P/A

Ser Memoria

Camilo Ortiz
2018

Ser Memoria

Huellas de un artista y docente

Camilo Andrés Gutiérrez Rodríguez

Maestría en Educación Artística
Universidad Nacional de Colombia

Este trabajo esta dedicado a todos aquellos maestros y maestras que nos impulsan a vencer los miedos y seguir nuestros sueños, como aquella gran maestra que un día agarrando mi mano me llevo a ver el tren pasar y me dijo:

"*No debes temerle a aquello que mas te gusta*"

Tú, mi primera maestra, aquella que me ha acompañado en este largo viaje y me acompañará a donde sea que me lleve la vida.

A ti, mi *ninfa memoriae*.

Gracias Abuelita

P/A

"Ninfa Memoriae"

Camilo Ortiz
2018

“El pasado y el futuro eran parte de la misma cosa y la realidad del presente era un caleidoscopio de espejos desordenados, donde todo podía ocurrir.”

Isabel Allende, La casa de los espíritus

Tabla de contenido

Introducción **8**
Memoria que imagina **11**
El taller como espacio de cultivo de la imaginación 16
Memoria del hábito **19**
El canon implantado y vigente 22
La Bonanza Carpetera 23
Romper la burbuja para observar desde otra perspectiva 25
Memoria que crea **29**
Venciendo los miedos 33
Anexos **37**
Bibliografía **49**

Introducción

Mi abuela no se cansaba de contarme sobre su vida, me hablaba sobre sus viajes en tren, su juventud y aventuras con su hermana Anita, la vida en el campo con toda la familia y los años que compartió junto a mi abuelo a quien siempre quiso, pero un día su memoria empezó a desvanecerse, hasta que lo olvido todo y a todos. Tras su muerte empiezo a pensar y complejizar sobre aquello que yo entendía como memoria y arrepentido por nunca haber escrito o grabado a mi abuela contándome sus historias, decido empezar a recopilar todo aquello que conforma mi propia memoria, todas aquellas experiencias que marcan mi vida y conforman lo que soy, esos recuerdos *Rosebud*[1] llamados así por la gran mujer Nathali Buenaventura, al igual que toda la historia que me antecede tanto como artista como docente.

Empiezo entonces un viaje por mi propia existencia, que me lleva a la búsqueda de las experiencias personales y el entender esa memoria histórica, lo cual fue un asunto más complejo de lo que yo me imaginaba. En principio, me concentro en entender el problema que había llevado a un estancamiento del grabado en nuestro país, y pensé haber encontrado dicha razón. Sin embargo, sentía que debía ver desde otro ángulo aquello que había concluido en ese momento, y por ello realizo una residencia de investigación en la Fundación´ace a Buenos Aires. Una tarde, mirando a través de la ventana del estudio en donde me encerraba a enfrentarme a leer una gran pila de libros sobre la historia del grabado en la Argentina, me doy cuenta que a pesar de haber escuchado por años a los maestros William Vásquez y Miguel Huertas hablarme sobre la complejidad de la historia del arte y las dinámicas de su enseñanza en Colombia, realmente no entendía nada, y que aquella mirada comparada que pretendía realizar en Buenos Aires entre las dinámicas de la gráfica entre los dos países era innecesaria en ese momento, pero el haberme desplazado a otro país, desubicarme y salirme de mi cotidianidad y ver la historia del grabado en Colombia desde la distancia me abre los ojos, y empiezo a realmente complejizar mi memoria.

[1] Buenaventura usa como referencia para proponer su concepto de "*recuerdos Rosebud"* a la película *Ciudadano Kane,* de Orson Welles, en la cual el protagonista repite la palabra *Rosebud* asociándola a un recuerdo de su infancia, el cual es fundamental en la historia narrada en dicho filme.

Es entonces cuando veo que en Colombia la influencia de los referentes y cánones de artistas acordes al pensamiento de las élites ha sido fundamental para los procesos de enseñanza y producción de las artes plásticas en nuestro país. Este dominio puede rastrearse desde ciertos factores del siglo XIX que llevan a la fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Bogotá en 1886 por parte de Alberto Urdaneta, quien además de artista era militar y fue férreo defensor de las ideas del partido conservador. Esta influencia nos ha alejado de la pregunta sobre el contexto en el que estamos y cómo éste puede engranarse con las realidades de nuestro país. Poco se realizan relaciones frente a los contextos, no nos damos cuenta de que necesitamos planearnos nuevas preguntas, buscar significados diferentes, imaginar otras historias. (Nóvoa, 2003, pág. 61)

Esto lleva a que me pregunte sobre mi subjetividad, y entenderla como "los contenidos del mundo psicológico interno de las personas, que son resultado del reflejo particular que éstas hacen de la realidad exterior a ellas y de las relaciones de diferente nivel de socialización donde se incluyen, mediante mecanismos perceptuales que nutren las valoraciones, juicios, imágenes y representaciones de esa realidad y de ellos mismos como sujetos." (Capote Gonzalez, 2018, pág. 24) Por ello doy valor a la historia que me antecede como docente y como artista, e identifico algunos de los factores que, sobre la práctica y producción de obras desde los lenguajes de la gráfica artística durante el siglo XX, me lleva a ver cómo estos cánones siguen vigentes hoy en día y cómo llevan al estado actual de la enseñanza y producción de la gráfica en Colombia.

Para ello me centro en dos tipos de observaciones. La primera es adentrarme en mi cotidianidad, los espacios y las discusiones en torno a las artes plásticas, en especial los lenguajes gráficos; del mismo modo reconocer mi ser subjetivo puesto que, para entender y complejizar el ser artista y docente debo reconocer los espacios y recuerdos, y ser consiente de mis reflexiones y cómo esta constelación de imágenes me conforma. La segunda es la mirada desde la distancia y comparación de lo observado en retrospectiva con otras realidades y contextos, en este caso con Buenos Aires y Rosario en Argentina, para vivenciar y dejarme afectar; pero, sobre todo, para crear una nueva visión sobre lo ya explorado.

Basándome en la teoría sobre los diferentes tipos de memoria planteada en el texto *La memoria, la historia, el olvido* de Paul Ricoeur, yo mismo planteo los momentos experienciales de mi vida en tres tipos de memoria los cuales, si bien se encuentran catalogados en el texto, considero que en mi cotidianidad se entrecruzan, saltan y se mueven constantemente.

El primer momento lo he llamado *memoria que imagina* que trata sobre los recuerdos espontáneos puesto que *"El recuerdo espontáneo es el instante perfecto; el tiempo no podrá añadir nada a su imagen sin desnaturalizarla; conservará para la memoria su lugar y su fecha"* (Ricoeur, 2000, pág. 23), y cómo estas imágenes que mi cerebro recompone para mantener vivo un momento en específico se materializan y problematizan desde y en las imágenes.

El segundo momento lo he llamado *memoria del hábito*, tomando como referencia a Ricoeur cuando enuncia *"La memoria-hábito es, pues, aquella que desplegamos cuando recitamos la lección sin evocar, una por una, las lecturas sucesivas del período de aprendizaje. En este caso, la lección aprendida, forma parte de mi presente por la misma razón que mi hábito de caminar o de escribir; es vivida, actuada, más que representada*"

(Ricoeur, 2000, pág. 24). Es en este momento en el cual me doy cuenta que yo mismo he seguido algunas dinámicas de enseñanza que se han implantado desde el siglo XIX, enuncio mis propias culpas para dejar a un lado lo mal hecho; e identifico algunos aciertos durante el siglo XX y doy valor a los propios, lo cual me lleva al momento del giro para darles valor y seguir cultivándolos.

El tercer momento lo he llamado *memoria que crea* en respuesta a la memoria corporal que enuncia Ricoeur (2000) al decir que:

> La memoria corporal puede ser «actuada» como todas las demás modalidades de hábito, como la de conducir un coche que manejo a mi arbitrio. Se adapta según todas las variantes del sentimiento de familiaridad o de extrañeza. Pero las pruebas, las enfermedades, las heridas, los traumatismos del pasado invitan a la memoria corporal a fijarse en incidentes precisos que apelan fundamentalmente a la memoria secundaria, a la rememoración, *e invitan a crear* su relato (pág. 35)

Las experiencias traídas del pasado, las que hacen parte de la *memoria que imagina,* por las cuales llego a las artes y la gráfica artística; y las de la *memoria del hábito* por las cuales enfoco, sin ser consciente de ello, a mi ser creador y mi ser pedagógico dentro de lo determinado por los cánones, se entrelazan en la *memoria que crea,* de tal forma que no se puede hacer una separación de las tres partes, ya que los tomo como eje para dar el giro como ser sensible y subjetivo.

El entender, complejizar y reconocer mi existencia desde estos tres espacios me lleva a entender mi presencia como un *ser memoria,* asumo y complejizo el ser reflejo del docente ausente, aquel que enseña no desde la práctica, sino desde la rutina; acepto que he gestado y manejado un archivo sobre los errores ajenos, y que he culpado a los demás sobre los fracasos históricos referentes a las artes gráficas. Me doy cuenta de cómo eran mis clases y reconocer la sensación de sentirme ausente; ausente en el espacio de taller y de sus dinámicas, pero, sobre todo, ausente de mis compañeros de espacio, ausente en mis estudiantes y de mi propio acto de creación.

El reconocer estos errores me conduce a identificar ciertos factores que llevan a que en otras partes del mundo la enseñanza y producción de la gráfica sea totalmente diferente a la que vivimos y ejercemos hoy en día en Colombia, y darle un valor verdadero de *experiencia* a aquellos actos, vivencias y experimentaciones que dejan de lado aquellos errores, aquellos actos que le dan sentido a mi vivir, trabajar y crear. Este trabajo es la consecuencia del vivenciar y dejarme afectar por todas estas influencias; pero, sobre todo, es la consolidación de una memoria propia de mi *ser*, una que conjuga estas tres memorias que me componen y el testimonio de los viajes que he emprendido en la búsqueda de entender esas huellas del pasado y las que yo estoy generando, los cuales me dejan la conclusión que el preguntarnos sobre nosotros mismos, conocer nuestras realidades y el pasado que ha consolidado nuestro contexto nos lleva a forjar una verdadera *huella* y complejizar el SER MEMORIA.

P/A

Memoria que Imagina

Camilo Ortiz
2016

"El paso del Tren."

Siendo niño, ver una máquina gigante y estruendosa desde la puerta de la casa de mi abuela en Nemocón (donde vivía con mis padres en aquel entonces) me generaba una gran emoción. Cada fin de semana esperaba su paso con gran entusiasmo. Pero a la vez sentía miedo, no era capaz de acercarme a ese gran ser, puesto que su presencia y sonido me generaban pánico. Una mañana esperé su paso junto a la vía férrea, pero a último momento corrí a la seguridad de la puerta de la casa. Entonces, en la tarde, mi abuela me tomó de la mano y fuimos al mismo punto donde yo había esperado en la mañana el paso del tren. Ella sabía del temor que yo sentía, pero entonces me dijo la frase que más ha marcado mi vida: "*debes enfrentar ese miedo, pues no le debes temer a aquello que tanto te apasiona.*"

No recuerdo que hice en ese momento, tal vez grité, tal vez lloré, no lo sé, pero si puedo recordar la fuerza de la mano de mi abuela y la seguridad que me infundía, pero, sobre todo, recuerdo la sensación de ser atravesado por la presencia y humor de aquella máquina. Ese día, sin que ella o yo lo imagináramos, pusimos la primera piedra del camino que yo seguiría para mi vida. Mi abuela me acompañó en aquella primera lección, que más adelante me llevó al arte. Ella, como primera maestra, me enseñó que no sólo es importante ver o conocer las cosas, lo realmente transcendental es sentirlas. Como artista, estoy en la constante búsqueda del alma, del humor de aquellas máquinas, de la sensibilidad que existe en ellas. Esta exploración no la puedo realizar sólo viendo las máquinas, tampoco puedo llegar a mi objetivo por el simple hecho de conocer su funcionamiento, debo estar dentro de ellas, sintiéndolas.

Otra experiencia que direccionó mi rumbo desde la infancia fueron los momentos en que acompañé a mi mamá a recorrer infinidad de veces el taller de tipografía del colegio en el cual ella había estudiado, donde mi padre trabaja hasta el día de hoy, del cual yo me gradué como bachiller técnico en electromecánica en el año 2009. En esos momentos el taller ya estaba fuera de funcionamiento, pero mi mamá aprovechaba las oportunidades cuando iba a recogerme para ir a recorrerlo, ella ama ese taller y lo recuerda con mucho sentimiento, al igual que yo. Esas visitas fueron fundamentales para que luego de muchos años yo decidiera dedicarme al grabado, a las artes gráficas, pero especialmente al grabado calcográfico.

La práctica del grabado calcográfico consiste en crear unas huellas, tanto físicas en las incisiones que se generan en la matriz y que luego se plasman en el papel, como emocionales por lo que se transmite por medio de los sentidos; es memoria y huella a la vez, es imagen viva. Considero que docente transmite un conocimiento, mediado por lo subjetivo, a otro ser quien está en búsqueda de su propia subjetividad; en este sentido el docente es la matriz y el estudiante se convierte en huella; pero en este caso, a diferencia

con el grabado entendido en su forma más tradicional, ni la matriz ni la huella son iguales a medida que el tiempo va pasando, puesto que nos van transformando diferentes influencias.

Años después, adelantando mi trabajo de pregrado en artes plásticas, uno de los maquinistas del tren de la sabana me dejó manejar una de las locomotoras a vapor. Al entregarme el mando solo me dijo "*escuche la máquina y ella le va diciendo que hacer*" en ese momento pensé ¡cómo este hombre me va a decir que para manejar una máquina de 90 toneladas sólo debo escucharla! Giré mi cabeza buscando los manómetros de la cabina, los cuales indican la presión de la caldera y los demás indicadores, y en ninguno encontré algo que me ayudara a controlar la locomotora; efectivamente, solo podía escucharla. Tal como me había dicho el maquinista, la locomotora con sus vocablos propios me fue indicando qué debía hacer.

Yo, un artista educado en la idea de la expresión desde la sensibilidad me di cuenta de lo insignificante que era. Envidio a estos hombres, y quisiera tener la mitad de sensibilidad y sencillez que ellos poseen, y de la cual no son conscientes. Solo hasta cuando yo soy consciente de la importancia de esa *experiencia* empiezo a preguntarme sobre las influencias que han ido dejando huellas en mi ser creador y han llegado a configurar mi subjetividad, y sobre qué tipo de huellas estoy dejando yo como docente.

La influencia de estos discursos sobre mi quehacer como docente y como artista ha sido extensa, y encuentro precisamente como primer factor el colegio Instituto Técnico Industrial de Zipaquirá[2], al cual me referí anteriormente. Este colegio fue fundado en 1949, bajo la política de "Educación para todos", movimiento que se da porque "se necesitaban trabajadores capacitados para la producción en el campo, y mano de obra competente." (Quintar, 2008, pág. 21)

Esta idea es dominante en los discursos pedagógicos de los años cincuenta en Latinoamérica, y Colombia no es ajena a esto, pues en nuestro país se aplicaba el llamado modo "moderno" de educación, el cual entendía al país como una sola unidad, en la cual la finalidad de la educación era cultivar las buenas costumbres, y generar masas bien educadas y cualificadas para el trabajo (Saldarriaga, 2000, pág. 284)

De igual forma se imparte la enseñanza de las artes en la escuela en donde estudié mi pregrado en artes plásticas y trabajé como docente de grabado en metal, cuyos orígenes datan del año 1886 con la Escuela Nacional de Bellas Artes[3], y cuya finalidad fundante era la cualificación de los artistas como personas "útiles" a la nación y que se mejorara la calidad de sus productos bajo un mismo modelo de imitación. Esa escuela usa como modelo la obra del pintor Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos[4], quien realizó sus obras en el siglo XVII y a quien se le impone un aura de gran genio gracias al texto *Noticia biográfica de Gregorio Vásquez Arce i Ceballos, pintor granadino del siglo XVII* escrito por José Manuel Groot quien, entre otros comentarios sobre la vida y obra de Vásquez afirma "Nació Vásquez dotado de grande injenio para la pintura. Era un jenio de aquellos que lucen al través de las sombras que les rodean, i que descuellan: por encima de todos los obstáculos que los embarazan" (Groot, 1859, pág. 5)

Hoy en día el modelo no sigue siendo el mismo, puesto que así como cambian los tiempos y razonamientos cambian los modelos. Actualmente el modelo a seguir son los

[2] Ver en anexos, página 42
[3] Ver en anexos, página 40
[4] Ver en anexos, página 41

discursos dominantes del arte norteamericano y europeo traídos a Colombia por las élites. La búsqueda ansiosa de fama, reconocimiento y aprobación, exaltada por los métodos promovidos desde la enseñanza, nos puede llevar a caer en la trampa de crear obras con lenguajes y discursos "actuales", es decir, obras enmarcadas en el modelo; de esta forma se imparte y legitíma en nuestro tiempo el discurso de las "buenas costumbres" del siglo XIX. Como resultado de esto se generan obras de arte carentes de cualquier contenido teórico, crítico o social que vayan a tener una verdadera trascendencia espacio temporal, puesto que al pasar el tiempo y cambiar la moda, si como artistas no nos acogemos a las nuevas normas y cánones implantados por quienes controlan el medio somos borrados del mapa.

Podemos decir que bajo este principio de imitación de modelos extraños a nuestra realidad como Colombianos y Latinoamericanos hoy en día las artes plásticas son enseñadas, sin embargo, las imágenes que configuro en mi memoria y materializo en mis grabados son imágenes vivas "mas, hechas como están de tiempo y de memoria … supervivencia amenazada sin cesar y en trance de asumir una forma espectral[5]" (Agamben, 2007, pág. 23) Esta forma espectral es la que busco evitar que tomen mis imágenes y las de mis estudiantes, por ello la imaginación se ha convertido en la mejor herramienta para la creación, y es fundamental para el diálogo con aquellos que me acompañan en el aula de clase.

He dejado atrás el canon formal para la enseñanza, ya no busco que mis estudiantes se encierren, sino que busquen y cultiven sus intereses propios. La imaginación me ha permitido reconocer y respetar las individualidades de cada uno de mis estudiantes, así he logrado que se expresen de formas más naturales. Mi papel se ha convertido en el de ayudar a ese estudiante a liberarse de las ataduras, como lo expresa Maxine Greene (2005):

> Ayudar a que los estudiantes diversos que conocemos articulen sus historias no solo es ayudarles a perseguir los significados de sus vidas (a descubrir cómo ocurren las cosas y a seguir planteándose preguntas en torno al porqué) sino que también es incitarlos a aprender las nuevas cosas… a buscar las competencias y las capacidades, la destreza requerida para ser plenos participantes en esta sociedad, y a hacerlo sin que pierdan la conciencia de quienes son. (pág. 249)

El revisar esta memoria de la cual no era consciente me ha llevado a dar el giro como creador, he abierto los ojos y me he dado cuenta que como docente no me puedo permitir ser el "docente que corrige" sino el docente que permite, el docente que acompaña, ser el docente que enciende el "fuego del deseo" de crear, y no el que lo extingue con el peso de la realidad y del mercado. Ser el docente que acompaña a sus estudiantes a pasar "por la puerta de conciencia de lo que se es" (Fregtman & Gismonti, 1990, pág. 68) y no el que los empuja por el abismo que representa lo que el canon, y por ende el mercado les exige ser.

Mi abuela perdió la memoria, todas las imagenes que forjamos juntos ahora viven solo en mí. En mis imágenes siempre vivirá el momento de correr con mi abuela Georgina a ver el tren, ese tren que tantas veces ella quiso volver a ver pasar frente a su casa, hasta que sus rescuerdos se desvanecieron. Aquel dia en que ella olvidó el tren, lo que vivó y lo que me había enseñado, algo murió en mí. Hoy me duele menos, y entiendo que nada

[5] Agamben asocia el termino *espectral* con la palabra *Pathosformel* usada por el historiador de arte Aby Warbug refiriéndose a la retórica de las imágenes, que si bien tienen una carga emocional se convierten en algo estereotipado y repetitivo, situación que asociamos con el uso del concepto imaginación.

habia muerto. De la misma forma, busco que quien vea una de mis obras o alguna de las tantas personas que me han acompañado en este recorrido como docente, se lleven consigo algo de mi, y de esta forma, vivir y girar de forma permanente.

El taller como espacio de cultivo de la imaginación

El taller es el espacio por excelencia para el artista; es donde se propicia y se deja fluir la *memoria que imagina*, y ésta tiene una aliada que es la melancolía. Para mí, esa melancolía es la imagen que vive en la memoria que imagina y luego materializo por medio de la *memoria que crea,* de la cual hablaré más adelante en un próximo capítulo. Una melancolía por estar de nuevo en ese instante, sentir aquello que fue experiencia, y compartirlo con quienes me rodean.

Lo contrario a esta fluidez de la imagen es la explicación, puesto que una imagen verdadera y autentica debe estar alejada de la explicación, ya que esto trunca el proceso mismo de la memoria, puesto que en realidad no estoy expresando sino solucionando; la imaginación, la melancolía y al fin de cuentas la creación no necesita una explicación que entregue soluciones, puesto que cada ser, ya sea creador u observador da una solución propia nacida desde la subjetividad. La imagen lo es todo para expresar la melancolía, es memoria, es experiencia, es tangible puesto que puedo verla y tocarla, pero intangible a la vez, puesto que, al dejar de verla físicamente, queda en nuestra *memoria que imagina*.

En esto el papel del docente toma total relevancia, puesto que el docente que corrige privilegia la palabra sobre la imagen. Debemos entender a la imagen no sólo como lo bidimensional, sino a todo aquello que mueve nuestros sentidos y queda fijo en la *memoria que imagina*, pues considero que toda *experiencia* se convierte en imagen. Por ello, un docente que explica es incompatible con el espacio y dinámicas del taller, puesto que este es el lugar en donde se cosechan las imágenes cultivadas en la imaginación, se movilizan los conocimientos y se efectúan los giros, en pocas palabras, donde se mantiene activa la *memoria que imagina*. Este es un espacio privilegiado para todo aquel que se mantiene en movimiento, y para todo artista es un lugar indispensable. El ámbito del taller convierte en el eje central del acto creativo.

En un taller de grabado las prensas son quienes dominan el espacio, todo a su alrededor, incluido el cuerpo del artista, se van adaptando a ellas. En mi caso, el tórculo se convierte en herramienta, pero también en una más de las máquinas que me llevan al movimiento de la imaginación. Lo que la locomotora a vapor significó en la historia de la humanidad lo es para mi creación el tórculo. La locomotora, con su movimiento y fuerza fue la base sobre la cual el mundo construyó lo que llamamos la modernidad; el tórculo, con las mismas características de movimiento y fuerza me llevaron al encuentro y alteración de mi memoria que imagina. De igual forma, en mi ser creador la locomotora me lleva al tórculo, y desde el acto creativo el tórculo da forma a mis propias locomotoras. Existe un diálogo permanente e indisoluble entre estos dos elementos, que confluyen en mi cuerpo, mi obra plástica y mi ser docente.

En el contexto histórico que ha forjado las condiciones en las cuales se consolidó el taller en el cual se desarrolló mi proceso de aprendizaje y luego de enseñanza debemos señalar que al ser trasladada y articulada la Escuela Nacional de Bellas Artes de Bogotá a

la Universidad Nacional de Colombia en 1963, los talleres de grabado[6] empezaron a ser modernizados y organizados, y se convirtieron en un espacio dinámico de creación y diálogo entre estudiantes y docentes. Artistas como Augusto Rendón y Alfonso Quijano[7] usaban los talleres de la universidad para dar sus clases, pero a la vez hacer sus propias exploraciones plásticas, así pues, los estudiantes y los docentes llevaban a cabo el acto creativo simultáneamente.

Esta dinámica de creación común entre docentes y estudiantes fue determinante para que el grabado renaciera después de un aparente estancamiento en las dinámicas del mercado y del discurso politizado que dominó diferentes ámbitos de la realidad nacional durante las primeras décadas del siglo XX, entre ellas el arte. Con el pasar de los años, la intensificación de la protesta social gestada desde la universidad y los cierres que dichas protestas generaban al campus universitario, y la mercantilización de la gráfica llevó a que muchos de los docentes decidieran abrir talleres propios, (lo cual genera una serie de cuestiones y dinámicas interesantes) como lo hizo el maestro italiano Umberto Giangrandi[8], quien siendo docente de la Universidad Nacional a la vez abrió uno de los primeros talleres privados de artes gráficas en el país a finales de la década de los años sesenta del siglo XX. Así, el trabajo de cultivo de las imágenes de la *memoria que imagina* en conjunto entre docentes y estudiantes en un mismo espacio de taller universitario se fue acabando rápidamente, y estos se fueron convirtiendo, sin ser conscientes de ello, en los docentes explicadores, cuyo acto fundamental es corregir, puesto que si bien no todos los docentes contaban con talleres propios sí preferían acudir a talleres privados para llevar a cabo sus trabajos de creación e investigación.

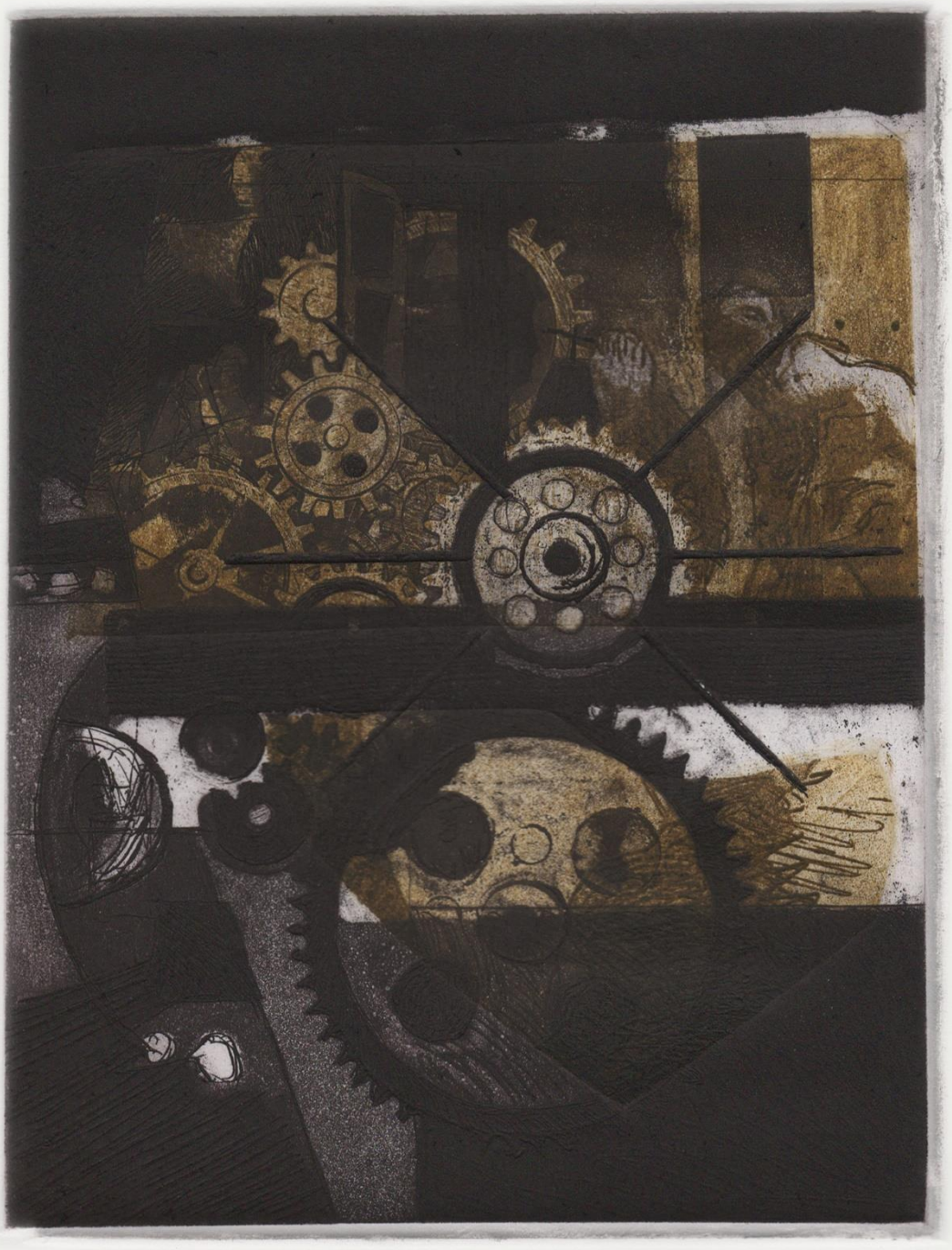
Alberto Mayor Mora en su texto Cabezas duras y dedos inteligentes nos comparte que en la colonia “la instrucción general reglamentó el paso a la maestría, con la posibilidad inherente de abrir taller público, una vez examinado el aspirante” (Mayor Mora, 1996, pág. 35). A mitad del siglo XX, cuando los profesores de la Universidad Nacional empiezan a abrir sus talleres, no debían pasar por antes por el proceso de ser aprendices en un taller como en la colonia, pero el conformarlos se asociaba a la legitimación como artista, tema que hoy en día sigue vigente. Para la gráfica, las dificultades para conseguir las máquinas necesarias y el alto costo de éstas limitan mucho la conformación de un taller propio, pero quienes logran hacerlo gozan de una gran legitimación en el medio de las artes.

En el caso específico en el cual el artista cuenta en su taller propio con la colaboración de un estudiante, llamémoslo en este caso de nuevo *aprendiz*, sí observamos que la dinámica y relación *maestro* - *aprendiz* en un taller de grabado no cambian mucho a las que expone Mayor Mora en su texto. Al igual que en la colonia, el *aprendiz* debe estar sujeto a lo que el *maestro* le indica: “Los maestros debían tener con su aprendiz…igual cuidado que con sus hijos, al tiempo que lo siguiesen muy de cerca para conocer sus inclinaciones a fin de aplicarlo a las artes a las que mejor estuviese dispuesto” (Mayor Mora, 1996, pág. 35) Hoy la relación entre *maestro* y *aprendiz* en un taller sigue siendo muy fraternal y en muchas ocasiones, la influencia del *maestro* es tal que, como ocurre en la enseñanza universitaria, la subjetividad del *aprendiz* se puede llegar a ver aplacada, puesto que es “un arte vulnerable, fácilmente corruptible por las influencias adultas” (Efland, 2000, pág. 288)

[6] Ver en anexos, página 46
[7] Ver en anexos, página 38
[8] Ver en anexos, página 48

En mi caso, el trabajo y relación que he tenido en el taller estudio del maestro Alberto Rincón[9], si bien ha sido fraterna, nunca ha existido una dinámica que haya aplacado mi subjetividad, al contrario, siempre ha sido un diálogo de par a par sin ningún ánimo de influenciar, más sí de acompañar. Por tanto, ha sido este taller la base de exploración y cultivo de mi *memoria que imagina* y el lugar desde donde, rodeado de algunas de las obras que hacen parte de la historia del grabado en Colombia abordo las implicaciones históricas de mi oficio.

[9] Ver en anexos: página 37



P/A

Camilo Rutera
2018

Memoria del Hábito

"El Tórculo"

El reconocimiento de la *memoria del hábito* es entender que las formas de enseñanza que yo recibí y que en ciertos momentos yo también seguí, son las mismas dinámicas que se han implantado desde el siglo XIX. Como ya lo hemos planteado, la enseñanza del arte sigue los mismos propósitos de los siglos XIX y XX. William Vásquez (2014) explica que las diferentes escuelas de artes y oficios creadas durante el siglo XIX buscaban la cualificación de los artesanos como personas "útiles" a la nación y que se mejorara la calidad de los productos manufacturados por los artesanos. Bajo estos mismos principios hoy en día las artes plásticas son enseñadas, puesto que los estudiantes son instruídos y conducidos para que sus obras cumplan los estándares teóricos y estéticos y se enmarquen en lo que, según la moda, sea visto como un "discurso actual." Las obras de arte se conciben como objetos de consumo, es decir, para el mercado. El comprador entiende estas creaciones como simples objetos de adorno que denotan prestigio. Por tanto, las artes se están enseñando en un ambiente excluyente, un mundo solo asequible a una esfera de letrados poderosos política y económicamente.

Estas dinámicas son la mediación y reconfiguración de la *memoria que imagina* de cada uno de nosotros por la personalidad y gustos propios de los profesores, llevada a cabo con la constante corrección para lograr que esas potencialidades individuales sean debidamente expuestas, bajo el estándar de cada profesor y del sistema de comercio del arte. Esta metodología de enseñanza no es nueva, el maestro Miguel Huertas nos dice sobre el sistema académico del siglo XIX: "el lenguaje personal del artista se construía sobre el sistema de normas; así, el modelo pedagógico se basaba fundamentalmente en la imitación" (Huertas, 2014, pág. 41)

Bajo ese mismo sistema de imitación de modelos nuestros profesores recibieron su formación como artistas en los años setentas, ochentas y noventas, y fue la educación que nos entregaron; por esto debemos nosotros reflexionar y preguntarnos si obedecemos a la imitación de modelos implantados. En el caso de la gráfica, estos modelos son los artistas usados como referentes, y las metodologías de enseñanza basadas en el seguimiento al pie de la letra de manuales técnicos que, en la mayoría de los casos, obedecen a necesidades de talleres de producción industrializada y no a las necesidades de un artista gráfico. Estos modelos son fácilmente reconocibles si hacemos una observación a los planes curriculares de las clases de grabado de la Escuela de Artes Plásticas.

Durante el proceso de la búsqueda de los elementos que conforman mi *memoria del hábito* encuentro un archivo con los planes curriculares del área de grabado de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional sede Bogotá, entre ellos el plan curricular para las clases de Introducción al Grabado de 1980 planteado por la maestra Nirma Zarate (1939-1999)[10] y observo en la bibliografía del curso la *Guía completa de grabado e impresión* de John Dawson, el cual es un texto que no tiene en cuenta la manera de ver y trabajar del artista grabador quien debe tomar distancia de lo técnico al momento de crear, puesto que está haciendo un acto plástico, por ello debe obedecer a su sentir. Este texto de Dawson está dirigido a la producción comercial y en grandes masas de trabajos que utilizan las técnicas y procesos industriales de la gráfica, por ello es un manual técnico.

El uso de estos manuales en la enseñanza del grabado alimenta la mirada netamente técnica que muchos grabadores tienen, y que se hace presente cuando, al observar y valorar una obra de arte gráfico analizan primero los valores técnicos de la obra y al final observan los valores plásticos de la misma. En algún momento yo presenté este manual en mis clases, y sigue dentro del plan curricular actual de las clases de Introducción a la Gráfica. Esto confirma que "seguimos trabajando, con una escuela que se desconecta, se deshistoriza haciéndose y haciéndonos parte de una lógica instrumental" (Quintar, 2008, pág. 27) Si observamos los artistas propuestos como referentes nos encontramos con artistas comunes en todos los planes curriculares desde los años ochenta a la actualidad como Rembrandt, Francisco de Goya y Kathe Kollwitz, se hace poca referencia a artistas gráficos del siglo XX más allá de los artistas Pop, y es aún más escasa la referencia a artistas contemporáneos a nuestro tiempo o artistas colombianos en los planes curriculares actuales.

El canon implantado y vigente

El modelo dominante en la enseñanza de la obra de arte gráfico en la Universidad Nacional y otras escuelas del país al día de hoy (por supuesto debemos excluir algunos casos) obedecen al canon de lo que era considerado en Colombia como un buen grabado en el siglo XIX, basándose en la perfección técnica y en menor medida en el contenido de la imagen, puesto que en esos momentos el grabado se reducía a la talla de una xilografía (que la mayoría de las veces usaba como modelo una fotografía) para acompañar los periódicos como el Papel Periódico Ilustrado. La necesidad era técnica y no de contenido.

Con la llegada al país desde el exterior de artistas con nuevas ideas y pensamiento crítico como Luis Ángel Rengifo[11], quien regresa desde México donde había realizado estudios en grabado en el Taller de Gráfica Popular, donde conoce toda la tradición de la obra gráfica revolucionaria y con alto contenido político, y de Augusto Rendón y Umberto Giangrandi desde Italia con ideas e imágenes modernas; la gráfica tomó nuevos aires, y con ello nuevos rumbos. Estos artistas eran conscientes del momento coyuntural en el que se encontraban las artes plásticas a nivel internacional, en el que los lenguajes plásticos tradicionales se estaban cuestionando. La ruptura "se enmarcó en el crecimiento de la protesta contra un arte considerado como envejecido, repetitivo y carente de interés" (Pini, 1987, pág. 33). Dicho enfrentamiento tuvo eco en América Latina, donde los artistas se

[10] Ver en anexos, página 46
[11] Ver en anexos, página 44

cuestionaron el uso de modas heredadas, pero que en realidad no expresaron la identidad de las naciones y la posibilidad de asumir una postura frente a las problemáticas reales que se vivían a este lado del continente. Fue en estas circunstancias de rupturas y de búsquedas, que se reafirmó la práctica del grabado en américa latina.

En todo el continente latinoamericano la gráfica empieza a moverse dentro de los discursos nacionalistas, en países como Perú, Ecuador y Paraguay se formaron fuertes movimientos y estéticas indigenistas; y en Argentina, la difícil situación política, económica y la gran influencia de los discursos anarquistas traídos por la gran cantidad de inmigrantes llegados a ese país gestó movimientos como el del *Grupo Grabas* y de artistas como Juan Carlos Romero[12] que usando los lenguajes de las artes gráficas denunciaban las condiciones de represión y desigualdad. Los artistas gráficos colombianos rápidamente se unieron a este movimiento, el mismo Rengifo en los años cincuenta propone "hacer un arte raizal… nuestro" (Instituto de Investigaciones Estéticas, 1989, pág. 5). El grabado se convirtió en un lenguaje para la expresión y trasmisión de ideas nacionalistas y la herramienta para la denuncia y la protesta desde las artes plásticas.

La posibilidad de la reproductibilidad de la imagen tomó un sentido no sólo técnico sino de igual forma social y político, puesto que una imagen con gran valor plástico y con un lenguaje con alto contenido critico podía llegar a una gran masa de personas, entonces el grabado fue reconocido como una práctica con lenguaje propio. Sin embargo, el canon en cuanto a la formalidad y perfección técnica de la imagen en su producción siguió siendo el mismo.

La Bonanza Carpetera

En los años setentas los artistas colombianos que usaban el grabado como lenguaje de expresión de la *memoria que imagina* eran muchos, y de variados pensamientos políticos y plásticos. Percibiendo esto, el mercado del arte ve una oportunidad de negocio por la característica de obra reproducible que brindan los diferentes lenguajes de las artes gráficas y se da lo que el maestro Alberto Rincón denomina la *Bonanza Carpetera* (Instituto de Investigaciones Estéticas, 1989). Es entonces cuando de nuevo el canon técnico que da prioridad a la perfección técnica sobre el contenido plástico o político de la obra gráfica vuelve a tomar fuerza en nuestro país.

De la mano de galerías, museos, promotores culturales y empresas tanto públicas como privadas trabajaron artistas, (muchos de los cuales no tenían conocimientos sobre las artes gráficas y vieron estos lenguajes como una oportunidad de negocio) y talleres privados de gráfica artística que adecuaron sus discursos a las normas y estéticas impuestas por estas instituciones. Esto presentó en nuestro país, como en el medioevo, un fenómeno de mecenazgo que cumplió un papel fundamental en la desnaturalización de la gráfica, puesto que, al apoyar a los artistas que trabajaban bajo los estándares del mercado (que da valor a la obra gráfica por la posibilidad de reproducir una imagen de forma seriada y no por su valor plástico) por medio de estímulos monetarios en forma de becas y premios se volvió a la idea del grabado como una forma de reproducción de la imagen para alimentar un mercado y al mismo tiempo controlar el buen gusto. Arthur Efland (2000) expone un ejemplo:

[12] Ver en anexos, página 44

> Un mecenas medieval típico, como un obispo o un cardenal, habría tenido un papel activo a la hora de determinar la forma, el contenido y los rasgos estéticos de las obras que encargaba. (pág. 20)

Hasta finales del siglo XX las obras gráficas de los artistas que contaban con el beneplácito de las élites contaban con gran valor en el mercado del arte colombiano y aquellos artistas cuyas obras se enmarcaban en discursos e ideas políticas, de denuncia social, o que estuvieran por fuera de la estética valorada quedaron por fuera del panorama del arte colombiano y por ello algunos tomaron la decisión de distanciarse de estos lenguajes.

Esto no quiere decir que todos los artistas dedicados a la exploración y divulgación de su obra por medio de los diferentes lenguajes del grabado trabajaran solo alentados por las dinámicas del mercado, podríamos hacer una lista abundante de nombres y ejemplos de obras de arte gráfico con un gran contenido político y social como Augusto Rendón con obras de denuncia sobre la violencia política en nuestro país; de exploración técnica como la obra de Luis Paz[13], quien llevo a cabo grandes investigaciones sobre la litografía y la mezzotinta, y de exploraciones estéticas como la obra de Beatriz González[14] quien por medio de la serigrafía realiza imágenes enmarcadas dentro del arte pop con gran sentido social; pero la búsqueda de la gran mayoría de artistas por entrar y sostenerse en el juego del mercado del arte conllevó a que el grabado fuese sobreexplotado irresponsablemente.

El canon técnico, al tomar tanta fuerza desde el mercado del arte sobre la obra gráfica sobrellevó a un estancamiento de la enseñanza del grabado que tuvo dos grandes implicaciones. La primera puede ser explicada desde la afirmación de Luis Camnitzer al referirse al grabado como un arte con nociones de “territorio colonial.” Camnitzer explica que un país que vive bajo un dominio colonial reconoce unas cualidades y características propias de su territorio, pero por encima de ello está el valor y respeto al poder que los domina; los grabadores (y por tanto quienes lo enseñamos) al igual que un país colonizado, sabemos sobre los valores plásticos de los diferentes lenguajes de las artes gráficas, pero por encima del contenido plástico juzgamos la obra por el contenido técnico, y por ello nos cuesta abrirnos a un diálogo con otros lenguajes, aunque esto no es imposible. A esto igualmente debemos sumarle la idea de arte menor que ha sido alimentada por los críticos y curadores colombianos que con un discurso enaltecedor de la pintura y la escultura han puesto en menor nivel al grabado y el dibujo. En la Escuela de Artes de la Universidad Nacional, en la década de los ochentas, se empieza a dejar atrás el valor de la técnica por sobre lo plástico y se empieza un diálogo entre diferentes lenguajes, pero la enseñanza de la gráfica no dejó atrás esta visión de lo técnico sobre lo plástico, y tampoco se abrió a un diálogo con otras formas de la expresión artística como si sucedió, por ejemplo, con la escultura y la pintura, ya que desde la enseñanza empezaron a abordar una interlocución interdisciplinar, que con los años llevó también a la apertura de la escuela a lenguajes como el sonido y el video.

Igualmente, el mercado y el canon entran en juego en la dinámica de creación, puesto que la forma correcta de exponer las individualidades debe pasar por la reconfiguración de la imagen y adecuarla al “buen gusto”. Los docentes de grabado siguieron la dinámica del profesor que corrige y se ocuparon desde la distancia a observar y dar una serie de enunciados que deben ser seguidos al pie de la letra por el estudiante, y la imagen para este docente cumple la misma función que la palabra, una función

[13] Ver en anexos, página 45
[14] Ver en anexos, página 39

explicativa. Esto dejó de lado la expresión de la *memoria que imagina* y le dio más relevancia a la *memoria del hábito*.

Las experiencias personales se convirtieron en un fetiche y un imperativo, en este caso para la obra de arte, puesto que no se entiende realmente a la experiencia como algo contundente, sino un hecho meramente cognitivo, "experiencia, más que un evento aislado, sería una relación — un momento dentro de la «continuidad» característica de la vida— entre el presente y el futuro, y una transacción entre el Yo y el medio, a través de la cual ambos se transforman. El Yo ya no sería algo esencial, algo por fuera del tiempo y del espacio, sería algo producido por medio de las transacciones con el medio." (Obregón, 2004, pág. 31) El centrarse en las experiencias personales de cada estudiante sin ningún tipo de contexto o sentido político, desde el punto de vista de lo cognitivo y no desde lo trasformador, fue generando que la atención sobre la imagen se centrase solamente en las individualidades del sujeto y en cómo lograr que esas potencialidades individuales sean debidamente expuestas, y no en como dichas individualidades pueden ser factores de transformación o análisis del contexto histórico y/o social.

Romper la burbuja para observar desde otra perspectiva

Estas dinámicas me llevan a plantearme la idea de ver mi realidad desde otro punto de vista, no sin antes empoderarme de esto que me ha pasado como sujeto y de aquellas influencias que me han transformado, este pasado que existe en forma de imágenes, de sonidos, de recuerdos, de gestos y emociones, y que está vivo y afecta mi presente. Escuchar nuevas voces, inquietarme como docente y como artista, romper la burbuja en la cual me sentía atrapado, entender si debía dejar mi cotidianidad o simplemente entenderla, no para descubrir una verdad, solo saber si estaba equivocado o no.

El empezar a girar para ver desde otra perspectiva mi propia vida, me lleva a distinguir de forma compleja la figura de mi abuelo y cómo desde mi familia él se convirtió en el ejemplo del cómo ser, del mismo modo, mi abuela como primera maestra y de mi madre como figura de la cual he tomado unos gustos que al final he subjetivado, de Alberto Rincón como el ejemplo del docente y artista que alienta la subjetividad y no sofoca a su *memoria que imagina* con el discurso de la academia; pero seguía inmerso en los espacios que ellos componen. Esto no quería decir abandonar estos espacios y estos diálogos, pues los estaría desconociendo, pero si se volvía cada vez más necesario darles un giro como parte de un proceso pedagógico.

El distanciarme de forma física de estos espacios me ayudó a ver de lo que compone mi *memoria del hábito*, puesto que el situarme en un espacio ajeno y conocer nuevos discursos, alejados de las dinámicas académicas de la Universidad Nacional y de las obligaciones que nos impone el mercado en Colombia hace que la memoria se dinamice y se mueva precisamente del hábito. De igual forma, poner en distancia las imágenes de mi *memoria que imagina* las pone en un nuevo dinamismo, las transforma y revitaliza hacia nuevas formas de creación y enseñanza.

Luego de la revisión sobre el cómo nacen las dinámicas de la gráfica en nuestro país encuentro que existen ciertas similitudes temporales y discursivas con la gráfica en

Argentina, pero que en la actualidad existen diferencias muy significativas en cuanto a la producción y circulación de las artes gráficas en el contexto de los dos países.

Concluí que en Argentina al igual que en nuestro país, la gráfica es entendida como un sistema para la reproducción en masa de imágenes desde la llegada de los españoles a nuestro continente hasta principios del siglo XX, momento en el cual los artistas empiezan a tomar estos sistemas para crear obra de arte múltiple. Pero no podía quedarme con esta deducción, debía ver la realidad de la gráfica argentina y contrastarla con la realidad colombiana en un contexto real de tiempo y espacio, es por ello por lo que viajo a Buenos Aires a la Fundación `ace para el Arte Contemporáneo, dirigida por la artista Alicia Candiani[15].

Al igual que en nuestro país, los espacios de enseñanza y difusión de las artes en Buenos Aires se consolidan a finales del siglo XX como el Museo Nacional de Bellas Artes[16], pero existe una diferencia fundamental entre los dos países. Mientras en Colombia estas iniciativas estaban lideradas por las elites conservadoras, política y económicamente dominantes de Bogotá, con un claro propósito de control de los lenguajes del arte, del buen gusto y el cultivo de las buenas costumbres afines a sus planteamientos políticos, en Buenos Aires estas iniciativas nacen directamente de artistas y críticos de arte como Eduardo Shiaffino[17], con un modelo de arte con discurso social, debido a que la influencia de los principales artistas argentinos, como Ernesto de la Carcova[18] venia de Italia, donde el discurso giraba en torno al *realismo social,* idea que fue tomando aún más fuerza durante el transcurso del siglo XX, sobre todo entre los artistas gráficos (Telesca & Pacheco, 1988). Esto ya distancia las dos realidades, puesto que la principal influencia entre los artistas que fueron referente en la Escuela Nacional de Bellas Artes en Bogotá, como Epifanio Garay[19], vino de Francia, donde el discurso dominante era el del realismo estéticamente correcto y afín a los fines políticos y éticos de las elites colombianas.

Otro factor determinante que distancia a las dinámicas del arte gráfico entre los dos países es la influencia de los inmigrantes. Argentina ha sido históricamente abierta a la llegada de inmigrantes de Europa. Si bien muchos empresarios y familias con gran poder económico se establecieron en ese país atraídos por la gran cantidad de tierras fértiles y las oportunidades que esto representa, atraídos por esto mismo también llegan gran cantidad de familias pobres buscando un futuro más próspero, quienes llevan a Buenos Aires discursos como el anarquismo y el socialismo, lo cual influye fuertemente los discursos del arte, y por ende del grabado.

En esto es determinante la ubicación geográfica de las dos ciudades a las cuales nos hemos referido, puesto que son desde donde se han tomado las decisiones y se han instaurado los modelos artísticos a seguir en todo el resto del país. Mientras Buenos Aires es una ciudad portuaria[20] y por sus muelles entraron las familias de inmigrantes y estos discursos a los cuales nos hemos referido que influenciaron la realidad política, social y artística de la misma ciudad, Bogotá al estar enclavada en la cordillera y por las difíciles

[15] Ver en anexos, página 42
[16] Ver en anexos, página 45
[17] Ver en anexos, página 39
[18] Ver en anexos, página 40
[19] Ver en anexos, página 40
[20] Ver en anexos, página 43

condiciones para viajar de Puerto Colombia[21] (el puerto principal de nuestro país en el siglo XIX), nuestra capital nunca recibió grandes masas de inmigrantes, y las elites dominantes, quienes tomaron las decisiones fundantes del país tuvieron total libertad y comodidad de crear los modelos que más se acomodaran a sus beneficios.

Así mismo, esta diferencia geográfica determina quienes y a dónde podían viajar los artistas nacionales a Europa. Mientras los artistas bonaerenses tenían más facilidad de viajar a Europa por vivir en la ciudad portuaria y en la mayoría de los casos viajaban a los países donde tenían familiares, especialmente Italia y España, los artistas Bogotanos que quisieran viajar debían tener ciertas comodidades económicas, puesto que no solo debían atravesar el Atlántico, el propio el viaje a Puerto Colombia no era fácil ni barato. Por lo cual, las figuras principales que conforman el canon del arte colombiano eran miembros de la elite, como Alberto Urdaneta[22], fundador de la Escuela Nacional de Bellas Artes, quien contaba con una gran fortuna y era de las familias más poderosas de Colombia; y por ello mismo viajaban al país mas atractivo para las elites: Francia.

En cuanto a la gráfica, como ya lo hemos visto, a pesar de que en Colombia estos lenguajes renacen en la mitad del siglo XX con la obra y discursos de artistas que traían consigo la influencia del arte europeo y de otras naciones latinoamericanas, la bonanza carpetera estancó al grabado en los cánones afines al mercado. En Argentina esto no pasó, como me lo explica el maestro Ernesto Pesce[23], quien me cuenta en una entrevista que los artistas grabadores argentinos nunca se dejaron seducir ni dominar por el mercado ni estuvieron en busca de la aprobación de un discurso de elite, al contrario, buscaban un dialogo con las personas menos favorecidas y la venta o mercado no tenía ninguna relevancia, (Pesce, 2018) no aplacaron a su *memoria que imagina* por fines lucrativos. La falta de un mercado desnaturalizante y la no existencia de un canon riguroso en cuanto a lo técnico y que determinara el buen gusto favoreció la experimentación, espíritu que sigue vigente hoy en día, al igual que el canon técnico en Colombia.

Gracias a esta mirada en perspectiva y la movilización de mi memoria en Buenos Aires regreso con la conclusión de que lo indagado y concluido sobre mi *memoria del hábito* no estaba equivocado, y por ello dejo de lado la inseguridad y duda sobre mi subjetividad y mi acto de creación y pedagógico. Me lleno de esperanza y retomo ciertos ejercicios para darles verdadero valor. La desilusión sobre mi ser queda en el pasado, ahora me enfoco en la creación.

[21] Ver en anexos, página 47
[22] Ver en anexos, página 37
[23] Ver en anexos, página 41

P/A

Memoria que Crea

Camilo Ortega
2018

"El Maquinista"

"*Eran tan buenas sus obras, que por más que quisieran, por el lenguaje político que él usaba, no podían rechazarlas."*

María Galera hablando sobre Juan Carlos Romero.

En Buenos Aires, en conversación con la artista María Galera, quien y acompañó y le colaboró por varios años al maestro Juan Carlos Romero, me contaba como a pesar de los discursos de denuncia y obras contestatarias que este artista realizaba, y de la difícil situación política que vivía la Argentina durante el siglo XX, lo cual conllevó a la persecución de varios artistas, entre ellos Romero, sus obras, al ser plásticamente tan buenas, nunca fueron rechazadas de algún salón de artistas nacionales o exposición alguna a la cual él se presentara. Esto me lleva convencerme completamente sobre el trabajo autentico que el artista debe realizar, y que como docentes debemos permitir en nuestros estudiantes, alejándonos de lo que el mercado nos exige para poner atención a aquello que nos mueve, que genera en nosotros una vibración especial, a buscar un dialogo con el otro desde lo sensible y verdadero. Para esto es necesario ser conscientes del pasado que nos antecede, y tener plena atención y certeza de que es lo que nos compone, por ello, en la *memoria que crea* se entrelazan el pasado y el presente, de tal forma que no se puede hacer una separación de esos dos espacios temporales. Mi *memoria que imagina* está cargada de imágenes que han movido mi *ser*. En esta memoria no sólo se encuentran las imagenes a las cuales me he referido en el primer capitulo, tambien estan la figura de mi tia abuela Carlina quien me dijo *"te pareces tanto a tu abuelo Saul",* el sonido de las

campanas de la iglesia de Nemocón anunciando la misa a la cual ibamos los domingos con mis padres, la imagen de mi madre repasando con pintura negra las letras de la lapida de mi abuelo con lagrimas en los ojos, lagrimas que brotaron de nuevo la noche en que me dijo que se habia decepcionado de Dios el día en que se habia llevado a mi abuelo, los días en que jugaba inocentemente con las cosas de la oficina y entre las máquinas del colegio donde trabaja mi padre, y los viajes en buseta entre Nemocón y Zipaquirá esperando en algun momento ver el tren, uno naranja y gris eterno, o uno negro con rojo estruendoso.

En esta memoria tambien se encuentran los canones e influencias que conforman mi *memoria del hábito*, las cuales me llevaron a dudar y a entenderme como un docente y artista ausente, aquel que va generando huellas en sus estudiantes y en sus obras no desde la práctica sino precisamente desde el hábito; por un tiempo dudé de ser generador de imágenes vivas. ¿Y si mi influencia y control lleva a mis estudiantes solo trabajar desde lo que yo les muestro, desde mi realidad?, tal vez solo para darme gusto y obtener una buena nota, puesto que esto lo he percibido en muchas clases y es una dinámica que he visto en muchos profesores. Pero esta memoria no puede ser completamente dejada de lado, puesto que no toda influencia es perjudicial, lo que realmente se debe hacer es una decantación de todos aquellos discursos y lenguajes que nos influencian para componer una forma de expresión genuina.

Tras el viaje a Buenos Aires vuelve a mí la esperanza sobre mi trabajo como artista y pedagogo, pues me doy cuenta que como docente y como artista no he cometido tantos errores como lo pensaba al iniciar la indagación sobre mi *ser,* y la movilización de mi memoria me lleva a dejar de lado las influencias que realmente no permitían una fluidez en mi trabajo como artista y como docente, y por ello puedo recuperar una experiencia que había realizado como docente al principio del presente año y la cual, por la duda que había generado sobre mi quehacer pedagógico y de creación había dejado de lado.

Este ejercicio, por ser una experiencia genuina toma imágenes de la *memoria que imagina* y la *memoria del hábito* y por ello hace parte de la *memoria que crea.* Encuentro que el concepto que atraviesa este acto y las experiencias genuinas de mis dos *memorias* es la experimentación, entendiendo este concepto como "los intereses por las búsquedas plásticas, una creación basada en experimentos en torno a problemas encaminados a ensayar novedades estilísticas en la producción de objetos" (Rodríguez Prampolini, 2018) puesto que el acto de mi abuela de llevarme a sentir el tren fue una experimentación pedagógica por parte de ella, para dejar una huella en su nieto y *alumno,* y antes de volver a caer en el acartonamiento en lo técnico, lo que evita momentáneamente el estancamiento de la gráfica en los años setentas es la experimentación conjunta entre docentes y estudiantes en los espacios del taller de grabado de la Universidad Nacional, y lo que evitó la desnaturalización de los lenguajes gráficos en Argentina y que mantiene hoy en día vigentes estos lenguajes plásticos en ese país es precisamente la permanente experimentación, desde lo pedagógico y el acto de creación.

Por ello doy valor a esta experimentación a la cual me he referido, lo cual empieza el 9 de abril de este año, ocho días después de haber dado el último adiós al cuerpo de mi abuela, aunque ella es mi compañera permanente en este proceso. Luego de haber identificado que la experimentación conjunta entre docentes y estudiantes en las clases de

grabado en la Universidad Nacional sede Bogotá es el factor revitalizante del grabado en el siglo XX, retomo esta dinámica y la pongo en el contexto actual.

Venciendo los miedos

Esta es una transcripción del diario de clases que llevé durante el primer semestre del año 2018 en la clase de procesos del lenguaje grafico en la cual dejo evidencia del proceso que realizamos juntos:

- 9 de abril: Primera clase. Hoy voy a empezar la placa de mi abuela con los chicos. Juan Camilo se ha acercado a preguntarme más cosas, y en general todos están más atentos. Luis me confesó que la clase de hace ocho días con Alberto no les gustó, que es muy regañón en cuanto a las fallas que ellos tienen en cuestiones técnicas. En general creo que el experimento puede funcionar, vamos a ver la próxima clase… vamos a hacer cosas con color.

- 16 de abril: Hoy fuimos al taller de Alberto, como es costumbre y como a mi mismo me pasó cuando conocí el taller siendo estudiante de él en la clase de dibujo III en el pregrado todos quedaron sorprendidos. Les hicimos varias preguntas, como tipo test sobre los grabados que están en la pared del taller, pero nos divertimos ya que lo hicimos de manera festiva. Luego vimos otros grabados que están en la planoteca. Hicieron muchas preguntas y como siempre Alberto estaba muy contento. Al almuerzo hablé con Alberto y le mencioné que este grupo esta trabajando muy bien, pero no le conté sobre mi experimento.

- 30 de abril: Hoy les traje todas las pruebas de estado que he sacado de la placa de mi abuela en el taller de Alberto y todos han quedado muy emocionados, sobre todo Korina, quien no suele ser muy cercana; la próxima semana traigo la copia final. En este punto todos están trabajando autónomamente… ¡y experimentando mucho!

- 7 de mayo: Hoy los chicos llegaron tarde, pero esto casi que es normal. Sin embargo, están más animados por los experimentos con color. Me he puesto a trabajar con ellos y eso se les ha hecho muy curioso, puesto que no suele pasar que el profesor trabaje junto a ellos. La clase y la convivencia con ellos ha sido muy amable, nos hemos divertido mucho y ellos han logrado cosas muy interesantes. Al final de la clase no todos han seguido experimentando con color, pero varios han mirado la carpeta de Pinterest que les he compartido (donde no solo están los referentes más comunes de grabado, también artistas contemporáneos y experimentales) y están experimentando, usando como referentes artistas de esa carpeta. Antonio se ha puesto a recortar y hacer intervenciones a sus grabados.

- 14 de mayo: Como la clase anterior se me olvidó, hoy si les traje la copia de la placa de mi abuela, y además traje todas las copias de los grabados que van para mi tesis, duraron horas mirando las copias y quedaron muy contentos; me hicieron muchas preguntas. El 28 será la entrega y les contaré sobre este proceso, por ello la próxima clase solo será de trabajo de taller por parte de ellos para que acaben sus placas y saquen copias.

- 28 de mayo: Les había dicho que podían trabajar las primeras horas de la clase y se extendieron hasta las 11, igual estamos bien de tiempo. Todos han presentado trabajos muy interesantes y se ven muy contentos. Ninguno ha presentado un grabado solo por presentarlo, mientras voy hablando con cada uno me doy cuenta de que si existe un interés. Antonio saco muchas copias, sin embargo, cada una de ellas esta intervenida, les ha hacho cortes y la presentación final es una especie de instalación. Korina, quien era una de las mas desanimadas con el grabado me dice que esta muy contenta, ella experimento pasándole pinceladas de ácido a la placa para lograr efectos similares a la acuarela, y con color; caso similar es el de Luis, quien ya está próximo a graduarse y hasta ahora ve grabado porque no le gustaba. Ahora está muy contento e interesado en la gráfica. Me dice que va a ver serigrafía, ya que su experimentación con diferentes tintas despertó en él un interés por la gráfica en color. Pero quien más me emociona es Felipe, ya que estaba tremendamente aburrido por tener que ver grabado, sin embargo, luego de verme trabajando en la placa de mi abuela y ver que usaba herramientas como esferos, palos u otros elementos para rayar la placa se fue animando. Llegó al punto de dejar de lado la placa que estaba haciendo y empezó una de un dibujo de un pie, obra que es magnífica. Hablando con él me dice que en mi clase se convenció de que, si es buen dibujante, esto me llena a mi de emoción.

Luego de la entrega nos reunimos todos a seguir hablando y les detallo a mis estudiantes sobre el experimento que he realizado, les comento a todos de donde proviene y les hablo un poco sobre los antecedentes de la enseñanza de la grafica en Colombia. Todos están de acuerdo que el hacer la placa de mi abuela junto a ellos fue algo fuera de lo común, puesto que nunca ven a un profesor trabajar junto a ellos, solo dando instrucciones. Esto, dicen ellos, despertó un interés, pero además el hecho de no ser el docente que esta dando ordenes o explicaciones técnicas, ni el que instruye en la forma adecuada de dibujar. Ellos confiesan que el tener la libertad de dibujar sin ninguna restricción y el hecho de que la figura del profesor fuera de acompañamiento y no de restricción los animó mucho.

De igual forma, les comparto y hablamos sobre los grabados que junto a *Ninfa memoriae* conforman la serie *Ser Memoria*, que acompañan este texto. Estas imágenes, al igual que las que ellos configuraron y materializaron durante el semestre, son resultado de no pensar en las cuestiones técnicas que acompañan la producción de una obra de gráfica artística al momento de crear, de dejar fluir con libertad la *memoria que crea* sin ningún tipo de atadura a lo poético que compone la imagen, recurriendo a la *memoria que imagina* para buscar algo que nos motivara y dando el justo espacio a la *memoria del hábito* con sus cuestiones técnicas e históricas sobre el oficio y nuestro quehacer. Por ello considero estos grabados como las obras más valiosas que he generado en mi vida reciente como

artista plástico y las mejores imágenes que un grupo de estudiantes bajo mi tutela ha realizado hasta el momento. Tal como lo enunciaba al principio de este texto al comparar las características del grabado calcográfico con el ejercicio de enseñar, con esta dinámica he generado una huella en mis estudiantes, esta vez una más similar a las marcas que se generan al grabar un trazo o gesto en una placa de metal, que si bien no es imborrable sí genera una alteración. El interés que he generado en mis estudiantes por el grabado puede ser o no permanente, pero vive en ellos una curiosidad genuina por los lenguajes de la gráfica artística, la cual, en un futuro, puede ser transmitida a otros receptores, así como se traslada gracias a la tinta y por medio del tórculo la imagen de la placa al papel.

Esto no significa que ahora en adelante en todas mis clases vaya a realizar la misma dinámica tal y como la llevé a cabo con este grupo, a pesar de que seguiré realizando el acto de creación junto a mis estudiantes cada grupo de alumnos es diferente. Este tipo de dinámicas merecen una atención especial en cada uno de los grupos puesto que todos tiene realidades y visiones frente al arte distintas, y como docente debo estar atento a esto. Mis clases y el taller no pueden volverse un guion que se repite indefinida ni discriminadamente, donde no exista espacio para el dialogo, que sean el espacio para "consultar a alguien de inmediato, discutirlo de cabo a rabo una y otra vez" (Sennet, 2013, pág. 221). Si hiciera esto, volvería a caer en el mismo error en el que algunos profesores que me antecedieron se hundieron y volvería la grafica a un estancamiento desde lo pedagógico.

Toda esta exploración y descubrimiento me ha permitido no solo darme una voz propia, también recuperar las voces de algunos profesores, investigadores y artistas cuya voz a sido acallada, o por la desesperanza han ido apagando su palabra, cuyas voces me han hecho indagar en la historia y las formas de enseñanza del grabado y en mi propio acto de creación, el cual en este momento esta en una *pausa activa*, pues el giro que ha dado mi vida me lleva también a un momento de detención para observar todo lo encontrado y prestar atención a mi obra, en cuanto a su contenido y relevancia para iniciar de nuevo con una nueva fuerza creadora, con una forma diferente de ver todo aquello que me antecede y compone.

La *memoria que crea* entonces depende de nuestro acto de estar girando constantemente tomando como eje y base para este giro a la *memoria que imagina* y la *memoria del hábito,* puesto que ser conscientes y verlas de manera critica en relación con nuestro pasado y presente nos permite no quedarnos en un estancamiento, puesto que, igual que las locomotoras que podemos ver en parques o abandonadas en los antiguos talleres de los ferrocarriles en nuestro país, al quedar estancadas se oxidaron y están muriendo en el olvido.

Al igual que estas máquinas, el docente y artista que se estanca, si bien pudo crear una huella, deja de crear unas nuevas, entonces aquellas enseñanzas y reflexiones que había generado se van desdibujando. Como las huellas que dejamos al caminar por un sendero, si dejamos de recorrerlo, nuestras huellas se borran. Por ello debemos estar en un constante recorrer de nuestras *memorias.* El quedarse en la repetición de un guion y no darse cuenta que el mundo alrededor nuestro cambia genera el dejar de crear huellas nuevas, y por ello los actos de la *memoria que crea* se convierten en actos efímeros, que se van borrando como las huellas que el mar borra de la arena.

Es difícil comprender que mi papel como sujeto social era el cultivo en mis estudiantes de unas necesidades impuestas por el mercado y la implantación de un canon del que hacía parte. Pero el reconocer mi *memoria* para dar el giro a una nueva comprensión del mundo, para conformarme como un sujeto autentico y permitir que mis estudiantes se constituyan de forma igualmente autentica nos permite comprender nuestro verdadero papel como artistas en el mundo: el de imaginar y crear nuevas realidades.

Anexo

Para dar un mayor contexto al lector, podemos encontrar este anexo en orden alfabético de lugares y artistas que en este texto he citado.

"El dilema"
Aguafuerte y aguatinta en metal, 2018

Alberto Rincón: Bogotá, 1953

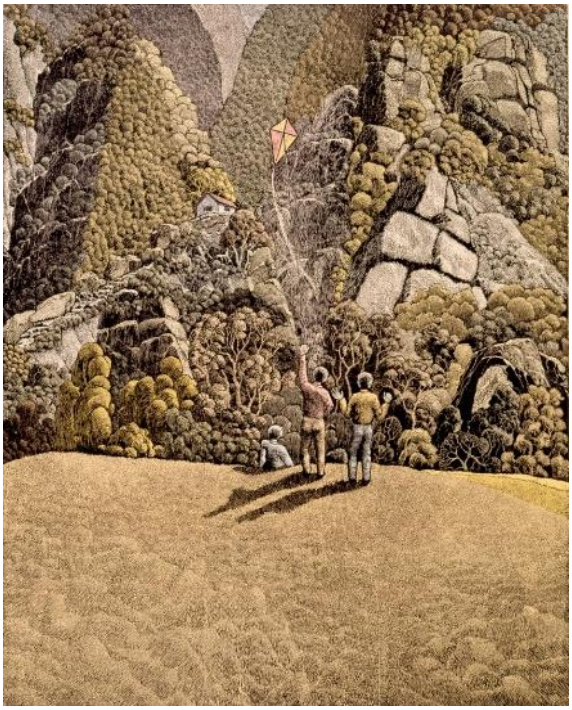
Es uno de los principales y más activos artistas grabadores del país, además, en su taller alberga una colección extraordinaria de obra gráfica de artistas nacionales e internacionales. Su obra es una composición poética de imágenes que nacen desde los intereses más profundos del artista y de su cuestionamiento sobre la sociedad actual, por lo cual indaga sobre temas como la soledad y el anonimato.

Su obra *Inmigrante* fue ganadora del primer premio de la XIV Bienal Internacional de Grabado "Josep de Rivera" de Xátiva, España en 2017. Ha participado en un gran número de bienales y exposiciones de grabado nacionales e internacionales como la IX Bienal de Grabado Latinoamericano de San Juan de Puerto Rico y la Bienal Internacional de Grabado de Taiwán en 2014, entre otras.

Alberto Urdaneta: Bogotá 1845 - 1887

Urdaneta estudió dibujo y pintura en París, de la mano del academicista P.C. Garriot. En realidad, había partido a Europa con un interés utilitario de realizar estudios avanzados en agricultura, para el beneficio de sus propiedades y de las de su familia, pero lo que encontró fue el modelo para instituir la enseñanza moderna del arte academicista bajo la tutela del Estado mismo.

Su propia experiencia fue definitiva y trajo consigo artistas y catedráticos determinantes para este logro. Concertó con el gobierno nacional que las academias de grabado de Antonio Rodríguez, la de dibujo que regentaba el propio Urdaneta, y la Academia Nacional de Música bajo la dirección de Jorge Price, denominada luego Escuela Guarín de Música, hicieran parte de la Escuela.



"La Cometa nº 2"
Xilografía y serigrafía, 1981

Alfonso Quijano: Bogotá, 1927

Es uno de los mas destacados grabadores de la historia moderna de Colombia, algunos de sus trabajos donde el lenguaje de denuncia política son manifiestos se constituyen en clásicos del grabado de nuestro país.

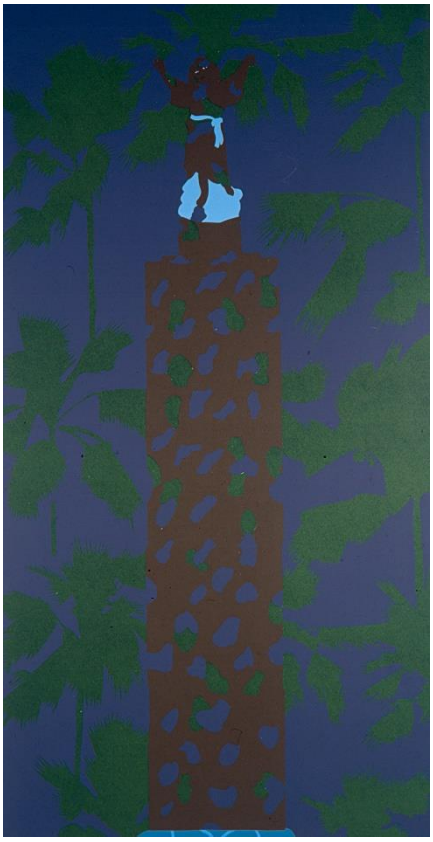
Ha participado en exposiciones nacionales como el Salón Nacional de Artistas entre 1964 y 1971, y en diferentes exposiciones y bienales internacionales y ha ganado reconocimientos como la medalla de oro en la Bienal de Leipzig en 1965, primer premio de la II Bienal de Grabado Latinoamericano de San Juan de Puerto Rico en 1972 entre otros premios.

"Condenar la violencia del esclavo, que se revela, es hacerse cómplice de la violencia, del que tiene encadenado al esclavo (R. Garaudy)"
Aguafuerte y aguatinta en metal, 1971

Augusto Rendón: Medellín – Antioquia, 1933

Fue uno de los primeros artistas colombianos en tomar el grabado para desarrollar toda su producción artística. Visibilizó desde el arte la violencia colombiana con un lenguaje expresionista figurativo.

Fue ganador en 1963 del primer premio de grabado en el Salón Nacional de Artistas con su obra *Santa Barbara* y ha participado en bienales internacionales de grafica en La Habana, Buenos Aires, Santiago, French, Cali entre otras. Recientemente participó en la 18º Bienal de grabado de Sarcelles en Francia.



"Túmulo funerario para soldados bachilleres"
Serigrafía, 1986

Beatriz González: Bucaramanga, 1938

Pintora, historiadora y crítica de Arte. Estudió artes en la Universidad de los Andes y en la Academia Van Beeldende Kunsten de Rotterdam. Tiene una amplia producción de obra plástica e investigaciones históricas que se remonta a los primeros años sesenta. Durante la década del setenta Beatriz González sienta un precedente en la historia del arte colombiano al introducir nuevos materiales para realizar sus obras: muebles y telones. Los temas desarrollados en su pintura fueron tornarse hacia la realidad política colombiana. A partir de la década de los ochenta, tras la toma del Palacio de Justicia y el reclutamiento de su hijo por el ejército, su obra se centró en el dolor En el transcurso de los años noventa, el interés político su obra se centró en las víctimas del conflicto armado. Una de sus obras más representativas "Los Suicidas del Sisga" cumplió 50 años en el 2015 y fue expuesta en sus tres versiones en el Tate Modern de Nueva York ese mismo año.

"La Toilette"
Óleo sobre lienzo, 1888

Eduardo Schiaffino: Buenos Aires, 1858 - 1935

Fue pintor, crítico e historiador argentino, perteneciente a la denominada *Generación de los 80,* grupo de artistas impulsor de las artes plásticas en la Argentina que fundó la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, que en 1905 pasó a ser la Academia Nacional de Bellas Artes. Tras su regreso de Europa en 1891 formó parte del grupo que fundó El Ateneo de Buenos Aires, centro que reuniría un importante grupo renovador de la cultura hispanoamericana y por cuyo trabajo y gestión se funda el Museo Nacional de Bellas Artes en 1895, del cual fue su primer director.

"Niño con sombrero rojo"
Óleo sobre lienzo, 1865

Epifanio Garay: Bogotá 1849 – Villeta 1903

Fue un artista de múltiples inquietudes y de gran talento artístico. Además de la pintura, se destacó como cantante operático y cronista de arte. Se le considera el retratista más importante del arte del siglo XIX. En 1885 al estallar la guerra civil en Colombia se ve obligado a sobrevivir en París como copista de cuadros famosos. Utilizó la fotografía como modelo y soporte para sus obras, particularmente para el retrato, lo cual fue controversial en su época.

"Sin pan y sin trabajo"
Óleo sobre lienzo, 1894
Ernesto de la Cárcova: Buenos Aires, 1866 - 1927

Fue uno de los pintores más importantes de la Argentina de finales del siglo XIX, su obra es una de las bases de la pintura popular y de intenciones políticas y sociales, ideas que rápidamente influenciaron todos los lenguajes plásticos, sobre todo el grabado. Fundador y primer director tanto de la Escuela Superior de Bellas Artes que hoy lleva su nombre, como de la Academia Nacional de Bellas Artes. Expuso sus obras tanto en la Argentina como en Italia, Estados Unidos entre otros. Recibió numerosas como el Premio de Honor en la Exposición Internacional de Saint Louis en 1904, la medalla de oro en la Exposición del Centenario realizada en Buenos Aires en 1910, la medalla de plata del Premio de Artistas Extranjeros en el Salón de Bellas Artes de París en 1916, entre otros.

"Cosmovisión nº 1"
Litografía y serigrafía, 2000

Ernesto Pesce: Buenos Aires, 1943

Es considerado uno de los mejores artistas litógrafos de la Argentina, aunque no hace distinciones en cuanto a técnicas o paleta de color. Indaga en la materia, el espíritu, la naturaleza, el cosmos, como en la cultura misma bonaerense. Ha participado en numerosas muestras individuales y en exhibiciones colectivas en Argentina, Latinoamérica y Europa. Ha recibido premios como el Egyptian International Print Triennale, el premio Trabucco, el Goethe 99, el premio del Salón Nacional de Grabado, entre otros.

Escuela Nacional de Bellas Artes:

La Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia se fundó el 20 de julio de 1886 en Bogotá. Con ella se instauró la enseñanza moderna del arte académico en el país. Se dejó de lado el modelo colonial de enseñanza de los talleres de artes y oficios, que rigieron la producción artística por más de trescientos años. Los artistas aprendían allí a dibujar a la Virgen María y a tra zar las escenas bíblicas que enriquecían virtudes y alentaban comportamientos educados. El modelo de composición estaba dado por la resonancia de la iconografía colonial. Estos modelos exigían igualmente dos modos diferentes de comprender el arte y su enseñanza, vertientes de las que al final se nutrió, de manera pragmática, el gestor y fundador de la Escuela, el general Alberto Urdaneta (1845-1887)

Fundación ´ace para el Arte Contemporáneo

Es una organización dirigida por la artista Alicia Candiani, que tiene como misión estimular toda clase de iniciativas o actividades relacionadas con el arte contemporáneo, sean estas de carácter educacional, artístico o social, que contribuyan al desarrollo profesional de los artistas promoviendo la generación de ideas y de prácticas innovadoras y el intercambio cultural internacional, así como desarrollar en la comunidad iniciativas que permitan la formación de valores a través del arte. Sus acciones actúan como puentes que relacionan a los artistas extranjeros con los artistas de las provincias argentinas y a todos ellos con el entorno urbano y social de la ciudad de Buenos Aires.

"Santísima Trinidad"
Sin fecha específica, Siglo XVII

Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos:

Santa Fe (Hoy Bogotá), 1638 - 1711

Según su primer biógrafo, el historiador José Manuel Groot, su padre lo dedicó al arte bajo la enseñanza de Baltasar Figueroa. Los temas que Vásquez desarrolló con preferencia fueron los marianos y las vidas de los santos. en general, en todas sus composiciones se advierte la presencia de las jerarquías angélicas.

Desde el siglo XIX, a través del relato de cronistas y viajeros, se sabe que numerosas obras de este artista fueron adquiridas por extranjeros, quienes las sacaron del país.

Hotel de Inmigrantes
Actual Museo Nacional de la Inmigración
1906

El Hotel de Inmigrantes fue construido para recibir y prestar algunos servicios para los miles de inmigrantes que llegaban a Buenos Aires procedentes de todo el mundo. El complejo estaba conformado por diversos pabellones destinados al desembarco, colocación, administración, atención médica, entre otros.
El acto de desembarco consistía en el abordaje de una junta de visita a cada barco que llegaba, a fin de constatar la documentación exigida a los inmigrantes, de acuerdo con las normas, y permitir o no su desembarco. El control sanitario, también realizado a bordo, era realizado por un médico. La legislación prohibía el ingreso de personas afectadas por enfermedades contagiosas,

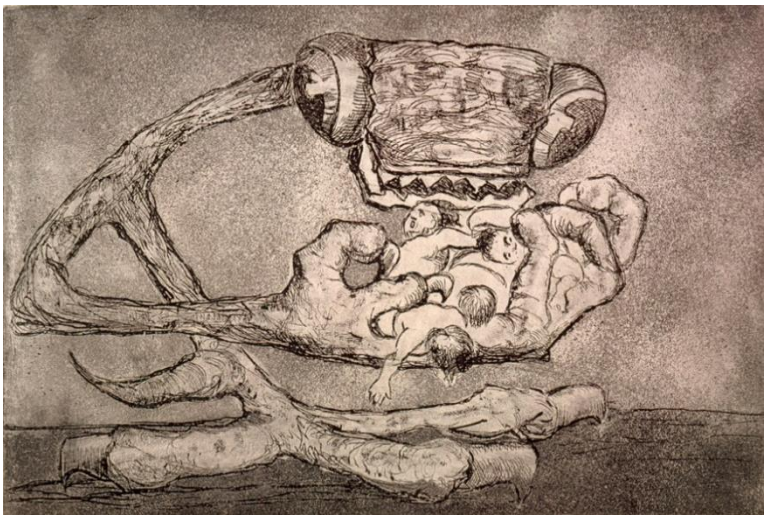
Instituto Técnico Industrial de Zipaquirá:

Se funda en 1949 por petición de los trabajadores de las minas de sal del municipio para dar formación técnica a sus hijos, en sus inicios funcionó en los talleres mismos de la mina. Luego de varios movimientos cambio de nombres y anexiones de otras instituciones de educación pública el colegio se traslada a la locación actual en 1970, cuyo edificio principal (el cual aparece en la imagen) es demolido en el año 2018 por fallas estructurales. Hoy en día sigue siendo uno de los colegios mas importantes de la región por su enseñanza académica y técnica.

"Terror"
Impresión tipográfica sobre papel, 2012

Juan Carlos Romero: Buenos Aires, 1931 - 2017

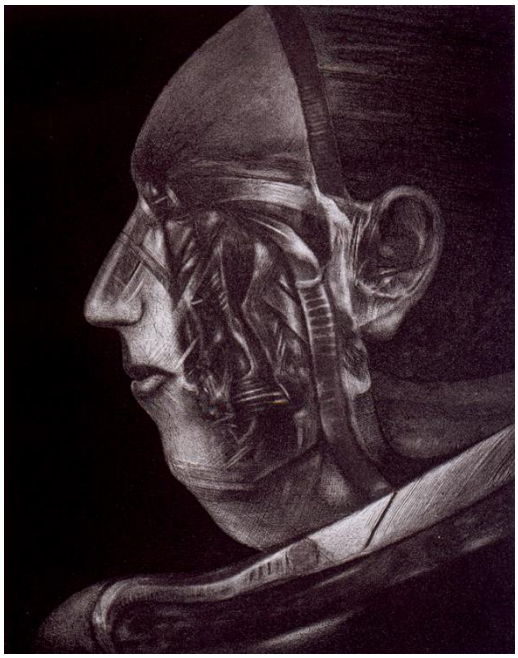
Es uno de los artistas políticos más importantes de Argentina. Empleó técnicas graficas de todo tipo, luego su producción plástica abordo medios como la instalación, performances, entre otras, pero nunca dejando los lenguajes de las artes gráficas. Su trabajo se basaba en la intervención en la vía pública con mensajes políticos y sociales ya fuera de manera individual o con distintos grupos a los que perteneció. Obtuvo más de 15 premios, entre los más importantes: Gran Premio de Honor de Grabado del LXIII Salón Nacional de Artes Plásticas; Premio Naciones Unidas; Premio Experiencias de la ACAA; y Premio Trayectoria Artística del FNA.



De la serie "La violencia"
Aguafuerte y aguatinta, 1963

Luis Ángel Rengifo: Almaguer 1906 – Bogotá 1986

Es reconocido como el artista que rescata la gráfica artística en Colombia en la mitad del siglo XX al reabrir la catedra de grabado en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Bogotá en 1951. Con su lenguaje expresivo y desgarrador denunció el problema de la violencia en nuestro país y es fuerte influencia para los artistas cuya producción plástica gira entorno al discurso social. Ganó el primer premio de grabado del Salón Nacional de Artistas en 1958 con su obra "Hambre", participó en bienales en países como Tokio, Suiza, México, Argentina, entre otros.



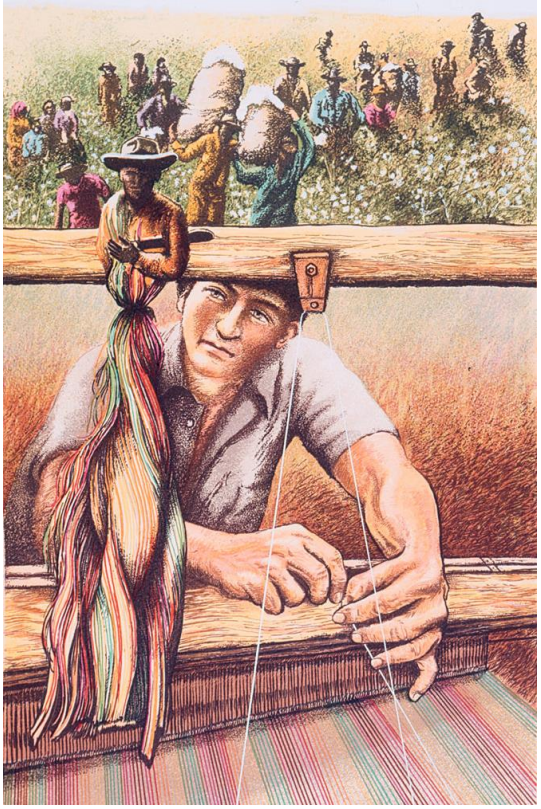
"Pisco"
Mezzotinta en metal, 1977

Luis Paz:
Cúcuta 1937 – Bogotá 2011

Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes y en la Academia de San Fernando en Madrid. Gran investigador de las técnicas de la litografía y la mezzotinta. Participó en exposiciones como la Bienal de Grabado de Polonia e Ibiza, la Bienal de Grabado Latinoamericano de San Juan de Puerto Rico y fue ganador de la II Mini-Print-Internacional de Cadaqués, donde su obra resaltó por su contenido político y sus imágenes cargadas de la violencia de la tortura.

Museo Nacional de Bellas Artes
1896

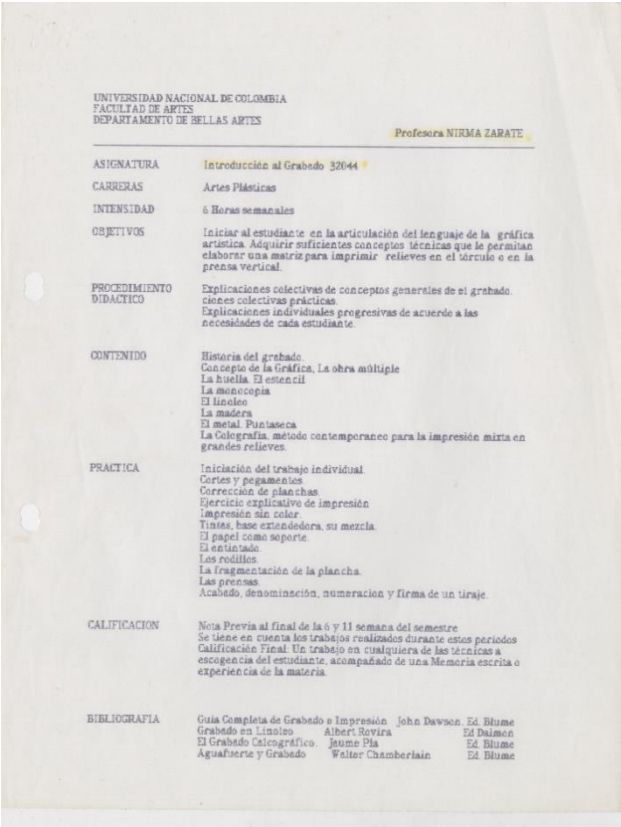
El Museo Nacional de Bellas Artes fue inaugurado en diciembre de 1896 en el edificio de las tiendas Bon Marché de la calle Florida, hoy Galerías Pacífico. Desde su origen, fue pensado como un espacio destinado a albergar arte internacional de todos los períodos históricos, y a promover y consolidar un arte argentino por entonces incipiente. En sus más de 120 años, el Museo Nacional de Bellas Artes ha formado una importante colección de más de 12.000 piezas de diferentes períodos, nacionales e internacionales, que lo constituye en una de las instituciones culturales más relevante del continente. Hacia 1910, en épocas del Centenario de la Revolución de Mayo, el Museo ya contaba en su colección con piezas de los maestros Francisco de Goya, Joaquín Sorolla y Bastida, Edgar Degas y Pierre-Auguste Renoir. La historia de la producción local también se narra en las salas del Museo, que exhibe un vasto panorama de arte argentino, con obras de sus mayores representantes, al igual que del arte latinoamericano



"El Algodón nº 4, de la recolección al telar"
Serigrafía y fotograbado, 1980

Nirma Zarate: Bogotá, 1936 - 1999

Fue una de las artistas más representativas de las artes gráficas en Colombia en el siglo XX. Fue fundadora del taller de serigrafía y del taller de elaboración de papel de la Universidad Nacional sede Bogotá y cofundadora del Taller 4 Rojo. Su obra asumía un lenguaje de gran contenido político y social, por lo cual el uso de la serigrafía fue fundamental en su producción plástica. Los últimos años de su vida los dedicó a la investigación sobre el papel artesanal y los procesos entorno a la producción de algodón. Sus obras son ejemplos fundamentales del arte político y social de las artes plásticas de nuestro país. Participó en diferentes versiones del Salón Nacional de Artistas, en la II Bienal de Arte Gráfico Latinoamericano de San Juan de Puerto Rico y en la XXXVI Bienal de Venecia, entre otras bienales internacionales.



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE BELLAS ARTES

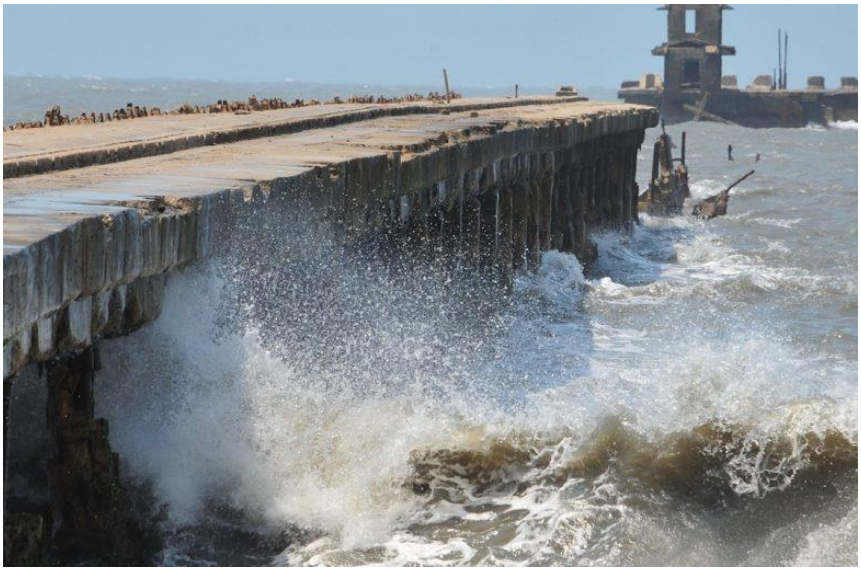
Profesora NIRMA ZARATE

ASIGNATURA	Introducción al Grabado 32044
CARRERAS	Artes Plásticas
INTENSIDAD	6 Horas semanales
OBJETIVOS	Iniciar al estudiante en la articulación del lenguaje de la gráfica artística. Adquirir suficientes conceptos técnicas que le permitan elaborar una matriz para imprimir relieves en el tórculo o en la prensa vertical.
PROCEDIMIENTO DIDACTICO	Explicaciones colectivas de conceptos generales de el grabado. ciones colectivas prácticas. Explicaciones individuales progresivas de acuerdo a las necesidades de cada estudiante.
CONTENIDO	Historia del grabado. Concepto de la Gráfica, La obra múltiple La huella. El estencil La monocopia El linoleo La madera El metal. Puntaseca La Colografía, método contemporaneo para la impresión mixta en grandes relieves.
PRACTICA	Iniciación del trabajo individual. Cortes y pegamentos. Corrección de planchas. Ejercicio explicativo de impresión. Impresión sin color. Tintes, base extendedora, su mezcla. El papel como soporte. El entintado. Los rodillos. La fragmentación de la plancha. Las prensas. Acabado, denominación, numeracion y firma de un tiraje.
CALIFICACION	Nota Previa al final de la 6 y 11 semana del semestre. Se tiene en cuenta los trabajos realizados durante estos periodos. Calificación Final. Un trabajo en cualquiera de las técnicas a escogencia del estudiante, acompañado de una Memoria escrita o experiencia de la materia.
BIBLIOGRAFIA	Guia Completa de Grabado e Impresión John Dawson. Ed. Blume Grabado en Linoleo Albert Rovira Ed Daimon El Grabado Calcográfico. Jaume Pla Ed. Blume Aguafuerte y Grabado Walter Chamberlain Ed. Blume

Programa curricular de Introducción al Grabado
Profesora Nirma Zarate
1980

Este documento detalla los contenidos técnicos y conceptuales que conformaban la enseñanza del grabado en linóleo, madera y de la monotipia en la segunda mitad del siglo XX y que aún son vigentes hoy en día en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional.

Dicho documento fue encontrado en el 2015, fue escaneado para la elaboración de este trabajo y se encuentra en físico en los archivos de la Coordinación Curricular de la Escuela junto a un grupo de programas de grabado y otras técnicas.



Puerto Colombia
1888

Puerto Colombia es uno de los monumentos más importantes del país. Desde esa época hasta mediados del siglo XX fue el terminal marítimo más importante de Colombia. Su diseño y construcción estuvieron a cargo del ingeniero cubano Francisco Javier Cisneros. Fue considerado una de las más notables construcciones del siglo XIX en Colombia debido a su importancia como principal puerto marítimo y por el hecho de ser en su momento el segundo muelle más largo del mundo.

Talleres de artes gráficas:

Los talleres de grabado en metal, litografía y serigrafía de la Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá se encuentran en el edificio de la Escuela de Diseño Gráfico. Cuenta con algunas prensas que datan del siglo XIX y principios del siglo XX las cuales siguen siendo funcionales. Hoy en día son espacios fundamentales de creación y experimentación de la imagen plástica desde los lenguajes gráficos de los estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas y otras escuelas de la Facultad de Arte de la Universidad.

"La Doce"
Serigrafía, 1974

Umberto Giangrandi: Pontedera – Italia, 1943
Reside en Colombia desde 1966

Su trabajo se caracteriza por el uso de diferentes técnicas de las artes gráficas para la creación de imágenes con alta dosis de critica social y de oposición a la guerra y el capitalismo salvaje. Fue cofundador del colectivo Taller 4 Rojo y la apertura de su taller privado en 1968 fue fundamental para el fomento de la investigación y producción de obras de arte gráfico por parte de innumerables artistas en nuestro país.

Ha participado en numerosas exposiciones nacionales e internacionales como la II Bienal de Arte de Coltejer y mas recientemente la 18º Bienal de Grabado de Sarcelles.

Bibliografía

Agamben, G. (2007). *Ninfas.* Valencia: Pre-textos.

Allende, I. (2006). *La casa de los espíritus.* Bogotá: Random House Mondadori.

Alvares, E. (26 de Julio de 2018). (C. Gutiérrez, Entrevistador)

Arjona, A. (16 de Enero de 2018). *EL ARTE GRÁFICO EN ARGENTINA. Orígenes del grabado. Historia del grabado.* Obtenido de ex-libris-seibert: http://ex-libris-seibert.blogspot.com.co/2011/07/el-arte-grafico-en-argentina.html

Arte de la Argentina. (2 de Noviembre de 2018). *Eduardo Shciaffino*. Obtenido de Arte de la Argentina: http://www.artedelaargentina.com.ar/disciplinas/artista/pintura/eduardo-schiaffino

Banrepcultural. Red Cultural del Banco de la República de Colombia. (3 de 11 de 2018). Obtenido de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos: http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Gregorio_V%C3%A1squez_de_Arce_y_Ceballos

Banrepcultural. Red Cultural del Banco de la República de Colombia. (3 de Noviembre de 2018). Obtenido de Epifanio Garay y Caicedo : http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Epifanio_Garay_y_Caidedo

Beatriz González. (23 de Noviembre de 2018). Obtenido de Colección de Arte del Banco de la República : http://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/artista/beatriz-gonz%C3%A1lez

Béctora, C. (3 de Diciembre de 2017). *Una ventana al universo del artista Ernesto Pesce.* Obtenido de Leedor: http://leedor.com/2017/12/03/una-ventana-al-universo-del-artista-ernesto-pesce/

Capote Gonzalez, A. (30 de Septiembre de 2018). *LA SUBJETIVIDAD Y SU ESTUDIO. ANÁLISIS TEÓRICO Y DIRECCIONES METODOLÓGICAS.* Obtenido de Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cuba/cips/caudales05/Caudales/ARTICULOS/ArticulosPDF/07C119.pdf

Centro Virtual de Arte Argentino. (3 de Noviembre de 2018). *Juan Carlos Romero*. Obtenido de http://cvaa.com.ar/03biografias/romero_juan_carlos.php

Clarín. (24 de Diciembre de 2012). *Arte Gráfico*. Obtenido de El grabado y el espíritu de los 70: https://www.clarin.com/arte/el-grabado-y-el-espiritu-de-los-70_0_B1eQrOhowQe.html

Davis, F. (2004). *Discursos y poéticas del "nuevo grabado." La experimentación en el grabado Argentino en la decada del 60.* La Plata: II Jornadas de historia del arte Argentino.

Dolinko, S. (14 de Febreo de 2018). *Consideraciones sobre la tradición del grabado en la Argentina.* Obtenido de Mundo nuevo, Nuevos Mundos: http://journals.openedition.org/nuevomundo/69472

Efland, A. (2000). *Una historia de la educación del arte. Tendencias intelectuales y sociales en la enseñanza de las artes visuales.* Barcelona: Paidós.

El Hotel de los Inmigrantes. (23 de Noviembre de 2018). Obtenido de Departamento NAcional de Migraciones : http://www.migraciones.gov.ar/accesible/indexA.php?hotel

Fregtman, C., & Gismonti, E. (1990). *Musica transpersonal. Una cartografía holística del arte, la ciencia y el misticismo .* Barcelona: Kairos.

González, B. (25 de Nobiembre de 2014). Conferencia. *Tras las huellas del grabado en Colombia*. Bogotá: Banco de la Republica .

Greene, M. (2005). *Liberar la imaginación: Ensayos sobre educación, arte y cambio social.* Barcelona: Idea Books.

Groot, J. M. (1859). *Noticia biografica de Gregorio Vasquez Arce i Ceballos, pintor granadino del siglo VXII.* Bogotá.

Guasch, A. M. (2011). *ARTE Y ARCHIVO, 1920-2010 Genealogías, tipologías y discontinuidades.* Madrid: Fernández Ciudad, S.L. Pinto.

Huertas, M. (2014). *Del costumbrismo a la academia: Hacia la creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes.* Bogotá: Museo Nacional de Colombia.

Instituto de Investigaciones Estéticas. (1989). *10 artistas, 10 entrevistas.* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Instituto Técnico Industrial de Zipaquirá. (1999). *Bodas de Oro.* Bogotá: Servigraf.

La Biennale di Malindi. (2015). *Flashes from Colombia. Contemporary Artists from Colombia .* Italia: Fabrica.

Mayor Mora, A. (1996). *CABEZAS DURAS Y DEDOS INTELIGENTES.* Bogotá: Premios Nacionales Colcultura.

Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. (2 de Noviembre de 2018). *Sin pan y sin trabajo* . Obtenido de Bellas ARtes: https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/1777

Nóvoa, A. (2003). *Historia cultural y educación. ensayos críticos sobre conocimiento y escolarización. .*

Obregón, J. S. (2004). *John Dewey, experiencia y educación.* Madrid: Biblioteca Nueva S.L.

Pérez, C. (19 de Febrero de 2018). *Puerto Colombia, el muelle marítimo que se ahoga en el olvido*. Obtenido de Las 2 Orillas: https://www.las2orillas.co/puerto-colombia-el-muelle-maritimo-que-se-ahoga-en-el-olvido/

Pesce, E. (26 de Julio de 2018). (C. Gutiérrez, Entrevistador)

Pini, I. (1987). Arte en Colombia. *Gráfica Testimonial: mediados de los sesenta a comienzos de los setenta.*

Quintar, E. (2008). *Didactica no parametral. Sendero hacia la descolonización.* Mexico D.F.

Ricoeur, P. (2000). *La memoria, la historia el olvido.* Trotta.

Rodríguez Prampolini, I. (04 de Octubre de 2018). *Museo Experimental El Eco.* Obtenido de La experimentación en el arte contemporaneo: http://eleco.unam.mx/eleco/la-experimentacion-en-el-arte-contemporaneo/

Saldarriaga, O. (2000). *Del oficio de MAESTRO. Prácticas y teorías de la pedagogía moderna en Colombia.* Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio.

Secretaría de Cultura de la Nación . (3 de Noviembre de 2018). *Museo Nacional de Bellas Artes*. Obtenido de https://www.cultura.gob.ar/institucional/organismos/museos/museo-nacional-de-bellas-artes/

Sennet, R. (2013). *El artesano.* Barcelona: Anagrama.

Shiaffino, E. (1982). *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires.* Buenos Aires: Casa Impresora Francisco A. Colombo.

Telesca, A. M., & Pacheco, M. E. (1988). *Aproximación a la generación del 80. Antologia documental.* Buenos Aires: Ediciones de la Facultad de Filosofía y letras .

Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá. (2007). *147 Maestros, exposición conmemorativa.* Bogotá: Escala Impresores Ltda.

Vásquez, W. (2014). Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas. *Antecedentes de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia 1826-1886: de las artes y oficios a las bellas artes*, 35-67.

Vásquez, W. (3 de Noviemnre de 2018). *Alberto Urdaneta y la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia: El origen de la enseñanza moderna de un arte academicista.* Obtenido de Banrepcultural. Red Cultural del Banco de la República de Colombia: http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-314/alberto-urdaneta-y-la-escuela-nacional-de-bellas-artes-de-colombia