987), artista pop de la década de los sesentas, realizó con la técnica de la serigrafía una obra influenciada por los medios de comunicación de masas. Para él, el gusto por la imagen era evidente, y veía en la imagen impresa, por su categoría de serialización, una relación con los sistemas de producción. Así mismo, en una sociedad donde la mayoría de los productos de primera necesidad.: Comida, ropa, aseo, etc., se producen en serie y en grandes cantidades, nada mejor para representar esa sociedad que los sistemas de impresión, en este caso la serigrafía. Todo lo que representaba un símbolo, lo que la gente tenía en el inconsciente, Warhol lo hacía presente. Algunos de los personajes famosos de aquel entonces, y que aparecían constantemente en los medios de comunicación: Jackie Kennedy, Elvis Presley y Marilyn Monroe, entre otros fueron tema en algunas de las obras de este artista. (Ver ilustración 26)

Las obras de Andy Warhol conservan elementos de la gráfica, pero así mismo, en determinados momentos se sale de normas establecidas, como por ejemplo: la igualdad en cada copia, los formatos, la precisión técnica, etc. Warhol hacía variaciones de color en cada copia, varias de sus obras las presentó sin márgenes y puestas en la pared como si fueran un mural, él presentó con la técnica serigráfica propuestas de carácter tridimensional (las cajas de brillo box, por ejemplo). Warhol no era precisamente un respetuoso de la técnica (aunque la conocía) y le daba un valor especial a elementos como el descase y las fallas en la impresión. Cuando en su “Factory” el proceso se complicaba, él anulaba lo que se estaba haciendo, todo tenía que estar hecho con cierta fluidez como fluye realmente el consumo.

Andy Warhol tomó de los medios de consumo elementos para realizar el conjunto de su obra. Por medio de operaciones conceptuales y gráficas, objetos aparentemente vanales como las esponjillas, las latas de conservas, los envases de gaseosa, etc., adquirirían en su obra gráfica la categoría de obra de arte. Según Danto “Con Warhol queda claro que una obra de arte no debe ser de una manera en especial; puede parecer una caja de Brillo o una lata de Sopa”.⁴⁴ Pero, concluye el filósofo “Warhol es sólo uno de los artistas que han hecho este descubrimiento profundo. Las distinciones entre música y ruido, entre danza y movimiento entre literatura y mera escritura, que fueron contemporáneos con el abrirse camino de Warhol, son paralelas en todos los sentidos”.⁴⁵

Otro artista, Robert Rauschenberg (n. 1925), aún vigente, y también perteneciente al arte pop, realizó una amplia obra gráfica para la cual combinaba en un solo resultado varios sistemas de reproducción de imágenes: Frotages, litografías, fotografías, transfers, etc. Además, como Warhol, realizaba impresiones en grandes formatos, pero no utilizando sistemas convencionales. Es famosa por ejemplo una obra de Rauschenberg de 1 x 9 mts., realizada con la huella de las

⁴⁴ Idem. PP. 57-58.

⁴⁵ Idem. P. 58.

llantas de un carro, obra en la cual se le da importancia al acto ejercido sobre el soporte, a la huella, a la impresión y al movimiento. (Ver ilustración 27)

En la actualidad, Rauschenberg utiliza todos los medios artísticos y tecnológicos posibles: fotocopiadoras, impresoras, proyectores, máquinas para estampar, etc. En búsqueda de un resultado: la imagen. Nadie como él pudiera ilustrar mejor la teoría de Walter Benjamín citada unos párrafos atrás. Sin embargo, como algo aparentemente contradictorio, todo el proceso mecánico realizado por el artista es trasladado luego a un sistema primario de impresión: el transfer, cuando por este método él obtiene otra imagen a partir de la que ha resuelto mecánicamente.

“En los años 50 Rauschenberg usó una técnica ingeniosa llamada dibujo de transferencia (transfer), 40 años después revolucionó su propio proceso. El escoge una foto de su gran reserva, hace grabados digitales en color con tintas vegetales y luego los transfiere con agua. Este proceso de transferencia que Rauschenberg usó sobre lienzos cubiertos de cera, sobre yesos y sobre papel ha dado como resultado unas obras de arte que los críticos dijeron fueron sus más exitosas en años”⁴⁶.

No hay nada de contradictorio en la operación realizada por Rauschenberg al pasar de un medio mecánico a otro manual, al contrario, existe en esta operación un puente ontológico entre el pasado y el presente. Es volver al comienzo, al acto más elemental. Es, tal vez, un deseo por fundir dos épocas lejanas en el tiempo, algo parecido al acto realizado por el ser humano hace muchos miles de años cuando imprimía las huellas de sus manos en las paredes de la Caverna, una acción aparentemente elemental pero con profundos contenidos simbólicos y gráficos.

⁴⁶ KAREM, Tomas (director). Robert Rauschenberg. En: Video producido por cultural and arts. Programs Jack Venze.

Lo mismo que Warhol y Rauschemberg, muchos artistas en la segunda mitad del siglo XX también hicieron obra gráfica. O, en otros casos, el grabado participó como elemento conceptual en ciertas obras de algunos artistas que estuvieron ubicados dentro de la serie de movimientos sucedidos en el arte hasta finalizar el siglo XX. ¿No estará acaso el grabado sugerido en algunas obras del **Land art**, por ejemplo? Pensemos en los Aros de Fin de año excavados por Dennis Oppenheim (n. 1938) en la nieve que cubría el río Sanit John helado en el invierno de 1968; (Ver Ilustración 28) o en la obra Doble negativo de Michael Heizer (n. 1944) realizada con excavadora en la meseta Mormon en Virginia, en 1969. En estos casos no es la placa de metal intervenida con el buril o el punzón, tampoco es la plancha de madera o de linóleo labradas por las gubias; aquí, la tierra, se convierte en la inmensa superficie donde el artista graba con maquinaria o herramienta pesada los trazos de sus ideas. Fueron obras efímeras que se grabaron por siempre en la memoria de quienes las pudieron observar, o que se convirtieron en imágenes por medio de la fotografía, para ser contempladas por generaciones posteriores.

Sucesivamente, en otras obras de arte contemporáneo es posible detectar la presencia evidente, o sutilmente en determinados momentos, de elementos formales y conceptuales del grabado, o de otros sistemas gráficos. Del mismo modo el grabado se ha desprendido en algunas situaciones de la presentación formal, en carpetas o enmarcado, para entrar a ser parte, por ejemplo, de formas de expresión como las instalaciones. La obra de Barbara Kruger (n. 1945) es ilustrativa en este sentido. Esta artista, perteneciente al grupo de artistas intelectuales de los años 70, como Jenny Holzer y Cindy Sherman, que son muy críticos con la cultura norteamericana, presentó en algún momento de su carrera una serie de fotograbados pequeños con frases puntuales tales como ¿quién está más allá de la ley? ¿quién reza más alto? etc. Sus obras variaron luego hacia las instalaciones, a mediados de los noventas, realizadas con fotoserigrafías y fotografías sobre papel invadiendo las paredes y el piso, y en las cuales se siente la influencia de los mas-media.

No se puede perder de vista en el presente discurso lo ocurrido en este campo a Colombia, y es por esto que es importante hacer mención a algunas propuestas gráficas del arte colombiano, incluidas por algunos críticos dentro de un arte no formal, realizadas en la segunda mitad del siglo XX.

A partir del segundo lustro de los años 70, escribe Miguel González “se fueron multiplicando en Colombia los trabajos no formalistas destinados a cambiar la sensibilidad y los parámetros apreciativos del arte”.⁴⁷

Algunos de los trabajos no formalistas a los que se refiere el crítico Miguel González fueron realizados por artistas como Bernardo Salcedo, Feliza Burzstyn, Beatriz González, Juan Camilo Uribe, Antonio Caro y Álvaro Barrios, entre otros.

Precisamente, Antonio Caro y Álvaro Barrios hicieron en determinados momentos propuestas artísticas que involucraban de cierta manera, elementos expresivos tomados del grabado y de los sistemas de impresión.

Por ejemplo, Antonio Caro presentó en 1970 en una exposición colectiva organizada por la Galería Belarca y titulada “Obra múltiple” una obra realizada con la máquina Xerox en donde ilustraba un tema nacional. Primitive Art y Miami Sunset, eran títulos que hacían alusión según González “al arte precolombino agustiniano y a la versión turística de una Colombia pretendidamente internacional”.⁴⁸ También en el mismo año el artista concurre al Salón Panamericano de Artes Gráficas (Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali) donde reparte a la entrada 2000 tarjetas dibujadas en compañía de Jorge Posada. Para la Primera Bienal Americana de Artes Gráficas de Cali (1971), Caro expone una placa, pero esta vez no de metal, sino de sal “con un letrero nombrando su organicidad”.⁴⁹ Y así sucesivamente, Antonio Caro realizó otras obras como el

⁴⁷ GONZÁLEZ, Miguel. Todo está muy caro. En Arte en Colombia, No. 13 Bogotá, Octubre de 1980. P. 38.

⁴⁸ Idem. P. 39.

⁴⁹ Idem. P. 39.

cartel “En 1978 todo está muy caro” presentado en el XXVII Salón de Artistas Nacionales, y las serigrafías “Homenaje a Quintín Laune” y otra en la que aparece estampada una planta de maíz, editadas por El Centro de Arte Actual de Pereira y la Galería Garcés Velásquez respectivamente en 1978.

En cuanto a Álvaro Barrios, excelente dibujante de gran inventiva, realizó entre las décadas del 70 y 80 una obra que presentaba múltiples variantes. “Su apropiación del texto para contar sueños cultos, eróticos o simplemente humorísticos”⁵⁰ según Miguel González, no sólo lo sacaban del habitual contexto del arte tradicional sino que lo conducían a salirse de vías instituidas (algunas de sus obras eran fijadas a la pared sin marco), el oficio del artista (sus grabados populares impresos industrialmente), su carácter sagrado (en algunos trabajos era posible completar o hacer la obra) y la condición permanente (determinadas obras eran primordialmente efímeras).

Dentro de todas estas variantes plásticas y expresivas, se destacaban especialmente como una propuesta gráfica no convencional, sus famosos “grabados populares” impresos en revistas y periódicos con cierta regularidad desde 1972 hasta 1981 aproximadamente. “Estudio para San Sebastián atado a la columna de estrellas” publicado en la revista Gaceta de Colcultura No. 15 en 1977; y “Llegada de la Colección Arensberg a Venecia” Offsetgrafía publicada en el periódico “El Heraldó” de Barranquilla, el 27 de enero de 1981 con una edición de 57.000 ejemplares, son dos ejemplos de los grabados populares de Álvaro Barrios. (Ver ilustración 29)

Con los grabados populares Barrios buscaba acercarse más ampliamente al público en general y permitía a la vez, un cuestionamiento al grabado en Colombia que, según él, no era utilizado en todas sus posibilidades de arte múltiple. Escuchemos sus propias palabras:

⁵⁰ GONZÁLEZ, Miguel. Soñar cuesta ideas. En: Arte en Colombia, No. 14, Bogotá, Marzo de 1981. P. 40.

“Creo que el grabado en Colombia es un medio convencional que no ha sido utilizado como fórmula artística enriquecedora, es decir como arte múltiple: solo ha servido para enriquecer el arte de élite y para obras de beneficencia”.⁵¹

Así pues, Antonio Caro y Álvaro Barrios, hicieron parte de todos aquellos artistas que durante la segunda mitad del siglo XX en el mundo, abordaron el grabado desde otra perspectiva, para replantear cada vez más las infinitas y enriquecedoras posibilidades artísticas que este medio de expresión puede proporcionar.

En nuestro tiempo, iniciando el siglo XXI, el grabado continúa y continuará haciendo parte de todos los medios de expresión existentes en el amplio mundo del arte. No pudiera considerarse un arte menor, el que así lo piense está equivocado, una perdurabilidad de muchos años corrobora su puesto de honor en la historia del arte. De igual manera, en el momento, importantes eventos internacionales de grabado; como las trienales de Kochi y Osaka en Japón, La Bienal de Caixavigo e Ourense en España, La Bienal de Puerto Rico. La Trienal de Cracovia en Polonia, entre varias, tienen entre sus objetivos el que las técnicas de grabado continúen perdurando en el tiempo, además de hacer difusión a la estampa contemporánea y a sus artistas.

Finalmente, el ser humano comenzó hace muchos miles de años a elaborar imágenes mentales del mundo percibido, y tal vez con el propósito de atrapar no sólo al animal sino también al mundo percibido fue llenando de imágenes a este mismo mundo. Y así, la humanidad, igual que Narciso, buscó su propio reflejo en las imágenes, para continuar, como dice Susan Sontag “irremisiblemente

⁵¹ BARRIOS, Álvaro. Citado por Miguel González en el texto: Soñar cuesta ideas. Texto citado anteriormente. P. 41.

aprisionada en la Caverna platónica, siempre regodeándose – Costumbre Ancestral – en meras imágenes de la verdad”.⁵²

En la actualidad el pronóstico emitido por Paúl Valery a comienzos del siglo XX, se siente con una contundente vigencia.

“Tal como el agua, como el gas, como la corriente eléctrica vienen de lejos hasta nuestras moradas para responder a nuestras necesidades, gracias a un esfuerzo casi nulo, en la misma forma seremos alimentados de imágenes visuales y auditivas, que han de nacer y desvanecerse con un gesto mínimo, casi con un signo”.⁵³

Ahora no son solamente las imágenes del pasado, aquellas que fueron elaboradas en las cavernas prehistóricas por ejemplo, las que llegan a nosotros por medio de una gran cantidad de sistemas de reproducción. Además de tales imágenes, son muchas más las que continuamente atraen nuestra atención en revistas, en periódicos, en libros, en el Internet, en cine, en televisión, en video, etc. Un universo infinito de imágenes de las cuales también ha participado activamente el grabado. (Ver ilustración 30)

Pues bien, son muchos aspectos, no sólo relativos a la imagen, los que pueden ser tratados alrededor del grabado, y que serían tema amplio para una monografía. En el presente capítulo he tocado algunos puntos sobre la imagen en relación con las artes plásticas y específicamente con el grabado. Pero, creo que es el momento de centrar la atención respecto al grabado en Antioquia en el arte moderno y contemporáneo, lo cual comenzaré a hacer en el siguiente capítulo.

⁵² SONTAG, Susan. Sobre la fotografía. España: EDHASA, 1981. P. 13.

⁵³ VALERY, Paul. *Pieces Sur l'art, Conquete de Publicité*. P. 103. Citado por Walter Benjamín en: *Op. Cit.* P. 175.



9. *Caballo pintado en las cuevas paleolíticas de Lascaux.* En: Guía Completa de Ilustración y Diseño.

Los dibujos y pinturas realizados en algunas cavernas durante el Paleolítico Superior son indicadores de las capacidades de representación y posibilidades gráficas desarrolladas por los autores de dichas imágenes.



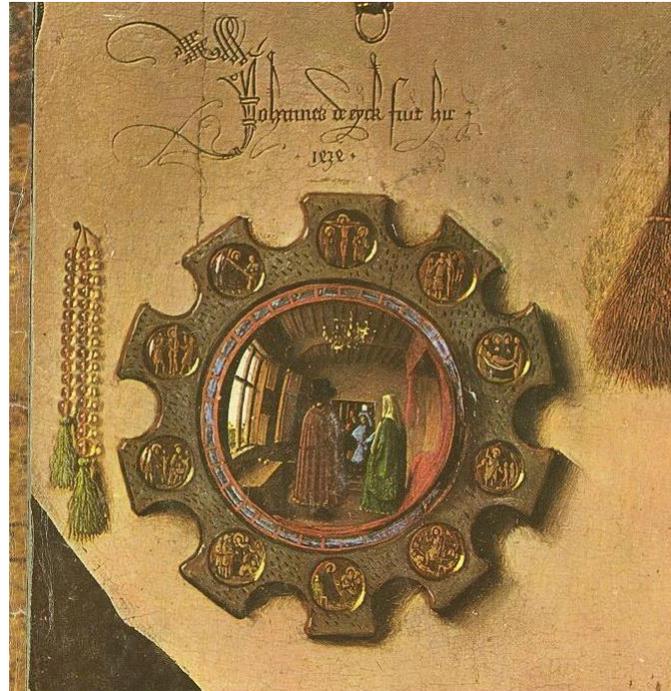
10. Arte paleolítico (período aurinaciense). *Gran mamífero*. Garabato dibujado con el dedo sobre arcilla. Cueva Clotilde de Santa Isabel.

De igual manera que el dibujo, la pintura y la escultura, también el grabado tuvo sus comienzos en el pasado remoto del Paleolítico Superior. La línea, principio fundamental del dibujo, fue utilizada para crear surco en las paredes de barro como una manera de perpetuar la forma de las cosas en el devenir de los tiempos.



11. Cilindro-sello sumerio que aparentemente representa constelaciones zodiacales. Tomado de Internet.

Los sellos cilíndricos no solamente fueron realizados en las civilizaciones antiguas europeas, asiáticas y africanas, también en las culturas precolombinas es posible encontrar una buena variedad de estos objetos.



12. Dos detalles de *Los desposorios de los Arnolfini* de Jan Van Eyck. En estos detalles, pintados con gran minuciosidad, es posible observar la capacidad de imitación alcanzada por este pintor flamenco.



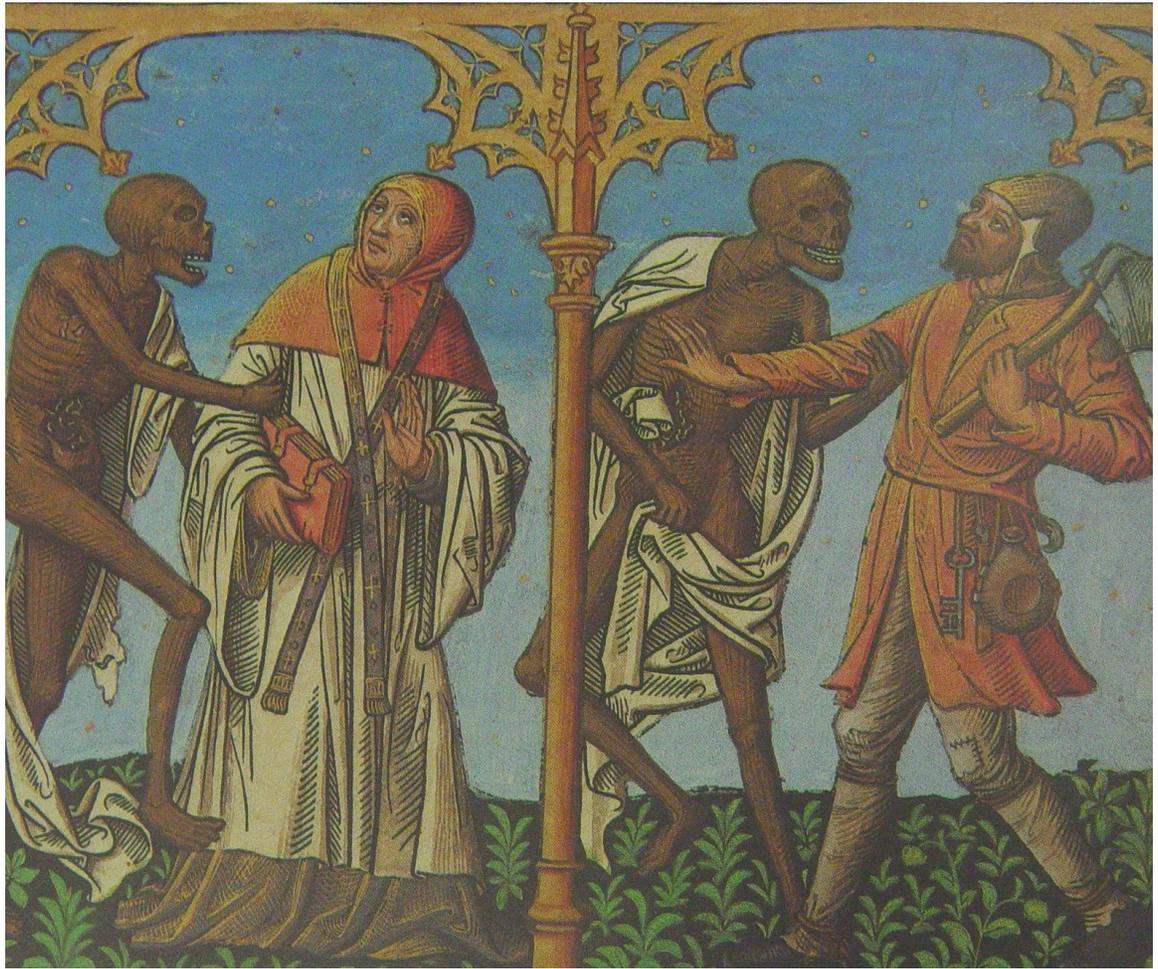
13. Xilografía de "Asparagus agrestis". Procedente del herbario del *Pseudo Apuleius*, Roma, S.F. (Ca 1483) M.M. En: Imagen impresa y conocimiento de W.M. Ivins Jr. P. 47.

Aunque artistas como Alberto Durero y Lucas Granach habían alcanzado a finales del siglo XV grandes posibilidades de imitación con la xilografía, la técnica presentaba limitaciones para la exactitud en los detalles. Limitaciones que después se superarían con técnicas como el grabado al buril, el aguafuerte y el grabado en madera a la contrafibra.



14. Jean Le Clerc. *Les Veilleuses* (adaptado de una pintura de Georges de La Tour). En: *Medecine de France*. P. 29.

Técnicas como el aguafuerte permitieron una mejor solución de la escala tonal. Con esta técnica era posible representar en el grabado con mayor propiedad y por medio de líneas elementos como la luz, la penumbra y la sombra, lo cual era difícil con la xilografía.



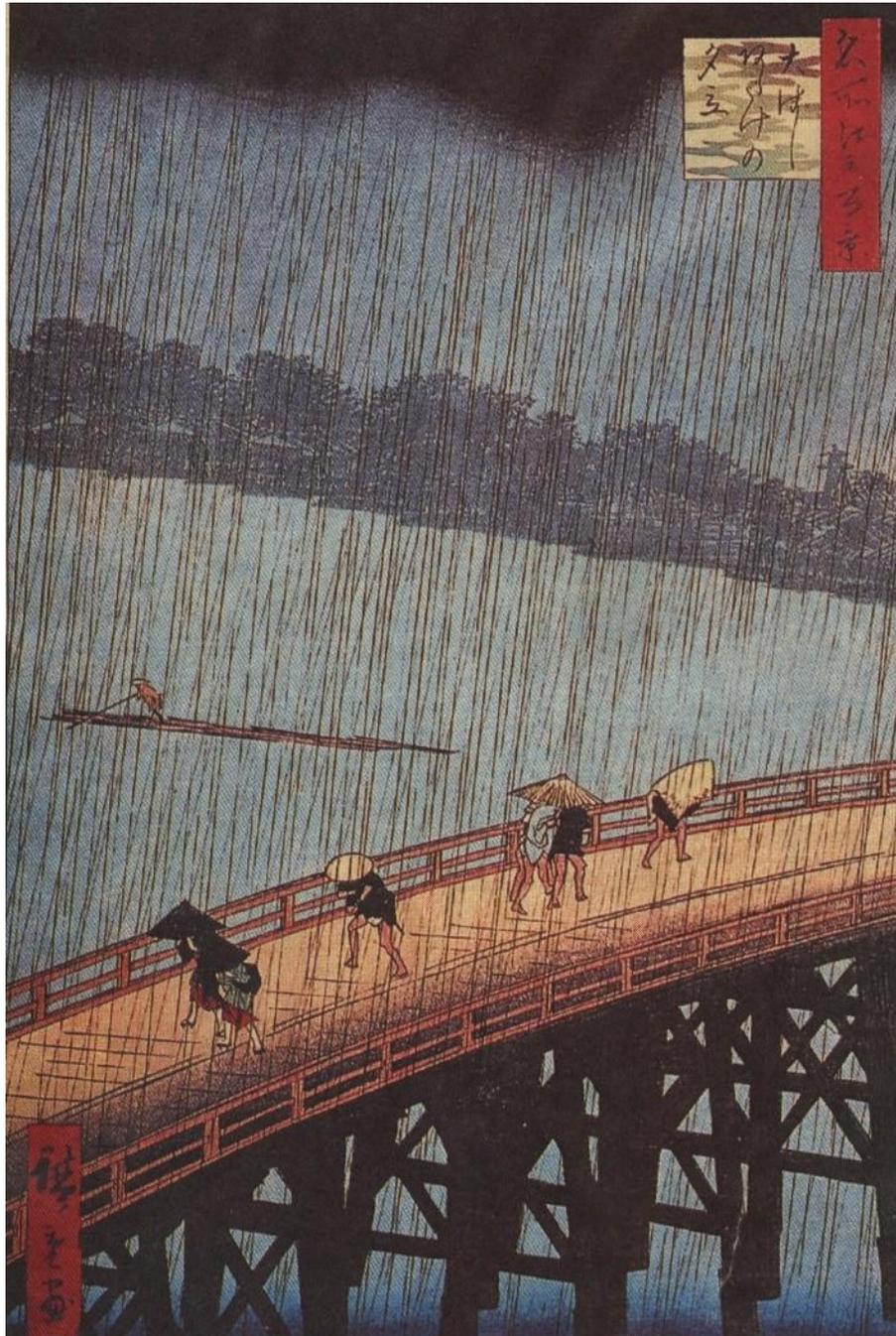
15. Anónimo (Siglo XV). *La danza macabra*. Llamada de Vérad. Xilografía iluminada. 1492. En: *Historia de un arte: El Grabado*.

En algún momento de la historia del grabado, antes de que se inventaran los métodos a color, las estampas eran coloreadas a mano. La palabra "iluminada" se refiere en este caso a una xilografía que ha sido coloreada manualmente.



16. Hans Burgkmair. *Los amantes sorprendidos por la muerte*. Camafeo en tres tonos, 1510. En: *Historia de un arte: El Grabado*.

El Camafeo está considerado como el precursor de los métodos de grabado a color con varias planchas. La diferencia entre este método y los otros en tricromía o cuatricromía es que en el camafeo la impresión se hace por tonos, es decir, se escoge una escala tonal ya sea en ocre, grises u otro color.



17. Utagawa Hiroshige. *Lluvia sobre Ohashi Oban*, de la serie: *Vistas de Yedo*. Xilografía coloreada con el entintado arco iris, 1857.

Con la técnica de la xilografía, los japoneses desarrollaron especialmente dos métodos de impresión a color: uno, que consistía en realizar tantas planchas como colores llevara la estampa y el otro método llamado “entintado arco iris” en el que todos los colores necesarios para la imagen eran aplicados a la plancha y luego se imprimían al mismo tiempo.



18. Gustav Doré. Ilustración para *El Quijote de la Mancha*. Grabado en madera.

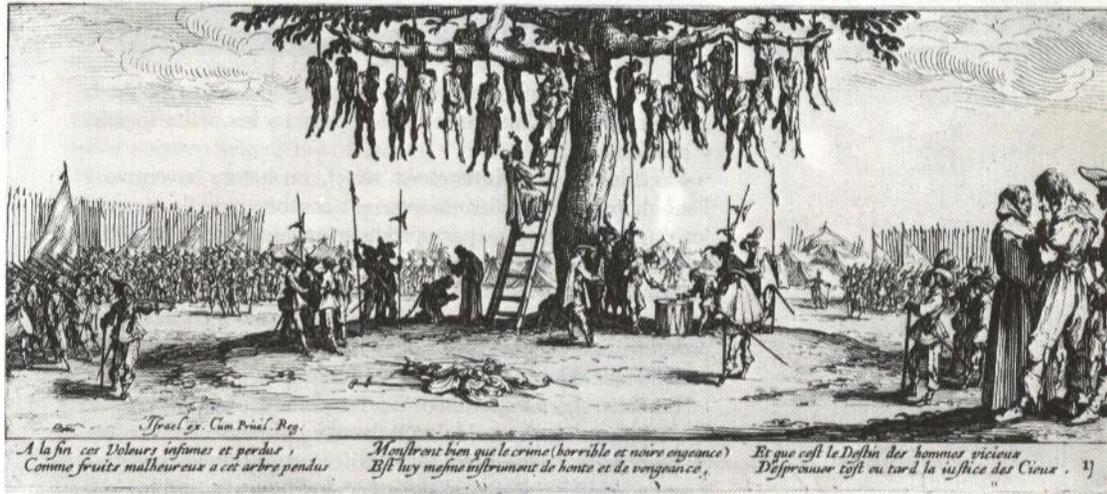


19. L. Stocks. *El sombrero del bandolero*. (adaptado de una pintura de T. Uwins). Grabado al buril, 33.5 x 22 cms. siglo XIX. En: Les tresurs de l'art.

Los grabadores al buril alcanzaron una gran maestría técnica. Sus grabados se pueden considerar toda una exaltación a la línea, elemento de gran importancia en el dibujo. En obras como la aquí reproducida por ejemplo se puede ver la utilización apropiada de las diferentes clases de línea, especialmente la línea calibrada y valorada. Es factible que, el efecto óptico para lograr profundidad y movimiento, que luego en el siglo XX se verían en algunas obras del Op art, en los dibujos de la artista inglesa Bridget Riley por ejemplo, tiene algunos antecedentes en los grabados al buril.

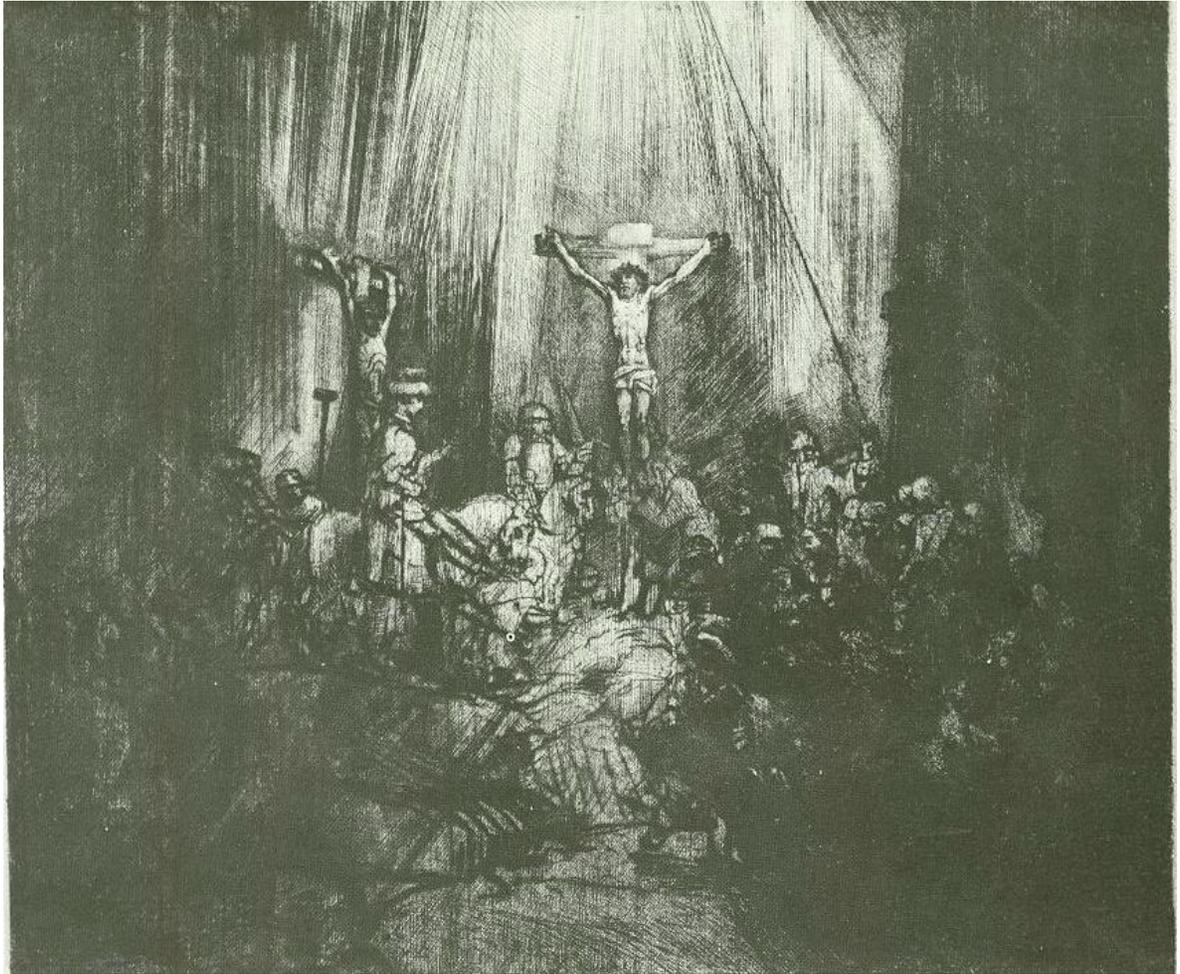


20. Giovanni Battista Piranesi, de la serie *Prisiones*. Aguafuerte. 54.6 x 40cm (detalle). Piranesi desarrolló una obra de gran expresividad. En su serie “Las cárceles” el trazo suelto es representativo de una emoción, quizá de angustia, transmitida a la imagen por medio de líneas y grabada por siempre en la placa de cobre.



21. Jacques Callot. De la serie *Las miserias de la guerra*. Aguafuerte. 9,5 x 18,4 cms.

A Jacques Callot se le atribuye la invención del barniz duro para aguafuerte. Sus grabados en pequeño formato fueron elaborados con una gran minuciosidad. Sus series de grabados “Las miserias de la guerra” conservan, aún en la contemporaneidad, una vigencia contundente respecto a un asunto que será criticable siempre: la guerra.



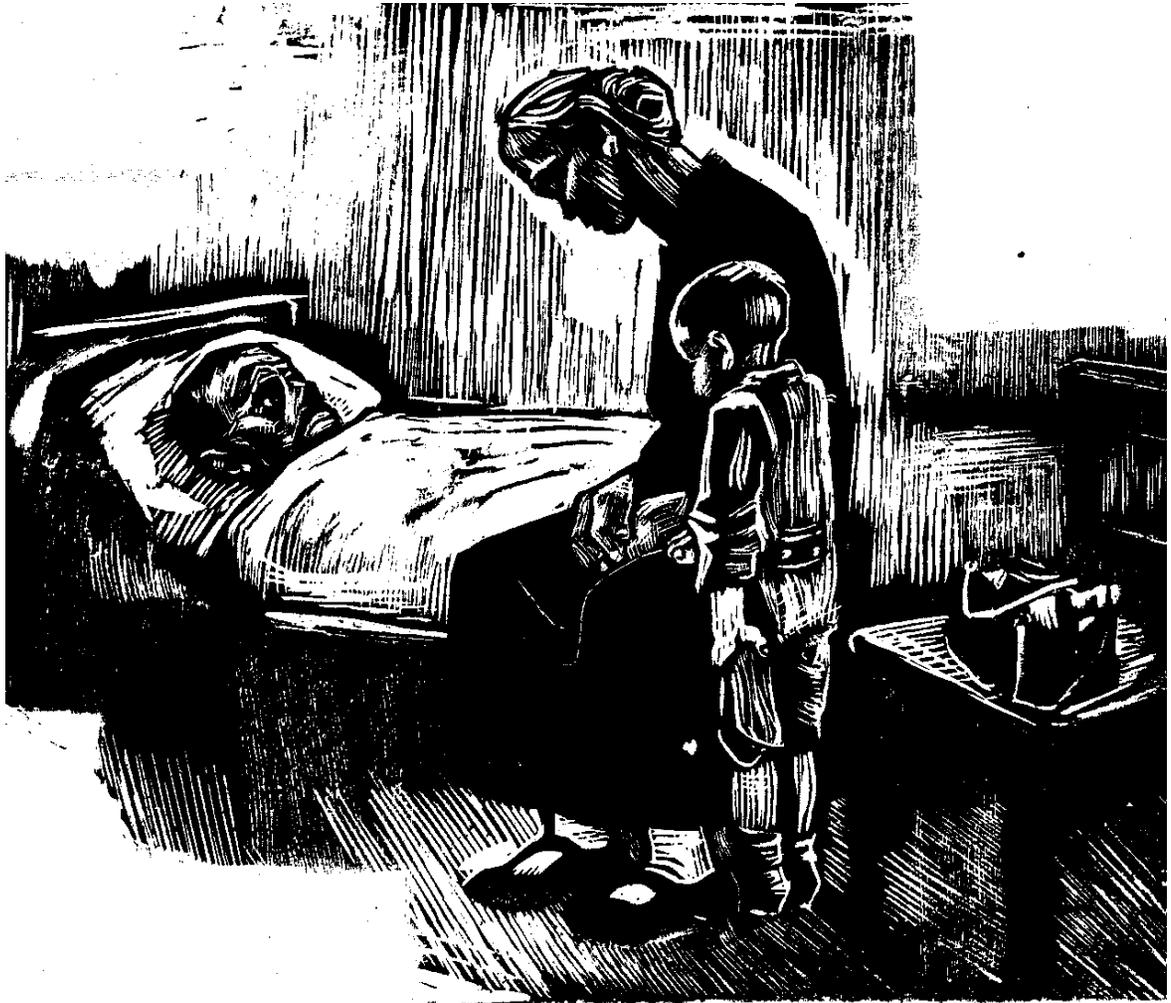
22. Rembrandt Van Rijn. *Las tres cruces*. Aguafuerte y punta seca. 38.7 x 45 cms. 1661.

Rembrandt es considerado por los expertos el mejor aguafuertista de todos los tiempos. Sus aportes a la técnica – a él se le atribuye la invención del mordiente holandés – y la adopción de un medio con todas sus posibilidades expresivas sustentan esta afirmación. Los grabados de Rembrandt no están muy alejados de soluciones formales y plásticas observables en sus pinturas como por ejemplo el juego envolvente entre la luz, la sombra y la penumbra.



23. Pablo Picasso. *La comida frugal*. Aguafuerte. 46.3 x 37.4 cms.

Picasso y otros artistas le dieron un gran despliegue a las diferentes técnicas de grabado en la primera mitad del siglo XX. No hubo técnica de grabado que Picasso no practicara. Su obra gráfica está regida por el conocimiento de las técnicas, la experimentación y la aprehensión de dichas técnicas para su expresión artística. El grabado al buril, la puntaseca, el aguafuerte, la aguainta y el grabado al linóleo fueron algunas de las técnicas con las que este artista genial enriqueció el Arte Gráfico en el siglo XX.



24. Kathe Kollwitz. *Visita al Hospital*. Xilografía.

Las xilografías de Kathe Kollwitz se caracterizan por el manejo apropiado de la dualidad blanco y negro. En sus xilografías la línea está supeditada a la ubicación de los planos y su participación en la imagen se vuelve positiva o negativa dependiendo del plano en el cual debe aparecer. En las xilografías de Kollwitz y en su *Obra Gráfica* en general son permanentes la desazón, el agobio, la angustia, la tristeza y el drama de las personas humildes.



25. Leopoldo Méndez. *Las antorchas*. Grabado en linóleo. 1947.

En los grabados en linóleo de Leopoldo Méndez el corte que él hace con las gubias genera en la estampa una gran cantidad de líneas blancas y negras siempre en movimiento. Dicho movimiento propicia un dinamismo en la imagen, lo cual se adecua perfectamente a algunas situaciones que el artista quiere representar, como en la presente ilustración, relacionadas con la revolución o el movimiento de masas.



26. Andy Warhol. *Marilyn*. Serigrafía.

Andy Warhol, considerado el máximo exponente del Pop art, no siempre realizaba la edición de sus imágenes con las mismas características. Él se permitía por ejemplo: hacer variaciones de color entre cada impresión, aplicarle fondos a los soportes donde imprimía o intervenir las estampas manualmente.



27. Robert Rauschenberg. *Paris Review*. Litografía. 1965.

Igual que Warhol y otros artistas del Pop art, Rauschenberg también encontró en los sistemas de impresión industriales y en los medios de comunicación, material y tema para sus obras. Tal es el caso de la presente imagen realizada con litografía industrial en donde a una reproducción de una pintura de Rubens el artista superpone imágenes fotográficas de objetos o acontecimientos mundiales.



28. Dennis Oppenheim. *Los aros de fin de año* excavados en el río Sanit John helado en el invierno de 1968.

Algunas de las obras realizadas dentro del movimiento Land art transcendían los límites entre las técnicas y los métodos. Algunas de dichas obras, más que indicar la utilización de una técnica determinada, conllevan en su construcción elementos formales y conceptuales de los diferentes medios de expresión artísticas. Es el caso de la obra aquí referenciada en la que conceptos relativos al grabado como incisión, fisura y huella se hacen evidentes.



29. Álvaro Barrios. Estudio para *San Sebastián atado a la columna de estrellas*. Grabado popular publicado en Gaceta de Colcultura No. 15.

Álvaro Barrios presentó en determinados momentos propuestas artísticas, catalogadas por algunos críticos dentro del arte no objetual, que contenían de cierta manera elementos expresivos tomados del grabado y de los sistemas de impresión. Precisamente hacia las décadas del 70 y los 80 Barrios publicó en Revistas y Periódicos sus “grabados populares” como una manera de hacer llegar la obra de arte a un público más amplio.



30. 11 de Septiembre de 2001. CNN.

El día del atentado contra las Torres Gemelas del World Trade Center en Nueva York Estados Unidos, millones de televidentes de todo el mundo que seguían, a través de las transmisiones internacionales de televisión el primer estrellón contra la Torre Norte y su posterior incendio, observaron en directo el impacto del segundo avión contra la Torre Sur. Fue éste un “reality” trágico que quedó grabado por siempre en la memoria de los televidentes y en los diferentes medios visuales y audiovisuales.

3. EL GRABADO EN ANTIOQUIA ANTERIOR A LOS AÑOS SESENTA.

En el territorio correspondiente a lo que hoy es el departamento de Antioquia, el cual ha estado habitado según investigaciones arqueológicas, desde hace aproximadamente 10.500 años, existen también evidencias de una presencia remota del grabado. Dichas evidencias se pueden encontrar en dos aspectos muy importantes del grabado prehispánico: uno, son los petroglifos y el otro son los métodos de impresión (las pintaderas, los rodillos y los sellos) utilizados por los antiguos habitantes de este territorio.

Sin profundizar demasiado en el tema, al cual ya hice mención en un capítulo anterior y que si fuera el propósito permitiría extenderse ampliamente, creo que es necesario hacer una referencia corta a los dos aspectos mencionados.

Los **Petroglifos**, también conocidos como grabados rupestres, fueron elaborados al sustraer material de la superficie rocosa con instrumentos de una gran dureza. Algunos fueron hechos al picar la superficie con una roca más dura, golpeándola continuamente con otro instrumento auxiliar como si fueran el cincel y el martillo. Otros fueron grabados al rayar la superficie con el filo de otra roca. Y los hay también grabados por abrasión con instrumentos de piedra, con arena y agua.

Dichos petroglifos, signos grabados en la piedra, rastros de actividad humana que en su momento fueron elaborados, probablemente, con fines rituales o como un medio para transmitir conocimiento, se encuentran distribuidos en varias partes de Colombia, de sur a norte desde la frontera con el Ecuador hasta la Sierra Nevada de Santa Marta y de este a oeste desde el Orinoco hasta el litoral pacífico.

En Antioquia, específicamente, hay petroglifos en los municipios de Amalfi, Copacabana, Girardota, Barbosa, Cocorná, Samaná, Yolombó, Itagüí, Nariño, Santa Barbara. La Pintada, Tamesis, Titiribi, Gómez Plata, y es posible que en otros sitios del departamento.

De este modo, los petroglifos pudieran ser considerados los antecedentes más remotos del grabado en Antioquia. Éstos, vale la pena aclarar, fueron realizados en su momento como una manera de fijar la idea en la piedra, más no con el propósito de realizar impresiones de los signos allí grabados. Para hacer impresiones, nuestros lejanos antecesores utilizaron pintaderas, rodillos y sellos.

Las pintaderas y rodillos, hechos la mayoría de las veces con barro cocido, eran utilizados por los precolombinos para estampar con tintes vegetales sobre superficies como la piel, las telas, o sobre otros materiales que no resistieron la acción del tiempo. Los sellos fabricados en piedra y tal vez algunas veces en madera, se cree que eran utilizados para hacer improntas en superficies blandas como la arcilla, la masa de maíz o la masa de yuca. (Ver Ilustración 31).

Las pintaderas, rodillos y sellos, posiblemente fueron utilizados con propósitos ceremoniales o religiosos, y en sus diseños se ven representadas figuras geométricas antropomorfas, zoomorfas, fitomorfas, unas veces realistas y otras veces abstractas.

Estos diminutos objetos, en palabras de la antropóloga Isabelle Clerc “han sido relegados muchas veces por coleccionistas y museos, bajo la clasificación de miscelánea”,⁵⁴ pero, observa la antropóloga, “son de un interés primordial tanto estético como arqueológico”.⁵⁵

⁵⁴ CLERC DE CUENCA, ISABELLE. Sigilografía precolombina. En: Boletín de antropología, Pontificia Universidad Javeriana, Vol. 4 No. 4, Facultad de Ciencias Sociales y Educación, Departamento de Antropología, Bogotá, Enero de 1989. P. 15.

⁵⁵ Idem. P. 15.

Interés primordial que también concierne a la historia del grabado, ya que estos objetos serían los más lejanos precedentes de los sistemas de impresión en territorio antioqueño.

Los arqueólogos han encontrado, haciendo parte de ofrendas y túmulos funerarios, una gran cantidad de estas piezas en varias regiones de Antioquia, por ejemplo en Urrao, Frontino, Cañasgordas, Anzá, Peque, Sopetrán, Buriticá, etc.

Lugares en los que hace muchos años habitaron comunidades indígenas como los Abibes, los Carautas, los Pencos, los Ituangos, los Moriscos, los Peques, los Hevéjicos, los Nores y los Catíos.

Ahora bien, es verdad que los precolombinos tenían sus primitivos métodos de impresión, pero la estampa tal cual se concibe en la actualidad, esto es, una imagen fija en un papel por medio de cualesquiera de las técnicas de grabado y con la utilización de una máquina (la prensa), apareció por primera vez en el territorio antioqueño en la primera mitad del siglo XVI, en la época de la colonia, al lado de la pintura Occidental y “al servicio de la cruz y la espada”⁵⁶ como lo asegura Santiago Londoño.

Se sabe que, en una triste historia de sometimiento, además de las armas también la religión fue utilizada para conquistar a los naturales del continente recién descubierto. Así, los doctrineros se encargaron de que los habitantes del nuevo mundo olvidarán sus costumbres, su lenguaje y además a sus dioses. La colonización, entonces no fue solamente territorial sino también mental y espiritual.

Tiene razón Gabriel Giraldo Jaramillo cuando afirma que:

“A la llegada de los conquistadores todo cuanto significó cultura y espíritu indígena fue destruido y arrasado; sobre aquellos escombros se estableció una civilización extraña,

⁵⁶ LONDONO VÉLEZ, Santiago. Historia de la pintura y el grabado en Antioquia, Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1989. P. 1.

sin arraigo ninguno en la tierra ni en el alma del hombre autóctono; el antiguo poblador, desapareció en parte y en parte fue incorporado, forzada y superficialmente, al nuevo orden”.⁵⁷

No es gratuito, por ejemplo, que los poblados recién fundados, fueran bautizados con nombres de santos: San Sebastián de Urabá, San Lorenzo de Aburrá, Santa María la Antigua del Darien, etc. Nombres de santos patronos a los que las nuevas poblaciones eran encomendadas. De este modo, el advenimiento de una nueva fe, la fe cristiana, arribó al Continente. Una fe transmitida por medio de la palabra y también por medio de la imagen a la conciencia de los sometidos.

Es conocido que España, a través de las ordenes religiosas, aplicó el recurso pedagógico de la imagen, para adoctrinar a los indígenas desde los primeros años de la conquista, distribuyendo en el continente estampas, pinturas y escrituras.

En Antioquia no parece que haya sobrevivido ninguna imagen – pintura o grabado – de los primeros años de dominio español, pero es de suponer que también en este territorio la estampa llegó con los primeros conquistadores para cumplir una función pedagógica religiosa.

No es posible establecer lugares y fechas precisas para ubicar la presencia de la estampa en territorio antioqueño, pero, si se tiene en cuenta el valor didáctico que desde la edad media el cristianismo le atribuyó a la imagen, es factible deducir que en los nuevos poblados antioqueños la estampa hizo su arribo en el equipaje de los doctrineros, para tratar de crear así otros imaginarios entre los pobladores nativos. La estampa entonces, además de haber sido utilizada directamente para adoctrinar, también sirvió como guía para la elaboración de pinturas religiosas.

⁵⁷ GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. La pintura en Colombia. México: Fondo de Cultura Económica, 1948. P. 11.

Un texto que ilustra muy bien el proceso de la imagen durante tres siglos de vida colonial en Antioquia, es el texto de Santiago Londoño “Las imágenes tutelares”⁵⁸. En el mencionado texto el historiador, refiriéndose a los poblados antioqueños fundados durante la Colonia, hace un análisis de su proceso económico, cultural y religioso, sin perder de vista en su discurso todo lo concerniente a la pintura, la cual considera él tuvo propósitos específicamente religiosos.

“Si durante el siglo XVI y XVII la fundación de poblados estuvo acompañada de imágenes de vírgenes y santos que cumplían las funciones de proteger y a la vez de persuadir a los nuevos creyentes, el siglo XVIII pictórico en Antioquia es un período regido por una nueva oleada de imágenes religiosas fundamentalmente provenientes del Santoral. Por tanto, parece claro que la pintura en Antioquia no se insertó de inmediato en la estética virreinal, sino que siguió profundizando y extendiendo el campo de la imaginería religiosa, y sólo paulatinamente y de manera marginal y tardía, se puede reconocer en ella el espíritu del virreinato”.⁵⁹

Leyendo a Santiago Londoño es posible observar que durante el período colonial en Antioquia, la pintura, el grabado y la escultura fueron los medios más frecuentemente utilizados para difundir las imágenes religiosa entre los creyentes. Es así como, en determinados momentos Londoño menciona datos importantes que ayudan a rastrear la presencia de la estampa en tierras antioqueñas en el mencionado período, por ejemplo, hay un dato que ubica con precisión la presencia de la estampa hacia finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, y es citado por el historiador al referirse a la mortuoria levantada al presbítero letrado Pedro Martín de Mora Alines en el Real de Minas de San Jerónimo de los Osos, Jurisdicción de Santa Fe de Antioquia en 1712. Entre todas las pertenencias

⁵⁸ Idem. P.P. 1-23

⁵⁹ Idem. P.P. 18-19

registradas en la mencionada mortuoria figura también “una lámina de Señora Santa Rita con su marquito de una tercia de alto”.⁶⁰

Santiago Londoño menciona otras dos mortuorias: la del cura de Sopetrán muerto sin dejar testamento y cuya mortuoria se completó en 1737, y la del exgobernador don Cayetano Buelta Lorenzana registrada en Santa Fé de Antioquia en 1783 con 21 láminas, dato que le sirve a Londoño para hacer la siguiente afirmación:

“Seguramente fue muy grande la popularidad de las estampas, incluso entre los miembros más prestantes de la sociedad, según lo sugiere la mortuoria citada. No sólo eran más accesibles por su menor costo, sino que era posible llevar consigo a todas partes, diversos santos y vírgenes, adecuados para sortear diferentes dificultades”.⁶¹

No obstante, la estampa no aparece presente solamente en las mortuorias. Es casi seguro que muchas de las pinturas de la época de la colonia, que hoy reposan en iglesias, colecciones particulares y museos religiosos, fueron realizadas utilizando grabados como guía. La influencia de los grabados comenzó, al parecer, con la primera obra pictórica de que se tenga noticia en el Nuevo Reino de Granada, el histórico **Cristo de la Conquista**,⁶² conservado en la catedral de Bogotá, el cual, según Gabriel Giraldo Jaramillo se ha pensado que sea obra de importación española. Lo que pone en duda el historiador español Santiago Sebastián. Escuchemos lo que dice él al respecto:

“Tengo el convencimiento de que mientras un documento no demuestre que fue traído de España, dadas las características de la obra, me parece más natural pensar que fue hecha ya en América por un pintor improvisado que tuvo presente un modelo grabado, el cual bien pudo

⁶⁰ Idem. P. 12

⁶¹ Idem. P. 15

⁶² GIRALDO JARAMILLO, Gabriel Op. Cit. P. 23.

ser el que aparece en el libro de Durandus, **Rationale divinorum officiorum**, publicado en Granada por Juan Varela de Salamanca en 1504”.⁶³

Nace pues, según esta teoría y en palabras del mencionado historiador “el arte neogranadina bajo la influencia de los grabados y de esta fuente continuará sirviéndose para transmitirnos el mensaje cultural de los tiempos pasados”.⁶⁴

Parece ser que durante la colonia la difusión del grabado por medio de breviarios libros de horas, misales y otras publicaciones religiosas fue muy amplia. De 1550 a 1625, por ejemplo, existió en la ciudad de Amberes, Centro de difusión religioso y cultural, la firma Plantín-Moretus considerada la empresa editorial más importante del mundo en aquel tiempo, y quien era la encargada de responder a las demandas editoriales del rey Felipe II para las Indias Occidentales. Las cifras solicitadas por el rey, según M. Soria citado por Santiago Sebastián, “para aquel tiempo y para el número de habitantes de España y de sus colonias, eran extraordinarias”⁶⁵. La siguiente cita, de Santiago Sebastián, puede dar al lector una idea del asunto:

“Felipe II pagó a Plantín subvenciones desde 1571 para las ediciones, pero nunca el editor pudo atender a las demandas del Rey, que pedía anualmente el envío de 100.000 breviarios, 200.000 diurnos, otras tantas horas y 60.000 misales. Nunca pudo pagar Felipe II las enormes cantidades que demandaban tal volumen editorial y siempre estuvo en deuda con Plantín. De 1571 a 1576 el Rey recibió 19.000 breviarios, 17.000 misales, 9.000 horas, 3.200 himnarios, 1.800 oficios de San Jerónimo,

⁶³ SEBASTIAN, Santiago. La importancia de los grabados en la cultura neogranadina. En: Anuario de historia social y de la cultura No. 3. Departamento de Historia Universidad Nacional, Vol. II, 1965. P. 120.

⁶⁴ Idem. P. 120.

⁶⁵ Idem

1.500 oficios de Santiago y 1.250 **Proprium Sactorum Hispanide**".⁶⁶

Si en Amberes se editaron tantos libros, es de suponer que una respetable cantidad de estos textos llegaron también a la Nueva Granada, y por consiguiente las imágenes que los ilustraban fueron utilizadas por los pintores locales. Incluso se cree que "cada artista tenía un verdadero archivo de estampas, que le eran muy necesarias para dar variedad a su taller; con frecuencia estas estampas pasaron de padres a hijos así que se las menciona en los inventarios y testamentarias".⁶⁷ Por ejemplo, en el testamento del pintor don Gaspar de Figueroa, muerto en Santafé de Bogotá el 12 de diciembre de 1658 se puede leer la siguiente cláusula: "Ytem. Mando que los colores, estampas y todo lo que me toca a mi officio de pintor sele de al dh. Baltasar de Figueroa, mi hijo, para que las acabe y parta hermanablemente, las estampas y copias, con sus dos hermanos chiquitos"⁶⁸. La cifra de las estampas, registradas luego en la mortuoria del citado pintor, proporciona una idea bastante exacta de lo útil que era la estampa como modelo para las pinturas; reza una parte del inventario: "Los seis libros de vidas de Santos con estampas para las pinturas, más un libro de Architectura, necesario a el arte, más de mil ochocientas estampas que habían costado unas a doce, otras a patacón y otras a quatro reales; etc, etc."⁶⁹

Así pues, la presencia del grabado en territorio antioqueño durante la época de la colonia, igual que en otros sitios de la Nueva Granada, no se detecta solamente en los inventarios, testamentos y mortuorias. La pintura misma tiene, traslapada bajo sus formas y colores, la participación del grabado. La imagen como fuente para resolver otra imagen.

No es que los pintores de aquella época carecieran de imaginación para crear sus obras, al contrario, en algunas pinturas es posible observar como el paisaje u otros

⁶⁶ Idem. P. 126

⁶⁷ Idem P. 127

⁶⁸ GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. Op. Cit. P. 51 Idem. P. 53

⁶⁹ Idem. P. 53.

elementos de su entorno eran utilizados en la composición. Pero, la imposición de unos criterios visuales por parte de la religión católica, hacía que las estampas religiosas fueran el modelo ideal para resolver las pinturas ya que en ellas estaba presente la información visual que la iglesia quería difundir, además de otros aspectos más que todo formales como: proporción, composición, figura humana, forma, etc.

Los siguientes cuatro ejemplos, de otros posibles, son una prueba fehaciente de la participación del grabado en la pintura colonial antioqueña. Un ejemplo está tomado de Santiago Sebastian y los otros tres de Santiago Londoño. Escuchemos lo que dice Sebastian:

“En tierras antioqueñas he hallado dos versiones más fieles al modelo de Seghers, siendo la más cercana la de la iglesia de la Chinca, en Santa Fe de Antioquia; más cambios se notan en la interpretación existente en una colección particular de Medellín. En ambas versiones el artista invirtió el grabado que tenía como modelo”⁷⁰.

En esta cita el historiador se refiere a una estampa del grabador holandés Gerhard Seghers, un “San Sebastian”, del cual se hicieron otras versiones no sólo en Colombia sino también en Perú y Nicaragua.

En cuanto a los otros tres ejemplos, tomados de Santiago Londoño, se refieren: uno, al pintor caleño Pablo Chaves quien en la última década del siglo XVIII pintó para el convento de las carmelitas de Medellín un **San Agustín** basándose para la composición posiblemente en varios grabados⁷¹. El segundo ejemplo, es el de cuatro cuadros conservados en el Museo de Arte Religioso Francisco Cristóbal Toro de Santa Fe de Antioquia los cuales, en palabras de Londoño “fueron posiblemente tomadas de un grabado y ampliadas a un tamaño capaz de

⁷⁰ SEBASTIAN, Santiago. Op. Cit. P. 131

⁷¹ LONDOÑO, Santiago, Op. Cit. P. 38

impresionar de manera convincente a los fieles”.⁷² Por último considera el historiador que “un grupo de evangelistas y padres de la iglesia pintados sobre madera, y que se encuentran como decorado del pasamanos y el pulpito de la iglesia de Santa Bárbara en Santa Fe de Antioquia, fueron tomados, al parecer, de grabados”.⁷³

De este modo, durante la Colonia en Antioquia el grabado se hizo notar por medio de su producto: las estampas; las cuales, vale la pena recordar, eran impresas en Europa, no en Antioquia, y traídas a estas tierras por viajeros y negociantes. De igual manera la utilización del grabado como guía para la pintura fue una práctica que se extendió, en la provincia de Antioquia, durante el siglo XVIII y unos años después de la independencia de la Nueva Granada, ocurrida en 1810.

Ahora bien ¿En qué momento todo el proceso del grabado para obtener la imagen: grabar la plancha, imprimir y estampar, fue realizado totalmente en Antioquia? La respuesta a esta pregunta la encontramos en el libro de Santiago Londoño, citado varias veces en este capítulo, quien ubica ese momento en la última década del siglo XIX con las primeras revistas ilustradas, ochenta años después de la llegada de la imprenta al Estado soberano de Antioquia, en 1812, y veinte años después del surgimiento de la litografía, sistema de impresión planográfico, en 1874.

La primera imprenta fue traída al Estado de Antioquia hacia 1812, durante el gobierno del Dictador don Juan del Corral, al territorio que es hoy la ciudad de Rionegro⁷⁴, y fue organizada por el impresor cartagenero Manuel María Viller Calderón. En esta imprenta se editaba en octavo de pliego (25 x 35 cms) y a veces eran tan escasas las noticias que quedaba la mitad en blanco”⁷⁵. Dicha imprenta fue trasladada luego a Medellín en 1815.

⁷²Idem. P. 41

²¹. Idem P. 42

⁷⁴ VIVES MEJÍA, Gustavo. Inventario del patrimonio cultural de Antioquia, colecciones públicas de Rionegro. Medellín: Secretaría de Educación y cultura de Antioquia, 1996. P. 68

⁷⁵ Idem. P. 13

Otras imprentas fueron establecidas durante el siglo XIX, no sólo en Medellín, sino también en las principales poblaciones antioqueñas, en: Rionegro, Marinilla, Sonsón, Santa Fe de Antioquia, Yarumal, Jericó y Santa Rosa de Osos, entre otras. Eran prensas manuales, con tipos sueltos metálicos y en madera, para armar. En estas imprentas se editaban periódicos, hojas parroquiales, gacetas y semanarios, los cuales en palabras de Otto Morales Benitez “ayudaron a mantener informados a los habitantes; a despertar conciencia intelectual; a impulsar las vocaciones locales,”⁷⁶ y contribuyeron, aún con rudimentarios elementos, al desarrollo político, cultural y económico de Antioquia; e indudablemente, a un futuro advenimiento del grabado.

Las publicaciones editadas por estas imprentas carecían de ilustraciones. Algunas, tenían como única ilustración al comienzo o finalizando los textos, las viñetas cuyas matrices llegaban de Europa y Estados Unidos con los otros implementos de la imprenta. Se cree que las primeras viñetas que se hicieron en Colombia, fueron realizadas por el pintor norteamericano Alfredo Gustin quien en 1871 “introdujo en Bogotá el método de fabricar viñetas y grabados en metal para el uso de las imprentas”.⁷⁷

Es cierto que las primeras imprentas en Antioquia, al contrario que en Europa, no utilizaron el grabado desde un comienzo para ilustrar los textos, pero, no se puede desconocer la importancia de la imprenta respecto al grabado. Las solas viñetas en la portada de algunos textos por ejemplo, señalan ya un interés del editor de ver imágenes en sus publicaciones. Así mismo la imprenta comenzó a configurar el espacio para que con el correr de los años el grabado tomara aspectos que habrían de aportarle técnica y conceptualmente, tales como: el conocimiento de una nueva herramienta: la prensa, utilizada frecuentemente en algunas técnicas de grabado; la búsqueda de materiales apropiados, los cuales eran importados la mayoría de las veces de Europa, y que luego comenzaron a ser fabricados

⁷⁶ MORALES BENITEZ, Otto. Prologo para el libro: Colecciones Públicas de Rionegro, citado anteriormente. P. 13.

⁷⁷ LONDOÑO VÉLEZ, Santiago. Op. Cit. P. 108.

localmente, por ejemplo, la tinta para impresión la cual se fabricaba caseramente con **negro de humo** “que se obtenía quemando papeles, trapos y hules con aguarrás como disolvente y un poco de aceite para suavizarla”⁷⁸; y tal vez, el aspecto más importante, la inquietud por acompañar las palabras escritas con imágenes, pero esta vez no manualmente sino por medio de las técnicas de impresión.

Después de la imprenta, la litografía fue el otro sistema de impresión que llegó para trazar derroteros en la Constitución de Sistemas con los cuales la imagen múltiple sería procesada directamente en Antioquia.

En Europa los primeros experimentos con la técnica litográfica tuvieron lugar hacia 1780, pero el perfeccionamiento de la técnica se le atribuye al alemán Alois Senefelder, en 1798. En un principio, la litografía era utilizada para hacer impresiones de texto, especialmente partituras, pero pronto se hicieron evidentes sus posibilidades para el trabajo artístico.

A Colombia la litografía arribó por intermedio de Don Francisco Antonio Zea, representante de Colombia ante el gobierno inglés y quien en el año de 1823 en Londres celebró un contrato con el grabador español Carlos César de Molina para que viniera a Bogotá a dirigir un establecimiento litográfico.

En cuanto a Antioquia, la litografía comenzó su historia en 1874, con el curso dictado por León Villaveces en la Universidad del Estado, quien había sido contratado por el estado de Antioquia para enseñar dicha técnica. Labores que comenzó el 4 de Julio donde dictaba dos clases diarias a 19 alumnos. Respecto a este curso Santiago Londoño cuenta lo siguiente:

“El curso de litografía tenía un carácter extraordinario y se ofrecía a los alumnos que voluntariamente quisieran tomarlo. Estaba adscrito a la escuela de ingeniería y no a la escuela de Artes y Oficios, aunque las realizaciones de

⁷⁸ LOPERA LOPERA, Alfonso. Las Artes Gráficas en Antioquia. En: 120 años Imprenta Departamental 1868-1988. Medellín: Talleres Gráficos de la Imprenta Departamental de Antioquia, 1988, P. 26.

los aprendices de litografía se exhibían conjuntamente con los talleres de cerrajería, ebanistería y carpintería de la Escuela.”⁷⁹

Se cree que Villaveces paralelo a las clases realizó algunos trabajos comerciales. Dos documentos comprueban esta afirmación.

El primer documento es un libro escrito por Francisco de Paula Muñoz, **El Crimen de Aguacatal**, puesto en circulación por la imprenta del Estado en 1875, y en donde el autor narra los acontecimientos de un escabroso crimen sucedido en Medellín la noche del 2 de diciembre de 1873, en el cual murieron seis personas. Villaveces hizo por medio de la litografía los dibujos de la casa donde ocurrió el crimen y los cinco retratos de los personajes involucrados en el asesinato (Ver ilustración 32). Fue quizá éste el primer intento de ilustrar el texto impreso, y con seguridad los primeros retratos realizados en Antioquia por medio de una técnica de impresión.

Un ejemplar de El crimen de Aguacatal, de la edición de la Imprenta del Estado, y donación de la historiadora Luz Posada de Greiff, puede ser consultado en la Sala Antioquia de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín.

El otro documento, respecto a los trabajos comerciales del mencionado litografo, es citado por Santiago Londoño y se refiere “a un mapa de los Estados Unidos de Colombia, fechado en 1878 en Medellín”.⁸⁰

Después de León Villaveces, quien regresó a Bogotá luego de terminar su contrato con la Universidad del Estado, la litografía en Antioquia continuó su historia por medio de Jorge Luis Arango, discípulo destacado de Villaveces y quien en 1879, “con una prensa que compró a su maestro, abrió un

⁷⁹ LONDOÑO VÉLEZ, Santiago. Op. Cit. P. 108.

⁸⁰ Idem. P. 108.

establecimiento litográfico que poco a poco se convirtió de un taller artesanal en un negocio semi-industrial que en 1925 ocupaba 36 obreros”.⁸¹

En Antioquia la litografía no fue utilizada desde un comienzo con el propósito de ilustrar el texto impreso. A excepción de casos esporádicos como el ejemplo del libro hace poco citado, la litografía fue instituida para editar papeles comerciales, títulos valores y estampillas. Fue con la revista *Lectura y Arte*, en 1903, cuando la litografía adquirió, verdaderamente, el valor como un medio de impresión para ilustrar el texto. Igualmente, después de *Lectura y Arte*, la litografía necesitó de casi setenta años para comenzar a ser abordada por un artista, Aníbal Gil, como un medio de expresión puramente artístico. En la actualidad no son muchos los artistas que utilizan la litografía como una forma de expresión, escasamente Aníbal Gil y José Antonio Suárez, quien hace poco, en el 2003, realizó una serie de litografías impresas en el Taller Arte dos Gráficos de Bogotá, son dos de esos pocos. En cuanto a la técnica, ésta continua enseñándose, con algunas interrupciones, en el taller de Grabado de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Y en la Carrera de Artes de la Universidad Nacional de Medellín. Claro que no es el momento de profundizar en estos aspectos, a los que he de referirme más adelante, por ahora volveré a retomar el discurso en los últimos 30 años del siglo XIX, en lo concerniente a las primeras revistas ilustradas y donde el grabado comenzó a hacer parte de los procesos gráficos en el departamento de Antioquia.

Las primeras publicaciones ilustradas se dieron con los periódicos de provincia, los cuales eran escritos a mano y algunos de ellos, ilustrados por artistas anónimos. La imposibilidad de tener una imprenta, quizá por lo costosa y difícil de transportar, no fue obstáculo para que en algunas poblaciones antioqueñas, el deseo por informar y transmitir conocimiento a los demás, se cumpliera recurriendo a los periódicos escritos a mano, los que, elaborados por expertos calígrafos eran vendidos o alquilados entre amigos y conocidos. “Podemos

⁸¹ Idem. P. 109

imaginar – según Roberto M. Tisnes Jiménez – la impresión que en la ciudad produjo la aparición de una hoja manuscrita, en la que ilustrados y conocidos paisanos se daban a la tarea de escribir y propagar la amena y bella literatura”.⁸²

Roberto M. Tisnes se refiere a la ciudad de Sonsón en donde se hicieron publicaciones escritas a mano como el periódico **El Liceo** (1884) y la revista **Gérmen** (1886), entre algunas.

Otras publicaciones caligrafiadas, algunas de ellas ilustradas, fueron publicadas en otros lugares del Estado de Antioquia tres de estas publicaciones ilustradas fueron: **El Aficionado** de Yarumal (Ver ilustración 33) que circuló en 1874 hasta fecha desconocida, y cuyas páginas literarias y de crítica social eran precedidas por carátulas que representaban ramilletes de flores dibujadas a la pluma e iluminadas con acuarela. La otra publicación, el periódico **Los Anales del Club**, también de Yarumal surgió en 1883, varios años antes de la llegada de la imprenta a la población, en 1904. En este periódico participó con escasamente 18 años de edad, el joven dibujante nacido en la población Francisco Antonio Cano, y también otro artista llamado Victoriano Valencia. Por último, dentro de estos periódicos manuscritos ilustrados a mano está **Ecos de Anorí** del que únicamente se conserva un ejemplar fechado en 1892.

Estas tres publicaciones y otras no ilustradas, pero si escritas a mano, como **El Cartapa** (1861) también de Yarumal, hacen parte de una “breve pero admirable tradición de los periódicos manuscritos en la Antioquia del siglo XIX”⁸³ y que, en opinión de Santiago Londoño:

“Sirvieron para expresar los sueños sociales de una vida más culta y civilizada, y en ellos, a través de descripciones literarias costumbristas, se valoró lo propio y se dio entidad y palabra al paisaje, a la moral que debía imponerse

⁸² TISNES JIMÉNEZ, Roberto M. El periodismo en Sonsón. Medellín: Editorial Pérez, 1975. P. 8.

⁸³ LONDOÑO VÉLEZ, Santiago. Op. Cit. P. 111.

contra el juego y la usura, y en fin, permitieron desplegar en sus páginas, los elementos de un mito colectivo de redención, común a la mentalidad finisecular”.⁸⁴

Después de las publicaciones ilustradas manualmente, la imprenta y el grabado se unieron para dar paso a las posibilidades de la imagen impresa. Esta relación, imprenta e imagen grabada, se dio en 1896 con la aparición, en Medellín, de la primera publicación ilustrada con grabados: **El Repertorio**, nacido gracias al empeño de Luis de Greiff y Horacio Marino Rodríguez.

El repertorio, del cual se publicaron 12 números desde junio de 1896 hasta mayo de 1897, estaba orientado especialmente, a la difusión de la literatura y las bellas artes. Su propósito era llenar el vacío en cuanto a la escasez de publicaciones ilustradas en el territorio antioqueño. A esta situación, y al propósito artístico en la publicación de la mencionada revista, se referiría dos años después Gabriel Latorre, presidente de El Montañés, otra publicación importante de finales del siglo XIX:

“El arte ilustrativo era desconocido en Antioquia. Que sepamos, sólo algunos ensayos tímidos de grabado se habían hecho: y aunque, con largas intermitencias, hayamos tenido periódicos literarios de mayor o menor mérito relativo, nunca se había cuidado de aunar con la buena lectura algún esmero en la edición material, algo de artístico en la forma. Fue llenar este vacío lo que De Greiff y Rodríguez se propusieron con la publicación de El Repertorio”.⁸⁵

Puede decirse que fue en esta publicación en donde el grabado, realizado en Antioquia, tuvo verdaderamente su inicio como un medio para ilustrar y hacer difusión de la imagen en los medios impresos. Algunas de las ilustraciones fueron

⁸⁴ Idem. P. 111.

⁸⁵ LATORRE, Gabriel. El Montañés. Medellín: Tipografía del Comercio, 1897. P. 458.

realizadas, con la técnica del grabado en madera, por el pintor Francisco Antonio Cano y, una que otra con la misma técnica, por Francisco Maya. Fue en esta revista donde por primera vez aparecieron en Antioquia zincografías y fotograbados ilustrativos. Honor que se le atribuye además a Horacio Marino Rodríguez quien, junto con Cano y Rafael Mesa, se dedicaron a traducir textos explicativos del grabado en metal, logrando poco a poco resultados satisfactorios. Precisamente, los conocimientos sobre fotografía que tenía Horacio Marino Rodríguez, hermano del destacado fotógrafo Melitón Rodríguez, fueron puestos al servicio de la imagen impresa para incursionar cada vez más en la investigación de la zincografía y el fotograbado. Afirmación que puede ser complementada con la siguiente nota de Gabriel Latorre:

“Más no es precisamente en la calidad de los clichés confeccionados por RODRÍGUEZ donde reside el mérito de su trabajo, por más que algunos le hayan resultado muy bellos: está en la curiosa manera como llegó a hacerse apto para ejecutarlos. Su falta de recursos le impidió aprovecharse de las lecciones de un maestro; y sin más instrucciones que las notas tomadas aquí y allí de periódicos extranjeros; sin otro texto que un breve tratado escrito en lengua extraña para él y sólo conseguido cuando ya llevaba muy adelantados sus ensayos, logró éxito muy satisfactorio en una empresa irrealizable, al parecer con tan escasos elementos. Qué de tanteos, que de errores, que de vacilaciones. Su genio artístico le hacía adivinar lo que ni libros ni maestros le enseñaron; y todo esto sin poder siquiera consagrar a sus nuevos estudios sino breves momentos hurtados a su oficio de fotógrafo atareadísimo; sin más estímulo que su afición invencible;

sin otro objetivo que su propia satisfacción y el deseo de servir en algún modo a su tierra”.⁸⁶

Y continua Latorre el comentario, haciendo alusión a la colaboración en tal empeño del también fotógrafo Rafael Mesa, a la escasez de recursos, y a lo primitivo de los útiles e instrumentos del modesto taller en el cual trabajaban.

Situación que para nada les restó el ánimo y que es posible observar en las excelentes zincografías, especialmente los retratos de personajes destacados de la época, publicadas en la revista. (Ver ilustración 34).

Para aquel entonces la zincografía aparecía como una técnica novedosa, ya que hasta ese momento la técnica de grabado utilizada en los medios impresos era el grabado en madera. De hecho, unos cuantos años atrás, 1881-1888, se habían publicado los excelentes grabados en madera del Papel Periódico Ilustrado. Igualmente, en El Repertorio, algunas de las ilustraciones, realizadas por Cano y Maya, fueron trabajadas en esta técnica, la cual fue desplazada poco a poco en las publicaciones por la zincografía.

Esta técnica debe su nombre a la placa de metal, el zinc, utilizado como matriz. El zinc, es un metal noble al que el ácido nítrico graba fácilmente, y que permite la solución de tramados cerrados y líneas muy finas. La solución de la técnica necesitaba de tres métodos: el dibujo, la fotografía y el grabado. El dibujante entregaba al fotograbador un dibujo resuelto a la plumilla sobre cartulina. Luego, el fotograbador hacía, utilizando procedimientos fotográficos, un negativo en una placa de vidrio. Después este negativo era trasladado a la plancha de zinc cubierta con betún de judea, revelando la imagen en positivo por medio de la luz. Finalmente la placa metálica era grabada con ácido nítrico.

La zincografía era una técnica muy propia entonces, para reproducir dibujos. Una especie de aguafuerte en relieve, que funcionaba perfectamente para el método

⁸⁶ Idem. P.P: 458-459.

de impresión utilizado por la imprenta. En dicha técnica participaban activamente el dibujo y la fotografía. En algunas de las zincografías publicadas en El Repertorio, por ejemplo, la relación entre dibujante – Cano – y fotograbador – Rodríguez – se complementaron para lograr un excelente resultado.

No sucede lo mismo con los fotograbados, los cuales adolecen de una amplia valoración tonal y una definición nítida de la imagen. Aunque, debo aclarar, esta apreciación no desmerita para nada la labor en aquel entonces emprendida por Horacio M. Rodríguez. Al contrario, es digno de valorar la dedicación que le puso a tal empresa y los aportes hechos por él al grabado en Antioquia.

La voluntad de progreso, no solo en lo técnico, sino también en el descubrimiento de otros medios que permitieran una buena difusión de la imagen y el conocimiento fue continuada, al terminarse la publicación de El Repertorio, con otras publicaciones como **El Montañes, y Lectura y Arte**.

El Montañes, fundada por Saturnino Restrepo y Mariano Ospina Vásquez, fue la publicación que continuó con las intenciones originales de El Repertorio. Apareció entre septiembre de 1897 y 1899. De su junta directiva, además de los dos personajes antes mencionados, hicieron también parte Gabriel Latorre, Francisco Gómez y Gerardo Gutiérrez. La lectura del artículo 1º de los estatutos de la compañía literaria recién fundada, puede darnos una idea de sus objetivos:

“Constituyese una sociedad anónima, de capital limitado, cuyo objeto es explotar la publicación en Medellín de un periódico científico y literario de índole absolutamente ecléctica y que, sin afiliarse a escuela ninguna literaria o filosófica, publique toda pieza que por su mérito literario o científico lo merezca, y no haya de acarrear a la empresa complicaciones legales”.⁸⁷

⁸⁷ Idem. P. 2.

Los once números de este periódico científico y literario, como lo definían sus editores, fue ilustrado con grabados en madera, zincografías y fotgrabados (Ver ilustración 35). Técnicas con las cuales, continuando con los propósitos de El Repertorio, ilustraban los textos, presentaban retratos de personajes destacados, y hacían reproducciones (especialmente con el fotgrabado y la zincografía) de algunas pinturas de Cano. El periódico contó con una amplia nómina de ilustradores: como dibujantes figuraban Francisco A. Cano, Gabriel Montoya, Horacio y Melitón Rodríguez, Marco Tobón Mejía y Samuel Velásquez. Colaboraron con fotografías Rafael Mesa, Manuel Botero, Bernardo Gutiérrez, Gonzalo Escobar, Pedro Velilla, Rodríguez Hermanos, y Duperly e Hijos. Los grabadores eran F.A. Maya, Gabriel Montoya, Anatolio Peláez. Y aportaron fotgrabados Manuel Botero, Rafael Mesa y Rodríguez y Mesa. Algunos de estos ilustradores, Francisco A. Cano y Samuel Velásquez, por ejemplo, no sólo aportaron al periódico desde el punto de vista de la imagen, sino además desde lo literario haciendo reseñas y comentarios sobre arte (pintura, escultura y arquitectura, por ejemplo). Igual que en El Repertorio, también en El Montañes es posible detectar un interés de parte de los artistas por hacer una reflexión estética respecto al arte.

El último número de El Montañes fue publicado en Julio de 1899 quedando un espacio vacío de cuatro años, respecto a las revistas ilustradas de Antioquia, hasta la aparición de Lectura y Arte en 1903.

Lectura y Arte, dirigida por Antonio J. Cano (más conocido como el Negro Cano), Enrique Vidal, Francisco Antonio Cano y Marco Tobón Mejía inauguró la publicación de las revistas ilustradas en Antioquia en el siglo XX. El primer número fue publicado en Julio de 1903 “luego de la Guerra de los Mil Días que paralizó la República y la dejó sumida en la desolación y la pobreza”.⁸⁸ Situación que fue enfrentada con vitalidad, en el Medellín de comienzos de siglo, por un grupo de

⁸⁸ LONDOÑO VÉLEZ. Santiago. Op. Cit. P. 117.

hombres emprendedores, lo cual es explicado brevemente en el siguiente párrafo de Miguel Escobar Calle:

“A pesar de la caótica situación económica y social causada por la Guerra de los Mil Días, en el Medellín de esos años – casi como una reacción de vitalidad – la joven Sociedad de Mejoras Públicas inicia y ejecuta una serie de proyectos de embellecimiento de la ciudad y de mejoramiento de sus servicios públicos; un grupo de hombres cívicos, intelectuales y artistas – encabezado por Luis de Greiff y Ricardo Olano – crean el centro artístico (1904) con el fin de promover eventos, concursos, exposiciones y programas de formación y divulgación literaria, artística y civilista; y los arquitectos criollos Duque Olarte, Lalinde y los Rodríguez empiezan a transformar el entorno urbano y arquitectónico de la Villa en una ciudad con cierto aroma parisino”.⁸⁹

“En ese ambiente – continua Miguel Escobar – de estrechez económica pero también de reto vital que estremecía la ciudad nació Lectura y Arte”.⁹⁰ Aventura editorial que comenzó como una propuesta de Marco Tobón Mejía a Francisco A. Cano y otros amigos, y que continuando con los propósitos de El Repertorio y El Montañés, alcanzó a publicar doce números en tres años.

En esta revista, de carácter artístico y literario especialmente, y que buscaba entre todos los cultivos “el cultivo del espíritu”,⁹¹ escribieron artículos Carlos E. Restrepo, Jorge de la Cruz, Pacho Rendón y Antonio J. Cano. Las ilustraciones fueron realizados por Francisco A. Cano y Marco Tobón Mejía quien también publicó caricaturas de carácter político con el seudónimo de Sempronio. (Ver

⁸⁹ ESCOBAR CALLE, Miguel. Presentación para la edición facsimilar de la revista Lectura y Arte. Medellín: Secretaria de Educación y Cultura de Antioquia, 1997. P. 1.

⁹⁰ Idem. P. 1.

⁹¹ J. CANO, Antonio. Lectura y Arte. Medellín: Imprenta del Departamento, 1903. P. 3.

ilustración 36). En la revista sus directores, además de complementar las ideas por medio de las ilustraciones, buscaban “el adelanto en las artes del dibujo”,⁹² tratando de educar al público, formal y conceptualmente, en el conocimiento de este arte. Al respecto, la siguiente reflexión puede proporcionar una idea de dicho propósito:

“Son muchísimos los que experimentan verdadero placer cuando leen, por ejemplo, versos, así no entiendan de ellos nada ni tengan los tales que entenderles. ¿Por qué no demorarse, pues, **algún tiempo** en la observación de un dibujo y tratar de explicarse su significación o estimar siquiera la abnegación léase candidez, de quien se maltrató la cabeza, tuvo insomnios terribles, o persiguió sin tregua algo indefinido que bullía en su cerebro, con el objeto de mostrarnos **eso** que sintió, o que creyó sentir, y que se traduce en algunas líneas siquiera sean torcidas y llenas de borrones?”⁹³

Así mismo los directores, buscando hacer partícipes a otros en las ilustraciones de la revista, convocó a un concurso para una de las portadas; recomendando a los participantes que por el estrecho límite del sistema litográfico por ellos utilizado, los dibujos fueran realizados específicamente con lápiz o pluma, técnicas que podían ser más fielmente reproducidas, ya que otras como el óleo, el carbón o el lavado exigía de los reproductores “una **interpretación** que muchos no querían sufrir”.⁹⁴ Palabras con las que se referían ellos a los cambios que en la interpretación podían sufrir los efectos de la pincelada y la mancha, las que debían ser traducidas con línea y tramados.

La portada ganadora, publicada en las revistas Nos. 7 y 8 fue realizada por el ingeniero y arquitecto Enrique Olarte. El jurado calificador, conformado por los

⁹² Idem. P. 33.

⁹³ Idem. P. 33

⁹⁴ Idem. P. 39.

directores de la revista, otorgó el segundo premio a Melitón Rodríguez; y respecto a los otros participantes, que no fueron muchos, resaltaron especialmente el mérito en el dibujo realizado por el joven Francisco Cano Isaza.

Es destacable la importancia, además del avance en los aspectos técnicos, formales y conceptuales, que el dibujo comenzó a tener en el arte antioqueño por medio de las revistas ilustradas. Se puede destacar, en este sentido, el trabajo realizado por Francisco A. Cano, especialmente. Recordemos que en algunas técnicas de grabado (al buril, el grabado en madera y el aguafuerte, por ejemplo) el conocimiento del dibujo es de gran importancia, y esto es posible percibirlo en la serie de grabados en madera, en las zincografías y en las litografías que Cano realizó en las tres revistas mencionadas. De este modo Cano, en la historia del arte antioqueño, es personaje destacado además, de la pintura también en el dibujo y el grabado. Él logró hacer una simbiosis perfecta entre el dibujo y el grabado, tal cual en el pasado lo hicieron artistas como Durero, Rembrandt y Goya entre otros.

El último número de Lectura y Arte fue publicado en febrero de 1906. En la portada se puede ver a dos personajes, posiblemente Marco Tobón Mejía y Francisco A. Cano, concentrados en la lectura de un libro. Es un dibujo que invita a la lectura, que invita a una búsqueda intelectual promovida en aquel entonces por las revistas, búsqueda que se incrementaría cada vez más con otras publicaciones, ilustradas o no, aparecidas en las primeras tres décadas del siglo XX. **Alfa, Panidas, Avanti, Colombia, Sábado, El Bateo, El Correo Liberal, Humano, Arte, Cyrano, Pan**, etc., fueron publicaciones (folletos, revistas y periódicos) encargadas de difundir el pensamiento en el Medellín de los primeros 30 años del siglo XX. Algunas de estas publicaciones permitieron cierta continuidad del grabado en madera y un afianzamiento cada vez más del fotograbado. Por ejemplo: en revistas como Panidas, Avanti, Arte y otros periódicos locales publicaron viñetas y caricaturas realizadas con la técnica del grabado en madera por Ricardo Rendón; en la revista Humano se publicaron

litografías, así como xilografías y fotograbados, realizados por Luis E. Vieco y Julio Posada, en la revista *Cyrano* ilustraron con la técnica del grabado en madera Horacio Longas y José Posada. Algunos de estos artistas (Ricardo Rendón, Luis E. Vieco y Horacio Longas, por ejemplo) fueron alumnos de Cano a quienes enseñó, posiblemente, además del dibujo y la pintura, la técnica del grabado en madera.

Es importante observar como en los primeros años del siglo XX, según el investigador Alfonso Lopera L. “Medellín contaba con un buen número de empresas editoriales que, aunque trabajando aún con rudimentarios equipos impresores, prestaban un buen servicio a la cultura, la industria y el comercio”.⁹⁵ Algunas de estas empresas editoriales se fueron consolidando con la adopción de nuevas tecnologías. Se pueden mencionar entre éstas la Imprenta Departamental fundada en 1868, la Litografía Arango de Luis Arango fundada en 1879 y La Editorial Bedout fundada en 1889. De igual manera, asegura Lopera, “avanzando la segunda década del siglo XX vinieron las primeras prensas automáticas y luego llegaron las **rotativas** que habían sido traídas por primera vez al país por el Dr. Enrique Olaya Herrera.”⁹⁶

El progreso se daba entonces tecnológicamente cada vez más en los medios impresos. Sin embargo, en cuanto al grabado la exploración en el conocimiento de la gran variedad de técnicas inventadas hasta ese momento en Europa (puntaseca, aguafuerte, aguainta, mezzotinta, etc.) era más bien deficiente. El grabado en madera, utilizado durante varios años para la imagen impresa, fue desplazado finalmente, por el fotograbado, el cual siguió conservando, pudiera decirse que hasta el presente, la característica de ser una técnica utilizada comercialmente. Quedaba entonces a los artistas la tarea de darle otra función a las técnicas utilizadas industrialmente, también de recuperar aquellas que se volvían obsoletas para la industria – como sucedió en la década de los sesenta con Aníbal Gil al recuperar la técnica litográfica para la obra gráfica – e investigar

⁹⁵ LOPERA LOPERA, Alfonso. Op. Cit. P. 29.

⁹⁶ Idem. P. 29.

sobre las técnicas de grabado existentes para ser asumidas artísticamente, y de este modo poder encontrar en dichas técnicas todas las posibilidades plásticas y expresivas que tales técnicas proporcionaban.

Los primeros intentos por abordar el grabado como una forma de expresión se dieron con Pedro Nel Gómez hacia la década de los cuarenta. Fue él quien trajo a Medellín, al regresar de Europa en 1930, el primer tórculo convirtiéndose en el primero que en la ciudad hizo agua fuertes.

Pedro Nel Gómez no realizó muchos grabados, escasamente cuatro o cinco. Los motivos por él trabajados en los grabados fueron variados, con un predominio de la figura humana, a excepción de un grabado donde el motivo es el detalle de una ciudad. Su hijo Vladimir Gómez recuerda cuatro grabados: “**La nigua**, otro con el tema de **Salome**, un estudio de **espalda femenino** (expuesto actualmente en una de las Salas de la Casa Museo Pedro Nel Gómez) y un retrato de Perfil de doña Juliana Scalaberni esposa de Pedro Nel Gómez”.⁹⁷

En los pocos aguafuertes que Pedro Nel Gómez realizó, entre los años 40 y 50, demostró tener conocimiento de la técnica, la cual aprendió estando en Italia. Quizá si sus intereses con el grabado hubieran sido más amplios, pudiera haber dejado una obra gráfica tan importante como sus esculturas, pinturas y murales. En el **Estudio de espalda femenino**, por ejemplo, puede observarse una buena solución técnica, un dibujo suelto con líneas de contorno continuas y agradables, igual que una distribución apropiada de los pocos valores tonales utilizados para crear atmósfera, y una excelente representación de la figura humana.

En la casa Museo Pedro Nel Gómez ubicada en el barrio Aranjuez en Medellín conservan el tórculo, las planchas de zinc y las estampas como prueba de la incursión corta, pero acertada, del mencionado artista en el grabado.

⁹⁷ Entrevista concedida telefónicamente por Vladimir Gómez a Elkin Úsuga G., el día 24 de Junio de 2004.

Es cierto que los artistas en el Medellín de aquella época, años cuarenta, no trabajaban las técnicas de grabado en hueco hasta el momento conocidas (ya todas habían sido prácticamente inventadas), el principal obstáculo era la prensa, necesaria para estas técnicas, la cual sólo tenía Pedro Nel Gómez y que, según se cree, solamente se permitía trabajarla él. Sin embargo es posible que, así fuera teórica y visualmente, los artistas tuvieran algún conocimiento respecto a dichas técnicas.

Ya para la década de los 30 algunos artistas de la ciudad trataban de dar a conocer su obra y a la vez educar visual y artísticamente a los habitantes de Medellín por medio de esporádicas exposiciones organizadas por ellos mismos en sus propios talleres, en casas alquiladas para el evento u organizadas eventualmente por el Instituto de Bellas Artes.

En las décadas de los cuarenta y cincuenta, otras instituciones de la ciudad participaron de la difusión de la obra de arte por medio de exposiciones. Algunas de estas exposiciones, las cuales mencionaré a continuación, fueron de Obra Gráfica, incluido el grabado, y en ellas el público tuvo oportunidad de ver: xilografías, aguafuertes, aguatinas, litografías, etc. La lista de exposiciones de grabado, o que incluían grabado en la muestra, es la siguiente: el artista belga Víctor Deles expuso sus xilografías en junio de 1941 en el Palacio de Bellas Artes de Medellín (Ver ilustración 37), la artista francesa Andree de Sobocka de Groot, realizó en marzo de 1944 en el Salón Patronato de Obreras una exposición individual donde además de pinturas expuso grabados; en el Instituto Cultural Colombo Británico, en Julio de 1944, se organizó una muestra de grabados Británicos modernos con doscientas obras en aguafuerte, aguatina, grabado en madera, etc.; en agosto de 1946 se expusieron en el Museo de Zea una colección de grabados españoles y mexicanos; en el mismo museo en Septiembre de 1946 se realizó una exposición de grabados norteamericanos, algunos de los expositores fueron: Stow Wengenroth, Howard Nortón Cook, Adolph Dehn, Guy

Mac Coy y Norman Lewis, señalado como el más conocido en Norteamérica en aquella época.

Todas estas exposiciones tuvieron difusión en el periódico El Colombiano de la ciudad. Por lo regular se anunciaba la exposición y se le hacía después una corta reseña periodística.

Precisamente una de estas exposiciones, la de grabados Británicos modernos, fue acompañada, además, con una conferencia dictada por Pedro Nel Gómez el día de la inauguración, viernes 14 de julio de 1944. Dicha conferencia fue publicada en el periódico El Colombiano del domingo 16 de julio de 1944. La conferencia fue amplia en alabanzas a la cultura inglesa. Sin embargo, quiero citar tres párrafos que me parece son importantes para observar la visión de cambio sentida por Pedro Nel Gómez, y lo que estética y técnicamente pensaba él del grabado:

“Un mensaje humano, muy amistoso, de extraordinaria riqueza, llega hasta nosotros con esta exposición, y llega en momentos de transformaciones totales en todos los conceptos artísticos, sociales y políticos venerados y seguidos por muchas generaciones”.⁹⁸

En cuanto al grabado el artista pensaba:

“El arte del grabado no permite las manifestaciones monumentales, ni las posturas de aspecto retórico, en este arte todo es sólido, profundo, luminoso, la belleza vive en forma de poema reducido y su potencia es recogida, acumulada”.⁹⁹

Y respecto a la técnica aconsejaba lo siguiente:

⁹⁸ GÓMEZ, Pedro Nel. La cultura Inglesa en Colombia. El Grabado, un Arte Difícil, Sólido, Profundo y Luminoso. En: El Colombiano, Medellín, 16 de Julio de 1944. P. 4.

⁹⁹ Idem. P. 4

“Una naturaleza paciente y tenaz es muy necesaria en el arte del grabado. Esta técnica implica una preparación muy cuidadosa. Si no se toman todas las precauciones, tales como el buen material, buenos mordientes, puntas afiladas y sobre todo, muy buena inspiración la pérdida de la lámina es el resultado final.”¹⁰⁰

Continuando con las exposiciones, es factible que éstas comenzaran a tener una buena acogida entre el público de la ciudad según la siguiente reseña periodística escrita por Teresa Santamaría de González: “El público sigue acogiendo con fervor e interés las exposiciones que se efectúan en el Museo de Zea”¹⁰¹, refiriéndose a la exposición de grabados norteamericanos, reseñada en la lista que hice anteriormente, y a la exposición de acuarelas de Rafael Saenz realizadas simultáneamente en el Museo de Zea.

Igualmente, es probable que alguna de las exposiciones mencionadas fuera observada por los artistas de la ciudad, por aquellos que tenían una obra ya consolidada y por otros que recién comenzaban su camino en el arte. Quizá nuevas inquietudes técnicas y expresivas se suscitaron en sus espíritus, algunos de ellos inscritos en una estética modernista y renovadora en las artes plásticas antioqueñas. Pedro Nel Gómez, Eladio Vélez, Débora Arango, Rafael Saenz y Carlos Correa, por ejemplo, eran ejecutores de un arte que para el momento se había desprendido totalmente de planteamientos academicistas y que comenzaba a ser considerado, en sus concepciones formales y estéticos, como revolucionario.

De este grupo de artistas, tres especialmente: Pedro Nel Gómez, Débora Arango y Carlos Correa habían mostrado con sus propósitos artísticos una obra de claro contenido social, y en determinado momento, de carácter político. Pedro Nel Gómez había encontrado en la pintura al fresco un medio para llevar a los muros

¹⁰⁰ Idem. P. 4

¹⁰¹ SANTAMARÍA DE GONZÁLEZ, Teresa. Letras y Encajes, Revista femenina al servicio de la cultura. Medellín, No. 242, Septiembre de 1946. P. 280.

“la vida del pueblo”¹⁰². Débora Arango encontró en la pintura la forma de expresión de sus sentimientos creando imágenes en las que se puede captar “un sentido de liberación que da rienda suelta a la sensualidad, a la sátira y a la denuncia”.¹⁰³ Y Carlos Correa, quien además de la pintura realizaría en los años cincuenta dos series de grabado en metal con una “manifiesta intención política”.¹⁰⁴ Es a este artista, punto de transición hacia el grabado abordado como otra forma de expresión en el arte antioqueño, a quien he de referirme, unos párrafos más adelante, para concluir el presente capítulo.

En la década de los cincuenta continuaron las exposiciones de obra gráfica en Medellín. La primera de ellas, posiblemente la más resonante en aquellos días en la ciudad, fue inaugurada el 26 de agosto de 1952 en la Sala Rendón del Museo de Zea. Me refiero a la exposición de litografías de Pablo Picasso, pertenecientes a la librería Bucholtz de Bogotá. Al respecto un aparte de la reseña periodística decía lo siguiente:

“En total se presentarán en el museo de Zea 24 obras del gran pintor español, reconocido ya hoy como un genio revolucionario, y Medellín tendrá oportunidad de apreciar lo mejor de su producción última, poco conocida en el mundo.”¹⁰⁵

Otra exposición de grabado, a la que se le hizo difusión en la prensa y que permitió además una conferencia sobre el tema, fue la realizada, por el artista brasilero Waldemar Kunter en la Alianza Colombo Brasileña en febrero de 1957. La exposición fue inaugurada el 5 de febrero de 1957, y al día siguiente el periódico El Colombiano anunciaba la Conferencia así:

¹⁰² ARANGO RESTREPO, Sofía y GUTIÉRREZ GÓMEZ, Alba Cecilia. La estética de la modernidad en las artes plásticas de Antioquia. Medellín: Imprenta Universidad de Antioquia, 1993. P. 90.

¹⁰³ LONDOÑO VÉLEZ, Santiago. Op. Cit. P. 202.

¹⁰⁴ GONZÁLEZ, Miguel. Carlos Correa grabador. El País, Cali, Julio 1 de 1978.

¹⁰⁵ El Colombiano, Medellín, martes 26 de agosto de 1952, P. 14

“Para esta tarde se anuncia una conferencia del artista Kunter, sobre **El Arte del Grabado** y dada la importancia del tema y la originalidad del mismo, se espera una nutrida concurrencia. El acto tendrá lugar en el club de profesionales a las 6 de la tarde. La entrada es gratuita”.¹⁰⁶

Finalizando la década de los cincuenta es posible observar como el grabado comenzaba hacer parte de los intereses expresivos de algunos artistas antioqueños. Para el año de 1959, año en que el joven artista antioqueño Jorge Cárdenas Hernández realizó una muestra individual de cincuenta cuadros, que reseñaré enseguida, y que incluía además grabados, ya Carlos Correa había realizado, entre 1952 y 1960, sus dos conocidas series de grabados: **Trece pesadillas** y **El mundo es libre**. También para esa fecha Aníbal Gil, quien estudió en Italia pintura mural, vitral y grabado, había participado con grabado en varias exposiciones colectivas y había ganado además cuatro premios con dicha técnica.

En cuanto a Jorge Cárdenas Hernández, quien en los años 50 era profesor de dibujo, pintura, Historia del Arte, y Apreciación Estética en el Liceo Antioqueño de la Universidad de Antioquia, presentó en el Museo de Zea, en mayo de 1959, una exposición de cincuenta obras entre oleos, acuarelas, ceras, dibujos, monotipos y grabados. Respecto a esta variedad de técnicas y su búsqueda expresiva se refería el periodista Luis Mejía G. en los siguientes términos:

“La variedad de técnicas indica el estudio permanente de Cárdenas Hernández en busca de medios de expresión. Los resultados son estas obras ricas en expresividad, aunque no puedan llamarse definitivas, en las que prima el deseo manifiesto de resolver problemas de construcción, forma y color”.¹⁰⁷

¹⁰⁶ El Colombiano, Medellín, 6 de febrero de 1957, P. 2.

¹⁰⁷ MEJÍA G., Luis. CÁRDENAS HERNÁNDEZ, Cincuenta cuadros en la Sala del Zea. En: El Colombiano Literario, Medellín, domingo 17 de mayo de 1959. P. 4.

En la misma reseña periodística Luis Mejía G. resaltaba el valor de la xilografía en el arte moderno, por medio de la cual se podían lograr planos y líneas puras, aspectos con los que se conseguía producir movimientos dinámicos, ritmo y contrastes casi imposibles de lograr con elementos distintos a los aparentemente simples del grabado. Y terminaba elogiando los trabajos en planchas de madera presentados por Jorge Cárdenas de quien él consideraba había “aprendido a vencer las dificultades que ofrece este material y a aprovechar sus cualidades intrínsecas”.¹⁰⁸

Casi simultáneamente a la exposición de Jorge Cárdenas, en el mes de junio, la Alianza Cultural Colombo Francesa presentó una exposición de grabados y dibujos pertenecientes a la colección particular del pintor Pedro Restrepo Peláez. La muestra estaba compuesta por 46 obras, de las cuales las más antiguas pertenecían al siglo XVII y las modernas eran una puntaseca firmada por Pablo Picasso titulada “el escultor” y un aguafuerte con la firma de Chagall. En el conjunto se destacaban además tres aguafuertes de Goya pertenecientes a la serie “los desastres de la guerra”. Esta exposición fue reseñada por Luis Mejía G. en el Colombiano literario del domingo 7 de Junio de 1959.

Finalmente, concluyendo con las exposiciones en la década del 50, el 28 de julio de 1959 en el Museo de Zea se inauguró la primera exposición individual de grabado de un artista colombiano en la ciudad: el bogotano Enrique Sánchez Martínez presentado como litógrafo y grabador. El catálogo tenía dos comentarios: uno de Marta Traba y otro de Eugenio Barney Cabrera.

Este joven pintor y grabador egresado de la escuela de Bellas Artes de Bogotá, se había compenetrado con los valores universales del arte americano precolombino, sin caer en el folclorismo vernáculo ni en lo anecdótico, para producir una obra, según palabras de Luis Mejía G. “diferente, profunda, arcana y poética aunque no ajena, por muchos puntos de contacto, a la de Paul Klee y los modernos

¹⁰⁸ Idem. P. 4

grabadores alemanes”.¹⁰⁹ Conceptos que Mejía complementaba con el siguiente comentario a las xilografías del artista:

“En la superficie de sus planchas xilográficas, monocromas, mediante una acertada y original distribución de blancos y negros Sánchez Martínez logra producir movimiento dinámico, ritmo, tensión y contrastes ricos en lirismo y acrecentada fantasía, afines en cierto grado al oscurantismo mágico de gran riqueza abstracta de los monolitos agustinianos tan emparentados con el abstraccionismo de los vasos rituales primitivos chinos”.¹¹⁰

Parece ser que este periodista comenzaba a interesarse cada vez más por el grabado ya que después del comentario a la obra del grabador, Mejía escribió para El Colombiano Literario un texto sobre el arte del grabado en madera, el cual creo que vale la pena citar:

“El grabado en madera ha recuperado finalmente sus características de espontaneidad y monumentabilidad, sin que ello quiera decir que haya regresado a sus orígenes. Los artistas modernos tienen su propia voluntad creadora que corresponde a nuestra época y todos ellos, por rutas distintas, han llegado al principio de la funcionalidad sin el cual es imposible la verdadera talla xilográfica. El olvido de ese principio, fue como ya hemos visto, la causa de la decadencia de la xilografía y este vínculo de unión entre el grabado medieval y el moderno es una de las verdaderas conquistas de nuestros artistas que han vuelto a convivir

¹⁰⁹ MEJÍA G., Luis. Enrique Sánchez Martínez, Litógrafo y Grabador. En: El Colombiano Literario, Medellín, domingo 9 de agosto de 1959. P. 4.

¹¹⁰ Idem. P. 4

con el pueblo y la autentica base de las grandes realizaciones de la xilografía moderna.¹¹¹

Por lo que hemos visto, 1959 fue el año en que se sintió una participación más amplia del grabado en el discurrir del arte local durante la década de los 50. Las tres exposiciones anteriormente mencionadas, su difusión en la prensa, y los comentarios escritos por Luis Mejía G., quien al parecer fue el primero que en la ciudad comenzó a hacer crítica sobre grabado, ayudan a sustentar lo escrito al comienzo del párrafo.

De este modo, el grabado comenzaba también a tener cierta participación en la estética modernista que se vivía dentro de las artes plásticas antioqueñas de aquel período. Y quizá lo más importante, punto de interés en la presente investigación, comenzaba a sentirse una consolidación del grabado, asumido como una forma de expresión verdaderamente importante, entre los artistas locales.

Debo recordar al lector, como lo anuncié unos párrafos atrás, que ese momento de transición, hacia el grabado sentido por los artistas como una forma de expresión, se dio con Carlos Correa y los aguafuertes realizados por él entre 1952 y 1960. Fue Carlos Correa el primer artista antioqueño que hizo una obra gráfica importante con la técnica del aguafuerte. Sus grabados no se quedaron solamente en el ensayo como sucedió en los años treinta con Pedro Nel Gómez. Los propósitos fueron más amplios, hasta encontrar posibilidades expresivas en la técnica.

Es a Carlos Correa y a sus aguafuertes, paso importante hacia la historia del grabado en Antioquia en los últimos cuarenta años, a quien dedicaré los últimos párrafos de este capítulo.

¹¹¹ MEJÍA G., Luis. Notas sobre arte, El Grabado en Madera. En: El Colombiano Literario, Medellín, domingo 18 de octubre de 1959. P. 1.

Carlos Correa (1912-1985) realizó durante su vida una obra comprometida no solo con él mismo, sino también con la realidad de su tiempo, una realidad por demás cruda, ya que el pintor vivió durante la época de la violencia política que sacudió al país durante tres décadas. Violencia generada por diferencias ideológicas entre los dos partidos tradicionales (conservador y liberal), que tuvo sus comienzos durante el gobierno de Olaya Herrera (1930-1934) y que se recrudeció luego con el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán en 1948, para terminar después durante el gobierno del general Gustavo Rojas Pinilla hacia 1957.

Para la década de los cincuenta, época en la cual realizó sus grabados, ya Carlos Correa había obtenido – aunque con altibajos, rechazos y purgas impuestas por él mismo a su obra – cierto reconocimiento. El artista había realizado desde 1936 varias exposiciones individuales; participado en varias exposiciones colectivas, entre ellas cuatro Salones Nacionales y una exposición internacional, La Bienal de Madrid. Correa había ganado hasta ese momento cuatro premios importantes: primero, segundo y tercer puesto en Salones Nacionales, y un primer premio en el II Salón Nacional de Pintura de Tejicondor en Medellín.

Carlos Correa fue el autor de **La anunciación**, quizá una de las obras más polémicas en la historia del arte colombiano. Obra pintada en 1941, con la cual participó en el II Salón Anual de Artistas del mismo año, y que fue retirada por orden del Ministro de Educación. Pintura con la que participó después bajo otro título: **Desnudo**, en el siguiente Salón Anual de Artistas, donde obtuvo el primer premio y que sin embargo “sólo estuvo exhibida cuatro días ante el ataque furioso de algunos sectores de la opinión entre ellos el clero y los periódicos más conservadores”.¹¹²

La cita anterior puede dar una idea de la actitud crítica y de rechazo con que la obra de Carlos Correa fue recibida varias veces por algunos sectores de la sociedad colombiana. Disposición generada por una obra que la mayoría de las

¹¹² Carlos Correa. Trece Pesadillas (1952-1954), grabados. Catálogo del Palacio de la Cultura de Medellín. P. 5.

veces cuestionó los estamentos religiosos, políticos y sociales. Precisamente, son estos tres los elementos fundamentales que en su momento guiaron el pensamiento de Correa para realizar sus grabados.

Las dos series de grabados están compuestas por 26 planchas de metal (zinc y cobre) elaboradas mediante la técnica del aguafuerte y en determinados momentos intervenidas al buril. La primera serie **Trece pesadillas** está compuesta por 13 grabados y fue realizada entre 1952 y 1954. Los otros 13 grabados componen la serie **El mundo es libre**, la cual fue realizada entre 1958 y 1960.

No espere el espectador encontrar en los grabados de Carlos Correa una gran variedad en cuanto a líneas calibradas y valoradas, ni una amplia escala tonal con los tramados, ni un juego ilusorio de planos, ni el diálogo armonioso entre la luz y el claroscuro; características éstas, formales y técnicas, a las que con una práctica extensa él grabador puede acceder. Sin embargo, en estos grabados, la capacidad expresiva del artista se impone sobre los aspectos aparentemente negativos antes mencionados para darle su debido valor a la obra y ubicarla a la altura de momentos de gran importancia en la historia del grabado, como por ejemplo el expresionismo gráfico alemán. Sus grabados nos recuerdan que en otros momentos en la historia de la humanidad artistas como Callot, Goya, Guadalupe Posada y los artistas del mencionado expresionismo alemán (Ernst-Ludwig Kirchner, Kathe Kollwitz, Erich Heckel, Emil Nolde y Max Pechstein entre algunos), encontraron en el grabado una manera de expresar sus ideas y cuestionar de ese modo el momento histórico, de guerras y atropellos contra la humanidad, en el que les correspondió vivir. A su manera, y con un arte gráfico que algunos consideraron panfletario, Correa hizo una crítica a los estamentos de poder establecidos en su época. En sus estampas, según palabras de Alberto González “se concentra de forma contundente el humor negro y la corrosiva crítica a las instituciones oficiales y al mundo de la política de su época.”¹¹³

¹¹³ GONZÁLEZ, Alberto. Carlos Correa: Terquedad y compromiso, En: Revista Universidad de Antioquia, No. 255, Medellín enero-marzo de 1999. P. 91.

El humor negro y la crítica corrosiva se pueden detectar por ejemplo en estampas como **Club de ratones** (1952), **Vía – Crucis** (1953), **La res pública** (1953), etc. En la primera estampa (Ver ilustración 38) se puede observar a un grupo de personas con cabeza de ratón que portan un estandarte, en el cual se leen las palabras que dan título a la obra, y en el piso una cinta con la frase: no admitimos ni negros ni judíos. Respecto a este grabado, el primero de la serie realizado por Correa decía él lo siguiente:

“Esta primera aguafuerte fue directamente grabada al buril sobre zinc y profundizada luego con ácido nítrico. El tema hace alusión al prejuicio social y tiene origen en el caso sucedido a un amigo. En efecto: alguien perteneciente al club de Leones de Cali lo invitó a ingresar a dicho club y para convencerlo le dijo: para saber hasta que punto es respetable nuestro club basta decir que no admitimos ni negros ni judíos”.¹¹⁴

En la segunda estampa mencionada, **Vía – Crucis**, un grupo de personas, posiblemente aludiendo al pueblo, cargan una cruz y sobre ella dos personajes: un obispo y un soldado romano, simbolizando tal vez la relación que en determinados momentos se daban entre la religión y el poder estatal en contra del pueblo.

En **La res pública**, título de la tercera estampa, el juego de palabras es utilizado para referirse a la república la cual, en la imagen, Carlos Correa representa como el esqueleto de una res, a la que algunos personajes, representados aquí como buitres, se han comido entre sí.

Y así sucesivamente, los dos aspectos mencionados por Alberto González en la cita: el humor negro y la crítica corrosiva, pudieran encontrarse en el resto de los grabados de Carlos Correa. Baste para complementar este corto análisis a su trabajo gráfico mencionar, entre algunos, otros títulos de los grabados: **Mejor es la**

¹¹⁴ Idem. P. 92.

buena fama que un buen ungüento y el día de la muerte que el día del nacimiento, Y nada hay nuevo bajo el sol, El verraco de guaca, Atajarasme las mulas que se entran a la universidad y me las gradúan, Cada loco con su tema, Lo que nada nos cuesta volvámoslo fiesta, Las últimas monarquías, etc. Títulos en los que es posible percatarse de la manifiesta intención política que tienen los grabados y en los cuales según palabras de Miguel González: “Hay una declarada mofa a las instituciones oficiales: el escudo nacional, los políticos, los ritos religiosos, la situación social del mundo: son ironizados y colocados en situaciones que recogen por igual la comicidad y la ridiculez”.¹¹⁵

En su momento los grabados de Carlos Correa anunciarían la nueva intencionalidad política y social presente en la obra gráfica de la generación posterior en el arte colombiano, años 60 y 70, donde estarían inmersos artistas como Quijano, Rendón, Granada, Alcántara, Nirma Zarate, etc.

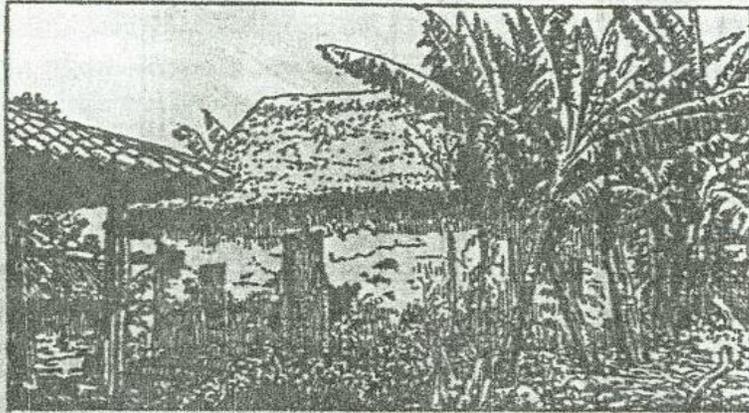
En cuanto a la historia del grabado en Antioquia, las dos series realizadas por Carlos Correa, son representativas de una nueva actitud frente al grabado, abordado como una forma de expresión, diferente a la función ilustrativa que en otros momentos le habían asignado. Este artista es el punto de transición hacia el grabado que se haría en las cuatro décadas siguientes en Antioquia. Después de él otros artistas: Aníbal Gil, Augusto Rendón, Luis Fernando Uribe, Fabián Rendón, Luis Fernando Mejía, José Antonio Suárez, entre otros, aparecerían con otras técnicas y temáticas variadas, además de las posibilidades gráficas y expresivas capitalizadas en el grabado, para enriquecer la historia del arte local.

¹¹⁵ GONZÁLEZ, Miguel. Carlos Correa y su obra. En: Arte en Colombia No. 12, Bogotá, mayo de 1980. P. 46.



31. Rodillo de cuerpo cilíndrico con motivos antropomorfos perteneciente a la Cultura Quimbaya. Objetos precolombinos como éste, también se han encontrado en territorio antioqueño.

El Crimen de Aguacatal



CASA DEL CRIMEN



MANUEL A. ESCOBAR



FRANCISCO PARRA



EVARISTO GALIANO



DANIEL ESCOBAR



EMIGDIO GALIANO

32. León Villaveces. *El crimen de aguacatal*. Litografía, 1875.

Posiblemente la litografía fue el primer sistema de impresión con que en Antioquia se comenzó a ilustrar el texto impreso. En el caso del libro aquí citado la litografía fue utilizada para ilustrar lo escrito y también como documento ya que por medio de ella hicieron los retratos, para el conocimiento del público, de los personajes causantes de un crimen que conmocionó Medellín a finales del siglo XIX.



33. Anónimo. Cubierta del periódico *El Aficionado* No. 5. 31.5 x 32 cms. Yarumal, 21 de noviembre de 1874. Hemeroteca Luis López de Mesa, Bogotá. En: *Historia de la pintura y el grabado en Antioquia*. de Santiago Londoño Vélez. P. 133.

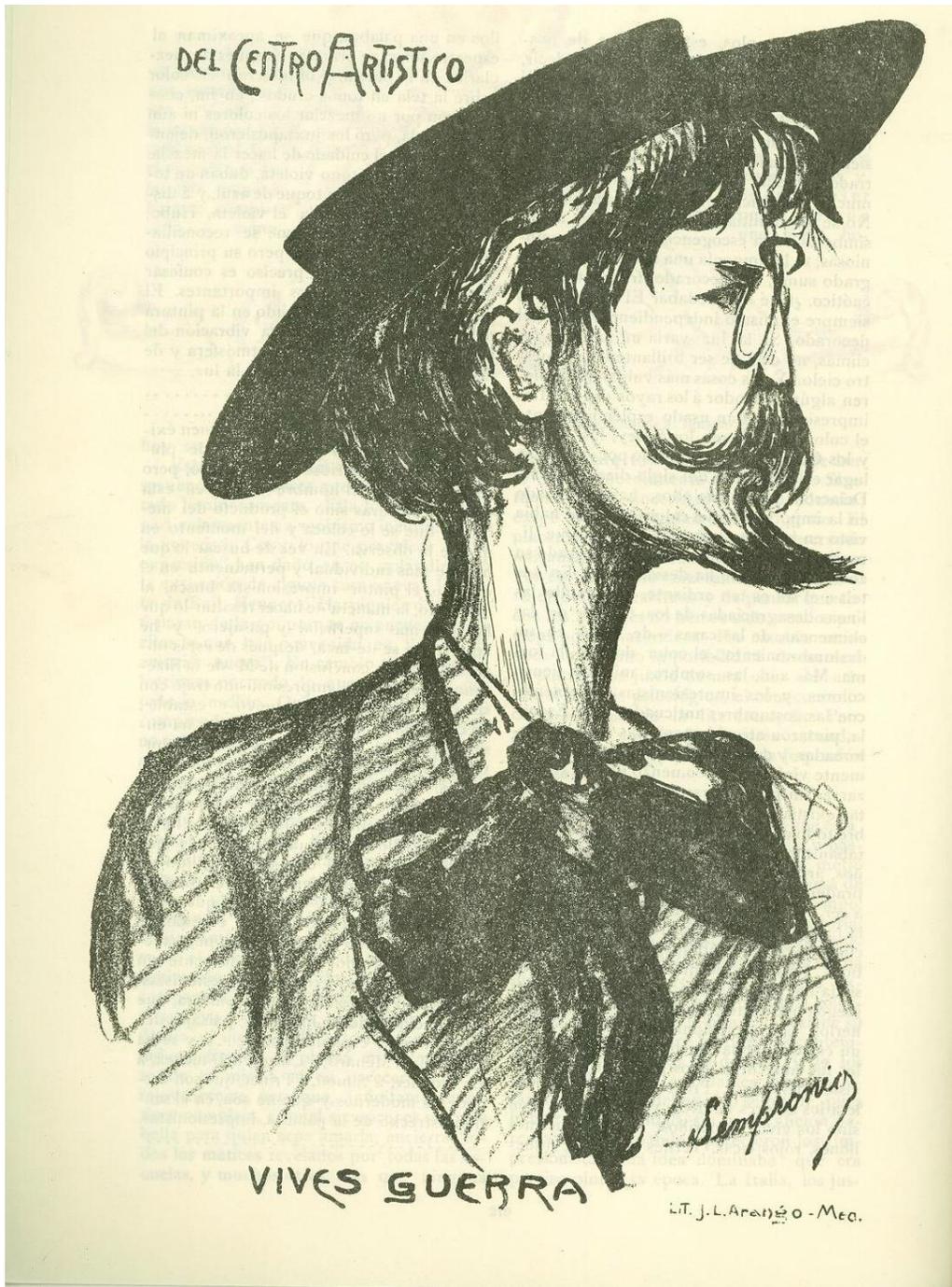


34. Francisco Antonio Cano. *El doctor Roman de Hoyos*. Zincografía, *El Repertorio* 13 x 10 cms. Medellín, 1896 P. 233. Sala Patrimonio Documental Biblioteca Universidad de Antioquia.



35. Francisco Antonio Cano. *En el arado*. Pintura reproducida con la técnica del fotograbado. *El Repertorio*, Medellín 1896. P. 283.

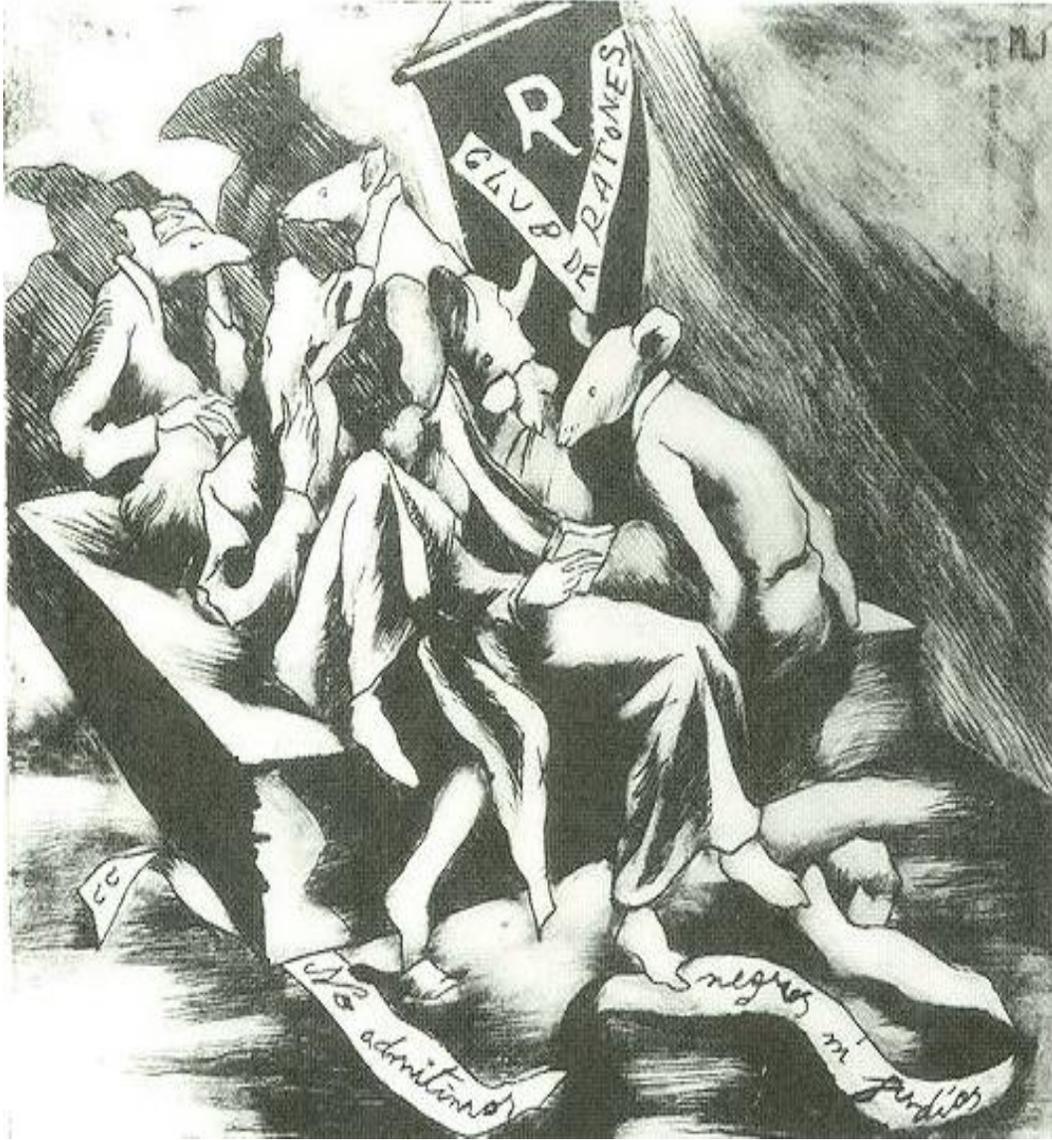
En Antioquia el fotograbado fue desplazando poco a poco al grabado en madera utilizado como sistema de impresión para ilustrar el texto impreso. Aunque en un comienzo las imágenes reproducidas con el fotograbado presentaban fallas en la escala tonal, el progreso se fue dando rápidamente hasta lograr imágenes a una tinta de muy buena calidad.



36. Marco Tobón Mejía. *Sin título*. Litografía. *Lectura y Arte*, 26 x 19 cms. Medellín, julio de 1905, P. 211. Edición facsimilar, Colección Autores Antioqueños Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe.



37. Víctor Delhez . *El anuncio del ángel a José*- Grabado en madera, *Los Cuatro Evangelios de Nuestro Señor Jesucristo*, 1954, P. 83. Sala Patrimonio Documental Biblioteca Universidad de Antioquia.



38. Carlos Correa. *Club de Ratonos*. Aguafuerte, 1952.

No se sabe con certeza quien enseñó a Carlos Correa la técnica del aguafuerte. Lo cierto es que, paralelo a la investigación en el conocimiento de la técnica, el artista asumió una actitud frente al grabado, adoptándolo como una forma de expresión por medio del cual podía hacer una denuncia y una crítica social. De este modo Correa se convirtió en el primer artista antioqueño en realizar una obra verdaderamente contundente por medio del grabado.

4. LA ENSEÑANZA DEL GRABADO EN ANTIOQUIA

Está comprobado que el primer taller oficial donde se enseñó una técnica de impresión en Antioquia, fue el Taller de Litografía dirigido por León Villaveces en la Universidad del Estado en 1874.

Después de este taller no se tiene conocimiento, si en los últimos 30 años del siglo XIX en Antioquia hubo algún lugar, oficial o particular, donde se dictaran cursos de grabado. De este modo, aquellos que finalizando el siglo XIX, con el grabado en madera y el fotograbado, iniciaron la historia del grabado moderno en Antioquia: Juan Francisco Maya, Anatolio Peláez, Francisco Antonio Cano, Rafael Mesa y Horacio Marino Rodríguez, fueron seguramente autodidactas. Recordemos por ejemplo algunas palabras de Gabriel Latorre, citados anteriormente, refiriéndose a Horacio Marino Rodríguez y a su aprendizaje del fotograbado:

“Su falta de recursos le impidió aprovecharse de las lecciones de un maestro; y sin más instrucciones que las notas tomadas aquí y allí de periódicos extranjeros; sin otro texto que un breve tratado escrito en lengua extraña para él y sólo conseguido cuando ya llevaba muy adelantados sus ensayos, logró éxito muy satisfactorio en una empresa irrealizable”.¹¹⁶

No es fácil conseguir abundante información que hable sobre los procesos de aprendizaje de estos pioneros del grabado en Antioquia, sin embargo palabras

¹¹⁶ LATORRE, Gabriel. Op. Cit. P. 458.

como las anteriormente citadas y una que otra referencia al respecto en los periódicos locales de la época, pueden servir para sustentar la teoría de que su aprendizaje fue de cuenta propia. Es el caso de Juan Francisco Maya (Ver ilustración 39), a quien se refería un cronista en los siguientes términos:

“La magnífica Viñeta que ostenta hoy los Ecos, es obra del inteligente joven Juan Francisco Maya B., de Medellín, quien por su propio cuño, ha logrado perfeccionarse en el arte del grabado. Si el gobierno del Departamento auxiliará a esta clase de jóvenes, bien pronto contaríamos con artistas de primera entre nosotros. Felicitaciones sinceramente al joven Maya por su noble adelanto en el arte”.¹¹⁷

En el comentario el cronista no solamente valoraba y felicitaba a Maya, sino también a otros artistas que “igualmente luchaban por levantarse”¹¹⁸ en especial a alguien que tenazmente comenzaba a destacarse en el Medellín de finales del siglo XIX. Escuchemos a quien se refiere el cronista:

“A este artista y a Cano, que si no están en la miseria porque el trabajo rudo, asiduo y tenaz de su inteligencia y de su brazo les proporciona lo necesario –apenas- para sostener sus familias honradamente y sin cobardes abdicaciones, si carecen de recursos para perfeccionar en campo más dilatado lo que ellos, podemos decirlo así, adivinaron y llevaron a la práctica”.¹¹⁹

¹¹⁷ ANÓNIMO. Artista notable en: El esfuerzo, Medellín 13 de Julio de 1895. Esta cita fue tomada de una fotocopia del periódico El Esfuerzo, la cual está en el archivo de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín y no tiene registrada la página.

¹¹⁸ Idem P.

¹¹⁹ Idem P.

En cuanto a Francisco Antonio Cano su primer maestro en cuestiones del arte, como él mismo lo enfatizó, fue su padre “Don José María Cano, hombre pobrísimo y sin educación pero de despejada inteligencia y peculiar habilidad e ingenio en los variados oficios que ejerció: Platero, orífice, actor cómico, ebanista, carpintero, y un poco pintor y arquitecto empírico”.¹²⁰

Igual que su padre Cano también ejerció varios oficios, así lo expresaba en su autobiografía:

“Le cuento, pues, que casi no hay faena en que no haya trabajado. Desde remendar paraguas y olletas, pasando por joyero, platero, arreglador de máquinas de coser y relojes, he trabajado ladrillo y piedra, al sol, y he sido hojalatero, grabador, empapelador, fotógrafo, ebanista, cerrajero, etc.”¹²¹

Algunos de estos oficios los aprendió Cano de su padre, también de los que fueron sus amigos en Medellín (Los Rodríguez por ejemplo), y otros oficios le correspondió aprenderlos por iniciativa propia. Él fue alguien que siempre estuvo presto al aprendizaje, a la búsqueda del conocimiento, sus propósitos fueron mucho más allá que al conocimiento de un oficio, esto es, también buscó una formación intelectual, fue humildemente “cada día más discípulo”.¹²² ¿Estudia usted mucho? Le preguntaba un periodista a Cano cuando tenía sesenta años, y su respuesta fue: “Si. Hay que hacerlo. No puede uno quedarse atrás, y para eso hay necesidad de inquirir de investigar, de trabajar”.¹²³

¹²⁰ ESCOBAR CALLE, Miguel. Francisco. A. Cano, Notas artísticas. Medellín: Extensión Cultural Departamental, 1987 P. 14.

¹²¹ Idem. P. 23.

¹²² Idem. P. 136

¹²³ Idem. P. 136.

No se sabe con seguridad de que manera aprendió Cano el grabado en madera, pero se cree que cuando llegó a Medellín de su tierra natal Yarumal en 1883, ya conocía de esta técnica. Al respecto aseguraba Manuel Uribe Ángel en 1899:

“No es sólo en pintura, estatuaria y arquitectura donde lucen los privilegiados talentos del hijo de estas montañas; porque cuando vino de Yarumal, para quedarse entre nosotros, ya sabía grabar en madera, habilidad que extendió pronto al grabado en piedra y en metal. Es, además, perito en lo que se conexas con la fotografía”.¹²⁴

Es seguro que estos entusiastas del dibujo, la pintura, el grabado y la fotografía, compartieran entre ellos sus conocimientos. Horacio Marino Rodríguez por ejemplo halló en su amigo, también fotógrafo, Rafael Mesa, un admirable colaborador en la difícil empresa del fotograbado. Igualmente Francisco Antonio Cano participó activamente de las Zincografías realizadas por Horacio Marino Rodríguez con sus dibujos y con las correcciones finales a las planchas por medio del buril. Seguramente Cano también aprendió fotograbado.

Es probable que el conocimiento no se quedara solamente entre estos iniciadores de las Bellas Artes en Antioquia y que también otras personas tuvieran acceso a los saberes de estos personajes. Horacio Marino Rodríguez y Rafael Mesa probablemente enseñaron fotograbado y fotografía a otros, e igualmente Cano, dentro de su labor magisterial admirable, enseñó grabado a algunos de los que fueron sus alumnos. De veinte alumnos comprobados que tuvo Cano entre los años de 1885 a 1911¹²⁵ cinco de ellos hicieron litografía y grabado en madera. Marco Tobón Mejía, por ejemplo, hizo litografías que le publicaron en la revista *Lectura y Arte*, e igualmente Gabriel Montoya, Luis E. Vieco, Horacio Longas y

¹²⁴ Idem. P. 189

¹²⁵ ESCOBAR CALLE, Miguel. La enseñanza de las Artes Plásticas en Antioquia, Esquema, 1885-1980.

Ricardo Rendón, realizaron grabados y viñetas en madera que fueron publicados en algunas revistas de comienzos del siglo XX en Antioquia. ¿De quién pudieron haber aprendido grabado? Miguel Escobar Calle asegura que “fue Cano quien enseñó grabado a estos artistas”.¹²⁶ Lo mismo afirma el acuarelista Germán Vieco cuando se refiere a su tío Luis E. Vieco quien aprendió grabado, dice él, del maestro Cano.¹²⁷

Precisamente los hermanos Vieco Ortiz, Luis Eduardo y Roberto, fundaron en 1919, con \$326.00, la empresa de fotograbado Vieco y Cía. Convirtiéndose en los más activos propulsores de esta técnica en los primeros 30 años del siglo XX en Antioquia. En este taller, ubicado en el Parque de Berrio de Medellín donde actualmente esta ubicada “La gorda de Botero”, se hicieron con la técnica del fotograbado casi todas las ilustraciones que lucieron los libros y revistas antioqueñas en las décadas de los 20 y los 30. Allí Luis Eduardo el director, se encargaba de lo correspondiente al diseño, al dibujo y la ilustración mientras su hermano Roberto hacia lo correspondiente al fotograbado. (Ver ilustración 40)

Se ha creído que era Luis E. Vieco quien hacia los fotograbados, pero, aseguran los hermanos Lucía y Germán Vieco Betancour que el fotograbado “lo hacia era el padre de ellos, Roberto Vieco, quien recibió clases de fotograbado en Bogotá del fotograbador de la revista Cromos el maestro Nuñez”.¹²⁸ Eso sí, aclaran los dos hermanos: “Luis Eduardo practicó las técnicas del grabado en madera y la litografía, quizá fue el primero que intentó hacer grabado artístico en la ciudad”.¹²⁹

En el taller de los hermanos Vieco Ortiz, que se convertiría con el correr de los años en una empresa editorial, aprendieron fotograbado algunos que llegaron a trabajar allí como operarios, por ejemplo: Arnoldo Escobar, Guillermo Lotero, Argemiro Sánchez y Gilberto Saenz. Algunas de estas personas trabajaron

¹²⁶ Entrevista concedida por Miguel Escobar Calle a Elkin Úsuga G. el día 21 de Mayo de 2004

¹²⁷ Entrevista concedida por los hermanos German y Lucía Vieco Betancour a Elkin Úsuga G. el día 3 de agosto de 2004.

¹²⁸ Idem.

¹²⁹ Idem.

después como fotograbadores en los periódicos de la ciudad: El Colombiano, El Correo, El Diario y La Defensa.

Considera Lucía Vieco que “su padre Roberto fue un gran instructor, para nada egoísta con su conocimiento, el cual compartió con las personas que llegaron a trabajar a su taller”.¹³⁰

También por la misma época en que Luis E. y Roberto Vieco fundaron su taller de fotograbado existió en el Departamento de Antioquia otro taller, pero esta vez oficial y cuyo propósito principal era la enseñanza de la técnica del fotograbado. Dicho taller estaba adscrito a la Escuela de Agricultura Tropical y Veterinaria, actualmente Facultad de Ciencias Agropecuarias de la Universidad Nacional, ubicada en los primeros años del siglo XX en Fontidueño, Municipio de Bello. Este taller fue creado hacia 1918 dos años después de haber sido fundada La Escuela de Agricultura. Allí los estudiantes interesados en aprender fotograbado escogían esta asignatura entre otras que ofrecía la Escuela. Según María Claudia Saavedra Restrepo, entre todas las materias la escuela ofrecía “un curso especial de tecnología para los estudiantes interesados en dedicarse de una manera exclusiva al estudio de la sericultura, la apicultura, el cultivo del tabaco, la fabricación de queso, mantequilla y fotograbado”.¹³¹

El mencionado taller, dirigido por Mariano Sarube, comenzó a funcionar con ocho estudiantes en los últimos días del mes de junio de 1918. Aunque su propósito era específicamente académico, paralelo a este propósito realizaban trabajos para la misma Escuela de Agricultura para la dirección de Instrucción Pública y algunos trabajos particulares (Ver ilustración 41). Escuchemos lo que al respecto decía su director Mariano Sarube:

¹³⁰ Idem.

¹³¹ SAAVEDRA RESTREPO, María Claudia y otros. Facultad de Ciencias Agropecuarias, 90 años sembrando futuro 1914-2004. Medellín: Centro de Publicaciones Universidad Nacional de Colombia, 2004. P. 39.

“Los trabajos efectuados han sido la mayor parte ordenados por la dirección de Instrucción Pública y la Escuela de Agricultura, siendo muy pocos los particulares; de tal suerte que si se cuentan los fotograbados hechos con carácter oficial, ascenderán a la suma de \$340 oro aproximadamente, haciendo un total de grabados de 120 que por más que la Escuela no se ha beneficiado de este dinero ha servido cuando menos de enseñanza práctica para los estudiantes”.¹³²

Al parecer en este taller se quiso enseñar fotograbado a color, según las palabras del profesor Sarube:

“Como el taller estaba falto de ciertos elementos indispensables para efectuar y enseñar el fotograbado en colores, se hizo un pedido al exterior que consistía en una trama de 133 líneas, giratoria, y otra cuadrada de 100 líneas, un juego de filtros para tricromías y seis docenas de placas Pancromáticas; dicho pedido llegó, resultando rota la trama giratoria y lo demás en buen estado.”¹³³

Mariano Sarube continua el informe refiriéndose al reclamo hecho a la casa exportadora por la trama dañada, quedando dicha empresa en mandar otra, la cual no había llegado aún para el momento en que él escribía su informe, en junio de 1918.

Tal parece que finalmente no se hicieron tricromías en este taller, no existen fotograbados que lo confirmen, y parece ser que el fotograbado a color se demoró

¹³² SARUBE, Mariano. Informe del director del Taller de Fotograbado al Sr. Director de la Escuela de Agricultura Tropical y Veterinaria. En: Revista Departamental de Instrucción Pública. Medellín, diciembre de 1918, No. 17. P. 560.

¹³³ Idem. P. 560.

unos años más para realizarse en la ciudad. En algunas de las revistas que por estos años, década de los 20, se publicaban en Medellín, ilustraban a veces con fotograbados resueltos en colores diferentes al negro (azul, amarillo, rojo, verde, etc.) pero siempre a una sola tinta, o máximo dos, con una plancha grabada y otra con la que se aplicaban colores planos (opacos o transparentes) no en tricromía, es decir, no se hacía la mezcla de los colores primarios para lograr los secundarios y terciarios. Hubo posibles intentos pero no se concretaron totalmente. En algunos de los números de la revista Sábado publicados antes de la década de los 30, por ejemplo, es posible observar algunas tricromías en las cuales no se dan a cabalidad las mezclas de los colores y en las que aparecen frecuentes descases.

Según don Ricardo Londoño, dueño de Fotograbado América en Medellín y experto en el tema, el fotograbado a color en tricromía solo comenzó a realizarse en el taller de artes gráficas de los salesianos en la década de los 30.

Es interesante la referencia al color en el fotograbado realizado en la ciudad, ya que el progreso en este aspecto se dio inicialmente en los procedimientos gráficos comerciales, más no en el grabado artístico. El color en el grabado artístico apareció, con seguridad, en la década de los 80 con el grupo de grabadores al linóleo (Fabián Rendón, Luis Fernando Uribe, Armando Montoya, Francisco Londoño etc.), antes pudieron haberse dado casos aislados de grabados iluminados y alguna que otra tricromía, pero verdaderamente el grabado a color irrumpió con estos artistas y no precisamente como una búsqueda de la “mimesis” sino más bien el color asumido como una forma de expresión.

Finalizando la corta reseña dedicada al taller de fotograbado de la Escuela de agronomía, debo especificar que no logré encontrar más información sobre dicho taller, por lo tanto no me es posible consignar en estos datos el tiempo de durabilidad de este primer taller oficial de grabado.

Otro taller importante en la enseñanza del grabado en Antioquia –aunque, recordemos, no una enseñanza con fines artísticos- fue el taller de fotograbado del

Instituto Salesiano Pedro Justo Berrio, donde estudió, precisamente, de 1936 a 1938, don Ricardo Londoño dueño de Fotograbado América y a quien hice mención unas líneas atrás.

La congregación religiosa de los salesianos tenía entre sus fines “proporcionar a los hijos de la clase trabajadora una educación esmerada y apropiada a sus condiciones sociales.”¹³⁴ En el Instituto Pedro Justo Berrio ubicado en la década de los 30 en las calles Tenerife por Ayacucho, cumpliendo tales propósitos, se enseñaba sastrería, encuadernación, mecánica, carpintería, tipografía y también fotograbado.

El taller de fotograbado hacía parte de la Escuela de Artes Gráficas del Instituto. Dicho taller comenzó a funcionar en 1932, posiblemente finalizando el año, según la breve reseña de las actividades realizadas durante ese año:

“Acaba de abrirse –decía un aparte de la reseña- este importante taller, que es el complemento de las artes gráficas. Lo dirige el señor Cristóbal Velásquez, quien después de haber hecho sus estudios completos en el Colegio Salesiano de Bogotá, fue a perfeccionarse en Europa. Este taller está dotado de todos los elementos necesarios y puede encargarse de todo trabajo en fotograbado, zincograbado y tricromías. Por el momento aquí se les imparte enseñanza a tres alumnos”.¹³⁵

En la Escuela de Artes Gráficas de los Salesianos se formaron, según Alfonso Lopera L.,¹³⁶ la mayoría de los tipógrafos, prensistas y fotograbadores de la ciudad, labor que continuó después con reconocida eficiencia el SENA.

¹³⁴ Revista Ocasional del Instituto Salesiano Pedro Justo Berrio. Breve reseña de los esfuerzos hechos durante el año escolar de 1932. P. 3.

¹³⁵ Idem. P. 7.

¹³⁶ LOPERA LOPERA, Alfonso. Op. Cit. P. 31.

En la revista LABARO, órgano informativo del Instituto salesiano, se publicaron varios fotograbados a color. En la revista N° 1 de Junio de 1937, por ejemplo, se puede ver una imagen a color de los alrededores de Medellín. La imagen un poco bucólica, es un buen ejemplo de los avances en el fotograbado a color. En ella, además de la limpieza en la combinación de los colores, es posible observar una amplia valoración tonal y la reproducción fiel de pequeños detalles.

También en otros números de la mencionada revista se publicaron reproducciones a color de las obras de pintores colombianos como Ricardo Acevedo Bernal, Humberto Chaves, Pedro A. Quijano y R. M. Cárdenas, entre otros. Esta práctica, la de reproducir pinturas en las publicaciones, ya se había comenzado hacer en el Repertorio y el Montañés teniendo en cuenta, claro está, que en estas dos revistas se hablaría más bien de interpretación que de reproducción, ya que las pinturas se interpretaban con una técnica como la zincografía donde había una presencia del dibujo y una escasez del color. En la revista Labaro en cambio y en otras que surgieron después, con el fotograbado a color, el lector podía aproximarse un poco más a la fidelidad de la obra original por medio de la imagen impresa.

Más adelante, hacia la década de los 40, en la revista Gloria de Fabricato se publicaron excelentes reproducciones a color de algunas pinturas. En casi todos los números de la revista, en la portada o en la parte interior, se reprodujeron pinturas de Hernando Escobar, Cecilia Porras, Francisco A. Cano, Débora Arango y Georges Brasseur, entre algunos. En estas reproducciones es posible observar el grado de calidad que había alcanzado el fotograbado en las décadas del 40 al 50 en la ciudad. En las imágenes, elementos de la pintura como el color, el brillo, la luz, el claroscuro, la huella del pincel, la mancha y el empaste, se lograban copiar con toda nitidez. Para estos años la lacónica frase escrita en El Montañés en 1897, refiriéndose a un cuadro de Acevedo Bernal “El grabado apenas puede

dar pálida idea de la pintura que es admirable”,¹³⁷ era parte del pasado. (Ver ilustración 42).

Ahora bien, es posible hablar de los lugares donde se enseñó grabado en Antioquia (el fotograbado en este caso) antes de la década de los sesenta con propósitos laborales; industriales y comerciales. Los tres talleres mencionados hasta el momento ilustran esta idea. Pero ¿qué pasó mientras tanto con el grabado artístico? ¿existieron en la ciudad talleres donde se enseñara grabado con tal propósito? Al parecer, por lo investigado hasta el momento no hubo ninguno y los pocos artistas que de los años 40 a los 60 practicaron el grabado lo aprendieron algunos en Europa como Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo, Aníbal Gil y Augusto Rendón; y otros como Carlos Correa, Jorge Cárdenas y Francisco Valderrama lo hicieron de manera autodidacta. “Que de tanteos, que de errores, que de vacilaciones”¹³⁸ como decía alguna vez Gabriel Latorre de los grabadores de finales del siglo XIX, hasta aprender la técnica y encontrar en ella elementos con los cuales expresarse artísticamente.

Jorge Cárdenas, por ejemplo, cuenta que él y su amigo Francisco Valderrama comenzaron a interesarse por el grabado hacia los años 1953-1954. Este interés se incrementó más al mirar una Biblia ilustrada con reproducciones de grabados de Rembrandt, interés que fue complementado con un tratado sobre el grabado en metal regalado a Jorge Cárdenas por el ingeniero y humanista Eduardo Duque. Dicho tratado sobre el grabado en metal sirvió de guía para que los dos amigos comenzaran a experimentar la técnica del aguafuerte.

No fueron totalmente satisfactorios los resultados obtenidos por estos dos artistas al comienzo, lo que tenía que ver con la consecución de materiales como el ácido, la cera, los disolventes, etc. se podía solucionar en la ciudad, pero la mayor dificultad para ellos era la falta de un tórculo, herramienta indispensable para las

¹³⁷ PRÓLOGUS (Seudónimo). Op. Cit. P. 231.

¹³⁸ LATORRE, Gabriel. Op. Cit. P.P. 458-459.

técnicas de grabado en hueco. Al comienzo, de acuerdo a lecturas realizadas, hicieron pruebas manualmente utilizando betún como tinta, pero estas pruebas de impresión no satisfacían totalmente a Cárdenas ni tampoco a Valderrama. Algo desilusionados buscaron ayuda con la única persona que por aquellos años en Medellín tenía un tórculo, Pedro Nel Gómez, pero la respuesta del muralista fue una negativa. Esto no los desanimó y más adelante hacia 1965, Jorge Cárdenas pudo comprar su propio tórculo al comerciante de libros e implementos para ingeniería (dueño después de un conocido almacén de artículos de arte en la ciudad) Rafael Esteban García.

Jorge Cárdenas y Francisco Valderrama, solucionado el principal obstáculo, continuaron trabajando con más dedicación el grabado. A su entusiasmo por hacer grabado se les unieron otros artistas: los pintores León Posada, Darío Tobón, Guillermo Londoño, Rafael Sáenz y el músico Rodolfo Pérez. Todos ellos formaron un grupo de trabajo que se reunía a practicar grabado los sábados en la casa de Jorge Cárdenas ubicada en el barrio Boston. De este grupo de artistas finalmente continuaron haciendo grabado Jorge Cárdenas y Francisco Valderrama.

Los datos suministrados por Jorge Cárdenas¹³⁹ nos indican que hacia la década de los 60 volvió a florecer una inquietud por el grabado como años atrás sucedió con los artistas (Cano, Mesa, Rodríguez, etc.) que ilustraron las revistas de fines del siglo XIX. Pero esta vez el propósito era diferente. Esta vez no se buscaba el conocimiento del grabado con propósitos ilustrativos sino más bien expresivos. De este modo a mediados de los 60 igual que Aníbal Gil y Augusto Rendón otros artistas locales también incursionaron en el grabado: Es el caso de Jorge Cárdenas y Francisco Valderrama quienes han realizado también una labor destacada en el grabado antioqueño, faceta de su trabajo poco conocida. A Cárdenas por ejemplo se le conoce más como pintor, pero la verdad es que

¹³⁹ Entrevista concedida por Jorge Cárdenas Hernández a Elkin Úsuga G. el día 23 de agosto de 2004.

también ha realizado una producción respetable de grabados, alrededor de 100 planchas entre aguafuertes, puntasecas, aguatinas, xilografías, grabados en madera y monotipos. En cuanto a Francisco Valderrama, desde el momento en que aprendió grabado lo siguió practicando paralelo a su producción pictórica. Es para destacar en este pintor la búsqueda experimental que en determinada época, hacia los años 80 aproximadamente, realizó con la técnica de la litografía, utilizando otro soporte diferente al tradicional de la piedra litográfica experimentando con placas de zinc previamente graneadas (tramadas) con carborundum. Se cree que de algunas de estas placas hizo pruebas de impresión Valderrama en la prensa litográfica de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.

Creo que es importante destacar la capacidad de investigación, de experimentación y de búsqueda recursiva que tienen algunos artistas, quienes no se detienen ante los obstáculos hasta encontrar los elementos, los objetos y los materiales necesarios para poner en práctica sus ideas. En el arte antioqueño se han sucedido casos de artistas que, al no tener un maestro que les enseñara, buscaron el aprendizaje por sus propios medios. Algunos han mostrado una gran capacidad para investigar que la mayoría de las veces no es reconocida en toda su dimensión, quedando en el olvido aportes importantes para la historia. Algo que no pareciera tener importancia como por ejemplo convertir en un tórculo una máquina de amasar pan (Aníbal Gil) tiene para la historia del grabado local toda la importancia posible ya que permite el avance de alguien en el conocimiento de una técnica y que a su vez éste transmita a otros el conocimiento adquirido ampliando cada vez más las posibilidades. Igual sucede con aquel que sustituye un material por otro, el linóleo por el neolite por ejemplo, que innova con dicho material (se cree que fue Francisco Valderrama quien comenzó a utilizar este material en la ciudad). O aquellos que renuevan una técnica (el linóleo al taco perdido), para que ésta termine convirtiéndose en una forma de impresión de especial acogida entre los grabadores de la ciudad y de gran importancia en los procesos académicos de los talleres de artes plásticas locales.

Así pues, concluyendo esta introducción a la enseñanza del grabado en Antioquia, se puede deducir que antes de los años 60 no hubo en Medellín, y con seguridad tampoco en otros municipios del departamento, un taller dedicado a la enseñanza del grabado artístico. Los talleres cuyo propósito era la enseñanza del grabado artístico fueron creados en los últimos cuarenta años, tres de ellos aún continúan vigentes, dos adscritos a las facultades de arte de las universidades locales y uno particular. Otros talleres, quizá por problemas económicos, no siguieron funcionando. Igualmente, en los últimos treinta años, otros espacios académicos y culturales de la ciudad dentro de sus actividades de difusión del arte y la cultura programaron talleres de grabado.

No se puede olvidar tampoco los talleres personales donde algunos artistas paralelo a su producción plástica hacen y también enseñan grabado.

Finalmente están los talleres que recién comienzan a funcionar en algunas academias de arte locales o aledañas.

Todos estos talleres, unos más destacados que otros, han contribuido de alguna manera al desarrollo del grabado en Antioquia. Es por eso que uno de los propósitos de esta investigación es resaltar la importancia que dichos talleres han tenido en el arte antioqueño, lo cual haré a continuación, centrandome especialmente la atención en tres de ellos: El taller de grabado de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, el taller de grabado de la carrera de Artes Plásticas de la Universidad Nacional y El Taller de Grabado (actualmente Taller de Grabado La Estampa).

4.1 TALLER DE GRABADO DE LA FACULTAD DE ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA.

Aníbal Gil, fundador del Taller de Grabado de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, regresó a Colombia en 1957 después de estudiar

pintura mural, vitral y grabado en la Academia de Bellas Artes de San Marcos en Florencia, Italia.

En Medellín, ante la dificultad de trabajar la pintura mural, por la falta de contratos, Aníbal Gil resolvió profundizar en el conocimiento de las técnicas de grabado, las cuales eran poco conocidas por aquella época en Antioquia, investigando y experimentando hasta alcanzar un perfecto dominio de dichas técnicas.

Ante la falta de un tórculo para hacer las estampas, Aníbal Gil resolvió adaptar para tal propósito una prensa de amasar pan. Igualmente, él recuerda que cuando fue a hacer la primera impresión en su recién construida prensa, de una placa resuelta con la técnica de la puntaseca, al no tener un fieltro apropiado, utilizó para dicho procedimiento un pañuelo.

No fueron estos los únicos obstáculos sorteados por Aníbal Gil, otra serie de inconvenientes se fueron presentando en la medida en que este artista fue adentrándose cada vez más en la práctica del grabado. Con el tiempo, situaciones como las anteriormente narradas pasaron a ser parte de su anecdotario, de su historia personal y de la historia del grabado en Antioquia.

En 1958 Aníbal Gil fue vinculado como docente al **Instituto de Artes Plásticas Aplicadas** de Medellín. Este instituto había sido anteriormente **Casa de la Cultura**, la cual como entidad independiente, sección de la Secretaría de Educación del Departamento de Antioquia, venía funcionando en Medellín desde 1953. La Casa de la Cultura cambió su nombre por el de Instituto de Artes Plásticas en enero de 1957. Posteriormente, por la ordenanza N° 8 de 1964, emanada de la Asamblea Departamental de Antioquia y con clasificación de estudios de secundaria, el instituto pasó a formar parte de la Universidad de Antioquia con todo su patrimonio y auxilios, ubicándose en ese entonces en el edificio central de la Plazuela de San Ignacio, mientras se daba al servicio el bloque 24 de la nueva Ciudad Universitaria.

En el Instituto, dirigido en aquel momento por el maestro Rafael Sáenz, Aníbal Gil comenzó su labor docente enseñando dibujo. Estando allí le sugirió al director del Instituto la posibilidad de enseñar grabado, sugerencia que fue aceptada por el maestro Sáenz.

Asegura Aníbal Gil que en aquella época no habían talleres dedicados a la enseñanza del grabado artístico en Medellín, que por ejemplo la litografía se hacía industrialmente y los dibujantes contratados para hacer las ilustraciones hacían solamente el dibujo en la piedra litográfica realizando el proceso técnico los litógrafos, conservándose como un secreto el conocimiento de la técnica.

Señala también Aníbal Gil que en aquellos años, década del 50, el grabado no tenía una consideración destacada como forma de expresión en el arte colombiano y que continuaba cumpliendo la función ilustrativa con la cual comenzó en el Papel Periódico Ilustrado, con una que otra incursión esporádica de algunos artistas colombianos asumiéndolo como otra posibilidad de expresión plástica.

Aníbal Gil comenzó a dictar clases de grabado, específicamente xilografía, en el Instituto de Artes en 1960. Su propósito, además de enseñar la técnica, era sensibilizar a los alumnos para que sintieran el grabado como una forma de expresión. Proyecto que el maestro consideraba difícil ya que los pocos asistentes a la clase no tenían formación artística.

El taller comenzó de manera incipiente ya que no se contaba con todos los recursos y materiales indispensables. Poco a poco se organizó un espacio apropiado, con una infraestructura aceptable hasta que adquirió la característica de un taller artesanal. Más adelante, en 1963, el instituto importó para el taller el primer tórculo de fabricación alemana marca Craftool para hacer impresiones de 50x35 cms, comenzando de esta manera oficialmente la enseñanza de la técnica del aguafuerte en Antioquia. (Ver ilustración 43).

En septiembre de 1968 los estudiantes del taller de grabado del Instituto de Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia realizaron una exposición de sus grabados en el Museo de Zea. En las paredes del Museo los estudiantes expusieron puntasecas, xilografías, aguafuertes y litografías. Los expositores fueron: Fabiola Piedrahita, Margarita Rosa Carder, Angela María Restrepo, Norberto Henao, Jaime Taborda, Libia Escudero, Ángel Posada, Teresita de la Cruz, María Helena Londoño C., María Broman, Yomaira Posada y Guillermo Jiménez. (Ver ilustración 44). El comentario del catálogo fue escrito por Darío Ruiz, quien observaba la importancia que para el arte regional, tenía la creación de un espacio como el taller de grabado, y hacia además una crítica positiva a la exposición con las siguientes palabras:

“Que los principales objetivos han sido de veras alcanzados lo demuestra esta exposición donde el espíritu de estudio, de amor al oficio, de verdadero acercamiento a la realidad está poniéndonos en puertas de sucesos definitivos en nuestra renovación artística.”¹⁴⁰

Por el mismo año en que se realizó esta exposición, en 1968 el Instituto de Artes Plásticas fue trasladado a la recién construida Ciudad Universitaria, al norte de la ciudad en terrenos que hacían parte del barrio Sevilla, donde siguió funcionando como Instituto de Artes Plásticas hasta 1980, cuando mediante acuerdo N° 5 del Concejo Superior del 21 de agosto del mismo año, se creó la Facultad de Artes, convirtiéndose el Instituto en uno de los Departamentos de la Facultad, el Departamento de Artes Visuales.

El taller de grabado iniciado por Aníbal Gil en el Instituto de Artes Plásticas, fue ubicado en el aula 136 bloque 24 de la Ciudad Universitaria, lugar que ocupa en la

¹⁴⁰ RUIZ GÓMEZ, Darío. Comentario para el catalogo: Exposición de estudiantes de grabado del Instituto de Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia, Museo de Zea, septiembre 17 al 30 de 1968. Archivo del Museo de Antioquia.

actualidad, donde el maestro Gil continuó su labor docente hasta el año de 1976 cuando se retiró de la universidad, siendo reemplazado por Francisco Valderrama.

Es para destacar la importancia de Aníbal Gil en la historia del grabado en Antioquia, como grabador y además como maestro. Él dio inicio a procedimientos técnicos poco conocidos en el medio y creó la inquietud para que otros continuaran con este arte. Todo su saber fue puesto al servicio de una causa noble, la enseñanza y difusión de las técnicas de grabado en Antioquia. Aunque Aníbal Gil recuerda que no todos los alumnos a los que les enseñó en su momento continuaron con el arte del grabado, siguiendo la mayoría caminos diferentes, recuerda especialmente a Gloria Escobar y a Angela María Restrepo quienes continúan realizando grabado y además ejerciendo una labor docente en el área. También, de su anecdotario, Aníbal Gil cuenta que alguna vez Luis Fernando Mejía le comentó que su interés por el grabado comenzó al ver una de sus exposiciones en la Galería Coltejer de Medellín, interés que Luis Fernando amplió hasta convertirse en un excelente grabador y ejercer además una labor magisterial importante desde el Taller de grabado y luego en la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.

Es posible recordar que Aníbal Gil tuvo en el instituto otros alumnos que también se destacaron en la historia del grabado local. Son los casos por ejemplo de Hugo Zapata, quien sería uno de los fundadores de la carrera de Artes Plásticas de la Universidad Nacional e iniciador del taller de grabado de la misma carrera; Dorie Acosta, artista destacada en grabado e igualmente docente en algunas instituciones de la ciudad; y Yomaira Posada, un poco olvidada en la actualidad, pero quien sin embargo ejerció en su momento una labor importante como artista y también como docente dictando clases de grabado en su csa, en el Taller de Artes de Medellín y en el MAMM. (Ver ilustración 45)

De igual forma vale la pena resaltar que, es gracias a la visión y gestión de Aníbal Gil, que la litografía hace parte de las técnicas de impresión enseñadas

actualmente en el taller de grabado de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, ya que gracias a este artista años atrás se recuperó para la gráfica, las piedras litográficas que en determinado momento la industria consideró obsoletas.

En la historia de la humanidad ha ocurrido, que cuando nuevas tecnologías desplazan a las ya existentes, éstas pierden su función comercial o industrial pero son a veces recuperadas para el arte. Aparecen entonces los artistas, con su capacidad creadora, retomando técnicas consideradas anticuadas para la industria pero con grandes posibilidades plásticas y expresivas para ellos. De este modo, como dice Régis Durand “cada vez que un campo pierde algunas de sus funciones o renuncia a ellas, gana en autonomía artística”.¹⁴¹

En Antioquia, con la llegada de nuevas tecnologías como las rotativas, la impresión en “offset” y el flexograbado, algunas técnicas de reproducción de la imagen, en este caso la litografía, se volvieron obsoletas. Se cuenta por ejemplo que muchas de las piedras de la Litografía Arango de Medellín, que dejó de funcionar hacía la década de los 60, fueron arrojadas al río Medellín y otras fueron arrumadas en el “solar” del establecimiento. De dicho predio, cubiertas por la maleza y afectadas por la intemperie, las rescató Aníbal Gil. Algunas de estas piedras, por iniciativa de Gil, fueron adquiridas por la Universidad de Antioquia y otras las compró él para su propio taller. Así pues, fue ésta una acción de salvamento para que la litografía continuara su derrotero, ahora no industrialmente sino académica y artísticamente entrando a significar de esta manera en la historia del grabado en Antioquia.

De este modo, la enseñanza de la litografía iniciada por Villaveces de manera oficial en Antioquia en 1874 en la Universidad del Estado, volvía a resurgir ahora en la Universidad de Antioquia, pero esta vez con propósitos artísticos, encarrilándose en los procesos gráficos y académicos del Instituto de Artes

¹⁴¹ DURAND, Régis. El Tiempo de la Imagen. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1999. P. 15.

Plásticas. Fue este un gran aporte de Aníbal Gil y más adelante de Francisco Valderrama a la historia del grabado en la región.

Se cree que, en los años sesentas y setentas, al no existir aun en el taller de grabado del Instituto de Artes Plásticas la prensa para litografía, las impresiones se hacían manualmente por frotado. La prensa para litografía fue adquirida en 1980 cuando ya el Instituto se había convertido en la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.

Aníbal Gil fue reemplazado en el taller de grabado por Francisco Valderrama (1928-1989), quien además de sus conocimientos de grabado tenía una gran experiencia como impresor, adquirida en la Editorial Bedout de Medellín donde había trabajado antes de ser docente del Instituto de Artes Plásticas. En el taller, Francisco Valderrama enseñó algunas técnicas de grabado en hueco (puntaseca, aguafuerte, aguatinta, etc.), xilografía y litografía.

Respecto a Francisco Valderrama, vinculado al Instituto de Artes Plásticas en 1975, es importante resaltar que su trabajo como docente no se limitó sólo al espacio universitario. Hacia los años setentas y ochentas Valderrama fue también profesor de grabado en los talleres de artes plásticas programados por el Museo de Zea de Medellín, en donde algunos artistas de la ciudad comenzaron su atracción por el grabado. Es el caso de Santiago Londoño, pintor, grabador y además historiador quien comenzó a encaminarse hacia el grabado en los cursos dictados por Valderrama.

Después de Francisco Valderrama, el otro docente que llegó al Instituto de Artes Plásticas para acabar de afianzar la estructura del taller de grabado, fue el argentino Néstor Martínez Peiroten, primer profesor titulado que tuvo el Instituto de Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia.

Néstor Martínez estudió en Buenos Aires (Argentina) en la Escuela Prilidiano Pueirredón una carrera que tenía un enfoque artístico y también pedagógico, algo así como una licenciatura en artes plásticas. Este argentino llegó a Colombia hacia 1968 vinculándose a la Universidad Nacional de Bogotá donde fue docente en la Facultad de Artes de dicha universidad hasta 1975. Luego, Martínez fue docente de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia desde 1975, cuando aún era instituto, hasta 1990 cuando se retiró jubilado.

En la época en que Martínez comenzó a trabajar en el Instituto existían tres programas: La Licenciatura en Artes Plásticas con asignaturas artísticas y también de humanidades, con énfasis en pintura, publicidad, escultura, grabado y cerámica, según el área de mayor especialización elegida por el estudiante; el programa Técnico en Artes Plásticas en el cual los alumnos estudiaban las asignaturas artísticas, y no estudiaban las de humanidades; y finalmente el programa de extensión en el cual los estudiantes, no necesariamente inscritos en los dos programas anteriores, escogían a criterio propio el aprendizaje de algunas técnicas de las áreas propias del Instituto.

Durante sus años de trabajo en la Facultad de Artes, Néstor Martínez fue profesor de dibujo, pintura y grabado. También fue administrador, director del Instituto, en 1976, y luego jefe de la sección de cursos básicos y teóricos en 1981-1982 cuando el Instituto era Facultad.

En el año de 1980 Néstor Martínez solicitó a la Universidad una comisión de estudios para hacer una especialización en grabado, específicamente calcografía, en la Universidad Politécnica de Valencia en España bajo la dirección del maestro Antonio Tomás San Martín. Allí hizo énfasis en el conocimiento del grabado a color con varias tintas y varias planchas (cuatricromía), en el análisis y separación de los colores, en el estudio de las diferentes propiedades y calidades del papel, y finalmente en el mantenimiento y operación de las diferentes prensas y tórculos.

Al regresar de sus estudios, en 1981, Martínez solicitó a la jefatura de la Facultad hacerse cargo de la organización del taller de grabado, el cual para ese momento había tenido pocas modificaciones y una inversión escasa (exceptuando la adquisición de la prensa litográfica en 1980) por parte de la Universidad en equipos e instrumentos, contando según palabras de Martínez “solamente con el espacio físico, una prensa calcográfica de mediana capacidad y unos muebles de madera bastante deteriorados”.¹⁴²

El ché, como cariñosamente lo apodaban sus estudiantes, le dio entonces otra dinámica al taller de grabado, un nuevo funcionamiento y otra adecuación pensando en un trabajo organizado por áreas de especialidad planeado en base a tres técnicas principales: xilografía, litografía y calcografía (aguafuerte, aguainta, etc.). Algunas de las modificaciones y adecuaciones realizadas al taller fueron las siguientes: ampliación del taller en 35 mts², construcción de un depósito para materiales y la estantería para las piedras litográficas, adecuación de la iluminación (antes solamente existían tres bombillas), construcción de pocetas para lavar y pulir planchas, construcción de dos mesones en mampostería para secado de papel, distribución de muebles y equipos según los pasos del proceso de grabado, etc. De este modo el taller adquirió la infraestructura y presencia física de un taller de grabado bien organizado, infraestructura que conserva casi en su totalidad hasta el momento.

Igualmente Martínez consideraba que dos aspectos debían ser considerados para que el grabado tuviera la importancia y el desarrollo como actividad artística en la Facultad de Artes, uno era académico y el otro administrativo; respecto al académico decía él: “El grabado debe ser definido como una opción dentro de los programas del Departamento de Artes Visuales que permita al estudiante una

¹⁴² Entrevista concedida por Néstor Martínez Peiroten a Elkin Úsuga G. el día 20 de septiembre de 2004.

especialización en esta disciplina”,¹⁴³ y en cuanto a lo administrativo opinaba lo siguiente; “para el funcionamiento del taller es necesario un presupuesto mínimo de mantenimiento y realizar inversiones en equipos y herramientas de trabajo”.¹⁴⁴

Más adelante, hacia el año 1985, con la gestión del mismo profesor Martínez, la universidad importó para el taller un tórculo de hermoso diseño “art nouveau” para impresiones en gran formato (2 mts x 75 cms) al que los estudiantes, por su fabricación italiana, bautizaron con el nombre de la “Gigiolina”.

Pero, la renovación no se dio solamente en la parte física. Poco a poco el grabado fue adquiriendo más presencia en la recién creada Facultad de Artes. Por los años en que el profesor Martínez reestructuró el taller, 1981-1982, y con las reformas al plan de estudios, las técnicas de grabado hicieron parte de una modalidad llamada **Taller de Procedimientos y Técnicas**, en la que los estudiantes tomaban cursos de serigrafía, litografía y grabado. También más adelante, en la década de los 90, se creó una modalidad llamada **Énfasis Gráfico Visual**, en donde los estudiantes en la etapa final de la carrera hacían su propuesta artística personal con obra gráfica (litografía, serigrafía y grabado). Fue posiblemente ésta la época en la cual el grabado tuvo una mayor participación en los procesos académicos del Departamento de Artes Visuales.

Igualmente en la década de los 80, paralelo a la difusión que el grabado había alcanzado en Colombia, también los estudiantes de la Carrera de Artes Plásticas de la Facultad realizaron exposiciones y carpetas de grabado. Néstor Martínez recuerda algunos de estos eventos, especialmente una carpeta editada en el taller en la cual participaron los estudiantes Armando Montoya, Hugo Santamaría, Miguel Polling y Jorge Herrera, entre otros.

¹⁴³ Informe presentado por el profesor Néstor Carlos Martínez Peiroten sobre la comisión de estudios de grabado artístico realizada en la Facultad de Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (España), a la Universidad de Antioquia en 1981. P. 18.

¹⁴⁴ Idem. P. 18.

El taller de grabado de la Facultad de Artes pasaba por un buen momento cuando entró a ser parte de su grupo docentes, en 1990, Hernando Guerrero, profesional egresado de la carrera de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Bogotá en 1975.

Hernando Guerrero se vinculó a la Universidad de Antioquia en 1976 e hizo parte junto con Néstor Martínez, Clemencia Ortega, Oswaldo Ayala y Aníbal Vallejo de un grupo de profesores que la universidad, con la política de una excelencia académica para la facultad, vinculó exigiéndoles como principal requisito el título universitario.

En la Facultad de Artes, en el área gráfica, Hernando Guerrero ha dictado los cursos de serigrafía, grabado en hueco y grabado en relieve. Además de docente, Guerrero ha sido administrador: durante varios años coordinador del Área Gráfica y en el período comprendido entre 1998 y 2001 jefe del Departamento de Artes Visuales.

Al jubilarse Néstor Martínez, en 1990, Hernando Guerrero, quedó a cargo del taller de grabado. Por aquella época se estaba generando en el taller otra actitud en los procesos de configuración de la imagen en la obra gráfica. Se continuaron enseñando las técnicas tradicionales, algo que ha caracterizado al taller desde su fundación, pero igualmente otros medios para la elaboración de la imagen (el transfer, el frotage, el collage, etc.) comenzaron a ser parte de los procedimientos gráficos del taller. Del mismo modo otros planteamientos diferentes a un predominio de la figuración en las imágenes, hicieron notar su presencia. Otras técnicas, materiales y procedimientos empezaron a encaminar al grabado realizado en el taller, hacia los lineamientos de la gráfica contemporánea.

Otra característica de la obra gráfica realizada en el taller de grabado en la década de los 90, es la presencia del color en algunos de los procedimientos. Antes de la década había una tendencia hacia un grabado monocromo, con algunos ensayos

de grabado a color, por lo regular con acabados planos, en los cursos dictados por Francisco Valderrama en donde se realizaron grabados al linóleo en cuatricomía o por fragmentos, y otros ensayos de color con grabados en metal a cuatro planchas en los cursos dictados por Néstor Martínez. (Ver ilustración 46).

Sin embargo en los primeros años de la década de los 90 Hernando Guerrero incluyó en sus programas el método de Hayter, método de grabado en hueco a color que él aprendió cuando estuvo haciendo una especialización en el Taller il Bisonte en Florencia Italia en 1984. Igualmente en esta década se comenzó a enseñar en los cursos la técnica del linóleo al taco perdido, técnica ya consolidada por aquellos años en la gráfica local, y que fue implementada fuertemente en el taller por el profesor Miguel Polling Zimmermann. Dicha técnica se continúa enseñando hasta el momento con una gran acogida por parte de los estudiantes. En cuanto al método de Hayter, Guerrero solamente lo enseñó algunos semestres quedando el conocimiento de este método en el olvido. (Ver Ilustración 47).

En 1991 Hernando Guerrero tuvo la idea de iniciar entre los estudiantes una selección de las mejores estampas realizadas durante cada semestre para conformar lo que él llamo **La colección de grabado de la Facultad de Artes**. Esta idea surgió al observar como en algunos talleres del mundo se hacía dicha práctica y lo más importante con el propósito de hacer memoria.

En la actualidad la colección cuenta con 1.200 obras aproximadamente entre monotipos, xilografías, linóleos, aguafuertes, aguatintas y otra gran variedad de técnicas realizadas en los cursos de grabado. Son estampas en las que es posible observar: la apropiación por parte de los estudiantes de los variados sistemas de impresión para expresar gráficamente sus ideas, los procesos que ha tenido la gráfica realizada en el Departamento de Artes Visuales, su evolución en cuanto a la concepción de la imagen, etc.

La colección de grabado fue también el punto de partida para un evento de gran importancia realizado en los últimos 10 años: **La Bienal de Gráfica Artística**, de la cual se han realizado cinco versiones, cuatro dirigidas por la Facultad de Artes (1993, 1995, 1997 y 2000) y una quinta versión convertida en **Salón Nacional de Obra Gráfica** programada dentro de los Premios Nacionales de Cultura Universidad de Antioquia, en el 2002.

Guerrero ha participado activamente, junto a otros docentes del taller en los últimos 14 años, en los procesos técnicos, académicos, conceptuales, artísticos y difusores de la obra gráfica realizada en el Departamento de Artes Visuales. Una dedicación constante por el taller y una convicción especial por el trabajo gráfico que realizan los estudiantes son aspectos que le dan valor a este docente. Hernando Guerrero considera verdaderamente importante el resultado obtenido en los cursos de serigrafía, litografía y grabado que se dictan en el Departamento de Artes Visuales. Al respecto expresa lo siguiente:

“La gráfica actual realizada en la Facultad está a la par, en cuanto a la expresión y el lenguaje, con la gráfica internacional contemporánea. Los estudiantes son muy creativos y utilizan muy bien el lenguaje gráfico con una amplitud de criterios además de una gran variedad de medios como la fotografía, el offset, la fotocopia, etc., para crear sus imágenes. Sin embargo, estamos un poco quedados en cuanto a la tecnología ya que, por ejemplo, hoy en día la gráfica se está consolidando mediante la utilización del computador, lo que es la impresión digital, y los estudiantes recién comienzan a utilizar este medio, con equipos que no son los mejores, con impresoras que no permiten grandes formatos ni tienen una gran capacidad de resolución etc. Claro que esto no es un freno para que

los estudiantes experimenten y muestren toda su capacidad creativa.¹⁴⁵

En cuanto a lo expresado en la cita anterior, es importante informarle al lector que en la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, existe desde hace algunos años el área digital, la cual funciona como un área independiente del área gráfica: dibujo, serigrafía, litografía y grabado. Los docentes del área digital son Carlos Sánchez, Gabriel Mario Vélez y Tulio Restrepo. El área está enfocada específicamente hacia la apropiación por parte de los estudiantes de los sistemas de impresión digitales como un medio de expresión contemporáneo. Recientemente, la Facultad ha instalado equipos nuevos pensando en un espacio propicio para los estudiantes. En cuanto a la relación de los medios digitales con el área gráfica, existen proyectos de los docentes de esta área donde se le da importancia a la imagen digital como un medio de impresión contemporáneo que también atañe al grabado. En la actualidad por ejemplo, el profesor Jorge Mario Villada dicta en el Departamento de Artes Visuales un curso que él ha llamado “calcoserigrafía” donde involucra la imagen digital, el grabado en hueco y la serigrafía. (Ver Ilustración 48).

Así pues han sido pilares fundamentales en la constitución del taller de grabado los profesores Aníbal Gil, Francisco Valderrama, Néstor Martínez y Hernando Guerrero. Sin embargo no ha sido menos importante la labor magisterial realizada por otros docentes en el taller, la cuota de conocimiento puesta por ellos al servicio de los procesos académicos de este espacio, constituyen también una labor digna de mención.

Otros docentes del taller de grabado han sido los siguientes: Álvaro Marín, Helena Vargas Tisnés, Miguel Polling, Roberto García, John Jairo Valencia, Victoria Ortiz, Juan David Rueda y Luis Fernando Mejía.

¹⁴⁵ Entrevista concedida por Hernando Guerrero a Elkin Úsuga el día 19 de octubre de 2004.

En la actualidad los docentes encargados de los cursos que se dictan en el taller de grabado son los siguientes: Josué Carantón, Romel Toro, Angela María Restrepo, Bibiana Cossio, Hernando Guerrero y Elkin Úsuga G.

Tampoco ha sido menos meritoria la participación de los estudiantes en la historia del taller de grabado de la Facultad de Artes. Ellos han enriquecido con sus ideas, su trabajo y su variedad de propuestas gráficas la dinámica del taller. Por este espacio han pasado estudiantes destacados como Hugo Zapata, Teresita de la Cruz, Angela María Restrepo, Gloria Escobar, Yomaira Posada, Miguel Polling, Jorge Herrera, Francisco Londoño, Armando Montoya, Hugo Santamaría, Flor María Bouhot, Fabián Rendón, Helbert Valderrama, Harold Miranda y Beatriz Jaramillo entre otros.

En síntesis, el taller de grabado de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia ha sido de gran importancia en la historia del grabado local en los últimos cuarenta años. Sin lugar a dudas este taller dio inicio a la enseñanza del grabado artístico en Antioquia.

En su espacio aprenderían de grabado aquellos que después continuaron con el proceso de la enseñanza del grabado en otros espacios de la ciudad. Es el caso de Hugo Zapata, Angela María Restrepo, Yomaira Posada y Gloria Escobar, entre algunos. De igual forma este espacio se ha convertido en un centro importante de formación y difusión del arte gráfico en la región. Las técnicas enseñadas, en el taller han servido como recurso no solo para la producción y serialización de imágenes sino también como medios de expresión artística.

Más recientemente el taller, como lo decía en la cita el profesor Hernando Guerrero, no ha sido ajeno a los parámetros señalados por la gráfica contemporánea. En el momento además de las técnicas tradicionales otros medios son incorporados a los programas de los cursos. De igual modo gran variedad de materiales como el acrílico, la fórmica, el acetato, el cartón, el

acrylplast y el resane, son utilizados por los estudiantes del taller para enriquecer técnica y expresivamente la obra gráfica. Y no se trata solamente de una contribución técnica, aquí es válida también la reflexión y el aporte amplio de ideas que le dan consistencia cada vez más al taller de grabado de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. (Ver Ilustración 49)

4.2 TALLER DE GRABADO DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEDELLÍN

En 1974 fue fundado el Departamento de Artes, adscrito a la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Medellín. Este Departamento fue el preámbulo para lo que sería después la Carrera de Artes Plásticas. En la creación de la Carrera de Artes Plásticas participaron, entre algunos, los docentes: Germán Botero, Javier Restrepo, Hugo Zapata y Luis Fernando Valencia.

La carrera de Artes de la Universidad Nacional de Medellín fue aprobada por el Concejo Superior Universitario según el Acuerdo No. 33 del 12 de abril de 1977 y comenzó a funcionar en el segundo semestre del mismo año. Esta carrera fue creada en momentos en que la Universidad Nacional pasaba por un proceso de reestructuración académica surgido, según palabras del Concejo Superior Universitario:

“De la revisión de una serie de aspectos tales como el crecimiento de la Universidad, la democratización de la educación superior, la necesidad de una universidad crítica, el desarrollo histórico de la nación, el estudio del marco social de una economía de mercado y la transformación de la sociedad, entre otros”.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Documento del Concejo Superior Universitario de la Universidad Nacional de Colombia, Acuerdo No. 33 del 12 de abril de 1977, Acta No. 10 “Por el cual se crea la Carrera de Artes en la Sede de Medellín”. P. 1

De este modo la Carrera de Artes comenzó a funcionar dentro de los lineamientos que proponía la Universidad Nacional y su aporte a la educación superior, en palabras de Imelda Ramírez González “consistió en la vinculación efectiva del trabajo artístico a una actividad investigativa y a una reflexión sobre la misma práctica, que comprometía al estudiante con su quehacer y que lo llevaba a indagar sobre su entorno social o personal”.¹⁴⁷

Se creó entonces un plan de estudios con una estructura básica asentada y sostenida por medio del Taller Central alrededor del cual giraban todas las materias, tanto técnicas como teóricas. De esta manera con los talleres de dibujo, grabado, pintura, escultura y fotografía, además de un fundamento humanístico: epistemología, lingüística e historia social y del arte por ejemplo, los alumnos se nutrían técnica y teóricamente en procura del surgimiento y apoyo de elementos que les permitieran expresarse a través de un lenguaje visual bien estructurado. Según Sofía Estella Arango y Alba Cecilia Gutiérrez “el programa se apoyaba en el propósito de posibilitar en los futuros artistas el surgimiento de elementos conceptuales que se desarrollaran en consonancia con sus manifestaciones plásticas y que sirvieran de fundamento a las mismas”,¹⁴⁸ perdiendo así la técnica u oficio su protagonismo en la formación del artista para convertirse en “herramienta al servicio de las ideas estéticas”.¹⁴⁹

La relación entre técnica y concepto y su función en el Taller Central está claramente explicado en uno de los párrafos del Acuerdo del Concejo Superior Universitario. Dice así:

“Tradicionalmente la educación que ha implementado la academia ha sido regida por una serie de recursos técnicos inherentes a cada una de las categorías clásicas: dibujo, grabado, pintura, escultura; el estudiante que apenas se inicia

¹⁴⁷ RAMÍREZ GONZÁLEZ, Imelda. Informe de Evaluación en la Investigación de rado de Elkin Úsuga G. para la Maestría en Historia del Arte Universidad de Antioquia. P. 3

¹⁴⁸ ARANGO RESTREPO, Sofia y GUTIÉRREZ GÓMEZ, Alba. Op. Cit. P. 271.

¹⁴⁹ Idem. P. 271

pierde la perspectiva total y englobado va reduciendo su imaginación a buscar soluciones cuyos resultados son únicamente técnicos, descuidando el soporte mental y de contenido que toda manifestación plástica debe llevar en su interior. En este sentido el Taller Central buscará una educación más equilibrada entre lo técnico y lo conceptual”.¹⁵⁰

Así pues El Taller Central equivalía (o equivale, ya que aún existe en la carrera) a una práctica artística que se conservaba durante toda la carrera, convirtiéndose en un espacio privilegiado para la crítica y el diálogo entre profesores y alumnos, generando propuestas artísticas que desarrolladas en ese lugar, culminaban en obras de carácter profesional para ser confrontadas en el medio artístico local.

En cuanto al grabado, se buscó que también él hiciera parte de los procesos académicos de la Carrera, y los profesores que iniciaron dicho proceso enfocaron su enseñanza hacia la fundamentación de unas bases técnicas, históricas, investigativas y conceptuales, de tal manera que el conocimiento de los diferentes medios gráficos sirvieran al estudiante como vehículo para su expresión artística personal.

Es factible que la obra gráfica realizada en La Carrera de Artes tuviera también algunos referentes, lo cual no implica que el trabajo allí realizado careciera de la reflexión y de una búsqueda en la formalización de un lenguaje gráfico personal. Federico Londoño por ejemplo asegura que algunos referentes “vinieron de los parámetros que vivía la gráfica internacional y nacional en aquel momento: el pop, el hiperrealismo, la nueva figuración y el Taller Prográfica de Cali, fueron algunos de esos referentes”.¹⁵¹ Una de las características principales del grabado en la Carrera de Artes de la Universidad Nacional de Medellín, afirma el mismo docente,

¹⁵⁰ Documento del Concejo Superior Universitario de la Universidad Nacional de Colombia. Op. Cit. Artículo 3º, Parágrafo a. P.P. 1-2

¹⁵¹ Entrevista concedida por Federico Londoño a Elkin Úsuga G. el día 13 de octubre de 2004.

era que “se desprendía de parámetros tradicionalistas para encaminarse hacia los derroteros de la gráfica contemporánea”.¹⁵²

Se crearon cuatro asignaturas de grabado en el plan de Estudios de la Carrera. Grabado I, II, III y IV, correspondientes en su orden a Grabado en relieve, Hueco – grabado, Litografía y Serigrafía. Después hacia la década de los 90, la cantidad de asignaturas y los términos para referirse a ellas fueron cambiadas por: Gráfica I, II y III. También de un orden establecido en un comienzo, en donde se enseñaba de acuerdo al método de impresión, es decir, en relieve, en hueco, planográfico y por estarcido, se paso a otra metodología en donde, en uno de los cursos de gráfica por ejemplo, se enseña tanto grabado en relieve como en hueco; en otro curso los estudiantes seleccionan el medio gráfico con el cual se van a expresar, incluido la imagen digital; y un tercer curso donde se enseña serigrafía y en el cual el estudiante no está obligado a desarrollar su propuesta artística en esa sola técnica sino que también puede establecer relaciones con dicha técnica y con otros métodos de impresión ya conocidos por él.

El iniciador del taller de grabado fue Hugo Zapata, quien había sido alumno de Aníbal Gil en el Instituto de Artes Plásticas hacia los años sesenta. Ya desde aquellos años existía en este artista un interés por el arte serial, un arte que según él “comunicara más a la gente, fuera menos elitista, un arte para todos”.¹⁵³ Pensamiento que lo motivo, junto a otros artistas, para practicar la serigrafía y el grabado, técnicas que permitían la multiplicidad de la imagen. (Ver Ilustración 50).

En su casa Hugo Zapata organizó su taller, específicamente de serigrafía, donde experimentó y aplicó procedimientos por él investigados. Después creó un taller con características comerciales, **Graf** que se convertiría luego en **Prinko Impresores**, y finalizando la década de los setenta, en 1978, fundó un taller particular de gran importancia en el arte serial de la ciudad, **Arte serial: Taller**

¹⁵² Idem.

¹⁵³ Entrevista concedida por Hugo Zapata a Elkín Úsuga G. el día 11 de noviembre de 2004.

experimental de Medellín, en el cual un grupo de artistas, convertidos además en socios, trabajaban con proyectos tanto individuales como colectivos con grabado en metal y serigrafía.

La experiencia gráfica de Zapata fue puesta al servicio del Taller de Grabado de la Universidad Nacional y algunos de los planteamientos de su propio taller como la adecuación de otros medios comerciales y artísticos, la fotografía por ejemplo, además de una actividad orientada hacia la investigación y la experimentación, fueron parámetros que guiaron este nuevo taller. Era, en palabras de Zapata: “un taller muy abierto, muy poco académico, de un respeto hacia los planteamientos personales de los estudiantes, para que éstos inventaran y se movieran libremente. Un taller en el cual la gente desarrollara con amplitud lo que pensaba y donde el profesor también aprendía de tales procesos”.¹⁵⁴

Con Hugo Zapata compartieron el espacio del taller de grabado Ofelia Restrepo y Gloria Escobar. La primera estudió artes plásticas en el Instituto Minas Gerais en Bello Horizonte (Brasil) de 1959 a 1963. Se vinculó a la universidad en 1976 y se jubiló en 1996. En la carrera de Artes Plásticas, Ofelia Restrepo enseñó técnicas de grabado en hueco y grabado en relieve. A esta docente la recuerdan con especial afecto sus alumnos. Dos de ellos, Elena Vargas Tisnés y Romel Toro coinciden en que “había siempre una constante en su metodología que consistía en preguntarse cada vez el por qué y el para qué de las cosas”.¹⁵⁵ Se daba así un proceso hacia la reflexión, una relación equilibrada entre técnica y pensamiento, sin que la técnica fuera el fin en si misma convirtiéndose en el vehículo para expresar las ideas.

La otra docente, Gloria Escobar, fue alumna de Aníbal Gil en el Instituto de Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia. Mientras estuvo vinculada a la

¹⁵⁴ Idem.

¹⁵⁵ Entrevista concedida por Elena Vargas Tisnés a Elkin Úsuga el día 26 de noviembre de 2004. Y conversaciones con Romel Toro en el Taller de grabado de la Facultad de Artes Universidad de Antioquia.

Universidad Nacional, desde 1978 hasta 1980, Gloria Escobar fue profesora de litografía, grabado en metal y una materia que en aquel momento se llamaba Laboratorio de campo. Después de su retiro de la Universidad Nacional se fue a estudiar y a trabajar a los Estados Unidos, donde ha desarrollado una labor destacada tanto en lo artístico como también en la docencia. En la actualidad es profesora del Hartwick College en Oneonta, New York.

Existen algunas versiones encontradas respecto a la participación del grabado en el Taller Central. Para unos pocos la participación del grabado y de la obra gráfica en general fue totalmente nula, pero de acuerdo a los diferentes testimonios recogidos, al parecer, la participación de los procedimientos gráficos en el Taller Central estuvieron de acuerdo a los procesos que se daban en la carrera y también en el arte local. Quiere decir esto que si no fue abundante la participación gráfica en el Taller Central, si hubo varios estudiantes que presentaron su propuesta personal con obra gráfica en dicho espacio. Esto es entendible si se observa que: existían una variedad de técnicas con las cuales el estudiante podía expresarse, que para aquella época (años setentas y ochentas) los lindes entre las técnicas se perdían expandiéndose de un territorio a otro, y que la misma fundamentación del Taller Central no obligaba al estudiante a encasillarse en una sola técnica. De igual manera aunque la propuesta personal no fuera presentada formalmente en estampas, si existía una participación especial de los conceptos, relativos al grabado y determinadas obras realizadas por los estudiantes dentro y fuera de la universidad, en relación con el espacio urbano por ejemplo, y que se generaban desde el Taller Central, conservaban en su estructura conceptos relacionados con el grabado.

Algunos estudiantes que en su momento participaron en el Taller Central con obra gráfica fueron: Elena Vargas Tisnés, Juan Cristóbal Aguilar, Romel Toro y Martín Villegas y Carlos Hoyos.- (Ver Ilustración 51). De este último recuerda Imelda

Ramírez “que hacía exploraciones en el campo del grabado al llevar a ese medio expresiomínimas (cercanas al sello) y máximas (próximas a la escultura)”.¹⁵⁶

Hubo además un grupo de estudiantes, quienes después como artistas se destacarían en otras formas de expresión diferentes al grabado (pintura, escultura, ambientaciones, arte conceptual, etc.) y sin embargo incursionaron también en su momento en los medios de expresión gráficos. Hugo Zapata menciona por ejemplo a Juan Luis Mesa, Eugenia Pérez, Martha Ramírez, Luis Fernando Escobar y Edith Arbelaez. Esta última se destacó especialmente en la serigrafía y algunas de sus instalaciones han tenido componentes gráficos y también fotográficos. Por otra parte Arbelaez fue profesora de serigrafía durante tres años en la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, hacia 1990, e igualmente en la Carrera de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Medellín.

Ahora que hago mención a los alumnos, vale la pena resaltar a una persona que comenzó a destacarse en el grabado siendo estudiante de la carrera de Artes de la Universidad Nacional de Medellín. Me refiero a Elena Vargas Tisnés quien es posiblemente la única artista egresada de la carrera de Artes en cuya obra y en su formación como artista se siente una presencia constante del grabado técnica y conceptualmente.

Esta artista egresada de la carrera de Artes de la Universidad Nacional en 1987, hizo además una especialización en grabado en la Academia de San Carlos en la UNAM en México entre 1988 y 1990. Ha obtenido varios premios destacándose especialmente el segundo puesto obtenido en el XXXI Salón Nacional de Artistas Colombianos (realizado en 1987 en el aeropuerto Olaya Herrera de Medellín) con la obra **Próceres, Héroes y Guerreros** trabajada en serigrafía, y una Beca de Colcultura a la investigación **Anden y Recuerden**. (Ver Ilustración No. 52).

¹⁵⁶ Documento citado anteriormente. P. 4

Actualmente Elena Vargas Tisnes es profesora de serigrafía en la Carrera de Artes. En sus cursos, según ella “existe un espacio abierto a la pregunta, al juego, a la experimentación y a la expresión”.¹⁵⁷ De la conversación con la docente, referente al Taller de Serigrafía dictado por ella, es posible inferir que en dicho espacio, entre los diferentes propósitos están que el estudiante: “encuentre respuestas a las preguntas en el diálogo con su misma obra, que disfrute del juego sucedido entre los elementos que utiliza para configurar sus imágenes, que pueda experimentar, y que la amplitud de posibilidades le permita expresar libremente lo que piensa”.¹⁵⁸ Es por eso que los estudiantes utilizan desde los materiales tradicionalmente utilizados en la estampación hasta otros no convencionales como arequipe, vaselina, salsa de tomate, aceite quemado para carros etc. Todo esto, claro está, de acuerdo a las diferentes necesidades que se van presentando en la elaboración de la obra. Lo importante, concluye Elena Vargas Tisnes “es que el estudiante pueda expresar sus ideas sin que el medio condicione sus capacidades expresivas”.¹⁵⁹

Por cierto que no es solamente en el taller de serigrafía donde se tiene esta actitud en cuanto a la realización de la obra gráfica. También en el taller de grabado de la carrera de Artes dirigido por Federico Londoño se presentan coincidencias.

Federico Londoño (Ver Ilustración 53) se vinculó a la Universidad Nacional en 1983. Este docente estudió publicidad en el Instituto de Artes de Medellín en los años 1973 a 1976. Durante estos años asistió a varios cursos de grabado en la ciudad (cursos dictados por Humberto Elías, Yomaira Posada, Augusto Rendón). En 1982 obtuvo su título de Maestro en Bellas Artes en la Academia de Bellas Artes de Florencia, Italia, donde fue alumno en grabado del profesor Viggiano. Recientemente, en el 2002, obtuvo el título de Maestría en Estética, en la

¹⁵⁷ Entrevista concedida por Elena Vargas Tisnes a Elkin Úsuga G. el día 26 de Noviembre de 2004.

¹⁵⁸ Idem.

¹⁵⁹ Idem.

Universidad Nacional de Medellín. La tesis con la cual se graduó se titula **El hombre grabado**, tesis con un planteamiento filosófico en donde se pueden leer reflexiones respecto al grabado y al ser humano como la siguiente:

“Poco a poco, hemos comprendido que lo que se graba no son las matrices de madera o metal, sino las mentes de los hombres, que con una saturación constante y continua, que sobrepasa las épocas, los países, los lenguajes y las culturas, graba surcos en el pensamiento, bajo la forma de esquemas, categorías, jerarquías, metodologías, estructuras, normas, ritos, mitos, procesos, organizaciones, prescripciones y prohibiciones”.¹⁶⁰

Leyendo esta reflexión y en general la tesis de Federico Londoño, el lector puede hacerse a una idea de la importancia que para este artista tiene el “concepto” en el grabado. Relación entre el concepto y la técnica que Londoño considera de gran importancia en los cursos que dicta de grabado.

Cuando Federico Londoño se vinculó a la Universidad Nacional, en 1983, continuó la enseñanza del grabado en la Carrera de Artes Plásticas tal como estaba planteado en ese momento en el plan de estudios (enfocado hacia la investigación, la experimentación y la expresión) guiando su metodología de trabajo hacia lo que él llamó “una línea de profundización” donde se integraban métodos de impresión contemporáneos con los métodos tradicionales de impresión. En algún momento de los años que lleva enseñando, hace aproximadamente diez años, organizó un taller al cual llamó “técnicas alternativas” en donde los estudiantes experimentaban con materiales “económicos” de fácil adquisición en el mercado como resinas, plásticos, espumas, papeles baratos, etc.

¹⁶⁰ LONDOÑO GONZÁLEZ, Federico. El hombre grabado. Tesis, Universidad Nacional de Colombia sede Medellín, 2002. P. 11.

Desde hace algunos años en los cursos de grabado, o más bien, en los de gráfica, como se les ha llamado, se le ha dado cada vez más importancia al “concepto”, dependiendo además de lo que esté pasando en el medio, en la ciudad, en Colombia, en el mundo. Se trabajan temas como la violencia, la guerra, la religión, la política, etc. En los cursos el estudiante selecciona a su criterio el medio con el cual se va a expresar, es decir, se guía más al estudiante hacia el concepto que hacía lo técnico (qué se quiere decir, cómo se dice, y se busca el medio apropiado). No se trata de hacer grabadores excelentes en el sentido del conocimiento de la técnica, se trata más bien de brindarle al estudiante las técnicas con las cuales expresarse artísticamente. Para Federico Londoño “a veces cuando se inventa la técnica se puede ser más fuerte, se dice más, se es más expresivo y se le aporta más al arte”.¹⁶¹

Esta concepción del grabado asumido como una forma de expresión y que no se deja absorber totalmente por lo técnico, permite entonces que el estudiante seleccione la técnica para realizar su propuesta personal, de tal modo que se hacen propuestas gráficas tanto con técnicas tradicionales (xilografía, litografía, puntaseca, aguafuerte, etc.) o con técnicas contemporáneas de impresión como la imagen digital, por ejemplo. Precisamente el uso de nuevas tecnologías está presente en el trabajo de grado de los estudiantes, de tal manera que presentan imágenes en gran formato realizadas con impresoras digitales.

Para Federico Londoño la relación pasado presente en el conocimiento de las técnicas es muy importante. Según él:

“No podemos olvidarnos de las técnicas del pasado, pero tampoco debemos encasillarnos en ellas sin permitir nuevos cambios u otras actitudes respecto a los medios de impresión contemporáneos. Es cierto que nuevas tecnologías desplazan algunas técnicas, las cuales son

¹⁶¹ Entrevista concedida por Federico Londoño a Elkin Úsuga G. el día 13 de octubre de 2004.

recuperadas a veces para el arte, pero de igual manera tampoco tenemos que esperar a que algo se vuelva obsoleto para utilizarlo. El artista debe estar atento a los cambios que se dan en el mundo.”¹⁶²

Una reflexión como la anteriormente expresada, hace parte de los propósitos que se tienen para el **Laboratorio de Gráfica** (nombre asignado al taller de grabado) en un futuro cercano. La idea es que más adelante este espacio cuente -además de la prensa litográfica, los tórculos y los otros implementos- con tecnología contemporánea como el computador, el escanner, la impresora y la cámara digital, y que los estudiantes además de conocer, valorar y querer las técnicas del pasado tengan acceso a las técnicas actuales encontrando en ellas un medio para expresar sus ideas; renovando, actualizando y haciendo sentir cada vez más la presencia del grabado en el arte contemporáneo.

Otro docente, participe del área gráfica en la Carrera de Artes, es Beatriz Jaramillo Arango, vinculada a la Universidad Nacional de Medellín desde 1982 y profesora de grabado desde 1995. (Ver Ilustración 54)

Beatriz Jaramillo Arango ha tenido una participación amplia y destacada en el movimiento artístico local y nacional. Esta artista ha obtenido varios premios importantes, entre ellos el Primer premio en el XXVIII Salón de Artes Visuales, Museo Nacional de Bogotá en 1980. Ha sido una artista dedicada no solamente a su producción plástica, sino además, a la docencia y a la investigación.

Aunque ha incursionado en varias formas de expresión – dibujo, pintura, grabado, fotografía video y multimedia – quizá la obra más conocida de Beatriz Jaramillo Arango es la serie que realizó en fotografía, y en algunos momentos también en pintura y grabado, tomando como referencia los zócalos de las casas de varios municipios de Antioquia y Colombia. En la mencionada obra es posible destacar la

¹⁶² Idem.

presentación, por parte de la artista, de una expresión colectiva a través de los colores y las formas geométricas, perceptibles en los diferentes decorado de los zócalos por ella fotografiados. Es una obra donde la artista quería resaltar, una memoria ancestral presente en algunas manifestaciones estéticas populares, en este caso los zócalos de las casas.

En la actualidad, en la Carrera de Artes, Beatriz Jaramillo Arango dirige el curso Gráfica I, en donde enseña específicamente xilografía, linóleo y puntaseca, técnicas con las que el estudiante realiza, con cada una de ellas o relacionándolas entre sí, su propuesta gráfica.

Concluyendo, en la Carrera de Artes de la Universidad Nacional de Medellín, sin dejar totalmente de lado la enseñanza de las técnicas, el grabado ha estado más enfocado hacia los elementos conceptuales que a la rigurosidad en el conocimiento del oficio. Sin desconocer del grabado: sus posibilidades técnicas, su importancia en la historia del arte y la sociedad la versatilidad de los materiales utilizados en sus procedimientos y sus posibilidades expresivas en relación con otros sistemas, de impresión, se ha buscado que en el aprendizaje del grabado el estudiante encuentre el conocimiento de un lenguaje, adoptándolo como propio y propiciando su utilización para la concreción de sus propuestas artísticas. De igual manera aspectos como la investigación, la experimentación y la elaboración de proyectos gráficos han sido generados desde los cursos de grabado de la Carrera de Artes. También, en otra actitud diferente a aquella que considera que el grabado solo debe ser para expertos, se ha tratado de hacer del grabado un sistema asequible y práctico para el alumno. Ha sido una enseñanza del grabado que ha querido hacer de esta forma de expresión un medio cada día mas actual, acorde con las necesidades del momento, siendo su enseñanza un gran aporte no solamente para la Carrera de Artes de la Universidad Nacional de Medellín sino además para la historia del arte local. (Ver Ilustración 55)

4.3 TALLER DE GRABADO

En 1981 durante sus estudios de grabado en Valdottavo, Italia, en el estudio de Luis Camitzer, los arquitectos Luis Fernando Mejía y Ricardo Peláez, consideraron la posibilidad de crear en Medellín, su ciudad de origen, un taller de grabado con el cual subsistir independientemente y a la vez enseñar y mostrar sus obras. (Ver Ilustración 56)

El **Taller de Grabado** fue fundado en 1983 y su primera sede, de cuatro que el Taller ha tenido, fue ubicada en la diagonal 47A No.16A-Sur-19 del barrio El Poblado de Medellín. Precisamente el estar ubicado siempre en el barrio El Poblado hizo que al taller se le conociera en el medio artístico local como el taller de grabado del Poblado.

A la sociedad Peláez Mejía se uniría dos años después, en 1985, la profesional en Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia Angela María Restrepo y participaría como un asiduo asistente al taller, el grabador José Antonio Suárez. (Ver Ilustración 57).

Igual que Aníbal Gil y otros artistas que en su momento quisieron hacer grabado en hueco, el principal obstáculo enfrentado por los fundadores del Taller fue la falta de un tórculo. Así que por las dificultades de hacer una importación legal se dieron a la tarea de diseñar su propia prensa la cual, fue construida por el tecnólogo mecánico Luis Alberto Restrepo.

Creo que vale la pena hacer un paréntesis para hacer referencia respecto a la fabricación de tórculos en la ciudad: la falta de tórculos en Medellín, por dificultades en la importación o por lo costosa que puede resultar una de estas máquinas adquiridas a los vendedores de artículos de arte, ha propiciado que en la ciudad algunas personas se hayan especializado en la fabricación de dichas máquinas. De este modo varias de las prensas utilizadas en algunos de los talleres creados después de la década de los setenta y aún otros que recién

comienzan a funcionar, fueron adquiridas a los fabricantes locales como Luis Alberto Restrepo, Andrés Sandoval, Hernán Jaramillo Osorio y otros quienes con su ingenio han participado de alguna manera en los avances técnicos del grabado en la región.

Continuando con la historia del Taller de Grabado, algunos de los propósitos de sus fundadores eran: crear un lugar en el cual los tres socios pudieran realizar su propia obra gráfica, hacer del taller un espacio abierto a la comunidad, propiciar un espacio a los artistas locales interesados en el grabado como forma de expresión, hacer difusión del grabado por medio de exposiciones y carpetas, ofrecer sus servicios de impresores a los artistas de la ciudad, y lo más importante mantener una vigencia del grabado con la enseñanza de sus técnicas. Todos estos propósitos se cumplieron a cabalidad.

Así pues, la puntaseca, el aguafuerte, la aguatinta y el barniz blando se enseñaron en el taller con especial rigurosidad. Métodos como por ejemplo, la elaboración de tablas de valores (también conocidas como tablas de tiempos, por los diferentes tiempos de inmersión en el mordiente) fueron implementados en el taller por Luis Fernando Mejía, quien consideraba que éste debía ser un procedimiento previo y fundamental, antes de entrar a grabar una imagen sobre la placa en agua fuerte o aguatinta. Igualmente los materiales utilizados en las diferentes técnicas: metales como el zinc, papeles y tintas exclusivas para la impresión en hueco, etc., se consideraban fundamentales para una buena calidad del grabado. De este modo, el aprendizaje correcto de la técnica, era una de las características principales de la enseñanza del grabado en el taller. (Ver Ilustración No. 58).

Es posible establecer por ejemplo, un paralelo entre el Taller de Grabado y el Taller de Grabado de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, y observar como mientras en el Taller de Grabado se profundizó fuertemente en la utilización del zinc para hacer aguafuerte, aguatinta y barniz blando, casi hasta el punto de considerar al zinc como el metal más idóneo para las técnicas de

grabado en las que se utilizan ácidos, en el Taller de Grabado de la Facultad de Artes además del zinc y el cobre se ha experimentado ampliamente con el hierro (metal poco valorado por los grabadores) descubriendo las posibilidades gráficas que el material permite, logrando con él excelentes resultados.

Respecto a lo escrito en el párrafo anterior, vale la pena aclarar que en el Taller de Grabado se ha experimentado también con otros metales, pero verdaderamente ha sido el zinc el metal preferido para grabar con ácidos tanto por los miembros del taller como por los aprendices, a excepción de José Antonio Suárez quien ha preferido el cobre para sus grabados en metal.

Un rasgo que ha caracterizado la obra gráfica realizada en el Taller de Grabado, tanto de los docentes como los que allí han sido alumnos, es la “factura” en la elaboración de las imágenes. Aunque los miembros del taller (Luis Fernando, Ricardo, Angela María y José Antonio) se cuidaron de no hacer alumnos a su imagen y semejanza”,¹⁶³ si es posible observar un sello distintivo –que no es precisamente el sello seco del taller- y que le da cierta identidad a los grabados realizados en este espacio. Algo así, como si estos grabadores hubieran creado su propia escuela.

En el Taller de Grabado han cumplido también las funciones de impresores e interpretes gráficos de las ideas. A estas posibilidades han acudido pintores locales, que han observado en el grabado otra posibilidad de expresión, realizando el proceso de conocimiento de las técnicas en el taller y haciendo allí ediciones de su obra gráfica. También se da el caso de pintores y grabadores, que no necesariamente hacen todo el proceso del grabado en el taller, pero que si han utilizado su servicio como impresores haciendo en el lugar las copias de sus placas. En estas dos posibilidades se han movido artistas como Álvaro Marín, Santiago Londoño, Héctor Fabio Castaño, Jorge Gómez y Martha Lucía Villafañe,

¹⁶³ DE VILLA, Luz Ofelia. Carpeta y exposición 10 años del Taller de Grabado. En: El Colombiano, viernes 3 de diciembre de 1993. P. 4C.

entre algunos. Igualmente al Taller de Grabado han acudido artistas, que no son propiamente grabadores, pero cuyas propuestas conceptuales son interpretadas gráficamente por algunos de los miembros del taller. Angela María Restrepo recuerda casos como los de Gloria Posada, Carlos Uribe y Patricia Bravo quienes realizaron en el Taller su obra para participar en la carpeta AGPA o en otro evento artístico importante. (Ver Ilustración 59).

De esta manera el Taller de Grabado, como ocurre con otros talleres del mundo y del país, se convierte en una herramienta de trabajo, al que acuden artistas que no tienen un taller privado o que observan este espacio más como un lugar de sintetización y conclusión de una idea, que un lugar para profundizar en la rigurosidad del oficio. Concepción del arte contemporáneo, respecto al concepto “taller”, que permite una gran libertad conceptual para el artista.

Durante varios años, dentro de los propósitos de difusión y también creando la posibilidad de un espacio abierto a la comunidad, el Taller de Grabado ha realizado exposiciones y carpetas de grabado. En el taller además de los socios han expuesto sus alumnos y también invitados locales y nacionales. En sus paredes el público ha tenido oportunidad de contemplar obras de Santiago Londoño, Clara Inés Piedrahita, Héctor Fabio Castaño, Jorge Gómez, Margarita Monsalve, Guillermo Taborda y Jorge Julián Aristizabal, entre varios.

En cuanto a las carpetas de grabado el Taller editó hasta 1993 alrededor de 13 carpetas, en las cuales participaron la mayoría de las veces los socios del taller y con alguna frecuencia un artista invitado. Trabajo que fue complementado con pedidos de empresas locales y nacionales quienes les solicitaban carpetas para conmemoraciones especiales o efemérides. El paisaje, el bodegón, las flores y otra variedad de temas fueron presentados por los miembros del taller en las carpetas.

Con el pasar de los años el Taller de Grabado amplió su cobertura hacia otras posibilidades técnicas y expresivas de la gráfica, diferentes a las técnicas de grabado en metal que frecuentemente trabajaron durante varios años. De este modo el taller se convirtió también en un laboratorio de ideas donde el grupo de trabajo del taller enfrentaba los problemas plásticos de manera individual pero poniendo en consideración del grupo las dudas, los aciertos, los descubrimientos, etc. “Queremos romper los linderos de las técnicas”¹⁶⁴ decía en determinado momento Martha Lucía Villafañe, una de las artistas asistentes al Taller de Grabado.

Así, al cobre y al zinc, metales usualmente utilizados en el taller para hacer puntaseca, técnica de grabado donde no se utilizan ácidos, se les unieron otros materiales como el poliestireno y el acrílico. De igual manera otros medios como el monotipo, las técnicas mixtas y más recientemente la serigrafía (trabajada con tintas base de agua) fueron implementados, para enriquecer las posibilidades gráficas en el Taller de Grabado.

En 1999, dieciséis años después de creada la sociedad del taller de grabado, Luis Fernando Mejía se retiró, quedando como socios Ricardo Peláez (quien actualmente reside en Estados Unidos) y Angela María Restrepo, directora del taller en la actualidad. La razón social del taller (Taller de Grabado) fue cambiada por la de **Taller de Grabado la Estampa**.

Actualmente el taller continua funcionando en la carrera 36 N° 7-4 del barrio El Poblado de Medellín, su cuarta sede desde hace 10 años. En el lugar Angela María Restrepo realiza su trabajo artístico y además su labor docente, impartiendo conocimiento, con el propósito de que el grabado continúe con la tradición que tiene en la historia de la humanidad desde hace muchos años. Y es que para esta artista una manera de mantener la vigencia del grabado es por medio de la

¹⁶⁴ Grabadores en la Cámara de Comercio, más allá de la técnica. En: El Colombiano, noviembre 20 de 1999.

docencia ya que “si sus técnicas no se enseñan a la generación actual, su desconocimiento y la adopción de otros medios como la imagen digital pudieran relegar el grabado al olvido”.¹⁶⁵ Y la idea es que, continua la artista “también el grabado sea valorado como una forma de expresión contemporánea”.¹⁶⁶

Asimismo, en la actualidad, continua haciendo sus grabados en el taller José Antonio Suárez, fiel a este espacio acogedor durante veinte años e igualmente fiel a la absorbente y maravillosa técnica del grabado.

Recientemente el Departamento de Cultura y Bibliotecas de COMFENALCO de Antioquia realizó una exposición en homenaje al Taller de Grabado. La exposición celebrando los veinte años de existencia del taller, se organizó en el Club COMFENALCO La Playa, calle 41 N° 45-37 de Medellín, del 18 de Julio al 4 de agosto de 2003, como un homenaje a los fundadores, socios, alumnos y amigos del taller.

En la inauguración estuvo presente Luis Fernando Mejía, disfrutando de un homenaje más que merecido, para una empresa cultural que él y los otros miembros del taller construyeron, y que por muchos aspectos, algunos de ellos tratados en el presente capítulo, se ha ganado un puesto de honor en la historia del grabado en Antioquia.

4.4 OTROS TALLERES DE GRABADO

En los últimos treinta años, además de los tres talleres reseñados anteriormente, otros espacios: artísticos, culturales y particulares, han participado igualmente de la enseñanza y difusión del grabado en la región. Algunos de esos talleres no tuvieron la perdurabilidad que han tenido los tres talleres antes mencionados, otros se quedaron solamente en el intento, y otros recién comienzan a funcionar, sin embargo su aporte ha sido también importante para la historia del arte

¹⁶⁵ Entrevista concedida por Angela María Restrepo a Elkin Úsuga en octubre 26 de 2004.

¹⁶⁶ Idem.

regional. En algunos de dichos talleres, por ejemplo, se iniciaron artistas que después se destacarían en la historia del grabado local y nacional, es el caso de José Antonio Suárez, Fabián Rendón, Santiago Londoño, Julián Posada y Darío Villegas entre varios. Voy a referirme a continuación, así sea rápidamente a esos talleres y concluir así el presente capítulo.

En 1977 fue creado **El Taller de Artes de Medellín**, con el propósito de que convivieran e interactuaran cuando fuese deseable, el teatro, la música y las artes plásticas con la poesía. De este modo, la poesía era el eje central alrededor del cual giraban las otras formas de expresión y de este movimiento participó también activamente el grabado.

Al parecer este lugar no fue creado con un propósito vanguardista, independiente de este propósito los participantes del Taller de Artes buscaban un espacio para la reflexión, para la expresión, para difundir el pensamiento y para darle vuelo a la imaginación por medio del arte. Era según palabras de su fundador y director Samuel Vásquez “una aventura que pedía aquel presente. Que deseaba vivir ese presente.”¹⁶⁷ Era en general una búsqueda del arte como expresión.

En el Taller se realizaban talleres permanentes de solfeo, ritmo, ballet, expresión corporal, mimo y pantomima, lectura, técnica vocal, improvisación músico – teatral, teoría del color, pintura y también grabado. La posibilidad de estos talleres, más una atenta e intensa preparación Corporal, rítmica, vocal y visual de sus miembros hacían parte de lo que Samuel Vásquez llamaba “una aventura poética”¹⁶⁸ y que para aquel entonces, 1977, “eran, sin duda alguna, pioneros en el teatro colombiano y singularmente heterodoxos para las artes plásticas nacionales”.¹⁶⁹

¹⁶⁷ VÁSQUEZ, Samuel. Raquel, historia de un grito silencioso. Taller de Artes de Medellín, 2002. P.

3.

¹⁶⁸ Idem P. 3.

¹⁶⁹ Idem. P. 3.

Posiblemente en aquel espacio, comenzó a configurar Fabián Rendón en su cabeza (Fabián era asistente en aquella época al Taller de Artes), las imágenes que después enriquecerían sus grabados al linóleo. Grabados plenos de color, llenos de poesía, con figuras que danzan y contorsionan en escenarios teatrales imaginados por el artista.

El Taller de Artes tuvo sede fija durante doce años, ubicada en la esquina de la Avenida Oriental con la carrera 49. Después, por inconvenientes que no es del caso mencionar acá, el taller perdió su sede y el lugar fue cambiado entonces, en palabras de Samuel Vásquez “por un lote que compraron en el corazón de las personas”.¹⁷⁰

Es importante aclarar que el Taller de Artes no terminó en aquel momento (en 1989), que aún sigue vigente, que algunos de los talleres (música, danza, teatro, pintura) se siguen programando en diferentes espacios de la ciudad y que su participación en el teatro nacional e internacional continua en la actualidad con más fuerza.

En cuanto al Taller de Grabado del Taller de Artes, fue un taller que duró aproximadamente tres años (de 1977 a 1980) y estaba coordinado por Angela María Restrepo y Yomaira Posada, estudiantes, en aquellos años, del Instituto de Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia.

Un aspecto importante para resaltar entre los objetivos de aquel taller de grabado, fue la categoría que quisieron darle a la enseñanza del grabado en la ciudad, con invitados destacados en el arte nacional como: Augusto Rendón, Humberto Giangrandí, Juan Antonio Roda y Leonel Góngora, para que dictaran allí cursos y conversatorios sobre el grabado.

¹⁷⁰ Entrevista concedida por Samuel Vásquez a Elkin Úsuga G. el día 6 de noviembre de 2004.

También en el Taller de Artes, asegura Samuel Vásquez, se editó la primera carpeta de grabados en la ciudad, en 1977, con poemas de Juan Manuel Roca y aguafuertes de Augusto Rendón.

No podemos olvidar tampoco que en aquel espacio algunos artistas locales tuvieron la oportunidad de hacer sus primeras incursiones en el grabado, algo más libre, sin los condicionamientos académicos que pudieran generar el estar matriculados en una carrera de Artes. Algunos de los artistas que en su momento asistieron al taller de grabado, y que después se destacarían en el arte regional y nacional, fueron Luis Fernando Peláez, Fabián Rendón, Luz María Bojanini, Julián Posada y José Antonio Suárez. Este último fue el primer becario que tuvo el Taller de Artes. Igualmente, para algunos de estos artistas, como se dijo anteriormente, comenzó en este heterodoxo lugar el enamoramiento eterno por el grabado.

Fueron aproximadamente tres años que duró el taller de grabado del Taller de Artes de Medellín, muy poco tiempo, pero indudablemente en tan poco tiempo alcanzaron a dejar su impronta en la historia del grabado en Antioquia.

Continuando con los lugares donde se ha enseñado grabado en Medellín, además del Taller de Artes otras instituciones culturales, los museos por ejemplo, incluyeron dentro de sus actividades diferentes talleres de artes plásticas y entre esos talleres también incluyeron al grabado.

El Museo de Antioquia, antes Museo de Zea, es uno de los lugares donde se dictaron hasta hace algunos años cursos de grabado. Francisco Valderrama fue el iniciador de los cursos de grabado en el Museo de Zea. Desde 1974 hasta 1981, cuando se suspendieron los cursos, Valderrama enseñó técnicas de grabado en hueco y relieve, algunos de sus alumnos en estos cursos fueron: Santiago Londoño, Yolanda Mesa, Fabián Rendón y Félix Ángel.

Los cursos de grabado del Museo de Zea se suspendieron en 1981 y se reiniciaron después en 1988. Esta vez la profesora fue Dorié Acosta, quien en la sede alterna del Museo de Antioquia (nuevo nombre asignado al Museo de Zea desde 1980) enseñó hasta 1994, técnicas como: linografía, xilografía, puntaseca, aguafuerte, guatinta y litografía.

Después de Dorié Acosta, el profesor de grabado en el Museo de Antioquia fue Rodrigo Monsalve, egresado de la Universidad Nacional y quien en 1995, dirigió los últimos cursos de grabado programados en el Museo.

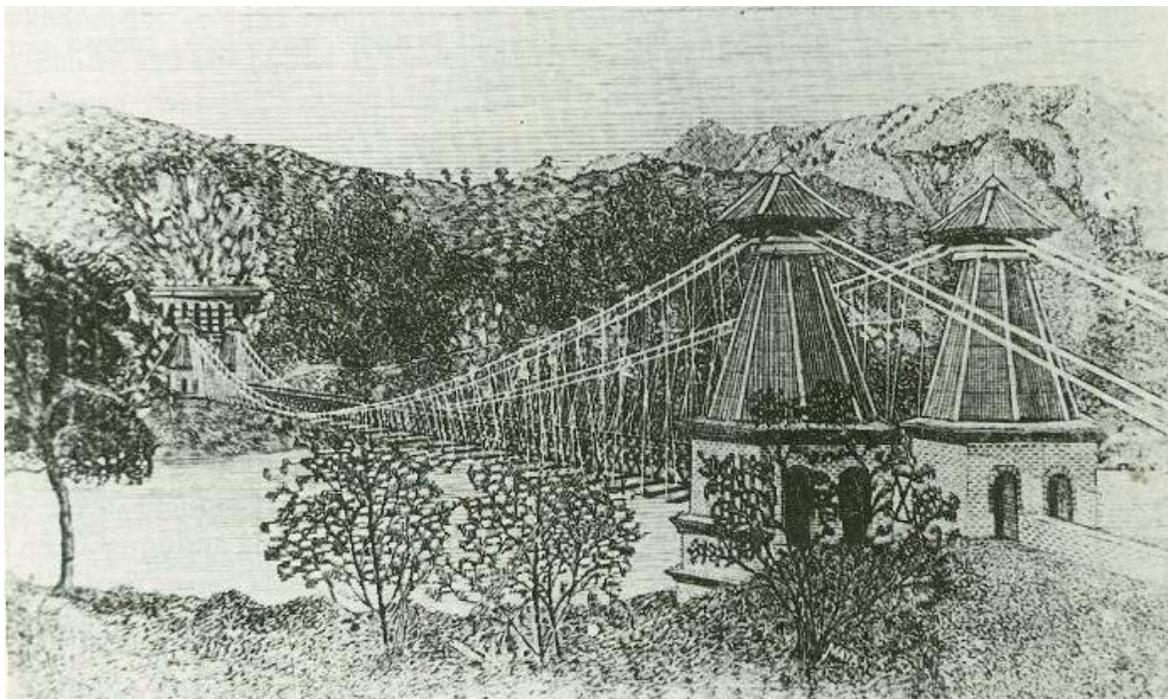
El Museo de Arte Moderno de Medellín, es la otra institución cultural que en la ciudad, durante la década de los 80, programó entre todas sus actividades de difusión y proyección a la comunidad: cursos, demostraciones y seminarios taller alrededor del grabado. De esta programación participaron en su momento los miembros del Taller de Grabado (Angela María Restrepo, Ricardo Peláez y Luis Fernando Mejía), y otros artistas como: Augusto Rendón (dictó un taller de grabado en mayo 6 de 1985), el norteamericano Nicholas Sperakis (dictó un curso de xilografía los días 18 y 21 de junio de 1985) y Gloria Escobar que dictó cursos de grabado en 1987.

Algunas de las actividades relacionadas con el grabado, igual que otras actividades programadas por el MAMM, no solamente se realizaron en la sede principal y en la alterna (la Sinagoga) sino también en otros lugares de la ciudad y el departamento como Castilla, Pedregal, Guayabal, Belén, La Milagrosa, Don Matías, etc. Esto dentro de los propósitos de MAMM de llevar las diferentes manifestaciones artísticas a los sitios de la ciudad y el departamento que no contaban con una actividad cultural continua.

Finalmente, además de los lugares hasta el momento mencionados también las academias de Bellas Artes y Artes Plásticas del área metropolitana han considerado en sus programas al grabado. Es el caso por ejemplo del Instituto de

Bellas Artes de Medellín donde se ha enseñado grabado durante los últimos 15 años (aquí han sido profesores de grabado: Hellen Maya, Dorié Acosta, Ofelia Restrepo y en la actualidad Roberto García), La Escuela Popular de Arte de Medellín y La Escuela Superior Tecnológica de Artes “Débora Arango” de Envigado (fundada en 1995) en la que se enseña grabado desde 1996.

En síntesis, la enseñanza del grabado artístico en Antioquia se ha realizado continuamente durante los últimos 44 años. En este proyecto artístico y cultural han participado los artistas, las universidades, los museos y las academias de artes. Esta enseñanza del grabado artístico se ha fundamentado paralelamente a una nueva actitud que frente al grabado se dio a partir de los años 60, esto es, el grabado aprehendido por los artistas, como una nueva forma de expresión, tema alrededor del cual girará mi discurso en el capítulo siguiente.



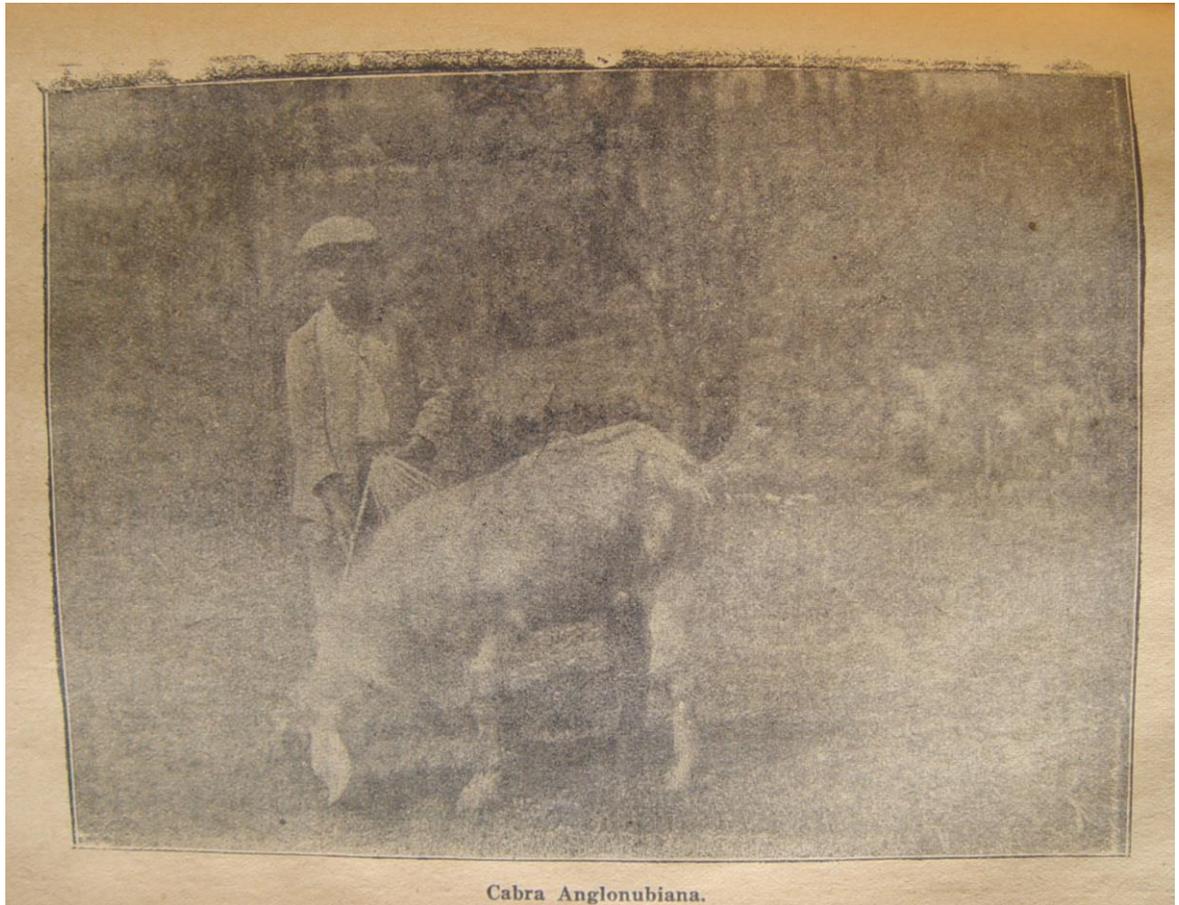
39. Francisco A. Maya. *El puente de Occidente*. Grabado en madera. *El Repertorio*, Medellín, 1897.

Aunque Francisco A. Maya no poseía las mismas dotes de dibujante que tenía Cano es válido reconocer en él sus capacidades como grabador, las cuales están presentes en los grabados en madera que realizó para la publicación *El Repertorio* y otros documentos de la época como recibos, mapas, títulos valores, etc.



40. Luis E. Vieco y Roberto Vieco. *Señorita Doña Zoila Dávila de Santa María*, portada de la Revista *Sábado*, No. .89 Tercer año, Medellín 14 de abril de 1923. Sala Patrimonio Documental Biblioteca Central Universidad de Antioquia.

En la empresa de fotograbado Vieco y Cía. se realizaron, con la técnica del fotograbado, muchas de las ilustraciones que lucieron los libros y revistas antioqueñas en las décadas de los 20 y los 30. También es factible que en dicho espacio se dieran los primeros intentos de fotograbado a color en tricromía.



Cabra Anglonubiana.

41. Anónimo. *Cabra anglonubiana*. Fotograbado, Revista Departamental de Instrucción Pública, serie II, No. 17. Medellín, diciembre de 1918, P. 569.



42. Georges Brasseur. *El libertador Simón Bolívar*. Fotograbado de la revista Gloria de Fabricato. No. 37 julio-agosto 1952. P. 34.

Ya para la década de los 50 en Medellín el fotograbado a color había alcanzado un gran progreso. Estos avances del fotograbado a color se comenzaron a dar fuertemente en el taller de artes gráficas de los salesianos en la década de los 30. Antes de esta década hubo intentos de fotograbado a color en tricromía o cuatricromía en el taller de los Vieco especialmente, pero dichos intentos aún presentaban problemas de impresión en la combinación de los colores, ya que no lograban los colores secundarios o también se presentaban “descases” en las imágenes.



43. Alumnas trabajando, hacia los años 70, en el primer tórculo que tuvo el Taller de Grabado del Instituto de Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia. Ilustración tomada de un folleto promocional del mismo Instituto. P. 15.



44. Teresita de la Cruz. *Sin título*. Litografía, 24 x 32 cms. 1969. Colección de Grabado Facultad de Artes Universidad de Antioquia. Esta artista fue una de las expositoras en la exposición realizada en el Museo de Zea en 1968.

Vale la pena destacar que la impresión de esta litografía, de otras que esta artista realizó, e igualmente las de otros artistas que practicaban la litografía hacia las décadas de los 60 y 70, se hacían por frotado con una cuchara de madera al no existir en el Instituto de Artes Plásticas una prensa litográfica.

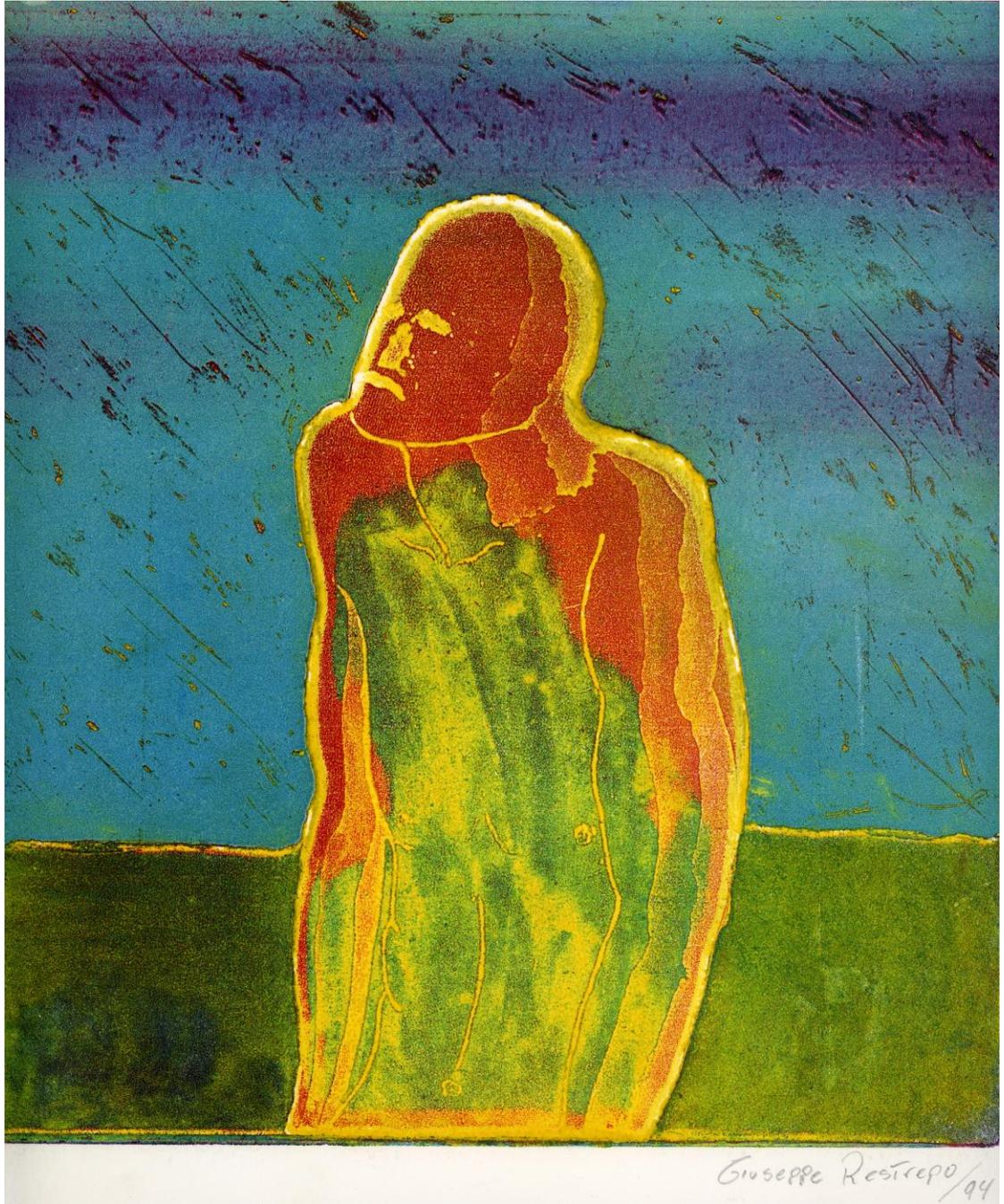


45. Yomaira Posada. A usted. Grabado, 1969. Esta obra obtuvo el segundo puesto en el Primer Salón Colombiano de Artistas Jóvenes realizado en la Universidad de Antioquia en 1969. Aunque un poco olvidada en la actualidad Yomaira Posada fue una artista destacada hacia la década de los 70. Además del grabado esta artista practicó también la cerámica, técnica con la cual llegó a obtener algunos premios nacionales y locales. En el campo de la docencia, Yomaira Posada hace parte del grupo de alumnos de Aníbal Gil (Angela María Restrepo, Gloria Escobar, Hugo Zapata, etc.) quienes continuarían una labor magisterial dándole cada vez más impulso al grabado artístico en la ciudad.



46. Miguel Polling Zimmermann. *Muchacho sentado*. Grabado al linóleo a tres tintas (por fragmentos), 24 x 24 cms, 1978.

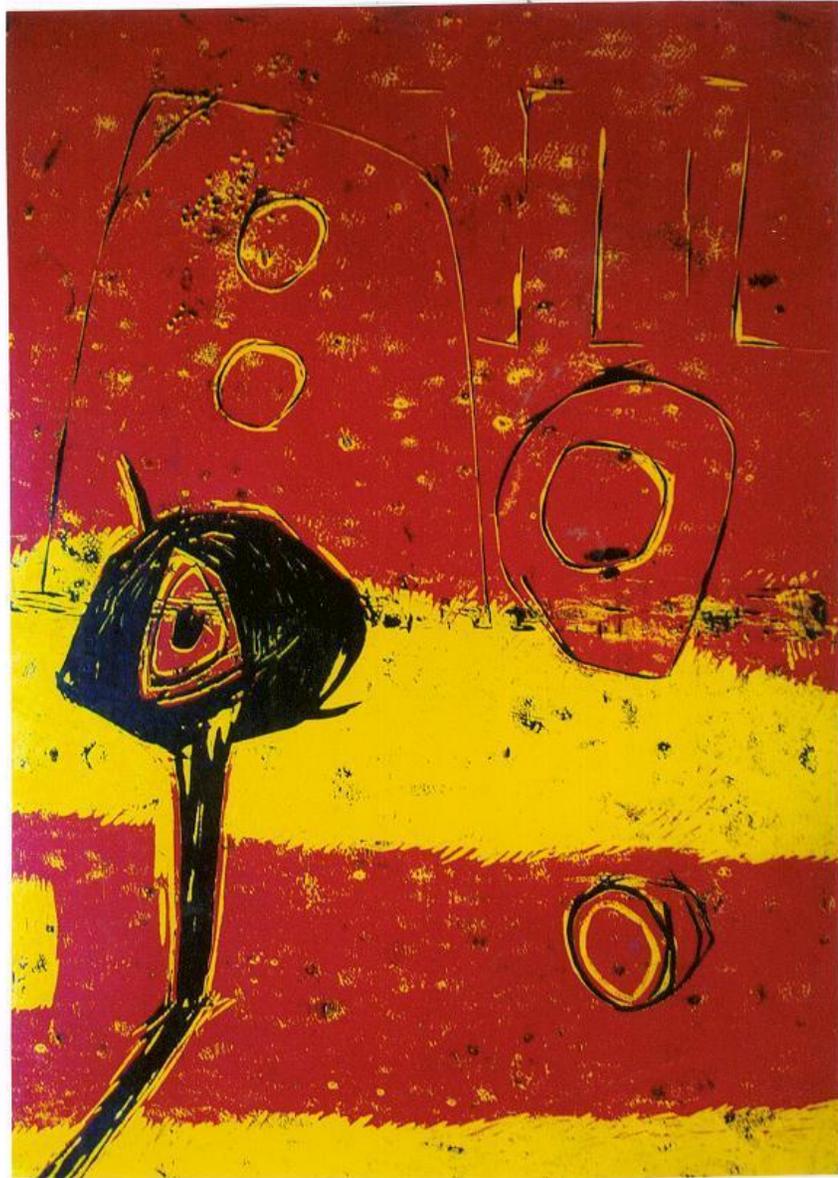
Por la época en que se realizó este grabado, aún no se había implementado en el Instituto de Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia el método del "linóleo al taco perdido". Dicho método se empezó a enseñar comenzando la década de los 90, cuando ya el Instituto era Facultad. Precisamente Miguel Polling fue alguien que impulso fuertemente el método del taco perdido cuando fue docente de grabado en la Facultad de Artes en los primeros cinco años de la década de los 90.



47. Giuseppe Restrepo. *Sin título*. Método de Hayter (Policromía por viscosidad), 25 x 23 cms. 1994. Colección de Grabado Facultad de Artes Universidad de Antioquia.

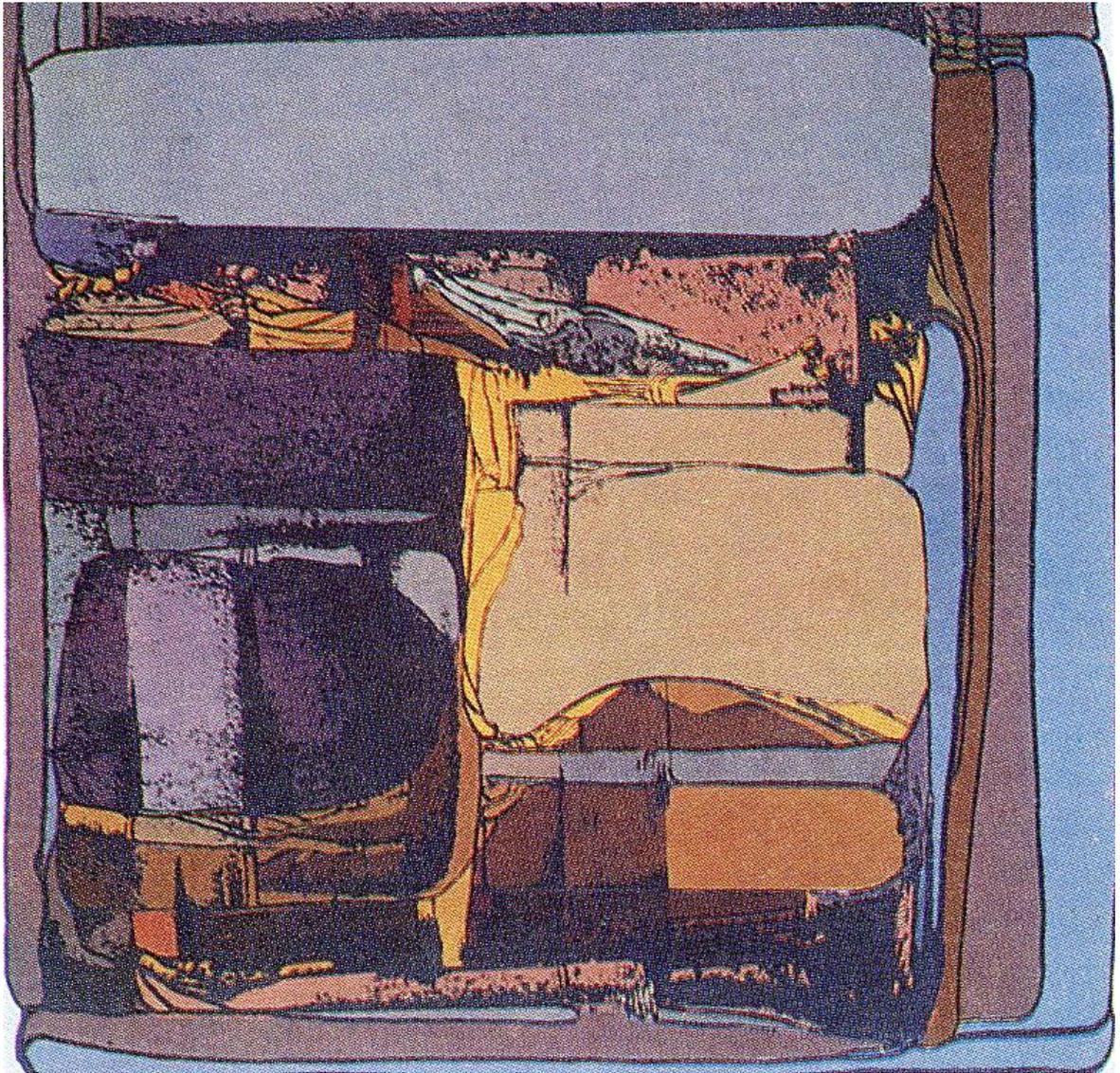


48. Jorge Mario Villada Vélez. *Los testigos*. Colcosegrafía digital sobre plancha de cobre. Valiéndose de un grabado de Rembrandt el artista introdujo digitalmente los personajes ubicados en la parte inferior izquierda de la imagen, luego la plancha fue grabada a seis tiempos con mordiente holandés.



49. Camilo Velásquez H. *Paisaje*. Grabado al taco perdido en matriz fabricada con resina de poliéster, 100 x 70 cms. 2005.

Camilo Velásquez realiza en la actualidad una serie de grabados en gran formato al taco perdido, con medidas que oscilan entre 100 x 70 cms y 200 x 100 cms., utilizando como soporte una placa fabricada por él mismo con resina de poliéster y brea. Dichos grabados hacen parte de una investigación que el artista ha titulado "Deconstrucciones" en donde hace abstracciones del paisaje rural y urbano en relación con el espacio pictórico en la historia de la pintura.

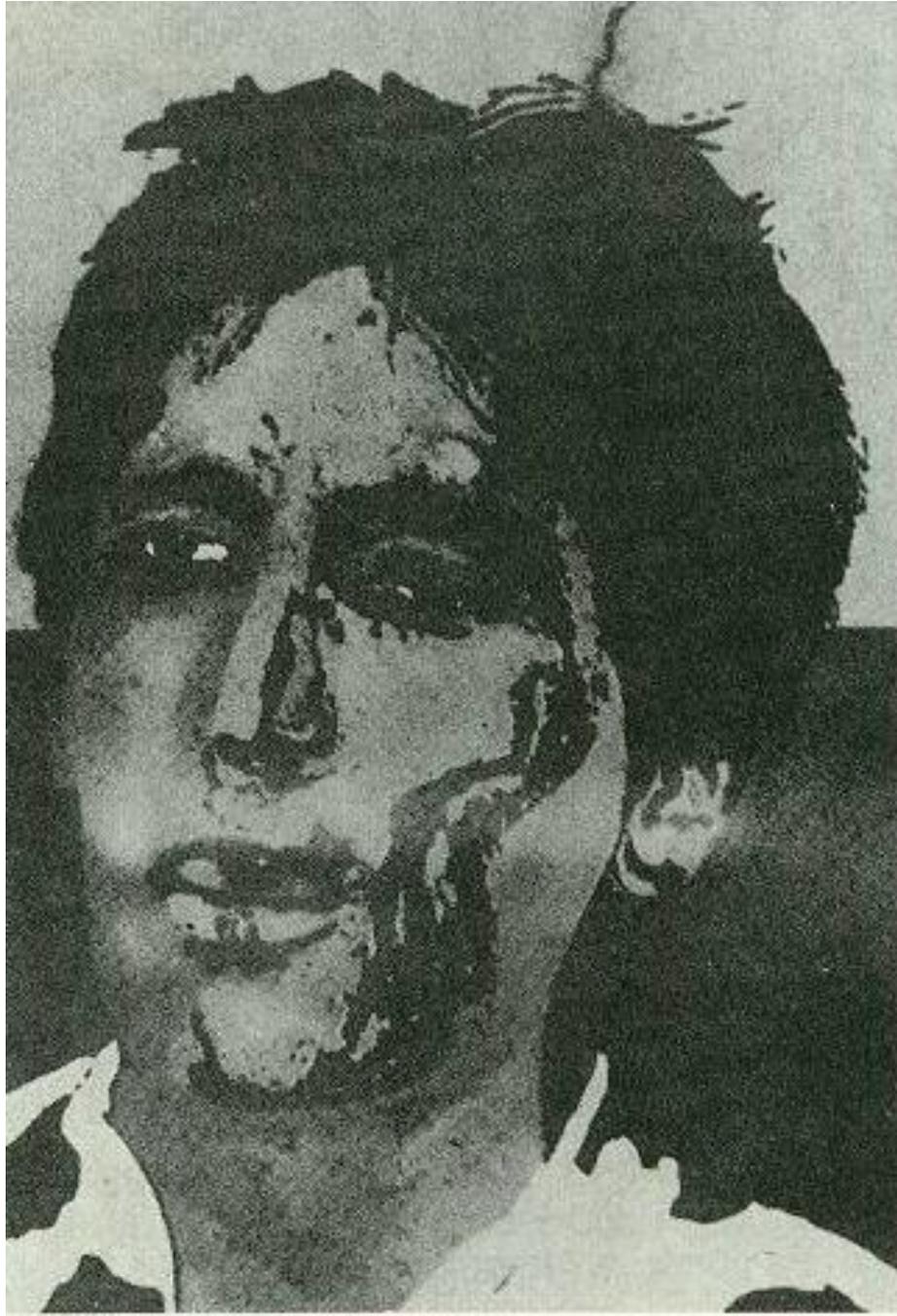


50. Hugo Zapata. *Ritos y rituales*. Serigrafía, 80 x 80 cms. S.F.

Hugo Zapata es más conocido en el ámbito artístico nacional como escultor. Sin embargo sus inicios artísticos se dieron con el grabado y la serigrafía. En su trabajo actual todavía conserva elementos del grabado. Por ejemplo en sus esculturas para piso las “cotas” presentes en la geografía y que él retoma para sus obras semejan los surcos creados por el ácido en la placa metálica.



51. Romel Toro. *Todos con zancos*, serie *juegos de la infancia*. Linóleo al taco perdido. 18.3 x 14.7 cms., 1995.



52. Helena Vargas Tisnes. *Próceres, héroes y guerreros*. Serigrafía. 1987. Segundo premio en el XXXI Salón Nacional de Artistas Colombianos.



53. Federico Londoño. *Tierra Caliente*. Aguafuerte, aguatinta y buril. 71 x 51 cms. 1992.



54. Beatriz Jaramillo. *Sitios*. Hierrograbado. 1992.

En esta obra las placas metálicas pierden su funcionalidad como matrices para convertirse ellas mismas en el soporte de la obra. Aquí los efectos que deja el mordiente sobre el metal como la corrosión, las texturas y los colores terrosos son aprovechados por la artista con propósitos gráficos y pictóricos.



55. Paula Mesa Cevallos. Evento *Cinco Mesas Consentidas* (detalle), serigrafía (arequipe sobre hostia). Obra realizada en el Taller de Serigrafía de la carrera de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Medellín.

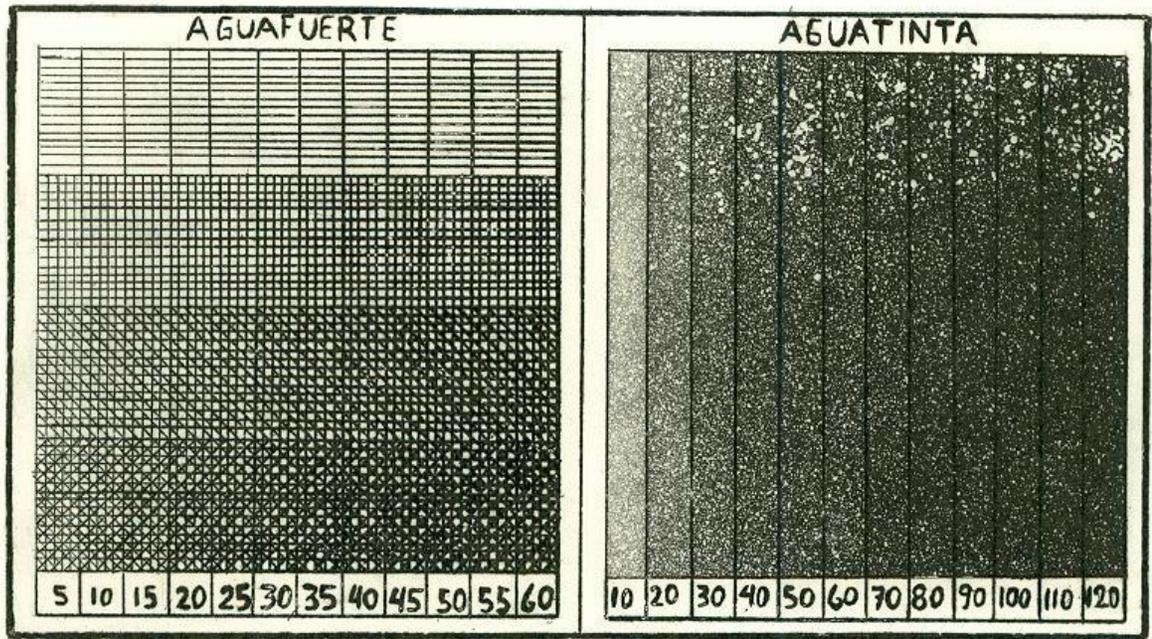


56. Ricardo Peláez. *Sin título*. Aguafuerte y aguatinta, 20 x 13 cms., 1996.



57. Angela María Restrepo. *Navidad*. Aguafuerte y aguatinta, 22 x 25 cms. 2004.

Los grabados de Angela María Restrepo están fundamentados con la maestría que esta artista posee para el dibujo. Sus grabados tienen filigrana, poesía y encanto. Angela María Restrepo es una artista importante en la historia del grabado en Antioquia, así ella no haga alarde de dicha situación. Son la modestia y la prudencia aspectos que le dan aún más valor a su trabajo como artista y a su desempeño como docente en el Taller de Grabado y en otras instituciones de la ciudad.



58. Bibiana Cossio. *Tablas de Valores en aguafuerte y aguatinta.*

Aunque no es el único método, se recomienda, antes de grabar una placa metálica en aguafuerte o aguatinta, hacer tablas de valores de los diferentes metales que se vayan a utilizar con los respectivos mordientes. Hacer tablas de valores en aguafuerte y aguatinta era el paso previo recomendado por Luis Fernando Mejía a sus alumnos antes de resolver la imagen.



59. Héctor Fabio Castaño. *Paisaje*. Aguafuerte.

Este excelente aguafuerte, que recuerda los paisajes realizados con dicha técnica por Rembrandt, fue realizado por un artista que aprendió grabado, igual que otros artistas de la ciudad, en el taller de Grabado. Precisamente fue esta una de las funciones del mencionado taller, permitir que artistas no matriculados en las academias y facultades de artes de la ciudad accedieran al aprendizaje de las técnicas de grabado en hueco.

5. EL GRABADO COMO FORMA DE EXPRESIÓN EN ANTIOQUIA

En 1961 el Museo de Zea de Medellín organizó una retrospectiva de la obra de Carlos Correa. En esta exposición, realizada del 16 al 30 de agosto del año en mención, Carlos Correa expuso 42 obras entre óleos, acuarelas y grabados. Era esta la segunda exposición que se hacía en la ciudad en la cual un artista antioqueño incluía al grabado entre las técnicas expuestas. Recordemos que dos años atrás en el mismo lugar, la Sala Rendón del Museo de Zea, otro antioqueño: Jorge Cárdenas Hernández había realizado una exposición de su obra en la que incluyó monotipos y xilografías.

Respecto a la exposición de Carlos Correa, Luis Mejía García¹⁷¹ resaltaba que, en donde más afirmaba el artista su permanente inquietud y su honda comprensión de los grandes males que azotaban al país y al mundo contemporáneo, era en su extraordinaria serie de grabados al agua fuerte.

Los aguafuertes expuestos por Carlos Correa en el Museo pertenecían a las dos series realizadas por el artista en Cali durante la década de los 50, y a los cuales ya hice mención en un capítulo anterior.

La exposición de Carlos Correa fue la primera exposición de la década de los 60 en Medellín en la cual se incluyeron grabados. Después de ésta exposición se realizaron en esta década alrededor de 20 exposiciones donde incluían grabado y 5 de grabado solamente. La mayoría de estas exposiciones fueron realizadas en el Museo Zea y en otras instituciones de la ciudad como el Centro Colombo

¹⁷¹ MEJÍA GARCÍA, Luis. Vigencia de lo Nacional, una entrevista con el Maestro Carlos Correa. En: El Colombiano, Medellín, Agosto 27 de 1961. cita tomada de: ZULATEGI, Libe. Vida y obra de Carlos Correa. Medellín: Museo de Antioquia. P164

Americano, el Instituto Cultural Colombo Alemán, La Sociedad Colombiana de Arquitectos y la Universidad de Antioquia. En casi todas las exposiciones participaron artistas antioqueños, algunos como Aníbal Gil y Augusto Rendón comenzaban a figurar en el arte local y nacional, y otros como Armando Londoño, Félix Ángel Gómez, Javier Restrepo, Yomaira Posada, Gloria Escobar y Ángela María Restrepo recién comenzaban su carrera en el arte.

Entre las exposiciones realizadas en la década hubo una que se hizo por convocatoria **El Primer Salón Colombiano de Artistas Jóvenes** y en el incluyeron la modalidad de grabado. El evento fue realizado entre el 7 y 22 de diciembre de 1969 en las nuevas instalaciones de la Universidad de Antioquia. En grabado los premios fueron asignados así: Primer premio “La casa de la cucaracha”, puntaseca de Mariana Varela, de la Universidad Nacional de Bogotá; Segundo premio “A usted” de Yomaira Posada, del Instituto de Artes plásticas de la Universidad de Antioquia; primera mención “Esta soledad que me acompaña”, de Jairo Echeverri, del Instituto de Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia; segunda mención “Los que no pudieron ser olvidados” de Mario Gordillo, de Cali.

La década de los 60 puede ser considerada como la época en la cual el grabado artístico en Antioquia comenzó su derrotero. Esta iniciación estuvo marcada en esos diez años por situaciones como las siguientes: la creación del Taller de Grabado del Instituto de Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia, las exposiciones de grabado realizadas en la ciudad, la participación de los antioqueños Aníbal Gil y Augusto Rendón con grabado en los salones nacionales realizados durante la década, las distinciones obtenidas por estos artistas en tres de dichos salones, la aparición de técnicas poco conocidas en el medio (el aguafuerte por ejemplo) y lo más importante, la actitud asumida por los artistas locales al observar en el grabado sus posibilidades expresivas. Ya lo decía Aníbal Gil unos años después al hablar de sus grabados: “pretendo con mis grabados

indagar en lo profundo de mi mismo lo que se que está pero no lo conozco en forma concreta"¹⁷²

Todas las exposiciones realizadas en la década de los 60 fueron reseñadas en el órgano informativo **Claroscuro** del Museo de Zea de Medellín. Las exposiciones de grabado recibieron una crítica positiva de los responsables del Boletín, entre algunas cosas por: indicar nuevos cambios en el panorama artístico local, por los planteamientos presentados en las obras, por la aparición de otras técnicas y por el espíritu investigativo de algunos artistas. De una exposición realizada por los estudiantes del Taller de grabado del Instituto de Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia, por ejemplo, decían lo siguiente: “Seguramente es la mejor del mes; marca una etapa de superación en el ambiente artístico de la ciudad”.¹⁷³ De una exposición colectiva de Pedro Nel Gómez, Rafael Sáenz, Aníbal Gil y Horacio Longas en el Centro Colombo Americano resaltaban que:

“Lo único realmente novedoso de esta exposición fueron las tres xilografías, coloreadas a mano de Aníbal Gil; son obras recientes que demuestran investigación y buen gusto, dentro de modernas tendencias creativas. Las demás obras pueden clasificarse dentro de la pintura que fue”.¹⁷⁴

Estas opiniones, donde valoraban los momentos de superación y búsqueda de nuevas tendencias con el grabado, no eran las únicas, sino que también hacían otros comentarios sobre los propósitos reflexivos de los artistas en sus imágenes. Por ejemplo, escuchemos lo que decían de los grabados de Augusto Rendón: “Su mensaje consiste en la crítica a la sociedad, a sus verdaderos móviles, crítica que nos hace tomar conciencia del mundo circundante”.¹⁷⁵

¹⁷² GIL, Aníbal. Obra Gráfica. Sabaneta (Antioquia). Cometa de papel, 1993.P7

¹⁷³ RESTREPO, Cristian y otros. Boletín claroscuro, N° 4, Medellín, Octubre de 1968. P3. A esta exposición ya hice referencia en el capítulo anterior.

¹⁷⁴ Idem, N° 6, diciembre de 1968. P. 3

¹⁷⁵ Idem. N° 5, Noviembre de 1968. P.2

Es posible observar un predominio de la figuración en los grabados realizados por los artistas antioqueños en la década de los 60. Una figuración por medio de la cual estos artistas querían manifestarse a sí mismos y a los demás el mundo que los circundaba. Un mundo en el que, la mayoría de las veces, encontraban la motivación para sus obras. Algunas de dichas obras hacían referencia a situaciones observadas en su entorno y otras posiblemente eran generadas por sus propias vivencias. Es el caso de las litografías de Teresita de la Cruz y María Gilma Londoño, por ejemplo. También es posible observar imágenes con un propósito testimonial, realizadas por artistas como Aníbal Gil y Augusto Rendón quienes asumían una postura de testigos para denunciar, acusar o criticar. Así mismo en los años 60, específicamente hacia el final de la década, algunos grabados parecían ser el resultado de la reflexión del artista como ser humano sobre sí mismo, producto tal vez del interrogarse sobre conceptos como la soledad, la tristeza, la vanidad, el yo, la muerte etc., en este sentido son un buen referente los grabados de Yomaira Posada y Jairo Echeverri. (Ver Ilustración 60)

Finalizando la década de los 60 se siente en el ambiente artístico antioqueño el deseo por un arte renovador para los años venideros. Un arte que según auguraban algunos en el medio artístico e intelectual sería “Concordante con una visión diferente y más dinámica del universo, dueño de los más modernos materiales y que acabaría por imponerse”¹⁷⁶. Un arte nacido de los artistas jóvenes.

Esta reflexión con cierto tinte modernista, nació de hechos artísticos importantes sucedidos en los dos últimos años de la década como la Primera Bial Iberoamericana de Pintura (Medellín 1968), el XX salón de Artistas Nacionales (Bogotá 1969) y una muestra de Arte Gráfico Alemán contemporáneo realizado en el Instituto Cultural Colombo-alemán de Medellín en julio de 1969.

Es seguro que el grabado también hacía parte de esos deseos de un arte joven para los años venideros. De hecho, recién comenzaba a participar en los eventos

¹⁷⁶ Idem. N° 13, agosto de 1969. P.1

artísticos realizados en la ciudad en aquellos años e igualmente de la reflexión que se daba alrededor del arte. El grabado artístico en Antioquia era en aquel momento un arte joven. Posiblemente las técnicas de grabado, la mayoría de ellas con una tradición de años en Europa se veían en la región como algo nuevo.

Si nos detenemos por un momento para hacer esta comparación con el aguafuerte por ejemplo, inventado hace 500 años, nos damos cuenta que en el grabado local es relativamente joven, apenas 44 años. Pero es que no importa la antigüedad del medio, lo que interesa es la actitud frente a ese medio de expresión y el pensamiento siempre joven y renovador de aquel que lo utilice.

La década del 70 comenzó con un evento muy importante para el grabado nacional. Me refiero al Primer Salón Panamericano de Artes gráficas realizado en el Museo La Tertulia de Cali en 1970 y que sería el preámbulo para las tres bienales de Artes Gráficas Americanas que se realizarían posteriormente programadas por el mismo museo. En las tres bienales de Artes Gráficas (1971, 1973 y 1983) participaron los artistas antioqueños: Fernando Botero, Aníbal Gil, Augusto Rendón, Armando Londoño, Oscar Jaramillo y Álvaro Marín.

Respecto a las bienales de arte en Latinoamérica, algunas de ellas tuvieron sus inicios en la década de los setentas. En esta década comenzaron a funcionar por ejemplo La Bienal de Grabado de San Juan Puerto Rico (1970) y la Bienal de artes gráficas de Cali (1971). Así mismo en la década de los setenta en Medellín, se realizaron la Segunda y Tercera Bienal de arte de Coltejer (1970 y 1972). En la tercera Bienal participó Aníbal Gil con la obra “La paloma” realizada en aguafuerte. Al parecer fue esta la única vez que un artista antioqueño fue seleccionado con grabado para las Bienales de Coltejer.

En cuanto a las Bienales de Grabado, estas buscaban afirmar la importancia del grabado como un medio de difusión y de expresión gráfico contemporáneo.

Paralelo a la creación de las Bienales surgió la carpeta AGPA (Comenzó en México en 1971). La cual tenía como propósito primordial que la obra de los

artistas latinoamericanos llegara más ampliamente a la población y en este sentido el grabado era la herramienta ideal. Esto ayudó a que el arte gráfico alcanzara en Latinoamérica una presencia importante. La obra gráfica de los artistas latinoamericanos tuvo así un gran auge. En esta carpeta desde su creación hasta el momento han participado aproximadamente 20 artistas antioqueños, entre ellos: Aníbal Gil, Juan Camilo Uribe, Augusto Rendón, Hugo Zapata, Javier Restrepo, Flor Maria Bouhot y José Antonio Suárez.

La década del 70 comenzó pues con muy buenas perspectivas para el grabado en el arte nacional y local. Comenzaba a observarse en los artistas de aquella época un interés especial por el arte gráfico, interés que se veía representado con la participación cada vez más constante de la obra gráfica en los diferentes eventos artísticos realizados en Colombia comenzando los 70. Un comentario de la época que ilustra lo anteriormente escrito es el siguiente:

“La actitud constante de los nuevos artistas colombianos esta catalizada fervientemente por las artes gráficas. Esta escogencia de medio e intenciones resulta impremeditada pero no casual: es evidente que hay una necesidad urgente de comunicación, y dibujo y grabado son las disciplinas que menos obstáculos presentan para que se realice el diálogo efectivo y presto. Este puede ser motivo primordial para que los recientes artistas utilicen con mayores preferencias la línea, el papel y los signos propios para agudizar la protesta, la crítica y toda clase de cuestionamientos”¹⁷⁷.

Una característica para resaltar de la década de los setenta es la participación de artistas jóvenes en los diferentes eventos artísticos realizados en Colombia. La mayoría de estos artistas eran estudiantes o egresados de las facultades,

¹⁷⁷ GONZÁLEZ, Miguel. Comentario para la obra de Ever Astudillo. En: Tercera Bienal de Arte Coltejer, Medellín, Colombia, 1972. P. 28

academias e institutos de arte. Aunque el concepto de “Arte joven” no necesariamente quería decir que el arte debía ser realizado por jóvenes, si se sintió una presencia muy importante de los jóvenes en los diferentes eventos artísticos. Era entonces, un arte joven realizado por jóvenes. Recordemos por ejemplo a Luis Caballero, a Álvaro Barrios, a Oscar Muñoz, a Ever Astudillo y a Félix Ángel entre otros.

En Antioquia un evento que incidió fuertemente para la difusión de los artistas que recién comenzaban en el medio fue el Salón de Arte Joven realizado por el Museo de Zea de Medellín. La primera versión de este Salón se hizo en 1970 y la última (el XVII salón) se realizó en 1986. Este proyecto, de realizar eventos en donde participaran artistas jóvenes, fue retomado después, en la década de los 80, por el Museo de Arte Moderno de Medellín con el Salón Arturo y Rebeca Rabinovich donde un requisito indispensable era tener una edad inferior a 35 años.

En el Salón de Arte Joven del Museo de Zea tuvieron oportunidad de surgir, o de reafirmar su proceso artístico jóvenes como Felix Ángel, Juan Camilo Uribe, Armando Londoño G y Cristian Restrepo Calle, entre otros. Varios de los artistas participantes en estos salones de Arte Joven, participaron con grabado, es el caso de Yomaira Posada, Evelia Medina y Armando Londoño por ejemplo. (Ver Ilustración 61)

La participación de los artistas antioqueños con grabado en los Salones Nacionales de la década de los 70 no fue muy amplia. Otra vez repitieron en los salones de la década Aníbal Gil y Augusto Rendón, es para destacar, la participación de dos artistas jóvenes: Armando Londoño en el XXII Salón Nacional de Artes Visuales en 1973, y Ángela María Restrepo en el XXVI y XXVII salón de 1976 y 1977 respectivamente. Estos dos artistas comenzaban a tener un reconocimiento importante en esta década. Armando Londoño era uno de los grabadores más destacados en la ciudad y Ángela María Restrepo fue seleccionada por aquellos días para participar en un evento cuya curaduría hizo Marta Traba llamado Los Novísimos Colombianos, realizado en el Museo de Arte

Contemporáneo de Caracas en Venezuela. En este evento participaron también los antioqueños Álvaro Marín, Oscar Jaramillo, Juan Camilo Uribe y Félix Ángel.

Respecto a estos cuatro artistas es posible observar que también en su producción artística se ha dado una participación del grabado, esporádica o constantemente, tanto técnica como conceptualmente: Álvaro Marín estudió métodos de grabado en hueco a color con Luis Camitzer en Italia hacia 1979 y realizó o participó en propuestas gráficas formales y conceptuales en las décadas del 80 y 90; Oscar Jaramillo comenzó a interesarse por el grabado finalizando la década de los 70 cuando asistió a los cursos de grabado que en Medellín dictaron Humberto Giangrandi y Augusto Rendón, interés que formalizó después con la serie de grabados en metal y litografías que realizó en el taller de Giangrandi en Bogotá y que complementó luego con la incursión a otros sistemas de impresión como la serigrafía y la litografía industrial; Félix Ángel, casi desde el principio de su producción artística incluyó en sus obras elementos gráficos o comenzó, paralelo a la realización de sus dibujos, practicando métodos de impresión como el mono-tipo y el aeroscreen, continuando durante casi todo el tiempo dentro de su producción plástica e intelectual una práctica relativamente constante del grabado; y Juan Camilo Uribe quien ha realizado parte de su obra tomando como referencia el imaginario religioso popular, láminas religiosas populares que él recreó y reinterpretó en su obra exaltándolas a categorías estéticas.

De todos los artistas mencionados hasta el momento y que comenzaron en forma su trabajo profesional en la década de los setenta, sin duda el que más se destacó con su obra gráfica en la mencionada década fue Armando Londoño. La cantidad de exposiciones locales, nacionales e incluso internacionales en las que participó (alrededor de 25 exposiciones en la década), las distinciones obtenidas, su obra en colecciones nacionales e internacionales, y lo más importante, una dedicación constante al dibujo y al grabado, son una muestra relevante de su reconocimiento en aquella época. Precisamente su primera exposición individual, del 20 de agosto al 5 de abril de 1970 en la Galería del First National City Bank en Medellín, la

realizó Armando Londoño con monotipos. Un recorrido artístico que comenzaba en aquel momento con una presencia importante de la parte gráfica en su obra, presencia que continua aún en la actualidad. De la obra de Armando Londoño, quien era observado en los setenta como una joven promesa en el arte local, hacían en el informador Claroscuro el siguiente comentario: “Dentro de su peculiar estilo neofigurativo, ricamente texturado y de un contenido irónico expresado con finura, sobresalen la serie los frailes y obispos (monotipos), las mujeres sentadas (pinturas acrílicas) y los burócratas (Litografías y Xeros)”¹⁷⁸

En 1974 Armando Londoño viajó a Francia a hacer una licenciatura en artes. Posteriormente pasó a los Estados Unidos donde recibió clases de grabado del brasileño Roberto Lamónica. Esta estadía fuera del país duró alrededor de tres años. El anuncio de su viaje fue reseñado así en el informador claroscuro.

“Armando Londoño, uno de los mejores artistas jóvenes de Colombia, viaja en Marzo a Paris; viaja en busca de nuevos medios, desea aprender más para expresarse artísticamente con mayor intensidad, siendo mucha la que contiene su obra actual. Y lo que es más importante, Armando Londoño sabe que su lucha debe darse en América Latina y por eso piensa regresar después de aprender viendo y trabajando durante dos o tres años en Europa”.¹⁷⁹

El deseo de viajar al exterior, para realizar estudios de arte o para conocer el arte de otros países fue una actitud sentida con mas fuerza en los artistas que surgieron a partir de la década de los 70. La inquietud por conocer, el ánimo por aprender otras formas de expresión, el querer estar en contacto con otras culturas, o simplemente el deseo por alejarse de una región que en determinado momento no tenía más que ofrecer en el campo del arte, fueron algunas de las

¹⁷⁸ CLAROSCURO No. 2, Volumen III, Medellín, Marzo de 1973. P. 7

¹⁷⁹ CLAROSCURO No. 12, Volumen III, Medellín, Febrero, marzo y abril, 1973. P. 4

circunstancias que motivaron en los artistas sus viajes al exterior, especialmente a Europa y a Estados Unidos.

No fue solamente Armando Londoño quien viajó al exterior. Otros artistas como Félix Ángel, Diego Arango, Gloria Escobar, Aníbal Vallejo, Marta Helena Vélez, Javier Restrepo, Dora Ramírez, Federico Londoño, José Antonio Suárez y María Victoria Ortiz, entre muchos, también lo hicieron. La mayoría de ellos regresaron para continuar haciendo su trabajo, artístico, intelectual o docente en su tierra natal. Algunos continuaron viajando esporádicamente. Y otros prefirieron quedarse en el extranjero para realizar su obra allá, es el caso por ejemplo de Félix Ángel, Gloria Escobar y Luis Fernando Uribe, entre algunos. Sin embargo así su obra sea realizada lejos de su tierra, su aporte también es importante para el arte local, es un aporte representativo, esto es, la representación de su región en el ambiente cultural de otro país. Como muestra, se puede mencionar a Gloria Escobar quien trabajó como impresora en el Taller de Robert Blakburt en Estados Unidos hacia la década de los 90 y en la actualidad es profesora en el Hartwick College en Oneonta New York; o Félix Ángel quien reside en Estados Unidos desde hace 30 años, que fue curador durante varios años del Museo de Arte de la Organización de los Estados Americanos y en la actualidad es Director del Centro Cultural del Banco Interamericano de Desarrollo en el mismo país, que continua, paralelo a su producción intelectual, haciendo obra gráfica, todo esto sin perder el contacto con su lugar de origen. Y así como estos dos ejemplos es posible que hayan otros más, y todos con su merecida importancia para la historia del grabado regional. (Ver Ilustración 62)

Las técnicas de grabado no sufrieron cambios sustanciales en la década de los setenta, se trabajaban técnicas tradicionales como Xilografía, el aguafuerte, la aguainta y la litografía. Algunas de ellas con problemas para su desarrollo, como el aguafuerte y la litografía por ejemplo, ya que en la ciudad no era fácil conseguir la maquinaria especializada (El tórculo y prensa litográfica) además de los papeles y las tintas que eran bastante escasas (esta situación, en cuanto a los papeles no

ha cambiado mucho en la actualidad). Por cierto el aguafuerte en Antioquia, realizado especialmente en zinc, alcanzó una gran depuración técnica en la década de los 80, y en esto tuvo que ver bastante el taller de grabado dirigido por Luis Fernando Mejía.

Hay que valorar el proceso pedagógico que en los setentas realizó el Museo de Zea, con el taller de grabado dictado por Francisco Valderrama y con artistas invitados a dictar cursos como Augusto Rendón. De igual manera también fueron importantes los cursos de grabado que se dictaron en la Biblioteca Pública Piloto a mediados de la misma década.

Con relación a las exposiciones, estas se incrementaron un poco mas respecto a la década anterior, con invitados que ya tenían un reconocimiento nacional como Juan Antonio Roda, Pedro Alcántara y Augusto Rendón. En esta época hubo más exposiciones individuales que en la década anterior con obra gráfica de artistas ya consagrados en el arte internacional o de artistas jóvenes, como la exposición de cinco artistas jóvenes del taller experimental de Fray Servando de México en Abril de 1970.

De las exposiciones internacionales al parecer la que se constituyó en un éxito cultural y artístico fue la exposición “El arte de España sobre el papel: 70 años de vanguardia española” realizada en el Museo de Zea de Medellín entre el 20 y el 31 de octubre de 1971. En esta exposición se exhibieron grabados, dibujos, collages y tintas de artistas como Pablo Picasso, Salvador Dalí, Joan Miro, Antonio Tapies, Millares y otros bastante conocidos en el arte internacional. Dicha exposición se realizó gracias a la gestión de Rafael Esteban García.

En cuanto a las técnicas y propuestas gráficas presentadas en las exposiciones, aparecieron técnicas poco conocidas en el medio como la litografía, el pirograbado, el aeroscreen y la colografía, así como las primeras propuestas con la utilización de otros medios de impresión contemporáneos como la xeroscopia y la fotocopidora. Dentro de estas propuestas se pueden mencionar las

xerocopias de Armando Londoño y la exposición ARTE OFERTA de los artistas Oswaldo Ayala, Alfonso Sánchez, Dick Harold y Fabián Rendón quienes en la exposición, realizada en septiembre de 1979, regalaban fotocopias de sus obras a los visitantes para que estos las colorearan. Propuestas como estas, en donde los medios de impresión masivos participan de la obra de arte, se verían en las dos décadas siguientes.

En fin, en la década de los 70 las técnicas de grabado y otros sistemas de impresión, incluidos algunos sistemas de impresión industriales, comenzaron a participar más activamente, que en la década anterior, de los procesos artísticos de la región. Era este un fenómeno artístico que ya estaba sucediendo en otros lugares del país, especialmente en Bogotá y Cali. De este modo en el discurrir de las imágenes en la ciudad también el grabado comenzaba a tener una posición importante. Con el grabado los artistas entendieron que, por las posibilidades de multiplicidad y difusión que tenía, se convertía en un medio apropiado para acercarse más ampliamente al público, para tener un contacto más amplio con la sociedad. De igual manera el conocimiento del grabado enriqueció además el lenguaje artístico y así términos como memoria, gráfico, huella, rastro, retícula, reproducción, serialidad y sello entre muchos comenzaron a aparecer más frecuentemente en el discurso de los artistas, no sólo respecto al Arte Gráfico sino también relativo a otras formas de expresión como la pintura, la escultura, la fotografía y el video. Fue una riqueza para el arte local que el grabado incrementó, además de lo verbal y lo literario, hacia lo conceptual. Para esta década el asunto no consistió solamente en el conocimiento de las técnicas gráficas, comenzaba a sentirse una relación especial entre la técnica y el concepto.

Alguna vez Beatriz González hablaba del “cuevismo”¹⁸⁰ en el grabado colombiano de las décadas del 60 y 70. Influencia que, en Antioquia, es posible observar por ejemplo en la obra temprana de Santiago Londoño, en los dibujos de Darío Villegas y en algunos dibujos de Fabián Rendón. Para algunos comentaristas de la

¹⁸⁰ GONZÁLEZ, Beatriz. Op. Cit. P.12

época la obra de muchos de los artistas antioqueños era una obra con características neofigurativas. Al respecto decía Elkin Alberto Mesa:

“Con la aparición de la neofiguración con José Luis Cuevas, mejicano, Alirio Rodríguez y Jacobo Borges de Venezuela, entre otros, los nuevos artistas han buscado asidero en la nueva figuración, ajustada para trazar nuestra historia y sus antecedentes, su realidad cotidiana y urbana. Muestran y satirizan el caos urbano y tecnológico de nuestros días”.¹⁸¹

Sin embargo esta influencia no fue perdurable y cada artista fue depurando su propio estilo. Es posible observar entonces en los grabados de los setenta: introspecciones de los artistas en algunos, el cuestionamiento o la sátira a la sociedad del momento en otros, o también es posible observar imágenes relacionadas con el entorno urbano.

Es posible asegurar entonces que durante la década de los setenta hubo un afianzamiento del grabado en las artes visuales en Antioquia pero aún, sin tener en esta década el despliegue y el auge que tendría después en la década de los 80. Esa consolidación total del grabado se daría ante todo por los artistas que cada vez se apropiaban más de los medios de expresión gráficos; por la difusión que en la década se haría del grabado por medio de exposiciones, carpetas, conferencias, talleres, seminarios; por los procesos académicos en los talleres de las facultades de arte, y por el trabajo difusor y pedagógico del Taller de Grabado.

Es posible hacer un acercamiento al grabado de los años 80 comenzando desde la técnica. Dos cosas se pueden resaltar en ese sentido en este período: el alto nivel alcanzado en el conocimiento de las técnicas de grabado en hueco (especialmente al aguafuerte), y el surgimiento de una técnica que le daría un gran

¹⁸¹ MESA, Elkin Alberto. Artículo publicado en el Suplemento Dominical de El Colombiano. Medellín. Marzo 21 de 1976. P. 7

despliegue al grabado en el medio artístico y popular, me refiero a la técnica del linóleo al taco perdido.

Una dualidad bien interesante se presenta entre estas dos técnicas (grabado en hueco y grabado en relieve), esta relación entre los dos medios de impresión se puede trasladar al dibujo y la pintura. La primera técnica, el aguafuerte, alcanzó grandes posibilidades de la mano de excelentes dibujantes de la ciudad: Luis Fernando Mejía, Elkin Restrepo, Santiago Londoño, Ángela María Restrepo, Darío Villegas y José Antonio Suárez. La segunda técnica, el linóleo al taco perdido, atrajo la atención especialmente de un grupo de pintores (Luis Fernando Uribe, Fabián Rendón, Flor María Bouhot y otros) que encontraron en el Linóleo una relación con la parte matérica de la pintura y las posibilidades expresivas del color. Con esta técnica el grabado a color cogió fuerza en la región.

El desarrollo y difusión de las técnicas de grabado en hueco se dieron con gran prestancia en el Taller de Grabado, donde Luis Fernando Mejía fue el líder que impulsó la enseñanza de las técnicas no solamente dirigidas a los artistas sino también a aficionados que quisieran aprender la técnica.

El grabado al Linóleo ofreció grandes posibilidades a los pintores y por cuenta de ellos y con el apoyo de eventos como Bazarte (evento dirigido por el MAMM del que se hicieron varias versiones), el grabado tuvo difusión hacia un público más amplio.

En la consolidación del grabado en la década de los 80 participaron entonces: los talleres de grabado de la ciudad (universitarios, académicos y particulares), el Museo de Antioquia y el MAMM (Se dictaron talleres, conferencias y exposiciones), y otras instituciones culturales de la ciudad (Cámara de Comercio de Medellín, Centro Colombo Americano, Museo Universitario U de A, entre otros).

Igualmente la década de los 80 fue la época de las carpetas de grabado en la ciudad editadas la mayoría de las veces por el Taller de Grabado, por Instituciones culturales, por grupos de artistas, o también por algunos artistas individualmente

(la técnica del Linóleo por ejemplo permitía tener un Taller casero, a diferencia de las técnicas de grabado en hueco que necesitaban una infraestructura mas complicada).

Pero esta década no se caracterizó solamente por la técnica. En esta época se dio también una reflexión, que tal vez ya se había notado antes pero que ahora se hacia más evidente, en la que varios artistas observaron como los procedimientos del grabado podían ser retomados para otras formas de expresión. En otras palabras se presentaron situaciones en las que los artistas hacían el proceso del grabado hacia la pintura y el dibujo, por ejemplo. Tres casos se pueden citar como muestra: Luis Fernando Uribe quien se interesó especialmente por la pintura a través de la realización de sus monotipos y sus grabados en linóleo al taco perdido; Armando Montoya quien en las pinturas realizadas a finales de los 80 utilizaba métodos de yuxtaposición y superposición de colores parecidos al método utilizado en el linóleo al taco perdido; y Oscar Jaramillo quien desde comienzos de los 80 empezó a utilizar para la elaboración de sus dibujos un método muy parecido a la Mezzotinta, con la diferencia de que en vez de los bruñidores utilizados en la Placa metálica para hacer tonos, utilizaba para este fin borradores abrasivos aplicados al papel durex. Y así, como estos tres casos, se presentaron también otras situaciones no solo relacionadas con el dibujo y la pintura sino además relacionadas con otras posibilidades expresivas. (Ver Ilustración 63)

Álvaro Marín¹⁸² cuenta que la obra con la cual participó en la IV Bienal de Medellín en 1981 (transparencias, acrílico y tinturas sobre tela) tiene una parte muy importante surgida desde la observación de los procedimientos de grabado a color en cuatricromía. Esta obra presentada en la Bienal y que consistía en una serie de telas coloreadas de 3 mts x 3 mts colocadas una tras otra, era la síntesis de un proceso que venía realizando desde unos años atrás, con una serie de obras realizadas con acetatos tomando como principio la separación de color. Este

¹⁸² Entrevista concedida por Álvaro Marín a Elkin Ûsuga G. el día 14 de enero de 2005

proceso lo descubrió cuando hizo grabado a color a cuatro planchas (Álvaro Marín fue alumno de Luis Camitzer en Italia). La idea de estos trabajos surgió en un momento que él llama de “Sequedad” en la que no encontraba el camino para realizar su obra y que el grabado le permitió encontrar. (Ver Ilustración No. 64).

A propósito de Álvaro Marín, vale la pena resaltar otra propuesta que él y algunos artistas de la ciudad realizaron finalizando la década de los 80 y que consistía en la publicación en una Separata cultural (El Imaginario) del periódico el mundo de Medellín de algunas obras de ellos las cuales firmaban después en el MAMM a quien tuviera la publicación. Esta propuesta tenía cierta relación con los grabados populares de Álvaro Barrios.

También en la década de los 80 se realizaron en la ciudad algunas propuestas conceptuales en las cuales elementos del grabado o de los medios impresos estaban presentes. Es el caso por ejemplo de los “Carteles” de Adolfo Bernal pegados en algunos sitios de la ciudad con frases alusivas al arte, o el “Aviso publicado en periódicos” de Juan Camilo Uribe para la IV Bienal de Medellín y en donde anunciaba que dejaba la ciudad por varios días. (Ver Ilustración 65).

Precisamente en esta Bienal además de Bernal y Uribe otros dos antioqueños presentaron obras con elementos del grabado en su concepción formal y conceptual, estas obras fueron “La tierra no es de nadie que la tierra sea de todos” realizada en vinilo, acrílico y xilografía, de Jaime Gómez Cadavid quien repartía entre el público durante los días de exposición grabados xilográficos con detalles de la obra. La otra obra “Arte” realizada por Carlos Echeverri consistía en un ensamble con sellos, linotipos y clisés, producto de un proceso de investigación basado en el estudio de los sistemas de información y comunicación en relación con el arte. (Ver Ilustración 66)

Obras como las anteriormente reseñadas se continuaron realizando durante la década de los 80 producto de la reflexión de los artistas alrededor del grabado y los sistemas de impresión y su función en el arte. Ahora no se trataba sólo del

conocimiento de la técnica. Una gran cantidad de formas de expresión, entre ellas el grabado, enriquecían en aquel momento el espacio del arte y el propósito era aprovecharlas con seriedad y disciplina como instrumentos para darle vida a las ideas artísticas.

La década de los 80 termina con una buena noticia para alguien que se había destacado fuertemente en este periodo en el grabado local. Me refiero a Fabián Rendón, quien en el XXXII Salón anual de Artistas Colombianos en 1989 obtuvo una mención de honor con su obra "Letanía" realizada en Linóleo al taco perdido. Justo premio para alguien que había sido iniciador en la ciudad, con Luis Fernando Uribe, de la técnica del taco perdido, y que además se convirtió en paradigma en la mencionada década de aquellos que se aficionaron por el grabado al Linóleo. Fabián Rendón ascendería cada vez más en su carrera y más adelante se ganaría otros premios importantes.

Con esta buena noticia, no solo para quien en su momento la recibió, sino también para el grabado regional, podemos terminar este recorrido corto en la década de los 80. Una década en la cual se generaron situaciones alrededor del grabado (o que él también generó) técnicas, estéticas, expresivas, conceptuales y reflexivas, y que permitieron su consolidación total en las artes visuales antioqueñas.

Ahora bien ¿Qué pasó en los noventa? Es factible que hayan sucedido muchas cosas importantes para la historia del grabado (exposiciones, distinciones, fundación de otros talleres, etc) y que por la premura del tiempo y por lo extenso que un tema se puede volver en determinado momento se dilucidará tomando como referencia tres puntos especialmente; Puntos que servirán como guía para ubicar al lector en la situación del grabado en Colombia en los últimos diez años, situación de la cual no esta muy lejos el grabado en Antioquia. El primer punto es la reflexión de un crítico sobre el grabado contemporáneo. Los otros dos puntos hacen referencia a dos eventos importantes de grabado sucedidos en la ciudad durante la década. Escuchemos primero la reflexión:

“Los artistas jóvenes y actuales, en Colombia por lo menos, se desenvuelven en un terreno de opinión que no les exige dar cuerpo a una idea narrativa específica o a una posición política extrovertida, cual había sido el caso, en grado relativo, con grupos o generaciones anteriores. Hoy en los primeros años de la década del 90 no es ya tan interesante centrar la atención en el taller de grabado sino, más bien, en el significado de trabajar imágenes **grabadas**, y en su significado cultural amplio”¹⁸³.

Palabras lúcidas, escritas al comienzo de la década y que nos ubican en el contexto de lo que ha pasado o está pasando con el grabado pero más que con el grabado con la imagen impresa o la imagen en general, en la actualidad. Lo que este autor escribió a comienzos de la década no ha variado mucho actualmente.

En 1993 el Museo de Arte Moderno de Medellín organizó una exposición, producto de la investigación sobre el grabado en Antioquia realizada por el historiador y grabador Santiago Londoño. En el primer párrafo, introductorio del catálogo Santiago Londoño expresaba el propósito principal de la exposición en los siguientes términos:

“La exposición **El Grabado en Antioquia** aspira más a la reseña documental que al juicio estético, siempre variable, efímero y sujeto a los caprichos de cada época. Los ejemplos que aquí se recogen son los testimonios de diversos esfuerzos por cultivar el arte de la estampa, en una sociedad que en sus orígenes estuvo marginada del mundo artístico, pues por largos años se ocupó en

¹⁸³ AGUILAR, José Hernán. Imagen Con Sentido. En: catálogo para la exposición Grabado Colombiano actual. Bogotá: Banco de la República. 1993. P.3

fundamentar las formas de subsistir, antes que pensar en dejar huella perdurable de su paso por el mundo”.¹⁸⁴

La exposición tuvo una buena acogida entre el público interesado y sirvió además para que las personas se hicieran a una idea del proceso gráfico y visual que hasta ese momento se había desarrollado en la ciudad.

Sin embargo como en muchas situaciones de la vida, no faltan las llamadas de atención y una de ellas apareció escrita en un periódico capitalino en donde se preguntaban lo siguiente: “Una parte muy interesante que no sabemos por qué motivo quedó fuera del estudio, es la de los **grabados populares** que en Medellín se realizaron en los 80 a raíz de la Biental de arte”.¹⁸⁵

Se referían en el texto seguramente a los grabados populares que en los años 80 presentaron Álvaro Marín y otros en el periódico el Mundo de Medellín.

Lo cierto es que, olvido o no de los organizadores en cuanto a los mencionados grabados populares, lo que si se pudo observar en la exposición fue la consideración especial hacia los medios tradicionales de impresión (grabado, litografía y serigrafía) además de un predominio de la estampa, concebida ésta como la imagen impresa en un papel resultado de los medios tradicionales de impresión. En la muestra por ejemplo, a excepción de una obra de Beatriz Jaramillo Arango “Sitios” realizada en láminas de hierro grabadas y puestas en el piso, no se vieron ni performances, ni happenings, ni instalaciones donde se sintiera la presencia del grabado porque este no era el propósito. Ya lo decía el historiador, la exposición aspiraba más a una reseña documental que al juicio estético, o a otros juicios posibles con relación al grabado, y esta apreciación es bastante respetable. (Ver Ilustración 67)

¹⁸⁴ LONDOÑO VÉLEZ, Santiago. El Grabado en Antioquia. Banco de la República y Museo de Arte Moderno de Medellín. P.2

¹⁸⁵ ARANGO DE TOBON, Maria Cristina. El grabado en Antioquia de artesanos a multiplicadores de arte. En: El Espectador, Bogotá, Marzo 8 de 1998 P.

En la actualidad por ejemplo existen algunos grabadores que aún conciben al grabado como aquella huella que deja el buril la gubia o el punzón sobre un material determinado, diferenciándolo de los otros sistemas de impresión (los digitales por ejemplo).

También en 1993 se realizó la Primera Muestra de Gráfica Artística Facultad de Artes Universidad de Antioquia. El título de la exposición indicaba que la cobertura estaba abierta hacia otras posibilidades de la imagen impresa y no solamente hacia el grabado. Esta exposición tuvo un carácter universitario, todos los participantes eran estudiantes, egresados, profesores y ex-profesores del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Antioquia.

La muestra surgió en primera instancia partiendo de una idea propuesta por estudiantes del taller de grabado al profesor Hernando Guerrero para hacerle difusión a la colección de grabado de la facultad. La idea se concretó y la primera exposición se hizo en la Cámara de Comercio de Medellín del 9 de Noviembre a diciembre 3 de 1993.

En esta primera muestra el primer premio lo obtuvo una Serigrafía de Juan David Higueta y se asignaron tres menciones de honor a Reina Abad, Harold Miranda y Elkin Úsuga, con obras realizadas en monotipo, xilografía y aguatinta respectivamente. (Ver Ilustración 68)

Después de esta muestra se hicieron otras cuatro versiones, dirigidas tres de ellas por la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia y la quinta programada dentro de los premios Nacionales de Cultura de la misma Institución.

La muestra se fue ampliando a un público más general y es así como las dos últimas versiones se hicieron a nivel nacional.

En todas las muestras existió siempre una presencia de lo bidimensional, a excepción de una que otra instalación o de uno que otro ensamble. Se recuerdan por ejemplo una obra piso pared realizada por Gloria Urrego en la primera

muestra, una escultura con impresos de Maria Nelly Restrepo en la Tercera, y un objeto con impresos en aguatinta de Luis Fernando Mejía en la cuarta muestra. Ver Ilustración 69).

Un elemento para destacar en todas las exposiciones fue la presencia de la imagen. Ésta, realizada con todos los medios posibles de impresión desde los tradicionales, hasta medios contemporáneos de impresión como la fotocopiadora, el offset, la xeroscopia y la imagen digital y en algún momento el video. Imágenes impresas en papel, pero también en otros soportes diferentes a éste como resinas, metales o soportes orgánicos.

Las propuestas gráficas presentadas en las exposiciones fueron variadas, indicadoras de la imaginación amplia de los participantes y de su relación, o más bien, su percepción del mundo circundante.

Finalmente de las cinco exposiciones realizadas por la Universidad de Antioquia, la que interesa para concluir esta visión general sobre el grabado en Antioquia en las últimas cuatro décadas es el V Salón Nacional de Obra Gráfica de los Premios Nacionales de Cultura Universidad de Antioquia, realizado en el Museo Universitario del 3 al 31 de septiembre de 2002.

Es esta exposición se sintió una gran presencia de la imagen digital. Precisamente los dos premios que otorgaba el evento fueron asignados a dos obras en imagen digital. Los dos premios eran indicadores de la apropiación por parte de los artistas de los medios contemporáneos de impresión para expresar sus ideas.

El primer premio, que servirá para hacer un enlace con la cita escrita al comienzo de la parte dedicada a los noventas, fue una obra en impresión digital realizada por Gabriel Mario Vélez: **Eleven-se & verán (tourist-man)**. De su obra decía el autor:

“De la serie tourist man, esta obra representa la revisión del ya famoso 11-s. en el juego de palabras se involucra el

elemento frívolo que los medios de comunicación le incorporaron el día de su emisión en directo. Posteriormente; por cierto, el **Eleven-se** se convirtió en el evento televisivo más visto en la historia de los medios de comunicación”.¹⁸⁶

En la imagen se ve al lado derecho de la composición un personaje con un antifaz en donde se reflejan las dos torres encendidas. Y a la izquierda sobre el fondo, que es la ciudad, un avión dirigiéndose hacia el personaje.

Lo cierto es que hay una relación muy especial entre esta imagen y otras presentadas en la exposición con las palabras escritas, unas líneas atrás, de José Hernán Aguilar en donde plantea que ya no es necesario centrar la atención en el taller, sino más bien en el significado de procesar imágenes grabadas. Imágenes grabadas por siempre en la memoria individual y colectiva, y que igual que el gas el agua o la energía eléctrica, llegan al ser humano por los medios difusores de la imagen. (Ver Ilustración 70).

Se trata entonces de plantear que en la actualidad existe un predominio amplio del concepto “grabado” en muchas de las imágenes que ahora se realizan. En la actualidad ya está bien claro que no son solamente el dibujo y la pintura los medios para crear imágenes. Posiblemente en el momento sea más válido hablar de creadores de imágenes que de dibujantes y pintores. También es bien dicente que en el momento no es el grabado el único medio para grabar reproducir y difundir imágenes. Ahora son muchos los medios con los cuales la imagen se puede grabar, reproducir y transmitir rápidamente así sea a lugares muy lejanos. En el momento el soporte no es solamente la piedra, la madera o el metal. Ahora el soporte puede ser un diskette o un CD en donde la imagen queda grabada. Eso si, el concepto “grabado” toma cada vez más fuerza y su ubicación en la “memoria” colectiva se hace cada vez más evidente.

¹⁸⁶ VÉLEZ, Gabriel Mario. Comentario para la presentación de su obra en el catálogo del V Salón Nacional de Obra Gráfica, premios Nacionales de Cultura Universidad de Antioquia, 2002.

Hubo otras exposiciones, tanto de grabado como de obra gráfica en general, durante la década de los noventa en la ciudad. Exposiciones individuales y colectivas de artistas reconocidos y otros poco conocidos en el medio, todas ellas con su merecida importancia. Exposiciones que devengarían un buen rato si la intención fuera hablar de cada una de ellas.

La idea de finalizar esta parte de la investigación haciendo referencia a la exposición de obra gráfica anteriormente citada, sirve también para hacer una observación sobre la presencia de la imagen digital en la obra gráfica actual. Pareciera que existiera una amenaza de este medio de impresión contemporáneo hacia el grabado, pero no, el asunto no debe ser pensado de esa manera. Mas bien lo que se puede observar es que el grabado participa cada vez más de la intertextualidad que se está dando en el arte contemporáneo, un arte con una amplitud de pensamiento respecto a las formas de expresión que demuestran que para el artista ya no es tan importante conocer una sola manera de expresar sus ideas y que todos los medios pueden ser posibles, incluido el grabado.

Pues bien, terminada esta parte sobre el grabado como forma de expresión se quiso ofrecer un panorama lo más preciso posible sobre la historia de este medio de expresión en el arte regional. Se ubicaron cuatro momentos importantes para la historia del grabado en la región alrededor de los cuales giró el discurso: la iniciación, el afianzamiento, la consolidación y la expansión del grabado cada vez más como “concepto”. La ubicación de estos momentos por décadas obedeció a una metodología que permitía clasificar información y llevar un derrotero para no caer en un desorden de ideas. Sin embargo en el discurrir de la historia y la vida se presentan a veces situaciones que no es posible clasificar con fechas precisas. Posiblemente se quedaron momentos, situaciones y personas importantes sin mencionar, pero se trató de ser lo más riguroso y objetivo posible. Es así como además de los personajes mencionados en el texto se puede asegurar que hay también otros que le han aportado a la historia del grabado en Antioquia. Es posible mencionar algunos que igualmente hicieron grabado: durante un tiempo, o

toda la vida y no lo difundieron, o por fuera de su lugar de origen. Se puede traer a la memoria nombres como: Julián Posada, Javier Restrepo, Juan Cristóbal Aguilar, María Victoria Ortiz y Diego Arango entre algunos. La verdad es que la obra de cada artista pudiera ser motivo de un libro. Armando Londoño puede servir como ejemplo, la generación actual conoce poco de él y pensar que ha sido un personaje importante para la historia del grabado local; su obra y la de otros artistas de su generación como Félix Ángel serían material excelente para una investigación. Ojalá que uno de los objetivos de la presente investigación, esto es, recuperar “memoria” se haya logrado cabalmente.

5.1 EL GRABADO AL LINÓLEO Y UN GRUPO DE ARTISTAS DIFUSORES DE LA TÉCNICA EN ANTIOQUIA.

El linóleo, creado en Europa hacia 1860, es una lámina impermeable, por lo regular entre 2 y 6 milímetros de espesor, formado por un tejido de yute cubierto con una capa de corcho en polvo amasado con aceite de linaza. Este material era utilizado para forrar pisos y fue usado también en la impresión industrial, hacia 1890 en Alemania, para la fabricación de papel de colgadura.

Se cree que los primeros grabados al linóleo fueron realizados en 1903, por el artista alemán Erich Heckel (1883-1970). Él y otros artistas del expresionismo alemán trabajaron linóleo con alguna frecuencia en los primeros doce años del siglo XX.

Otros artistas que también hicieron grabado al linóleo a comienzos del siglo XX fueron el austriaco Franz Cizek y el inglés Claude Flight (1881-1955) quienes popularizaron la técnica en las escuelas de arte en Europa y en Inglaterra respectivamente.

Pero quienes le dieron un gran auge a dicha técnica fueron Henri Matisse y Pablo Picasso. Matisse ejecutó alrededor de 70 linograbados entre 1938 y 1952, y Picasso haciendo un uso memorable de la técnica, realizó sus grandes series en

la década de los 50. Se cree que fue Picasso quien inventó el método de “grabado al linóleo al taco perdido”.

En Antioquia, específicamente en Medellín, por la dificultad para conseguir el material ya que no lo fabrican en Colombia, el linóleo fue reemplazado por el **Neolite**: lámina impermeable de caucho, utilizada en la industria del calzado y que tiene características muy parecidas al linóleo.

No se sabe con seguridad a quien se le ocurrió en la ciudad sustituir el linóleo por el neolite. Unos, dicen que fue Francisco Valderrama, otros dicen que fue Guillermo Cuartas, quienes en los cursos de grabado que dictaron en el Museo de Zea y en el Instituto de Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia (Valderrama), y en la Biblioteca Piloto de Medellín (Cuartas) en los años 70, incluyeron en dichos cursos la enseñanza del grabado al linóleo sustituyendo este material por el neolite.

Lo que si es posible asegurar es que fueron Luis Fernando Uribe y Fabián Rendón los que iniciaron en Medellín, y seguramente en Colombia, finalizando la década de los 70, el método del linóleo al taco perdido. En este caso, con la sustitución del material, sería “neolite al taco perdido”, pero, el nombre técnico se conservó como tal: linóleo al taco perdido.

El taco perdido (o también plancha perdida) es una técnica que permite hacer grabado a color utilizando una sola plancha. La técnica consiste en que cada vez que se imprime un color se quita de la plancha, con las gubias, el material correspondiente a lo que en la imagen llevará dicho color. Y así se hace sucesivamente hasta que la plancha (o el taco de linóleo) desaparece casi en su totalidad, de ahí su nombre “el taco perdido”.

La técnica entonces no permite que exista una plancha a la cual se le pueda seguir haciendo copias, como sucede con el aguafuerte u otras técnicas de grabado, sino que el artista planea previamente su edición ya que al desaparecer la plancha no podrá hacer más copias.

Se cree que fue Luis Fernando Uribe quien enseñó a Fabián Rendón la técnica. Le enseñó el método de lo oscuro a lo claro, es decir, estampar primero el color que llevará las líneas de contorno (negro, violeta o azul oscuro) y estampar después los otros colores dejando para el final los colores mezclados con blanco. Este método permite unas líneas de contorno muy finas, o unas líneas fluidas si es ese el propósito, además de una gran luminosidad en los colores.

También Luis Fernando Uribe¹⁸⁷ le enseñó a Fabián el sistema de los “cases” (para hacer coincidir los colores) a lo cual estuvo reacio en un comienzo Fabián (lo hacía intuitivamente, lo que entre nosotros se conoce a ojo) pero después accedió a utilizar dicho sistema, depurándolo de tal manera que no es fácil captar en los grabados de Fabián Rendón el más mínimo descase.

Igualmente estos dos artistas se dieron cuenta de las cualidades que para la técnica poseían las tintas utilizadas en la industria tipográfica, especialmente las tintas fabricadas por Tintas S.A., el acabado brillante, la luminosidad de los colores, el empaste y la textura dejados por la impresión, entre otras propiedades.

Para la época en que Luis Fernando Uribe y Fabián Rendón se unieron para hacer grabado al linóleo, el segundo en mención venía realizando una serie de pinturas utilizando tintas tipográficas, pinturas que dejó de realizar en la medida en que se fue dejando absorber por el grabado al taco perdido.

Cuenta Luis Fernando Uribe¹⁸⁸ que el primer conocimiento que tuvieron de la técnica del taco perdido fue observando reproducciones de grabados en dicha técnica de Pablo Picasso. De igual manera los grabados japoneses, los Ukiyo-e, también despertaron en ellos la inquietud por hacer grabado a color. El difuminado de los colores, característico de algunas estampas japonesas, y que los grabadores japoneses lograban con su entintado “arco iris” lo quisieron imitar los dos artistas antioqueños, degradando la tinta con el rodillo o entintando con

¹⁸⁷ Entrevista concedida por Luis Fernando Uribe a Elkin Úsuga G. el día 10 de diciembre de 2004.

¹⁸⁸ Idem.

rodillos de varios tamaños y calibres. Los resultados no fueron iguales a los grabados japoneses, pero lo obtenido les sirvió también como un gran aporte técnico para sus imágenes.

Luis Fernando Uribe y Fabián Rendón tuvieron, finalizando los 70 y comenzando los 80, un taller donde experimentaron ampliamente con el grabado al linóleo al taco perdido. Después de terminado el taller, cada uno siguió trabajando la técnica individualmente pero compartiendo siempre sus conocimientos. De este modo estos dos artistas pudieran considerarse en Medellín los pioneros del grabado al linóleo (neolite) al taco perdido. Interés por esta técnica a la que se unirían luego los artistas: Francisco Londoño, Armando Montoya, Flor María Bouhot, Antonio Sierra y el barranquillero Miguel Polling. De estos artistas los primeros cuatro tuvieron un taller en el barrio Buenos Aires de Medellín, hacia 1984-1985, donde trabajaron el grabado al linóleo conjuntamente. El otro artista, Polling, trabajó individualmente.

No se puede hablar de Uribe, Rendón, Londoño, Montoya, Bouhot, Sierra y Polling como formadores de un movimiento artístico en la ciudad, ya que no existió una postura ideológica que los uniera. Tampoco su inclusión en la presente investigación como grupo se deba a que en algún momento los siete se juntaran para trabajar en un mismo espacio. Pensarlos como grupo se debe más bien, entre algunos aspectos, al interés que existió entre ellos por trabajar la misma técnica, por confluir con sus propuestas gráficas en la misma época (década de los 80) y por cierto parecido en el acabado de sus imágenes, debido a una atracción por lo matérico y lo pictórico coincidente en casi todos ellos. Coincidencia que puede estar relacionada por el interés que la mayoría del grupo sentía hacia la pintura. A excepción de Luis Fernando Uribe, que hizo el proceso del grabado hacía la pintura, los otros seis artistas ya practicaban la pintura cuando comenzaron a hacer linóleo al taco perdido.

Respecto a lo matérico y lo pictórico, Beatriz González hacía en determinado momento una crítica a algunos del grupo por lo que ella consideraba “una

excesiva predilección por la materia que los llevaba a veces a un pictorialismo y una saturación en el color”.¹⁸⁹ Sin embargo lo que Beatriz González observa como excesivo, y de alguna manera negativo, se puede volver en algo positivo. Por consiguiente, la aguda observación y la sensibilidad en cuanto a los materiales, el neolite y las tintas oleosas, les permitió para sus estampas un acabado pictórico, matérico y luminoso –y que no es sólo cuestión de acabado- logrando así grandes posibilidades técnicas, gráficas y expresivas.

Son varios aspectos los que le dan importancia a estos siete artistas en la historia del grabado en Antioquia. Entre algunos de esos aspectos: Ser iniciadores y difusores de un método que después haría parte de los procesos académicos de las escuelas de artes plásticas en la ciudad, dar a conocer al neolite como un material idóneo para hacer grabado, y quizá el aspecto más importante es que con estos artistas el color irrumpió con verdadera fuerza en la historia del grabado local, y con una característica especial, esto es, que el color no fue planteado por ellos con el propósito de imitar la realidad sino más bien como una posibilidad expresiva.

En los grabados de Flor María Bouhot, por ejemplo, las mujeres y los hombres aparecen con colores que en ningún momento buscan imitar el color de la piel (son figuras rojas, azules, verdes, violetas, doradas, etc.); en los grabados de Armando Montoya se pueden ver figuras tomadas de la iconografía urbana (graffitis y avisos publicitarios), interpretadas con colores multicolores ubicadas algunas veces sobre fondos texturados por el corte de las gubias o sobre los fondos porosos que deja la impresión. Y así sucesivamente, igual que estos dos artistas, los otros proponen con sus imágenes su propia visión del color, si se quiere una visión más interiorizada del color que la presentación de éste desde la percepción de la realidad. Sus imágenes, sin ser totalmente narrativas, son poseedoras de una gran riqueza visual.

¹⁸⁹ GONZÁLEZ, Beatriz. Op. Cit. P. 14.

Pero no es solamente el color el aspecto para adentrarse en el análisis de la obra gráfica de estos grabadores. Otra gran cantidad de elementos pudieran permitir un análisis más amplio de cada obra en particular. Análisis en el que, no se profundizará demasiado. Solamente se hará a continuación una referencia corta a cada uno de los artistas y así el lector tendrá una idea general de la obra gráfica realizada por ellos.

Francisco Londoño Osorno (Medellín 1954), dibujante y pintor realizó en grabado al linóleo dos series especialmente: una, en las que interpretaba obras clásicas de la pintura universal y otra, que era una simbiosis entre figura humana, animales, espacios y jaulas. Un elemento característico en sus grabados es la presencia del dibujo, representado en los trazos fluidos y los contornos etéreos que emergen de fondos en colores pasteles algunas veces, o en otras en colores terciarios. En sus grabados hay una presencia de formas abiertas, éstas no se definen totalmente y al parecer el artista trata de capturar en la imagen el gesto y el movimiento, ya sea del animal o del personaje representado. Pudiera hablarse acá de un grabado gestual. Así como en el aguafuerte es factible la soltura con el punzón, Londoño nos demuestra que en el linóleo es posible también lograr esa soltura con las gubias. (Ver Ilustración 71).

Flor María Bouhot Arroyave (Bello, 1949). De los siete grabadores al linóleo es, con seguridad, la más expresiva en el color. Sus grabados, caracterizados por la vistosidad del color, son joviales como su espíritu y en ellos el color se convierte en protagonista. Es posible observar en sus imágenes la capacidad que tiene para armonizar colores opuestos. Esta afirmación es posible ejemplificarla con cualquiera de sus series: los amantes, el carnaval o los bodegones. En los amantes por ejemplo, en donde las parejas se abrazan, se besan, acarician o retozan, los cuerpos están resueltos con colores que contrastan entre si (un cuerpo blanco con tintes violetas al lado de un cuerpo ocre, por ejemplo) definidos con contornos que la mayoría de las veces son colores opuestos al color de los personajes. (Ver Ilustración 72).

Antonio Sierra Jaramillo (Bello 1954 - Bogotá 1999). Era un dibujante excelente. En su obra artística en general se siente más una presencia del dibujo que de la pintura. Durante varios años publicó sus “grafismos” en el Suplemento Dominical del periódico El Colombiano de Medellín y también ilustró El Magazín Dominical del periódico El Espectador de Bogotá. De los siete artistas mencionados fue el que menos se dedicó al grabado al linóleo. Según Francisco Londoño la presencia de Antonio Sierra en el grupo de trabajo que tuvieron en el taller del barrio Buenos Aires en Medellín “era un poco marginal, él participaba a veces pero no era su actividad fundamental, porque él en realidad era más dibujante e ilustrador que pintor”.¹⁹⁰ Esta apreciación es posible notarla en la mayoría de sus grabados los cuales son de pocos colores, sin lo pictórico y lo matérico que pudieran tener los grabados del resto de los artistas del grupo. Su propuesta gráfica estaba mas enfocada hacia las posibilidades que el linóleo le permitiera en relación con el dibujo. En sus imágenes hay un predominio de la figura humana, con un carácter simbólico, especialmente retratos de personajes tomados del cine de los años 50. (Ver Ilustración 73).

Armando Montoya (Copacabana, 1956). Aún con sus diferentes ocupaciones: artísticas, docentes, administrativas e investigativas, Armando Montoya continua haciendo grabado. Paralelo a su producción pictórica el grabado sigue estando presente como una forma de expresión constantemente vigente. Este artista no solamente ha realizado grabado al linóleo, también ha practicado otras técnicas de grabado como el aguafuerte, la aguainta al azúcar y el fotograbado, e incluso ha practicado medios de impresión contemporáneos como la imagen digital. Cuando comenzó a hacer grabado al linóleo al taco perdido, Montoya se identificó fuertemente con la técnica en la que encontró una relación directa con la pintura. Incluso el conocimiento de dicha técnica renovó su pintura la que siguió elaborando con el mismo principio utilizado en los grabados: aplicando los colores oscuros primero y luego superponiendo los colores claros. Precisamente existe

¹⁹⁰ Entrevista concedida por Francisco Londoño Osorno a Elkin Úsuga G. el día 5 de noviembre de 2004.

semejanza en la “factura” de sus grabados al linóleo con sus pinturas, las cuales construye con pinceladas cortas que yuxtapone y superpone, y que en los grabados son interpretadas con los cortes pequeños que dejan las gubias, superponiendo las tintas una y otra vez hasta crear las figuras animalescas que define con líneas de contorno de diferentes colores. Figuras que, así tengan como referente el imaginario urbano, son transformadas en la imaginación del artista, convirtiéndose en un bestiario diverso de colores multicolores puestos en la estampa para la recreación visual del observador. (Ver Ilustración 74).

Miguel Polling Zimmermann (Barranquilla, 1951 - Medellín 1995). Barranquillero, de familia alemana, residenciado en Medellín. Realizó sus estudios de artes plásticas en la Universidad de Antioquia de donde egresó en 1981 realizando toda su producción plástica en esta ciudad. En sus grabados al linóleo, plenos de color y mostrario de una amplia imaginación, se pueden ver personajes que no tienen una configuración humana como tal, que oscilan entre lo grotesco y lo bello, danzando y copulando en una fiesta orgiástica constante en medio de jardines surreales y oníricos. Los grabados de Miguel Polling son, con seguridad, los más matéricos de todo el grupo. Él, desarrolló su propia técnica encontrando el momento preciso en el secado de las tintas entre cada impresión, para lograr mezclas conservando la luminosidad y vistosidad de los colores. (Ver Ilustración 75).

Luis Fernando Uribe (Envigado 1950). Fue estudiante de zootecnia en la Universidad Nacional de Medellín hacia mediados de los 70. Después renunció a esta carrera para estudiar artes plásticas (1979-1982) en la misma universidad. Al comienzo quiso ser pintor, pero el proceso se dio al contrario, el grabado lo llevó a la pintura. En los grabados de Luis Fernando los personajes se abrazan o salen unos de otros. Lo que pasa es que “en uno mismo hay muchos, uno es el producto de toda la experiencia que ha vivido, por eso está lleno de los otros”¹⁹¹ dice el artista. Son figuras que resultan de la superposición de las tintas en colores

¹⁹¹ Entrevista concedida por Luis Fernando Uribe a Elkín Úsuga G. el día 10 de diciembre de 2004.

verdosos, tierras, ocre y blancos definidos por sutiles líneas de contorno. Sus grabados, expresivos de un mundo onírico, flirtean a veces con el surrealismo, es ese el movimiento al que mas se ha acercado. En la actualidad, además de la pintura y el grabado, Luis Fernando esta haciendo escultura con alambre. Son obras que tienen que ver con la muerte, con la violencia, con las matanzas múltiples, evocadoras de una realidad del país que toca a sus ciudadanos así estén viviendo lejos (desde hace unos años Luis Fernando esta residenciado en Estados Unidos). (Ver Ilustración 76).

Fabián Rendón (Bello 1953 – Medellín 2000). Aprendió la técnica del linóleo al taco perdido por medio de Luis Fernando Uribe. Los dos trabajaron, experimentaron y compartieron sus conocimientos en el taller que Fabián Rendón tuvo en el Barrio La América de Medellín comenzando la década de los 80. Con el tiempo Fabián depuró sorprendentemente la técnica hasta convertirse en paradigma de los artistas que en los ochenta hicieron grabado al linóleo en la ciudad. Sus grabados se caracterizan, entre muchos aspectos, por la excelente solución técnica, en la que se puede detectar el “case” perfecto de los colores y la finura de la línea (calibres muy delgados) que él lograba aún con varias capas de tintas superpuestas. Pero, no es solamente la técnica lo que atrae la atención en sus grabados sino además la belleza de las imágenes, las cuales recrean espacios surrealistas, oníricos, poéticos y misteriosos. En estos espacios ubica a sus personajes, la mayoría de las veces músicos, saltimbanquis, acróbatas, titiriteros y teatreros. Además de estos personajes, otros seres enriquecen el amplio fabulario de sus imágenes: caballos con crines de fuego, perros con patas de tres dedos, serpientes coronadas con formas geométricas, y en fin, una gran cantidad de seres que sólo se pueden entender observando sus imágenes. (Ver Ilustración 77).

Concluyendo, con sus grabados al linóleo al taco perdido, los siete artistas reseñados en este capítulo le dieron un nuevo impulso al grabado en Antioquia y otra presencia en el arte nacional en la década de los 80. Por medio de ellos y en

festivales como Bazarte, en Medellín, el grabado tuvo un mayor acercamiento al público en general. La técnica del linóleo, que no necesita del tórculo y que puede ser realizada con un material de fácil consecución como el neolite, permitió una mayor difusión didáctica del grabado a nivel popular. Igualmente, con sus grabados al linóleo, estos artistas participaron en exposiciones locales, nacionales e internacionales, algunas de estas exposiciones de reconocida importancia como el Salón Nacional de Artistas colombianos, La Bienal de grabado de San Juan Puerto Rico y La Trienal de Osaka en Japón. De los siete, quienes alcanzaron un mayor reconocimiento internacional fueron Miguell Polling y Fabián Rendón. Este último, el más destacado de todos, ganó tres premios internacionales importantes en Puerto Rico, en New York y en Japón. Precisamente, Fabián Rendón fue el único del grupo que se dedicó totalmente al grabado al linóleo, alcanzando una depuración técnica y estilística como pocos en Colombia. En fin, Fabián Rendón, Luis Fernando Uribe, Miguell Polling, Flor María Bouhot, Armando Montoya, Francisco Londoño y Antonio Sierra, ubicaron al grabado al linóleo (o mejor en neolite) en un lugar privilegiado en el campo de las artes visuales en Antioquia.

5.2 CUATRO GRABADORES DE ORIGEN ANTIOQUEÑO Y SU OBRA GRÁFICA.

No es prudente decir que existe un número preciso de artistas destacados en los últimos 44 años en el grabado en Antioquia. Y no es prudente hacer esta afirmación porque la historia no se ha limitado a un grupo solamente. Igual que sucede cuando se elabora una buena trama, con variedad de líneas calibradas y valoradas, para crear un aguafuerte excelente (y en esto son un buen ejemplo Rembrandt, Piranessi, Kolwitz, y más cercano a nosotros Luis Fernando Mejía) son varios los artistas, algunos más dedicados que otros o algunos con incursiones esporádicas pero relevantes, los que han aportado su trazo para tejer la trama de la historia del grabado en Antioquia.

La misma vida se encarga de crear el tejido y juntar con el tiempo, a los que construyen la historia. Las personas, las situaciones, los niveles de conciencia, las

actitudes, y muchos otros aspectos coinciden para que los momentos trascendentales y fundantes dejen improntas creando memoria en la historia de la humanidad.

En el grabado en Antioquia, por ejemplo, hubo quienes iniciaron procesos. Francisco Antonio Cano, Horacio Marino Rodríguez, Aníbal Gil, Luis Fernando Uribe y Fabián Rendón, entre algunos, crearon el interés y la inquietud para que otros continuaran el camino. De alguna manera se convirtieron en paradigma. Los maestros enseñaron a los alumnos y más adelante los que fueron alumnos se convirtieron en maestros, y así cada vez más el grabado se fue enriqueciendo con todos aquellos que se convirtieron en sus practicantes.

En la presente investigación posiblemente algunos nombres se pasaron por alto. Quizá más adelante otro investigador incluya a otros que esta vez hayan quedado en el olvido. Por ejemplo un artista que pudiera estar presente en este texto, y que ahora no se incluye por no tener la información suficiente sobre él, es **Pedro Hanne Gallo**. Este excelente grabador, destacado en los años 60, ha sido considerado todo el tiempo como bogotano pero, al parecer, es de origen antioqueño. Sin embargo, es esta una información para cotejar con una investigación más amplia respecto a su lugar de origen. De su región de origen hay solamente un dato, suministrado por Miguel Escobar Calle, y es la presentación de una carpeta de sus grabados donde figura nacido en “Jericó, Antioquia en 1930”.¹⁹²

Dicen que las personas hacen la historia en el lugar donde transcurren sus vidas, con lo cual estoy totalmente de acuerdo, es el caso de Miguell Polling en Antioquia. Sin embargo, una investigación sobre Pedro Hanne Gallo, quien realizó toda su obra artística en Bogotá, serviría, por lo menos, como una recuperación para la memoria de Antioquia de un artista del cual se conoce muy poco en

¹⁹² HANNE GALLO (Obra Gráfica). Presentación para una carpeta de grabados, Sala Antioquia Biblioteca Pública Piloto de Medellín, Código 0567. Información suministrada por Miguel Escobar Calle.

nuestro medio. Sería pues recuperar para la historia del arte en Antioquia a alguien que poco a poco se ha relegado al olvido.

Finalmente, a continuación se presentará a cuatro artistas representativos en la historia del grabado en Antioquia. Será una exposición corta, más como un ejercicio de aproximación a la vida, a la obra, y al pensamiento de estos cuatro artistas, que la elección de ellos como los únicos preferidos de la historia.

Aníbal Gil Villa, *La Profundidad de un Océano*.

Aníbal Gil Villa (Don Matías, Antioquia 1932) es con seguridad el artista más destacado en la historia del grabado en Antioquia en las últimas cuatro décadas. Su importancia no radica solamente en la extensa obra gráfica que ha realizado sino también por haber institucionalizado la enseñanza del grabado en Antioquia. Recordemos que él fue el fundador del Taller de Grabado del Instituto de Artes Plásticas (actualmente Facultad de Artes) de la Universidad de Antioquia, donde se formaron en grabado artistas que después se destacarían en este campo y que luego, con su labor pedagógica, participarían del desarrollo del grabado en la región.

Hace algunos años, en 1993, la Cámara de Comercio de Medellín presentó una exposición retrospectiva de la obra gráfica de Aníbal Gil. En la mencionada exposición el artista, expuso alrededor de 240 obras entre xilografías, litografías, puntasecas, aguafuertes y barnices blandos. Repertorio amplio de un hombre que ha dejado gran parte de su vida en el grabado, o al contrario, se ha perpetuado por siempre en el grabado ya que para él “Grabar es escribir con sangre, una declaración de estar vivo”.¹⁹³

La producción gráfica de Aníbal Gil no llegó solamente hasta ese año. Su producción, aunque no con la dedicación de años anteriores, continúa hasta el presente. De hecho el año pasado (2004) en la Galería Julieta Álvarez de Medellín Aníbal Gil expuso oleos, dibujos y xilografías. En las xilografías, algunas de

¹⁹³ GIL VILLA, Aníbal. *Obra Gráfica*. Sabaneta: Editorial Cometa de Papel, 1993. P. 7

reciente elaboración, es posible observar la depuración técnica y estilística que ha alcanzado Aníbal Gil. Él ha logrado, como pocos en el mundo, algo que es muy difícil de lograr con la xilografía y que solamente se logra con el grabado en madera a la contrafibra y es: trasladar a dicha técnica la jerarquía de la línea y por ende, la presencia y grandeza del dibujo.

Recordemos que en la xilografía se utiliza una tabla cortada a la fibra, lo cual presenta una gran dificultad para el grabador que quiera hacer líneas muy finas y fluidas. Por eso los grabadores optan, en esta técnica, por resolver la imagen con zonas planas de blanco y negro aprovechando además la textura que en la impresión deja la madera. Es por eso que además de trabajar muy bien la xilografía con todas sus posibilidades, Aníbal Gil ha alcanzado en esta técnica la contundencia gráfica de la línea.

Un elemento constante en los grabados de Aníbal Gil es la figura humana, tanto la masculina como la femenina. Pero no es la figura humana en la modalidad del retrato, más bien es la figura humana presentada como un elemento expresivo, la cual aparece representada en diferentes actitudes del ser humano: angustia, llanto, ruego, reflexión, oración, etc.

Otros elementos que aparecen constantemente en los grabados de Aníbal Gil y que al parecer tienen connotaciones simbólicas son: las flores, los caballos y las palomas.

Las flores las utiliza casi siempre para adornar las cabezas de algunos de sus personajes. Son homenajes sencillos pero emotivos a un ser “la mujer” que el artista respeta y admira. Hay en todos estos grabados donde utiliza flores un referente al amor, a excepción de un grabado donde las flores aparecen como ofrenda de muerte (**Sueño**, grabado al agua fuerte).

A diferencia de Augusto Rendón donde los caballos aparecen transportando a los que llevan desolación y muerte, en los grabados de Aníbal Gil éstos aparecen como posibilidades de escape y de búsqueda. Sus jinetes posiblemente quieren

escapar de la violencia o quizá busquen, montados en sus grupas, mejores territorios para sus vidas.

En cuanto a las palomas, soberbiamente dibujadas tienen seguramente el significado universal que se les ha asignado: son símbolo de la paz. Una paz que en los grabados de Aníbal Gil aparece por momentos esquiva, en otros momentos deseada, o que finalmente es encontrada pero en el sueño eterno de la muerte.

Seis asuntos, constantes por siempre en la historia de la humanidad, son representados en los grabados de Aníbal Gil: la vida, el amor, la muerte, la violencia y la esperanza.

Aníbal Gil, igual que los grandes maestros, ha desarrollado su propia técnica. Investigador acucioso adecuó para lo que deseaba los materiales, los espacios y las herramientas. Nada lo detuvo para progresar en el conocimiento de las técnicas. Su obra gráfica en general es una muestra de sus capacidades como grabador además que son indicadoras de los conocimientos que también tiene como dibujante y pintor. En sus grabados es posible observar el diálogo fluido que se establece entre él y los medios que utiliza. Los metales, las maderas; los barnices, los mordientes, los punzones, las cuchillas, las gubias, etc., son utilizados con precisión para crear volúmenes, texturas, luces y sombras.

La hoja de vida de Aníbal Gil es extensa. En sus datos biográficos podemos darnos cuenta de sus estudios en Colombia e Italia, de sus viajes (a Europa, Estados Unidos y algunos países latinoamericanos), de sus exposiciones (ha realizado alrededor de 40 exposiciones individuales y participado por lo menos en 60 exposiciones colectivas nacionales e internacionales) de sus obras públicas (16 obras públicas: murales, vitrales y esculturas) y de los seis premios por él obtenidos.

Aníbal Gil ha logrado uno de los principios sagrados del grabado: hacer memoria. Alguna vez este deseo lo expresó él con estas palabras: “El día que cogí una placa metálica y una punta de acero, sentí por primera vez que yo, personalmente,

podía dejar una constancia”.¹⁹⁴ Y es verdad, con su trabajo exhaustivo y su gran sensibilidad artística ha realizado una obra enriquecedora del patrimonio artístico de Antioquia. (Ver Ilustración 78).

Augusto Rendón, *El niño fue enterrado vivo....*

La violencia es uno de los fenómenos presentes desde siempre en la humanidad.

Cuando se habla de violencia se hace referencia a todo aquello que desvaloriza la dignidad y que afecta o daña la integridad física, psicológica y emocional.

La violencia ocurre en todos los espacios y clases sociales, afectando de manera general a hombres, niños, ancianos y mujeres.

Colombia no ha estado exenta a este fenómeno y en su territorio se han presentado, y todavía se presentan, casos de execrable violencia. El país recuerda por ejemplo la violencia política que se generó en sus campos durante varios años (desde 1930 hasta mediados de los años 50 aproximadamente) y en la que mucha gente inocente fue asesinada.

La violencia es utilizada muchas veces por aquellos que desean o quieren conservar el poder. Se establece así un matrimonio grotesco que será siempre de desolación y muerte.

No obstante frente a los abusos del poder no faltan quienes alcen sus voces de protesta. O mejor, en vez de voces, de protesta, imágenes de protesta. Imágenes en las que se rechaza la violencia y se cuestionan estamentos del poder.

En Colombia algunos artistas con su obra han cuestionado aquello con lo que no están de acuerdo. Varios de estos artistas inscritos en lo que los historiadores han denominado la Figuración Política y que tuvo un auge fuerte en las décadas de los sesenta y setenta. Es el caso de artistas como Luis Ángel Rengifo, Carlos Correa,

¹⁹⁴ Idem. P. 7.

Alfonso Quijano, Carlos Granada, Pedro Alcántara, Nirma Zarate, Diego Arango y Augusto Rendón, entre otros.

Entre los artistas antioqueños alguien que se ha destacado especialmente por hacer una obra de denuncia social ha sido Augusto Rendón (Medellín 1933). Con una obra consciente y seria este artista se dedicó a denunciar los genocidios y las injusticias ocurridas no solamente en Colombia sino además en otros países del mundo como Vietnam y Biafra. Igualmente este artista se atrevió a cuestionar en sus imágenes mitos jerárquicos, tanto religiosos como militares, y a caricaturizar personajes del poder político nacional.

Augusto Rendón estudió en la Escuela Taller de Rafael Sáenz y el Instituto de Bellas Artes de Medellín a mediados de los años 50. Después viajó a Italia donde estudió técnicas de restauración en el Museo Pitti de Florencia y cursos de grabado y pintura mural en la Academia de San Marcos de la misma ciudad. Regresó a Colombia en 1959.

Rendón tiene una producción plástica amplia. Ha participado en numerosas exposiciones tanto nacionales como internacionales. Ha obtenido varios premios destacándose especialmente los dos primeros puestos obtenidos en el XV y el XVIII Salón Anual de Artistas Colombianos de los años 1963 y 1966 respectivamente, y el ´fuera de concurso´ obtenido en el XVI Salón de 1964.

Aunque Augusto Rendón es también pintor se ha destacado especialmente con su obra gráfica en la que, entre todas las técnicas por él conocidas, ha utilizado con más contundencia para expresar sus ideas la técnica del aguafuerte.

Y es que los aguafuertes de Rendón cumplen con gran propiedad el término asignado a la técnica: Son fuertes en su “factura”. Con unas líneas intensamente valoradas y calibradas, con la ubicación de altos contrastes en algunas partes de las imágenes, con un predominio de valores bajos en la mayoría de sus grabados

y lo más destacado: es que la elección de la técnica es apenas precisa para reafirmar la intención “corrosiva y aguda del artista”.¹⁹⁵

El historiador colombiano Álvaro Medina divide la obra gráfica de Rendón en cuatro épocas bien diferenciadas:

“La primera, entre 1962 y 1964, es de evidentes limitaciones técnicas pero muy homogénea en su lenguaje. La segunda de 1965 a 1970, está tremendamente marcada por la influencia de Alcántara. La tercera, de 1970 a 1974, es de eclecticismo aunque ya maneja un lenguaje mucho más personal. La última, de 1973 a hoy, marca su arribo a la madurez”.¹⁹⁶

Es a esta última etapa a la cual pertenece el grabado que se analizará y que servirá al lector para tener una aproximación a los planteamientos de Augusto Rendón.

El niño fue enterrado vivo, se le negó el pan y la letra, es un aguafuerte realizado por Augusto Rendón hacia 1975. El título de la obra es tomado de una poesía de Pablo Neruda, igual que otros títulos de grabados del artista que son tomados de versos y frases de poetas o profetas.

En el grabado, a una sola tinta, el artista utilizó una solución compositiva en X con una diagonal lírica donde se ubica el caballo (un elemento simbólico frecuentemente utilizado por Rendón) y otra diagonal (la dramática) que relaciona en sus recorridos las palabras MADE IN ubicadas en la esquina inferior izquierda donde está dibujado un niño hambriento y las siglas U.S. ubicadas en la misma diagonal en la parte derecha (la sigla U.S. posiblemente se refiere a los causantes de la negativa que le da el título al grabado).

¹⁹⁵ Catálogo de la exposición: Grabado Contemporáneo Colombiano. Bogotá: Banco de la República 19. P. 14.

¹⁹⁶ MEDINA, Álvaro. La contra-alienación en la obra gráfica de Augusto Rendón. Revista Arte en Colombia, Bogotá, año 1, No. 1, Julio de 1976. P. 24. El texto de Medina fue escrito en 1976.

Recordemos que el hambre, un problema que también aqueja a gran parte de la humanidad, es utilizado a veces por aquellos que tienen poder para manipular políticamente a las naciones que sufren dicho problema, convirtiéndose también el hambre en un acto de violencia.

En la imagen se pueden ver los siguientes elementos iconográficos: el niño hambriento que emerge de un cubo donde están las palabras MADE IN, otro cubo con tres rostros (al parecer próceres) dibujados en sus tres lados visibles, el caballo brioso parado en sus dos patas traseras, un cañón reemplazando el miembro viril del caballo, un jinete que monta al caballo (más bien parece emerger del caballo) con su gorro militar y un brazalete con las siglas U.S.. Finalmente el jinete extiende una tela que lo cubre a él, al caballo y al niño por la parte de atrás, contrastando todo esto contra el fondo tormentoso del firmamento, de este modo en la composición: el cielo tormentoso, el jinete y el caballo aparecen dominantes en su terrorífica dimensión sobre el niño desprotegido y hambriento.

El tema central en la composición lo constituyen dos elementos que se volvieron constantes en el último período (aquí tratado) de Augusto Rendón: el jinete envuelto en vendajes y que Álvaro Medina identifica como “símbolo del explotador”¹⁹⁷ y el caballo, que según palabras de Ana María Escallón es el “animal fuerte y poderoso que se deja dominar pero nunca es vencido por completo, porque de su fuerza y su vitalidad se nutre aún quien lo somete”.¹⁹⁸

Sin embargo, es posible agregar otra lectura respecto al caballo, esto es, que el animal se convierte (en el grabado analizado) en un símbolo de abuso de poder utilizado para el sometimiento. De ahí que el jinete pareciera emerger del caballo (se cree que durante la conquista los indígenas consideraban que jinete y caballo eran uno solo), o es posible también relacionar el jinete y el caballo en la imagen con la caballería moderna (los cañones de guerra) lo cual está reafirmado por la verga en forma de cañón del caballo.

¹⁹⁷ Idem. P. 29.

¹⁹⁸ ESCALLON, Ana María. Presentación para el catálogo de la exposición de Augusto Rendón en el Banco de la República, Bogotá.

Augusto Rendón ha realizado la mayoría de su producción artística en Bogotá, donde, además fue profesor de grabado en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional durante varios años.

No obstante, Rendón regresó algunas veces a Medellín donde dictó, en los años 70 y comienzos de los 80, algunos cursos de grabado en varias instituciones culturales. Hace dos años fue jurado, con Luis Fernando Mejía y Humberto Giangrandi, del V Salón Nacional de Obra Gráfica Universidad de Antioquia. (Ver Ilustración 79).

José Antonio Suárez Londoño, *Un grabado de secretos y joyas*.

Dos cosas no me permitió José Antonio Suárez cuando lo fui a entrevistar para la investigación: no utilizar grabadora ni cámara de video. “Le tengo horror a esos aparatos”,¹⁹⁹ me dijo. Algo aparentemente paradójico en un artista que trabaja un medio reproductor y difusor de imágenes: el grabado. Funciones reproductoras y difusoras que también cumplen los aparatos a los que les tiene horror.

Una explicación puede tener la negativa de José Antonio respecto a la grabadora y la cámara de video, y es que estos aparatos son utilizados en los medios de comunicación, a lo cual también es reacio. Él no buscó la fama, sino que ésta lo buscó a él. Lo que menos le interesa es que lo estén mostrando en la televisión, que la cámara muestre su rostro en la pantalla. Más bien prefiere interpretarse a sí mismo en sus dibujos y en sus grabados, que no lo interprete una cámara, de ahí sus autorretratos.

Lo que sí quería José Antonio Suárez cuando comenzamos la entrevista era ver mis dibujos (lo que para mí hubiera sido un honor), pero es que yo no me esperaba eso, yo acudí fue a entrevistarlo, por eso no llevé mis dibujos. “Lo que pasa es que mientras converso me gusta ver dibujos”²⁰⁰, dijo.

¹⁹⁹ Entrevista concedida por José Antonio Suárez a Elkin Úsuga G.

²⁰⁰ Idem.

Esto me hace recordar el primer párrafo con el cual comienza Lewis Carroll su libro **Alicia en el país de las maravillas**. “Alicia comenzaba ya a cansarse de permanecer sentada a la orilla del río, al lado de su hermana, sin saber en qué distraer su ocio; había mirado un par de veces el libro que ella leía, mas era un volumen que no tenía diálogos ni grabados, y Alicia se preguntaba: “¿De qué sirve un libro que no tenga diálogos ni grabados?”²⁰¹

¿De que sirve una conversación sin imágenes? Posiblemente se preguntará José Antonio. Él que es un hombre de imágenes: las que piensa, las que ve, las que dibuja y las que graba en las placas de cobre.

José Antonio Suárez es un artista que ha dedicado gran parte de su vida a interpretar el mundo y a sí mismo con sus dibujos y grabados. Para él todo es factible de dibujar, desde la más leve brizna, hasta el retrato de un maestro (Degas por ejemplo). José Antonio con sus dibujos ha penetrado el misterio de las cosas.

A José Antonio Suárez lo inició en el interés por el grabado Humberto Pérez, a quien él recuerda con afecto. Quien le dictó las primeras clases de grabado (en relieve) fue Yomaira Posada, alumna de Aníbal Gil. Después se trasladó a Ginebra (Suiza) donde, entre 1977 y 1984, cursó el pregrado y el posgrado, en Bellas Artes en la E.S.A.V. Ecole Supérieure d’Art Visuel.

En Ginebra, además, estudió en el Centro de Grabado Contemporáneo. Allí, en el gabinete de estampas de la institución, vio grabados de Rembrandt, y todo ese trabajo experimental que hasta el momento venía realizando (con crayolas y esmalte para uñas) dio paso a un enamoramiento por el aguafuerte, que comenzó en aquel momento y continuó hasta convertirse en uno de los mejores aguafuertistas del país.

²⁰¹ CARROLL, Lewis. Alicia en el País de las Maravillas. Bogotá: Ediciones Universales. P. 6.

Cuando regresó de Suiza, en 1984, José Antonio acudió al Taller de Grabado para hacer impresiones de las planchas que había traído una serie de aguafuertes que realizó tomando como referencia la Biblia y que interpretó evocando a su país de origen. Estos aguafuertes fueron exhibidos por aquella época en el Centro Colombo Americano de Medellín.

Hay varias constantes en la obra de José Antonio Suárez: los autorretratos, los perros, las hojas secas, el vestido de niña y la bailarina de catorce años de Degas. Todos estos elementos hacen parte de una iconografía personal que el artista ha creado durante su vida.

José Antonio prefiere el cobre para hacer sus grabados. Lo graba con ácido nítrico, mordiente rebelde que controla hasta lograr líneas muy finas y sutiles. El cobre y el mordiente se han acercado a sus sentimientos y a la verdad de lo que quiere decir.

Para José Antonio el grabado es una manera de dibujar. En la relación que se presenta entre el dibujo y el grabado, el dibujo es un idioma y el grabado es su dialecto.

De todos los grabados de José Antonio Suárez, uno que llama especialmente mi atención es aquel en el cual se ve un pájaro que con una línea cogida en su pico traza una espiral. La línea pareciera formar una huella humana. ¿Acaso la huella de quien dibuja y graba? O quizá sea el movimiento del universo representado en un grabado. (Ver Ilustración 80).

Luis Fernando Mejía, *Un lugar en medio de la realidad*.

Luis Fernando Mejía murió el sábado 31 de enero de 2004. Su muerte nos tomó por sorpresa a todos en la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, donde él era profesor de grabado. Lastimosamente la muerte, impresora de recuerdos tristes en nuestros pensamientos y que no avisa ni el día ni la hora de llegada, no me permitió entrevistarle para esta investigación.

Luis Fernando Mejía fue un artista importante en la historia del grabado en Antioquia. Excelente grabador, ejerció además una labor docente destacada en el taller que fundó con Ricardo Peláez (El Taller de Grabado) y también en el Taller de Grabado de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, donde fue mi compañero de trabajo en los últimos cinco años.

Durante veinte años de trabajo constante Luis Fernando alcanzó una gran maestría en las técnicas de grabado en hueco, que es una muestra fehaciente del dominio que llegó a adquirir en técnicas como la puntaseca, la aguatinta y el barniz blando.

Sus conocimientos sobre el grabado no se quedaron solamente en el silencio recóndito del alquimista que no quiere compartir su secreto. Luis Fernando, alquimista de este tiempo, compartió los conocimientos con sus alumnos.

Conocedor de las técnicas, consideraba que se debían enseñar con la precisión de los métodos. Por eso era exigente en la enseñanza, pero no como quien quiere imponer su criterio, sino con la exigencia del maestro que quiere el bien para su alumno.

La obra de Luis Fernando Mejía es indicadora de que en la contemporaneidad sigue siendo posible el rigor en el conocimiento del oficio. Respetuoso de la técnica, consideraba al zinc como el mejor metal para sus grabados. El barniz para aguafuerte, la cera blanda y la colofonia eran aplicados a la placa con la convicción milimétrica de quien estaba haciendo algo excelente. El método de la “poupee”, entintado a color que investigó y que llevó hasta sus máximas posibilidades, fue utilizado para transmitir la belleza en sus paisajes. En nuestra ciudad, el grabado en hueco a color, alcanzó un gran nivel con Luis Fernando Mejía.

En los grabados de Luis Fernando se observa el gusto por representar el mundo percibido: las modulaciones de las montañas, la luz que se filtra por los árboles, la

atmósfera que todo lo envuelve, la humedad de los bosques, el humo que opaca la visión y el agua en su suave movimiento.

Son grabados que no se quedan en la sola representación sino que además transmiten la actitud reflexiva del artista.

En su serie de ventanas, por ejemplo está presente la actitud contemplativa, de aquel (el espectador) que observa los paisajes bañados por la luz. En **humo, vapor y niebla** la pregunta esta dirigida por la ciudad contaminada que oprime el espíritu y en su última serie **Culpables** el cuestionamiento posiblemente está dirigido a la violencia que rodea al ser humano diariamente.

La misa póstuma que le celebraron a Luis Fernando fue muy bella y sentida. La capilla donde celebraron la misa se llenó con amigos, compañeros de trabajo y alumnos. Una señora interpretó con voz melodiosa hermosas canciones. Recuerdo especialmente una que hacía alusión a la amistad. Y es que precisamente Luis Fernando fue un gran amigo, nada egoísta con su conocimiento, de él aprendí también varias cosas. En determinado momento me consideré su alumno. Un gran abrazo para Luis Fernando Mejía y un aplauso para su obra, la obra de un Maestro. (Ver Ilustración 55).

5.3 PRUEBA DE ESTAMPA: a modo de conclusión

Los cilindros del tórculo giran lentamente, y frente a su recorrido el grabador espera que después de un trabajo dispendioso el momento de alegría esté al levantar la estampa. La idea es que al levantar el papel, la imagen lograda sea el premio al esfuerzo realizado en la elaboración de la plancha.

Existe en el proceso del grabado un momento de expectativa y es aquel en el cual, después de un tiempo invertido en la elaboración de la matriz, el grabador espera un resultado óptimo al pasar la plancha entintada con el papel húmedo por el tórculo Allí, entre los fieltros, en el abrazo fuerte entre el metal y el papel, posiblemente este la culminación de un deseo.

A veces, al retirar el papel de la prensa, el artista se da cuenta de que el proceso no ha terminado y que es necesario insistirle un poco más con el mordiente a la plancha para obtener el resultado deseado. Algunos grabadores se desesperan, después de varios esfuerzos ya quieren terminar la tarea. Otros, más calmados, asumen que el trabajo deben seguir y, por cierto, continúan hasta lograr el resultado que los alegrará plenamente.

En esta época, de una inmediatez absoluta, cuando existen aparatos que resuelven la imagen rápidamente, quizá se vea extraño aquel personaje que aún insiste en resolver una imagen paso a paso sobre una placa de cobre. Es posiblemente la velocidad uno de los fenómenos que amenazan al grabado en la contemporaneidad.

Son muchas pruebas de estampa las que a veces hacen los artistas buscando obtener la imagen ideal. Rembrandt y Juan Antonio Roda pueden ser referenciados como ejemplo. Pero, en determinado momento, una de las tantas pruebas de estampa se convierte en la prueba final, en la llamada “prueba de artista”, la cual da fin al proceso en la elaboración de la matriz para dar paso a la imagen y por consiguiente a la edición.

La investigación que recién termina tiene la característica de una prueba de estampa, la que después de un proceso arduo se quiere que sea la prueba ideal, la prueba de artista, la que satisfaga tanto al investigador como a los interesados en el tema.

Sin embargo, es un trabajo que puede estar sujeto a cambios, a otras apreciaciones. Un trabajo que puede estar condicionado a las variaciones, a veces caprichosas de la historia.

Después de terminada la investigación con seguridad se encuentran en ella respuestas. Aunque, de otro lado, también quedan planteadas preguntas.

El lector se dio cuenta por ejemplo de la tradición del grabado en la humanidad, de la importancia que ha tenido la imagen impresa, de lo interesantes que fueron las revistas ilustradas en la región, de lo joven que es el grabado artístico en el arte local, de la poca consideración que se le ha tenido en los salones importantes, de la insistencia fiel de algunos artistas con el grabado, y así sucesivamente, en lo posible, encontró muchas respuestas.

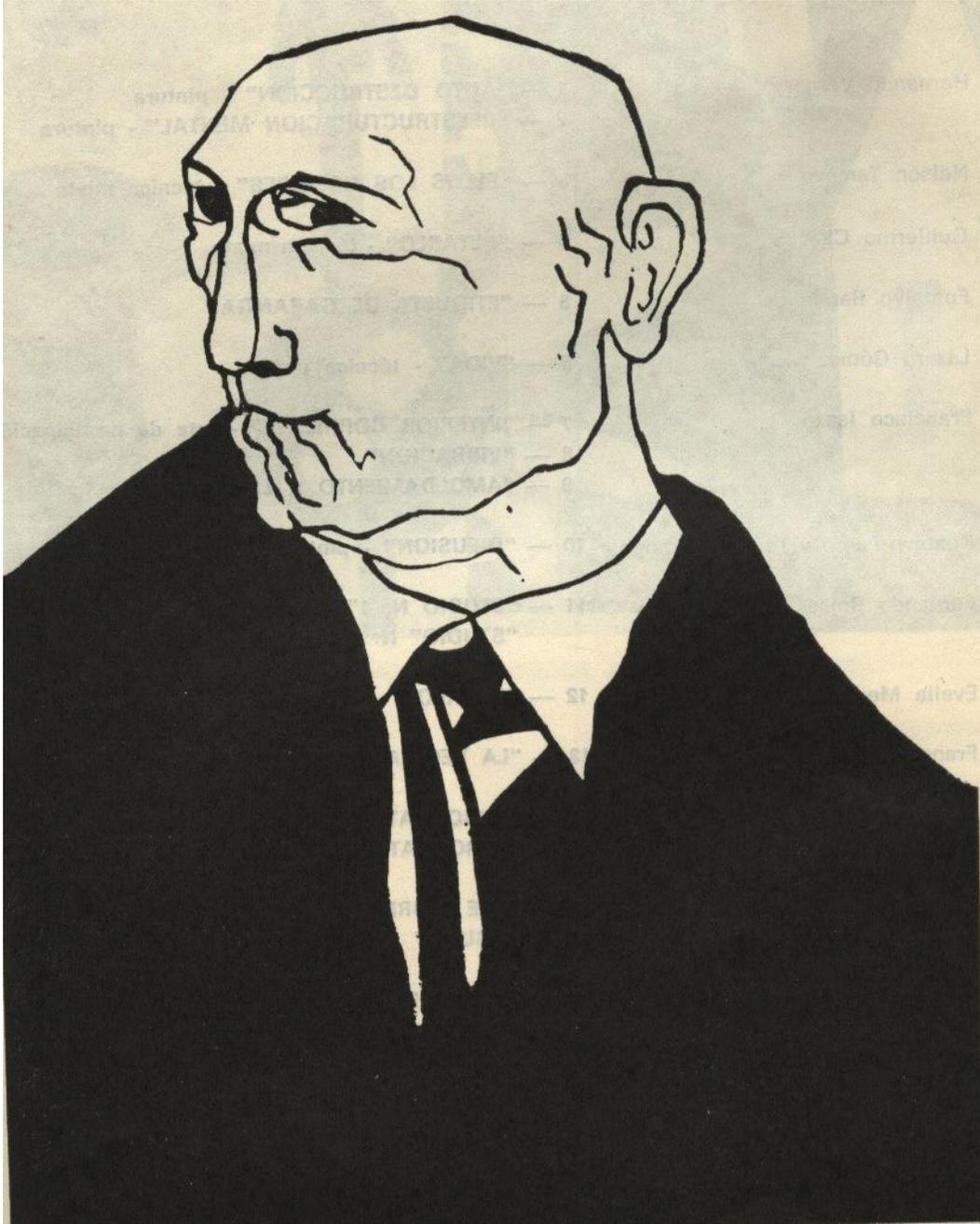
Pero también hay preguntas y una de ellas, la que en el momento está latente, tiene que ver con la permanencia del grabado en años posteriores. Y frente a esto no es fácil hacer una predicción.

Lo que sí se puede asegurar es que no importa la edad de los medios que se utilizan, lo importante es la capacidad de visión del artista, siempre atento a un mundo cambiante e igualmente presto a valorar los medios expresivos existentes, tanto del pasado como del presente. Si esta valoración no se hace, el artista tendría que dejar entonces a un lado medios tan antiguos como el habla y la escritura, siempre de gran importancia en el diario vivir, tal como son importantes para el espíritu todos los sistemas de expresión que atañen al arte, entre éstos el grabado.

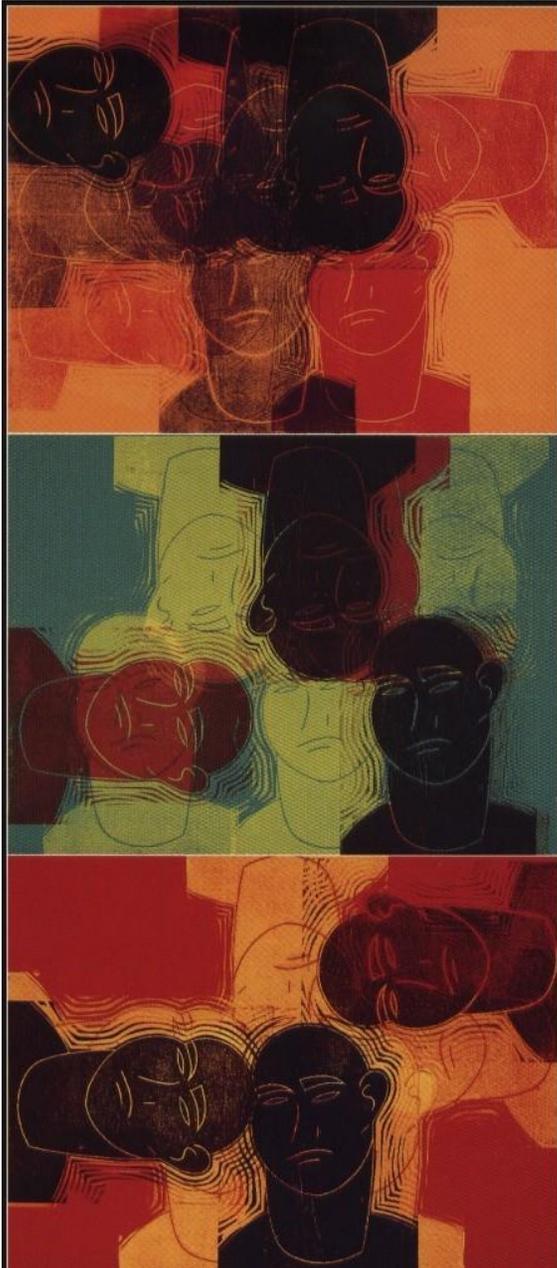


60. María Gilma Londoño. *El reposo*. Litografía, 24 x 33, 1968. Colección de Grabado Facultad de Artes Universidad de Antioquia.

La obra gráfica de María Gilma Londoño y de algunos otros artistas inscritos en el Instituto de Artes Plásticas de la universidad de Antioquia en la década de los 60 era una obra figurativa que denotaba cierto carácter costumbrista.

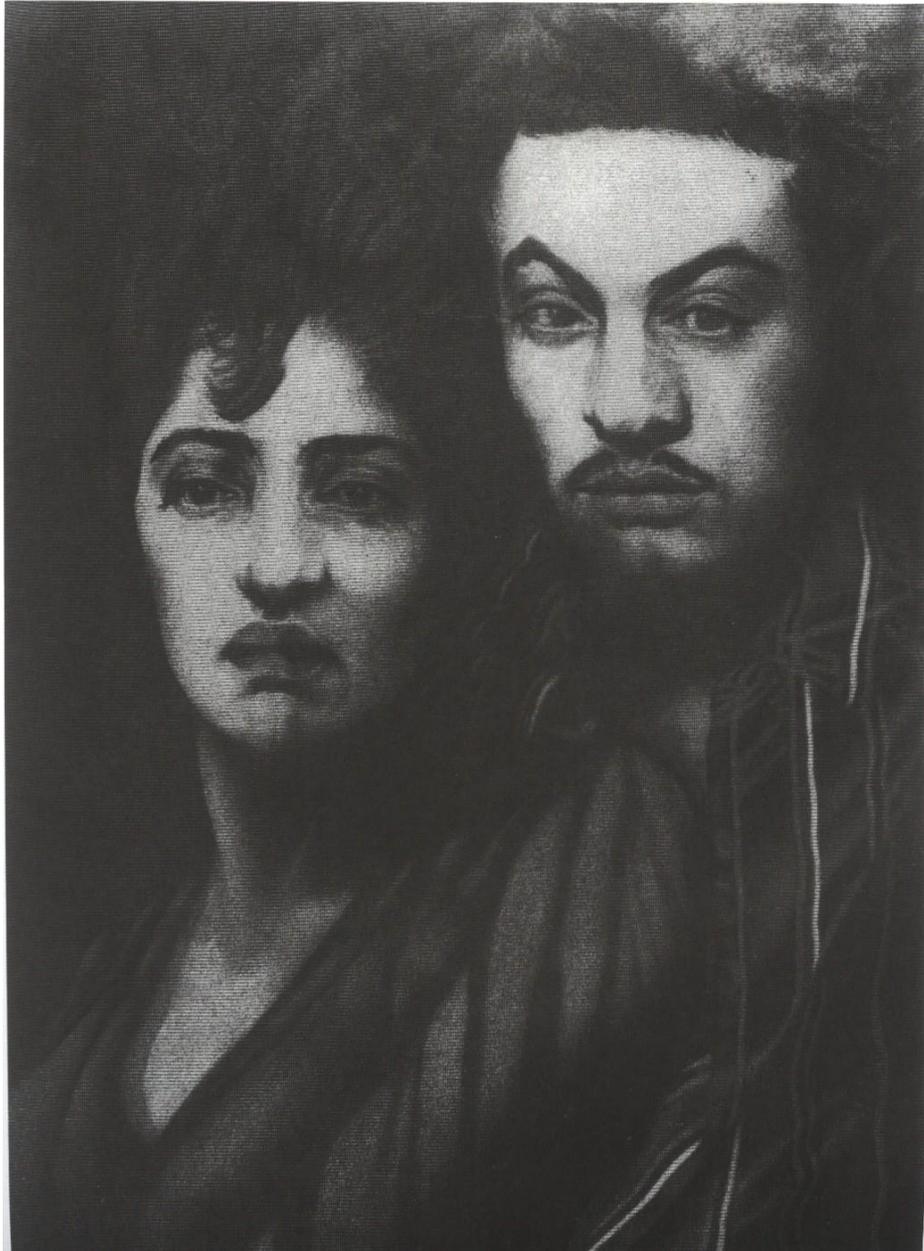


61. Armando Londoño. *Burócrata Burgues*. Xeroscopia, 1972.



62. Félix Ángel. *Pandilla*. Grabado al linóleo y monotipo, tres paneles de 51 x 64 cms. cada uno. 1999.

Aún con todos sus compromisos como Director del Centro Cultural del Banco Interamericano de Desarrollo, en Estados Unidos, Félix Ángel no ha dejado de producir su obra artística compuesta específicamente por pinturas y grabados.



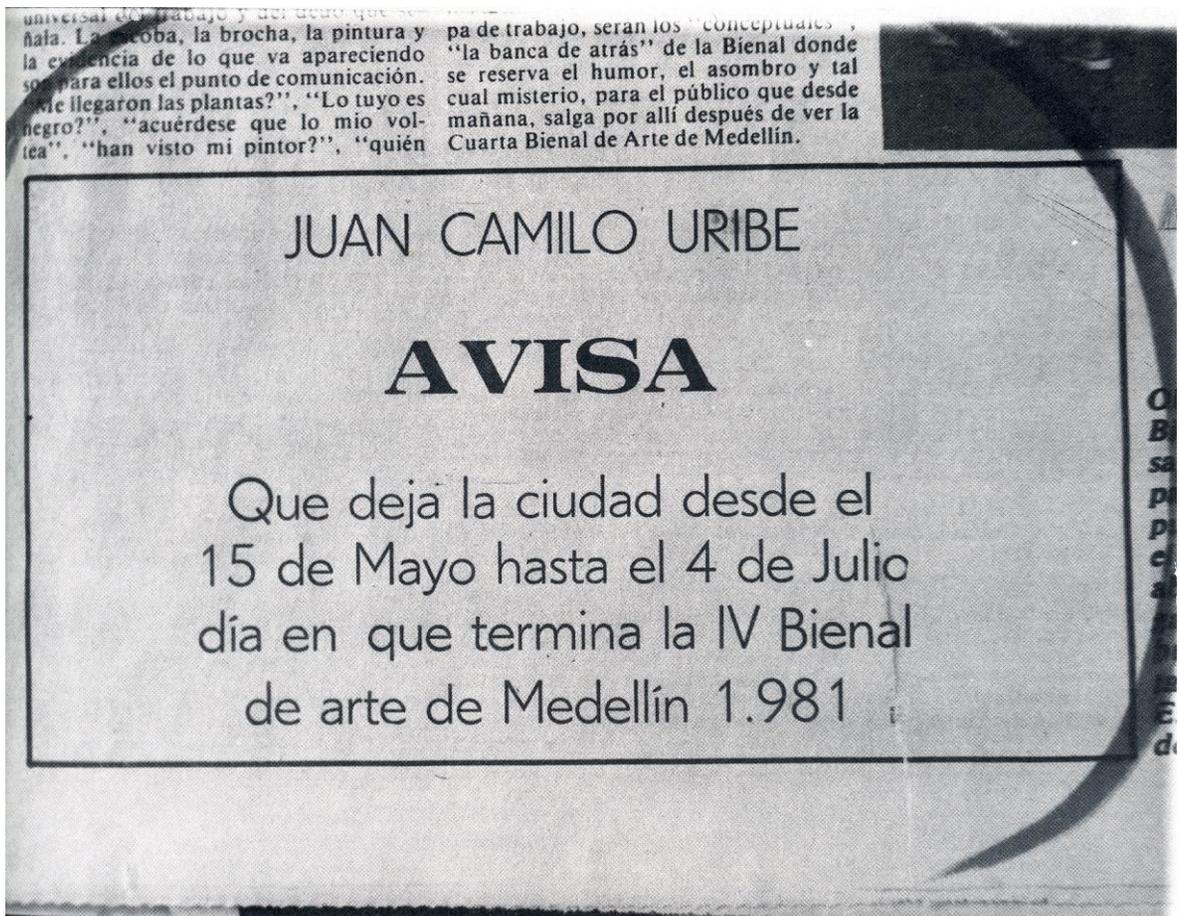
63. Oscar Jaramillo. *Sin título*. Lápiz con trementina sobre papel, 50 x 35 cms, 1981.

Hacia la década de los 80, Oscar Jaramillo agregó a la técnica del lápiz con trementina, sobre la cual ya había alcanzado un gran dominio, la utilización de borradores abrasivos, aplicándolos al papel a la “manera negra” enriqueciendo aún más las atmósferas de sus dibujos con esfumados y acabados aterciopelados.



64. Álvaro Marín. *Transparencias*. Acrílicos y Tinturas sobre tela. 300 cms. x 300 cms x 100 cms. En: Catálogo IV Bienal de Arte de Medellín, 1981. P. 88.

Algunas de las obras realizadas por Álvaro Marín en la década de los 80 provenían de una aproximación a métodos utilizados en los sistemas de impresión tales como la separación de color y el efecto logrado por la superposición de retículas. Este artista incursionaría también en otras propuestas gráficas como por ejemplo: publicar su obra seriada en periódicos y en un evento organizado por el Instituto Colombo Americano de Medellín llamado Arte por Fax.

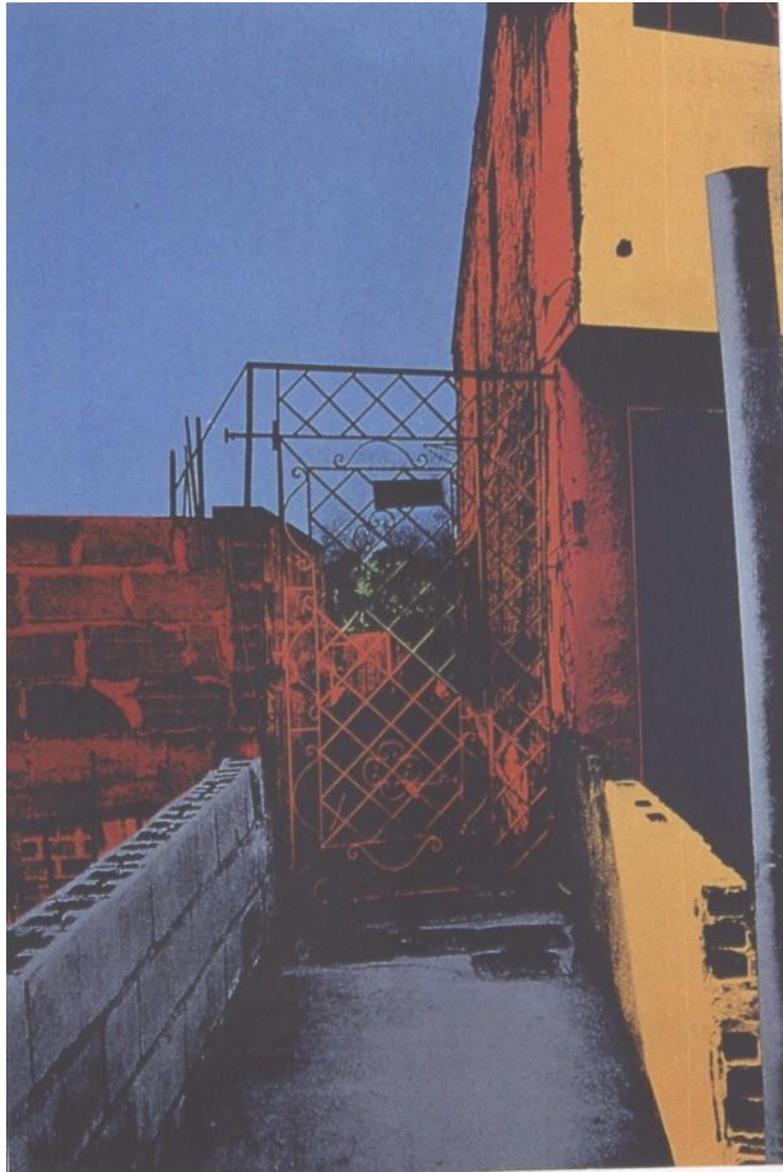


65. Juan Camilo Uribe. *Aviso publicado en periódicos*. En: Catálogo IV Bienal de Arte de Medellín, 1981. P. 390.

Ya en la década de los 70 algunos artistas locales habían comenzado a apropiarse de sistemas, de impresión diferentes al grabado, como la xeroscopia y la fotocopidora, para realizar sus propuestas artísticas. Esta incursión hacia otros sistemas de impresión y la realización de obras enmarcadas dentro del arte no objetual se sentiría con más fuerza en la década de los 80, es el caso por ejemplo de algunas obras de Juan Camilo Uribe y Adolfo Bernal.

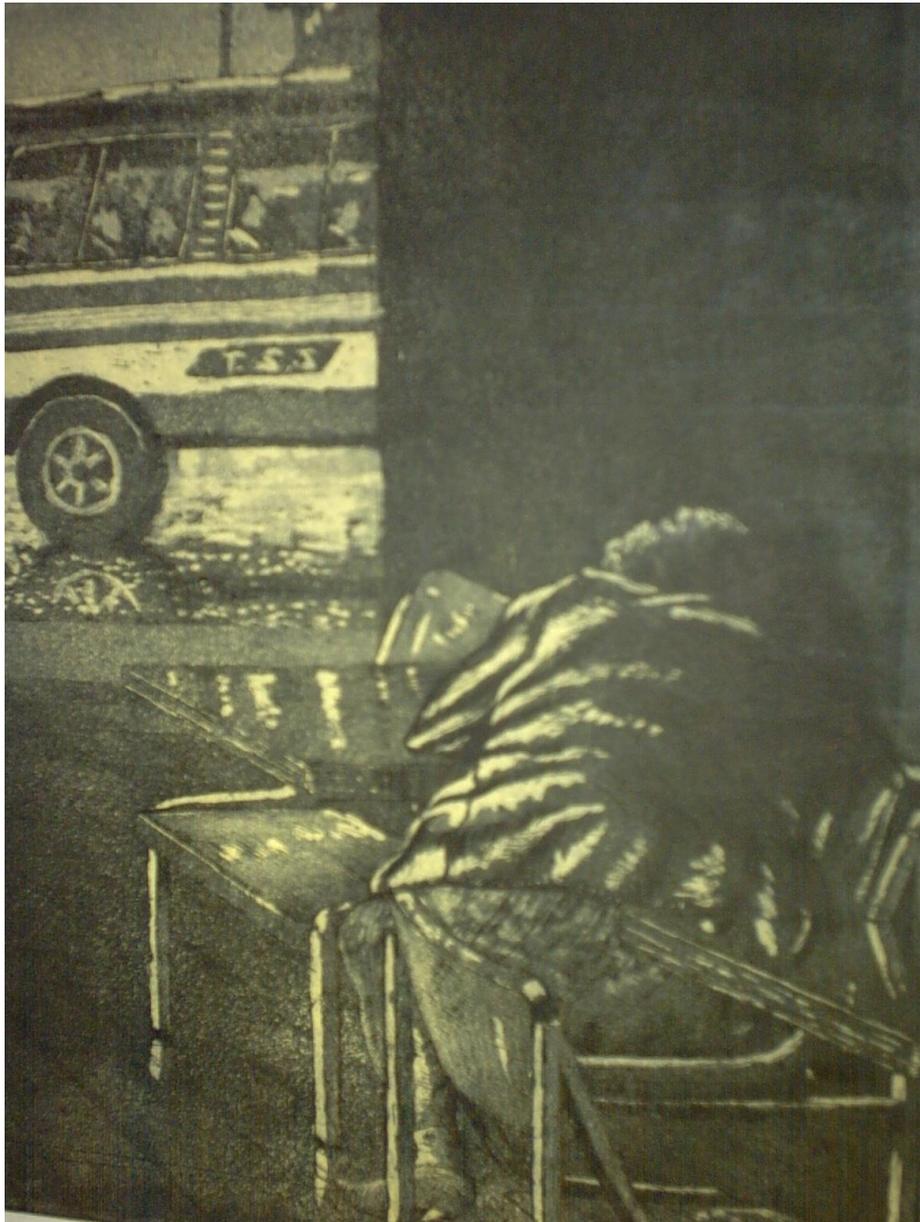


66. Carlos Echeverri. *Arte*. Sellos, linotipo, clisés, ensamblaje. 1981.



67. Tulio Restrepo. *Muros, fachadas, rejas y forjas*. Fotoserigrafía, 1993.

Tulio Restrepo fue uno de los artistas participantes en la exposición que en 1993 organizó el Museo de Arte Moderno de Medellín, producto de la investigación realizada por Santiago Londoño. En el ámbito del arte local y nacional. Restrepo es conocido por su obra gráfica, una obra donde se percibe la aplicación que él hace de sus conocimientos de diseño gráfico y que en la actualidad aparece además guiada por la imagen digital. Las serigrafías de este artista tienen cierta reminiscencia al Pop art, por la solución plana de los colores y la utilización de colores opuestos.



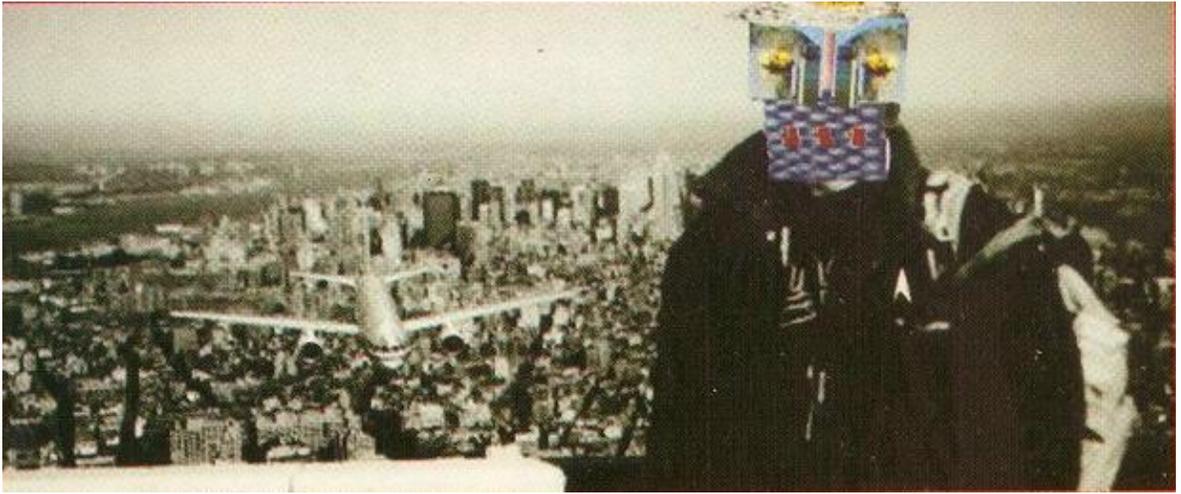
68. Elkin Úsuga G. *Noctámbula*. Aguatinta en hierro. 41 x 32.5 cms., 1993.

Este grabado obtuvo mención de honor en La Primera Muestra de Gráfica Artística, Facultad de Artes Universidad de Antioquia, realizada en la Cámara de Comercio de Medellín en 1993. Es una aguatinta, con algunas líneas en aguafuerte, realizada en hierro, metal poco apreciado para hacer grabado y que sin embargo posee también atributos que le dan su grado de nobleza.



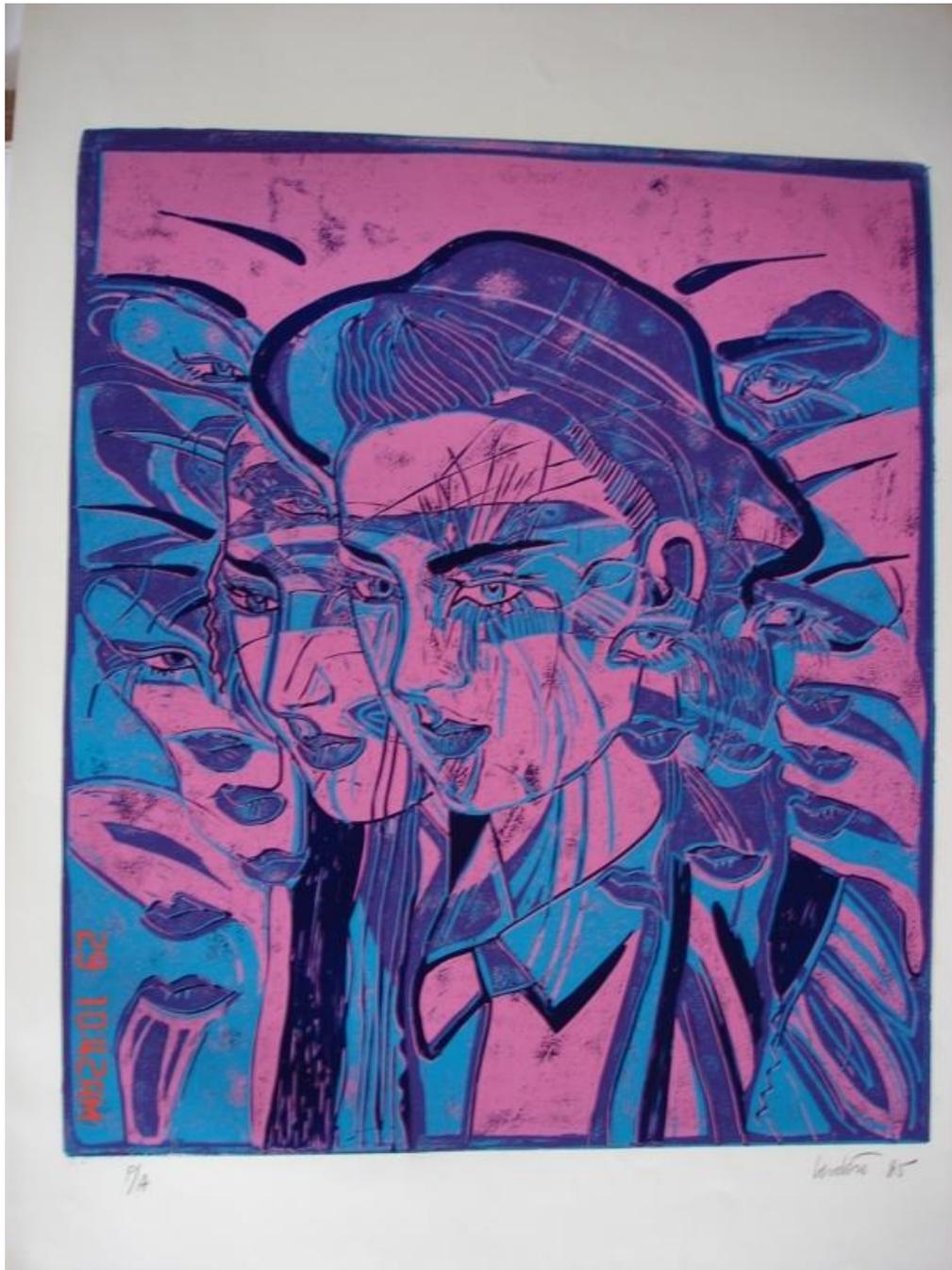
69. María Nelly Restrepo. *Sin título*. Montaje impreso, 1997.

La obra de María Nelly Restrepo se ha caracterizado por una búsqueda hacia lo experimental. Por momentos sus propuestas artísticas trascienden los lindes entre las diferentes técnicas, como es el caso de la obra aquí reseñada la cual conlleva aspectos de la escultura, el dibujo, el grabado y la pintura por ejemplo. En su obra en general se siente una presencia constante de aspectos que atañen al grabado como huella, impresión y memoria.



70. Gabriel Mario Vélez. *Eleven-se & veran (Tourist-man)*. Imagen digital (detalle), 2002.

La imagen digital se consolida cada vez más como un medio de expresión gráfico contemporáneo.



71. Francisco Londoño Osorno. *Sin título*. Linóleo al taco perdido.

A principios de la década de los 80 comenzó a implementarse en Medellín el método del linóleo al taco perdido, método ya practicado en Europa desde mediados de los años 50. En el arte regional Francisco Londoño participó junto a otros artistas de la difusión de dicho método.



72. Flor María Bouhot. *De la serie "carnaval"*. Linóleo al taco perdido.

Los grabados de Flor María Bouhot muestran una simbiosis perfecta entre dicho medio y la pintura, los dos medios de expresión frecuentemente utilizados por esta artista antioqueña.



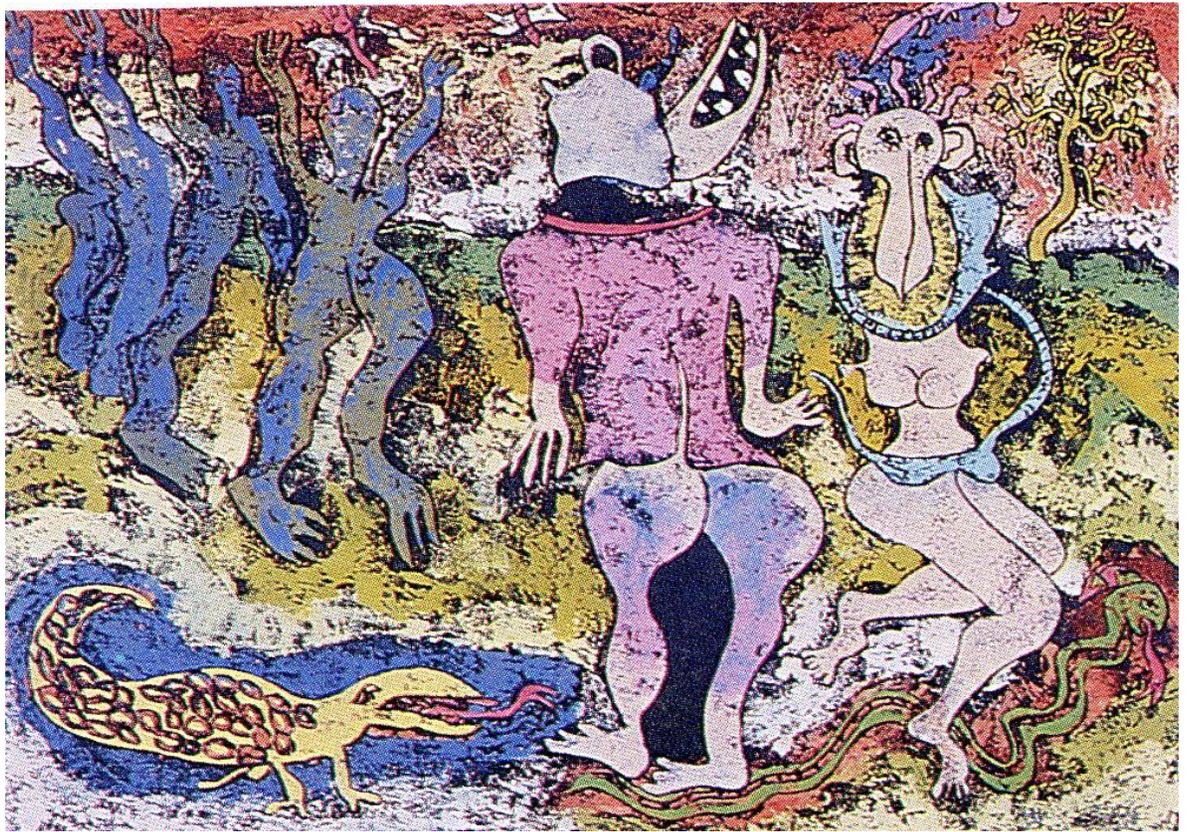
73. Antonio Sierra Jaramillo. *Sin título*. Grabado al linóleo.

Los grabados al linóleo de Antonio Sierra se caracterizan por la riqueza del dibujo como fundamento para la construcción de la imagen, es decir, la ubicación equilibrada de espacios vacíos y llenos, la relación armónica entre lo positivo y lo negativo, y el juego siempre articulado entre las líneas blancas y negras.



74. Armando Montoya. *De la serie "caligrafía urbana"*. Linóleo al taco perdido. Linóleo al taco perdido, 50 x 70cms. 1988.

La interpretación, hacia una recuperación de signos, símbolos y grafismos presentes en algunas paredes de la ciudad, como una reflexión artística, es un aspecto para resaltar en la obra que Armando Montoya realizó hacia los años 80.



75. Miguel Polling Zimmermann. *Triplicidad*. Linóleo al taco perdido. 75 x 35 cms 1991.

Miguel Polling, barranquillero residente de Medellín, desarrolló su propio método de impresión encontrando el momento preciso en que las tintas aún húmedas se fundían-para crear efectos pictóricos y coloristas lo cual enriquecía plásticamente sus grabados.



76. Luis Fernando Uribe . *Sin título*. Linóleo al tacho perdido, 50 x 35 cms. 1989.

Luis Fernando Uribe y Fabián Rendón fueron los que iniciaron en Medellín el método del linóleo al tacho perdido. Después otros artistas realizarían también su obra gráfica con dicho sistema de impresión hasta difundirlo de tal manera en el medio artístico local que en el momento no existe academia de arte en la ciudad donde no se enseñe esta técnica.



77. Fabián Rendón. *Sin título*. Linóleo al taco perdido, 50 x 35 cms. 1989.

Fabián Rendón es con seguridad el artista antioqueño más destacado con la técnica del linóleo al taco perdido. Su amor y fidelidad a esta técnica fue constante. Él elevó un método aparentemente modesto a la categoría de obra de arte. Al momento de su muerte, en el año 2000, le estaban haciendo una exposición itinerante por varias instituciones culturales de Latinoamérica.



78. Aníbal Gil Villa. *La paloma*. Aguafuerte a dos tintas 64 x 50 cms. 1971. Colección Suramericana.

Aníbal Gil es considerado el primer docente de grabado artístico que el hubo en la ciudad. Fue él quien inicio en Medellín la enseñanza de la técnica del aguafuerte.



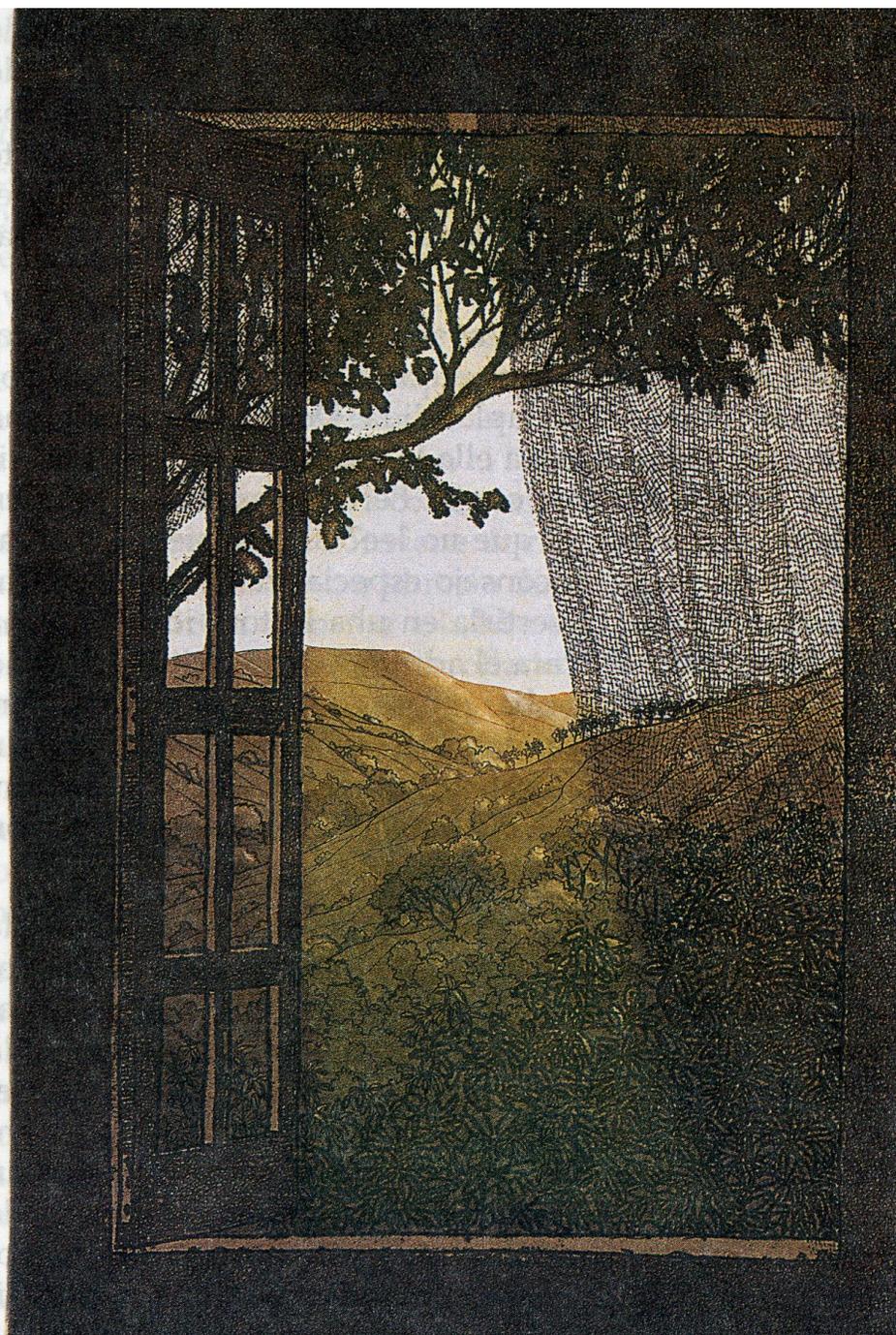
79. Augusto Rendón. *El niño fue enterrado vivo, se le negó el pan y la letra.* Aguafuerte.

Aunque Augusto Rendón ha vivido y desarrollado su producción artística en Bogotá su aporte también ha sido representativo para la historia del arte local. Además este artista ha participado de la difusión del grabado en la región con sus exposiciones y con los cursos que hacia las décadas del 70 y 80 dictó en algunas instituciones de Medellín.



80. José Antonio Suárez Londoño. *Sin título*. Aguafuerte, 12 x 9.5 cms.

Aún en los objetos aparentemente más humildes José Antonio Suárez encuentra elementos plásticos para sus dibujos y grabados. Según Suárez el dibujo es el medio expresivo pero también es el tema.



81. Luis Fernando Mejía. *Paisaje*. Aguafuerte, aguainta y barniz blando. 1998.

Luis Fernando Mejía alcanzó grandes posibilidades expresivas con el monotipo y las técnicas de grabado en hueco. Practicó el método de color a la poupee destacándose especialmente como uno de los grandes maestros del grabado a color en la historia del arte local.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

ARCHIVOS IMPRESOS:

Archivo Carrera de Artes Plásticas de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín.

- Archivo de Carlos Correa, carpeta No. 5. Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe, Medellín.
- Archivo de periódicos Biblioteca Universidad de Antioquia.
- Archivo de recortes de prensa. Biblioteca Museo de Antioquia.
- Archivo Museo Arte Moderno de Medellín.
- Archivo Museo de Antioquia.
- Archivo Pedro Nel Gómez. Casa Museo Pedro Nel Gómez, Medellín.
- Archivo personal Armando Montoya.
- Archivo vertical, Sala Antioquia, Biblioteca Pública Piloto de Medellín.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS

REVISTAS:

- ARTE, Medellín, 1913-1914. Once números.
- AVANTI, Medellín, 1912.

- Boletín de Antropología. Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales y Educación, Departamento de Antropología, Vol. 4 No. 4 Bogotá, Enero de 1989.
- Boletín Salesiano, 1921-1925. Redacción y administración: Vía Cattolengo N° 32, Turín (Italia).
- EL MONTAÑES. Medellín, 1897-1899. Once números.
- EL REPERTORIO. Medellín, 1896-1897. Doce números.
- GLORIA de Fabricato. Medellín. Varios números. Se comenzó a publicar en 1946.
- LABARO. Órgano informativo del Instituto Pedro Justo Berrio. Medellín: Escuelas Gráficas Salesianas. Varios números. La publicación comenzó en 1937.
- LECTURA Y ARTE. Medellín, 1903-1906. Doce números.
- LETRAS Y ENCAJES. Publicación mensual ilustrada. Medellín, 1926-1959.
- PANIDA, Medellín, 1915-1916. Diez números.
- Revista Departamental de Instrucción Pública, N° 17, Medellín, diciembre de 1918.
- Revista Ocasional del Instituto Salesiano Pedro Justo Berrio.
- SÁBADO, Medellín, 1921-1923.

PERIÓDICOS

- Periódico El Colombiano. Medellín, 1952 a 1957, 1960 a 1962.
- Periódico El Mundo. Municipios de mi tierra, El camino para conocer nuestro departamento. Medellín.

- Papel periódico ilustrado (1881-1887). Edición Facsimilar publicada por Carvajal y Cía. Cali-Colombia, 1975.

FOLLETOS

- CLAROSCURO. Órgano Informativo del Museo de Zea, varios números 1968-1978.
- PROSPECTO. Instituto de Artes Plásticas, Universidad de Antioquia. Sin fecha

ENTREVISTAS

- CÁRDENAS HERNÁNDEZ, Jorge. Envigado, agosto de 2004.
- ESCOBAR CALLE, Miguel. Medellín, mayo de 2004.
- GIL VILLA, Aníbal. Medellín, agosto de 2004.
- GÓMEZ, Vladimir. Medellín, junio de 2004.
- GUERRERO, Hernando. Medellín, octubre de 2004.
- LONDOÑO GONZÁLEZ, Federico. Medellín, octubre de 2004.
- LONDOÑO, Francisco. Medellín, noviembre de 2004.
- LONDOÑO, Ricardo. Medellín, julio de 2004.
- MARÍN, Álvaro. Copacabana, enero de 2005.
- MARTÍNEZ PEIROTEN, Néstor Carlos. Medellín, septiembre de 2004.
- MONTOYA, Armando. Medellín, noviembre de 2004.
- RESTREPO G. Angela María. Medellín, octubre de 2004.
- RESTREPO, Ofelia. Medellín, octubre de 2004.

- SUÁREZ, José Antonio. Medellín, noviembre de 2004.
- URIBE, Luis Fernando. Medellín, diciembre de 2004.
- VARGAS TISNÉS, Elena. Medellín, noviembre de 2004.
- VÁSQUEZ, Samuel. Medellín, noviembre de 2004.
- VIECO BETANCOUR, German. Medellín, agosto de 2004.
- VIECO BETANCOUR. Lucía. Medellín agosto de 2004.
- ZAPATA, Hugo. Medellín, noviembre de 2004.

CATÁLOGOS

- 50 años Salón Nacional de Artistas. Bogotá: Colcultura, 1990.
- Alquimia e Imagen, Arte dos gráficos en la Santa Fé de Bogotá. Planetario Distrital, Bogotá. 1985.
- Anecdótico, la casa. Grabados y dibujos de Luis Fernando Mejía. Taller de Grabado, Medellín – 1994.
- BODEGONES de Flor María Bouhut. Exposición. Pinturas. Museo Universitario. Sin fecha.
- Dibujantes y Grabadores, 1978. Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá-Colombia.
- Dibujos y grabados del Museo la Tertulia de Cali. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. 1974
- El grabado en Antioquia. Banco de la República y Museo de Arte Moderno de Medellín, 1993.

- El Libro de Artista. Ediciones Arte dos Gráfico, 9ª Feria Internacional del libro. Bogotá-Colombia, 1996.
- Experimentos gráficos. Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, Colombia. Sin fecha.
- Exposición “Talleres de Grabado” de Bogotá. Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá. Sin fecha.
- GIL. Acuarelas, litografías, aguafuertes y linóleos. Sala de Arte Suramericana de Medellín, mayo 10 a junio 8 de 1984.
- Grabado Colombiano actual, sentidos de la imagen. Banco de la República (exposición itinerante), 1993.
- Grabados en pequeño formato. Viviana Pesce. Museo Universitario Universidad de Antioquia, Medellín. Sin fecha.
- Grabados multicolores en madera, Impresiones latinoamericanas. Museo de Zea, Medellín. Sin fecha.
- Halley Arte Serial. Cámara de Comercio y Centro Colombo Americano, Medellín. 1984.
- Huellas, Luis Fernando Uribe y Fabián Rendón. Banco de la República, Bogotá. Sin fecha.
- III Bienal de Arte Coltejer Medellín, Colombia 1972.
- III Salón de Arte Joven. Museo de Zea, Medellín. 1972.
- IV Bienal de Arte Medellín Colombia 1981.
- IV Bienal de Gráfica Artística Facultad de Artes Universidad de Antioquia, Medellín 2000.

- IX Festival de Arte '69. Salón de las Américas de dibujo y grabado, Cali-Colombia, 1969.
- Los Novísimos Colombianos. Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Venezuela, 1977.
- MEJÍA J., Luis Fernando. Humo, Vapor y Niebla. Museo Universitario Universidad de Antioquia, Medellín, noviembre – diciembre, 1999.
- Obra Gráfica Seriada en Colombia BCH, Bogotá. Sin fecha.
- Obra Gráfica Seriada en Colombia III. Exposición de Talleres, Sin más datos.
- Once Grabadores Realistas. Instituto de Integración Cultural, Medellín 1980.
- Primera Bienal Americana de Artes Gráficas. Museo la Tertulia, Cali-Colombia. 1971.
- Primera, segunda y tercera Muestra de Gráfica Artística Facultad de Artes Universidad de Antioquia, Medellín, 1993, 1995 y 1997.
- Primeros Premios Artistas Antioqueños Salones Nacionales de Artes Plásticas 1940-1990. Suramericana, Medellín 1990.
- Printmakers Grabadores. Dash y Dash Gallery. New York. Sin fecha.
- RENDÓN, Augusto. Banco de la República. Bogotá. Sin fecha.
- Rodrigo Isaza U. "Paseos". Museo la Nación, Lima-Perú, 1995.
- SUÁREZ LONDOÑO, José Antonio. Dibujos y grabados. Galería del Museo de Arte de las Américas, Washington D.C. Sin fecha.
- SUÁREZ LONDOÑO, José Antonio. Grabados 1978-1984. Centro Colombo Americano, Medellín 1986.

- V Salón Nacional de Obra Gráfica Premios Nacionales de Cultura Universidad de Antioquia, Medellín 2002.
- VALDERRAMA, Francisco. (1928-1989) Pinturas, Dibujos y Grabados. Museo Universitario Universidad de Antioquia, Medellín. Sin fecha.

FUENTES SECUNDARIAS

ARANGO RESTREPO, Sofía y GUTIÉRREZ GÓMEZ, Alba Cecilia. La estética de la modernidad en las artes plásticas de Antioquia. Medellín: Imprenta Universidad de Antioquia, 1993.

BENJAMÍN, Walter. La obra de arte en la época de su productibilidad técnica. En: ECO Revista de la Cultura de Occidente, Marzo y Abril de 1968, Bogotá.

BERGER, John. Modos de ver. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 1975.

BOZAL, Valeriano. Mimesis: Las imágenes y las cosas. Madrid: Ediciones Antonio Machado, 1987.

BUSSET, Maurice. La técnica moderna del grabado en Madera.

CALDERÓN, Camilo. 50 años Salón Nacional de Artistas. Colcultura Instituto Colombiano de Cultura, Colombia, 1990.

CAMARGO, Iberé. El grabado. Instituto de Cultura Uruuguayo, Montevideo, 1960.

CARRETE PARRONDO, Juan y otros. Historia general del arte. Madrid: Espasa-Calpe, S.A. 1992.

CHAMBERLAIN, Walter. Manual de Aguafuerte y grabado. Hermann Blume Ediciones, Madrid, 1995.

DALLEY, Terence. Guía Completa de Ilustración y Diseño, Técnicas y Materiales. Hermann Blume Ediciones. Madrid, 1992.

DANTO, Arthur C. Tres décadas después del fin del arte. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica, 1992.

ESCOBAR CALLE, Miguel. Francisco A. Cano: Notas Artísticas. Medellín: Extensión Cultural Departamental, 1987.

ESCOBAR CALLE, Miguel. La enseñanza de Las Artes Plásticas en Antioquia, Esquema, 1885-1980.

FERRETER MORA, José. Diccionario de Filosofía. Barcelona: Talleres gráficos Hurope, S.A. 1994.

GAUTHIER, Guy. Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A. 1992.

GIL, Aníbal. Obra Gráfica. Sabaneta (Antioquia): Cometa de Papel, 1993.

GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. La pintura en Colombia. México: Fondo de Cultura Económico, 1948.

GIRALDO, JARAMILLO Gabriel. La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia. Instituto Colombiano de Cultura, 1980.

GOMBRICH, Ernest. Historia del arte. Madrid: Alianza editorial, S.A. 1982.

GONZÁLEZ, Alberto. Carlos Correa: Terquedad y Compromiso. En: Revista Universidad de Antioquia No. 255, Medellín, Enero-Marzo de 1999.

GONZÁLEZ, Beatriz. Situación de la gráfica colombiana actual, 1980-1993. En: Revista Magazin dominical/ del periódico Espectador, No. 552, 28 de noviembre de 1993.

GONZÁLEZ, Miguel. Carlos Correa y su obra. Arte en Colombia No. 12, Medellín, Mayo de 1980. P.P. 43-46.

GONZÁLEZ, Miguel. Soñar cuesta ideas. En: Arte en Colombia No. 14, Bogotá, Marzo de 1981.

GONZÁLEZ, Miguel. Todo está muy caro. En: Arte en Colombia No. 13, Bogotá, octubre de 1980.

GUTIÉRREZ GÓMEZ, Alba Cecilia. Imagen y conocimiento, la mimesis en las artes plásticas. Medellín: Universidad de Antioquia, Instituto de Filosofía, 1996, Tesis.

HOGBEN, Lancelot. De la pintura rupestre a la historia gráfica. Barcelona: Ediciones Omega, S.A., 1953.

IRIARTE, María Elvira. Historia de la serigrafía en Colombia. Bogotá: Ediciones de la Universidad Nacional de Colombia, 1986.

IVINS Jr., W.M. Imagen impresa y conocimiento. Barcelona: Gustavo Gili, S.A. 1975.

KRAUSS, Rosalín. La originalidad de los Vanguardias y otros mitos modernos. España: Alianza Editorial, 1996.

LARRAYA, Tomás. Xilografía: Historia y Técnicas del grabado en madera. Barcelona: Litoclub S.A., 1979.

LONDOÑO GONZÁLEZ, Federico. El hombre grabado (Tesis). Medellín. Universidad Nacional de Colombia, 2002.

LONDOÑO VÉLEZ, Santiago. Historia de la pintura y el grabado en Antioquia. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1989.

LOPERA LOPERA, Alfonso y otros. 120 años, Imprenta Departamental 1868-1988. Medellín: Talleres Gráficos de la Imprenta Departamental de Antioquia, 1988.

MARTÍNEZ CELIS, Diego y BOTIVA, Álvaro. Manual de Arte Rupestre de Cundinamarca. Instituto Colombiano de Antropología ICANH, Secretaría de Cultura de Cundinamarca.

MARTÍNEZ PEIROTEN, Néstor. Informe presentado a la Universidad de Antioquia sobre la Comisión de Estudios de Grabado Artístico realizada en la Facultad de Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (España), 1981.

MEDINA, Álvaro. El arte colombiano de los años veinte y treinta. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1995.

MELOT, Michel y otros. Historia de un arte: el grabado. Milán: Skira editore SPA, Carroggio, 1999.

MONTOYA, Saúl. Antecedentes históricos del Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes Universidad de Antioquia.

READ, Herbert. Imagen e idea. México: Brevarios, Fondo de Cultura económica, 1993.

RESTREPO JIMÉNEZ, Ana Cristina. Dibujo (de José Antonio Suárez). En: El Colombiano. Medellín, Domingo Marzo 29 de 1998. Pág. 3E.

SAAVEDRA RESTREPO, María Claudia y otros. Facultad de Ciencias Agropecuarias, 90 años sembrando futuro, 1914-2004. Medellín: Centro de Publicaciones Universidad Nacional de Colombia, 2004.

SALVAT, Manuel (director). Historia del Arte Colombiano. Bogotá: Salvat Editores, S.A., 1975.

SARUBE, Mariano. Informe del director del Taller de Fotograbado al señor Director de la Escuela de Agricultura Tropical y Veterinaria. En: Revista Departamental de Instrucción Pública, N° 17, Medellín, diciembre de 1918.

SEBASTIÁN, Santiago. La importancia de los grabados en la cultura neogranadina. En: Anuario de historia social y de la cultura No. 3. Departamento de Historia Universidad Nacional, Vol. II, 1965 P.P. 119-133.

SONTANG, Susan. Sobre la fotografía. Barcelona: Editora y distribuidora Hispano Americana, S.A. (EDHASA), 1981.

TÉLLEZ, Freddy. Las ideas en estos 25 años, de los 60 a hoy. En: Revista Diners, No. 201, diciembre de 1986. P.P. 32-36.

TISNES JIMÉNEZ, Roberto M. El periodismo en Sonsón. Medellín: Editorial Pérez, 1975.

VALENCIA, Luis Fernando. Arte contemporáneo siglo XX, documentos para la maestría en Historia del Arte, Facultad de Artes. Universidad de Antioquia, 2003.

VÁSQUEZ, Samuel. Raque: historia de un grito silencioso. Taller de Artes de Medellín, 2003.

VIVES MEJÍA, Gustavo. Inventario del Patrimonio Cultural de Antioquia, Colecciones Públicas de Rionegro. Medellín: Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia, 1996.

ZAPATA RENDÓN, Isabel Cristina y TOBÓN TAMAYO, Alejandro. Los petroglifos de Támesis. Tesis Universidad de Antioquia.

Petroglifos de Antioquia, Calendario 2004. Propiedad del Museo Universitario Universidad de Antioquia, Medellín.

www.google.com

LISTA DE ILUSTRACIONES

	Pág
1. Arte paleolítico	35
2. Cáscara de melón	36
3. Proceso de la técnica de la xilografía	37
4. Técnica de aguafuerte	38
5. Rodríguez y Barreto	39
6. Gonzalo Ariza – La plaza	40
7. Luis Ángel Rengifo	41
8. Pedro Alcántara Herrán	42
9. Caballo pintado en las cuevas paleolíticas de Lascaux	73
10. Arte paleolítico (periódico aurinaciense)	74
11. Cilindro sello sumerio	75
12. Dos detalles de los desposorios de los Arnolfini	76

13. Xilografía de “Asparagus agrestis”	77
14. Jean Leclerc. Les Veilleuses	78
15. Anónimo. La danza macabra	79
16. Los amantes sorprendidos por la muerte	80
17. Utawaga Hiroshige	81
18. Gustav Doré. Ilustración para el Quijote	82
19. L. Stocks. El sombrero del bandolero	83
20. Giovanni Battista Piranesi	84
21. Jacques Callot	85
22. Rembrandt Van Rinj. <i>Las tres cruces.</i>	86
23. Pablo Picasso	87
24. Kathe Kollwitz	88
25. Leopoldo Mendez	89
26 Andy Warhol. <i>Marilyn.</i> Serigrafía.	90
27. Robert Rauschenberg	91
28. Dennis Oppenheim. <i>Los aros de fin de año</i>	92
29. Antonio Caro	93
30. 11 de Septiembre de 2001.	94
31. Rodillo de cuerpo cilíndrico con motivos antropomorfos	132
32 León Villaveces. <i>El crimen de aguacatal</i>	133

33. Anónimo. Cubierta del periódico <i>El Aficionado</i>	134
34. Francisco Antonio Cano. <i>El doctor Roman de Hoyos</i>	135
35. Francisco Antonio Cano. <i>En el arado.</i>	136
36. Marco Tobón Mejía. <i>Sin título.</i>	137
37. Víctor Delhez. El anuncio del ángel a José.	138
38. Carlos Correa. <i>Club de Ratonés.</i>	139
39. Francisco A. Maya. <i>El puente de Occidente.</i>	191
40. Luis E. Vieco y Roberto Vieco	192
41. Anónimo.	193
42. Georges Brasseur. <i>El libertador Simón Bolívar.</i>	194
43. Alumnas trabajando en el Taller de Grabado del Instituto de Artes Plásticas.	195
44. Teresita de la Cruz. <i>Sin título.</i>	196
45. Yomaira Posada. A usted. Grabado, 1969.	197
46. Miguel Polling Zimmermann. <i>Muchacho sentado.</i>	198
47. Giuseppe Restrepo. <i>Sin título.</i>	199
48. Jorge Mario Villada Vélez. <i>Los testigos.</i>	200
49. Camilo Velásquez. <i>Paisaje.</i>	201
50. Hugo Zapata. <i>Ritos y rituales.</i>	202
51. Romel Toro	203

52. Helena Vargas Tisnes	204
53. Federico Londoño. <i>Tierra caliente.</i>	205
54. Beatriz Jaramillo.	206
55. Paula Mesa.	207
56. Ricardo Peláez.	208
57. Angela María Restrepo. <i>Navidad.</i>	209
58. Bibiana Cossio. Tablas de Valores en aguafuerte y aguainta.	210
59. Héctor Fabio Castaño. <i>Paisaje. Aguafuerte.</i>	211
60. María Gilma Londoño.	260
61. Armando Londoño.	261
62. Félix Ángel. <i>Pandilla.</i>	262
63. Oscar Jaramillo.	263
64. Álvaro Marín. Transparencias.	264
65. Juan Camilo Uribe. Aviso publicado en periódicos.	265
66. Carlos Echeverri. <i>Arte.</i>	266
67. Tulio Restrepo	267
68. Elkin Úsuga G.	268
69. María Nelly Restrepo. <i>Sin título.</i>	269
70. Gabriel Mario Vélez. <i>Eleven-se & veran (Tourist-man).</i>	270
71. Francisco Londoño Osorno. <i>Sin título.</i>	271

72. Flor María Bouoht. <i>De la serie “carnaval”.</i>	272
73. Antonio Sierra Jaramillo. <i>Sin título.</i>	273
74. Armando Montoya. <i>De la serie “caligrafía urbana”.</i>	274
75. Miguel Polling Zimmermann. <i>Triplicidad.</i>	275
76. Luis Fernando Uribe. <i>Sin título.</i>	276
77. Fabián Rendón. <i>Sin título.</i>	277
78. Aníbal Gil Villa. <i>La paloma.</i>	278
79. Augusto Rendón. <i>El niño fue enterrado vivo, se le negó el pan y la letra</i>	279
80. José Antonio Suárez Londoño. <i>Sin título.</i>	280
81. Luis Fernando Mejía. <i>Paisaje.</i>	281