

The image features a detailed religious sculpture, likely a Pietà or a similar scene, showing the Virgin Mary cradling the Christ Child. The sculpture is set against a dark background. Overlaid on the top half of the image is the word "CODICE" in large, bold, yellow, sans-serif capital letters. The "C" is particularly large and partially overlaps the sculpture's head.

CODICE

Boletín Científico y Cultural del Museo Universitario. Universidad de Antioquia. Año 11 N° 24. Diciembre de 2010



CÓDICE

Boletín Científico y Cultural del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia

Código es el boletín de divulgación científica y cultural del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, MUUA. Una publicación trimestral que tiene como objetivo informar sobre diversos temas relacionados con el Museo Universitario y sus colecciones; con el desarrollo de sus programas, actividades y servicios; con el patrimonio, la memoria cultural, la museología, la curaduría y áreas afines. Cuenta con una amplia distribución en el ámbito nacional e internacional en importantes centros de investigación, bibliotecas, museos y entidades culturales, y es reconocida en el ámbito académico como una publicación genuina gracias a la amplitud de sus temáticas en torno a la Antropología, las Artes Visuales, la Historia, el patrimonio, la memoria y las Ciencias Naturales y Exactas.

SUSCRIPCIONES

Oficina de Comunicaciones
E-mail: comunicacionesmuseo@udea.edu.co
Tel: (574) 219 51 80

CANJE

Museo Universitario
Universidad de Antioquia
Ciudad Universitaria
Calle 67 N° 53 - 108, Bloque 15
Medellín - Colombia



Juan Fernando García Castro
Coordinador Editorial

Presentación

El desarrollo de las artes en Antioquia está anudado a diferentes fenómenos políticos, sociales, económicos y culturales que marcaron el devenir de este Departamento, y a las posturas que pintores, escultores, músicos, entre otros, adoptaron para referirlos. Algunos críticos señalan tres momentos fundamentales que identifican la evolución de las artes en la región. Nuestros primeros artistas, en respuesta a la influencia de España en el territorio nacional, representaron el mundo según el imperativo del deber: sus creaciones estaban orientadas hacia el servicio de la fe cristiana y de su propagación allende las montañas. Luego, con el devenir de la academia, se preocuparon por representar lo que veían y por reproducir la realidad con los parámetros traídos de otras latitudes. Finalmente, el siglo xx marcaría el hito que aún resuena en nuestros días: la expresión del arte de acuerdo con las percepciones del mundo; el artista de estos decenios comenzaría a tener una existencia propia gracias a la posibilidad de producir imágenes a partir de las relaciones que establecían sus pensamientos y la realidad.

El artista ya no se concebiría como un miembro más de la sociedad, sino como un agente determinante en la creación de una identidad regional y nacional. El arte se posicionaría como el lenguaje capaz de describir el conjunto de fenómenos que caracterizaron el paso de los siglos, y sus efectos en términos culturales. En consecuencia, en nuestro contexto surgieron instituciones que respondieron a las dinámicas trazadas por estos procesos y que lideraron acciones en el campo de la formación académica y en la salvaguarda de un patrimonio visual que empezaba a consolidarse.

El sentido de la colectividad, la conciencia de pertenecer a una tradición determinada, el trabajo mancomunado en pos de grandes objetivos, el patrimonio visual de Antioquia, la crítica sustentada en el estudio académico, entre otras, serían las banderas que enarbolaban las escuelas de arte e institutos de formación de la época, muchos de ellos convertidos posteriormente en facultades de arte, universidades, fundaciones de arte y organizaciones culturales. En este panorama sobresale el Instituto de Bellas Artes de Medellín, una entidad que ha posibilitado múltiples aprendizajes en la creación artística y que durante toda una centuria ha defendido las manifestaciones del arte como un lenguaje válido para nombrar y transformar la realidad.

Con la presente edición de *Código* queremos resaltar la labor que realizan diferentes organizaciones y personas para contribuir al desarrollo de las artes visuales en la región, a la conservación y divulgación de acervos artísticos, y al mantenimiento de la memoria histórica del Departamento. En esta oportunidad serán el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia y su Colección de Artes Visuales; el Instituto de Bellas Artes, hoy constituido como Fundación Universitaria; la Academia Cultural Yurupary, y el Centro Colombo Americano de Medellín; cuatro instituciones que han señalado como una tarea de primer orden la valoración de los referentes de identidad construidos a partir del lenguaje artístico.

Desde su creación en 1970, la Colección de Artes Visuales del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, MUUA, ha centrado su interés en



la consolidación de una propuesta contundente alrededor de la salvaguarda y difusión de los referentes regionales en el campo de las artes visuales. Cinco décadas de esfuerzos por dibujar el mapa de lo que hoy representan las artes en Antioquia se ven reflejados en los más de tres mil bienes que custodia, en los diferentes fondos de artistas que ha consolidado, y en los programas educativos y de extensión con los cuales incentiva el reconocimiento y cuidado del arte en la región. El artículo "La Colección de Artes del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia: un proyecto de construcción colectiva" escrito por el curador de la Colección de Artes Visuales del MUUA, arquitecto y artista Mauricio Hincapié Acosta, refiere las gestiones que la Colección ha adelantado para responder a su compromiso con el patrimonio cultural de la nación, y para vincular la Universidad con la sociedad. Las líneas temáticas que conforman el *Mapa de Colección*, las tendencias más relevantes dentro de la expresión de la plástica en Antioquia, y las exposiciones y diferentes acciones de difusión que determinaron nuevos rumbos para la Colección, son algunas de las cuestiones que presenta este escrito.

El Instituto de Bellas Artes celebra cien años de trayectoria formando profesionales en el campo de la pintura, la escultura, la música, la danza, el diseño visual...; cien años que lo sitúan en el círculo de los desarrollos culturales más importantes de la Ciudad y del Departamento, y que lo catapultan como uno de los hitos más relevantes debido a las transformaciones culturales que ha propiciado. El texto del antropólogo Pablo Santamaría Alzate, "Reseña histórica del Instituto de Bellas Artes: apostillas para la memoria de las artes plásticas en Medellín y Antioquia", ahonda en las razones que hacen de esta organización un referente obligado al momento de hablar de las expresiones artísticas propias de los siglos XIX y XX en Antioquia. Una lectura de la realidad social de nuestra región desde el punto de vista de los movimientos estéticos y desde la relación entre los procesos culturales del Departamento, y las ideas e iniciativas de grandes artistas, como Francisco Antonio Cano, Jesús Arriola, Eladio Vélez, Pedro Nel Gómez, entre otros.

Con el artículo titulado "La fotografía en Antioquia en el siglo diecinueve. Algunos temas de interés" escrito por el fotógrafo William Arango Hurtado, el lector podrá conocer de cerca la historia de la fotografía en el Departamento; los pioneros de esta manifestación artística y las condiciones sociales y económicas que facilitaron su instauración en el medio; las técnicas propias de esta profesión, y el legado que conforma el patrimonio visual e histórico de Antioquia. Avances como la fotografía "instantánea", la creación de importantes archivos fotográficos y gabinetes, los registros de la ciudad desde el punto de vista urbanístico, e importantes personalidades como Pastor y Vicente Restrepo, Gonzalo Gaviria, Gonzalo Escovar, entre otros, habitan este texto.

El artista plástico y performer Agustín Parra Grondona y el curador Juan Alberto Gaviria Vélez presentan en su artículo "Construcción de patrimonio artístico inmaterial desde el Centro Colombo Americano de Medellín: el caso de María Teresa Hincapié" una perspectiva del arte a partir de una expresión novedosa, el performance, y de la experiencia de una artista consagrada a esta manifestación, María Teresa Hincapié. Con base en un estudio riguroso de su legado y de las acciones adelantadas por el Centro Colombo Americano de Medellín para difundirlo, los autores dan cuenta de los aportes de esta artista en el desarrollo del arte en el Departamento, un patrimonio que se evidencia en los procesos de formación que lideró y en las generaciones de artistas que formó.

Para cerrar esta edición, incluimos la voz de tres importantes personalidades de la ciudad en el campo de las artes: una reconocida pianista egresada del Instituto de Bellas Artes; un pintor y escultor formado en el contexto cultural que propició el surgimiento de este centro cultural y del legado que transmitieron escuelas como la de Eladio Vélez; y una artista que lidera actualmente los procesos de gestión institucional, formación académica y administración de este importante instituto. La maestra Teresita Gómez, el maestro Jorge Cárdenas Hernández, y la decana de la Fundación de Bellas Artes, Egda Rubi García Valencia, nos presentan, desde diferentes puntos de vista, el porqué el legado del Instituto se mantiene en el panorama departamental como un referente de identidad cultural.

Conscientes de que la información aquí presentada representa apenas un ápice de lo que existe en el medio, esperamos que nuestros lectores encuentren un panorama pertinente sobre las dinámicas culturales que caracterizaron el paso de un siglo a otro y sobre los diferentes procesos que consolidaron lo que en la actualidad nombramos como patrimonio artístico de Antioquia.

CÓDICE

BOLETÍN CIENTÍFICO Y CULTURAL DEL MUSEO UNIVERSITARIO
UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
Año 11 N° 24, diciembre de 2010
ISSN 1692-3766
Edición trimestral
Medellín - Colombia

Certificado de registro de la Superintendencia de Industria y Comercio 275275

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

RECTOR
Alberto Uribe Correa

VICERRECTORA DE EXTENSIÓN
María Helena Vivas López

DIRECTOR
CÓDICE Y MUSEO UNIVERSITARIO
Diego León Arango Gómez

COORDINADOR CÓDICE Y OFICINA DE COMUNICACIONES
MUSEO UNIVERSITARIO
Henry Eduardo García Gaviria

COMITÉ EDITORIAL

Diego León Arango Gómez

Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, Colombia.

Luis Germán Sierra Jaramillo

Sistema de Bibliotecas de la Universidad de Antioquia, Colombia.

Gabriel Mario Vélez Salazar

Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, Colombia.

Juan Fernando García Castro

Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, Colombia.

Henry Eduardo García Gaviria

Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, Colombia.

Jairo Andrés Palacio Villa

Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, Colombia.

COORDINADOR EDITORIAL

Juan Fernando García Castro

ASISTENTES DE EDICIÓN

Jairo Andrés Palacio Villa

Mary Luz Cardona Madrid

CORRECCIÓN DE ESTILO

Julio César Restrepo Londoño

CORRECCIÓN DE PRUEBAS

Juan Fernando García Castro

Henry Eduardo García Gaviria

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Victor Manuel Aristizábal Giraldo

PORTADA

Éxtasis (detalle). David Manzur. Impresión litográfica. 101 x 130 cm. 1996

PORTADA INTERIOR

Retrato de Carmen (detalle). Francisco Antonio Cano. Lápiz sobre papel. 22 x 28 cm. 1935

CONTRAPORTADA

Cristo Vendado (detalle). Jorge Botero Lujan. Óleo sobre lienzo. 79 x 170cm. 1996

IMPRESIÓN

Litoimpresos y Servicios

www.litoimpresosyservicios.com

CÓDICE

Universidad de Antioquia, Ciudad Universitaria, Museo Universitario,

Calle 67 N° 53 - 108, Bloque 15

Teléfono: (574) 219 51 88, fax: (574) 233 44 06

<http://museo.udea.edu.co/codice> - codice@quimbaya.udea.edu.co

Las ideas y opiniones contenidas en los diferentes artículos son responsabilidad exclusiva de los autores.

CONTENIDO

6

Colección de Artes Visuales del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia: un proyecto de construcción colectiva
Mauricio Hincapié Acosta

16

Reseña histórica del Instituto de Bellas Artes: apostillas para la memoria de las artes plásticas en Medellín y Antioquia
Pablo Santamaría Alzate

30

La fotografía en Antioquia en el siglo diecinueve. Algunos temas de interés
William Arango Hurtado

42

Construcción de patrimonio artístico inmaterial desde el Centro Colombo Americano de Medellín: el caso de María Teresa Hincapié
Agustín Parra Grondona
y Juan Alberto Gaviria Vélez

60

Entrevistas
Jorge Cárdenas Hernández
Teresita Gómez
Egda Rubi García Valencia



Colección de Artes Visuales del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia: **un proyecto de construcción colectiva**

Por **Mauricio Hincapié Acosta** *

Resumen

La Colección de Artes Visuales del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia reúne un significativo acervo patrimonial que expresa las diferentes manifestaciones artísticas de la plástica de Antioquia; piezas que crean sentido y que explicitan tendencias estéticas propias de una región, problemáticas abordadas por movimientos artísticos de cada época, y tratamientos del arte en términos de la técnica. El presente artículo refiere los orígenes de la Colección de Artes Visuales del MUUA a partir de un evento significativo en su historia, el Abril Artístico, y de los certámenes, exposiciones y gestiones que han hecho de esta Colección un referente en el medio artístico y patrimonial de Antioquia. Además, expresa las innumerables acciones que ha dirigido para acrecentar sus bienes y profesionalizar sus programas y servicios en aras de garantizar la conservación, restauración y difusión del patrimonio cultural que salvaguarda.

Palabras claves: Colección de Artes Visuales, fondos de arte, movimientos artísticos, patrimonio visual de Antioquia, certámenes de arte.

*Arquitecto de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín; Maestro en Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia, y Especialista en Museología y Museografía de la Universidad de Granada, España. Curador de la Colección de Artes Visuales del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia.

Fecha de recepción: octubre 20 de 2010
Fecha de aceptación: noviembre 25 de 2010

La Colección de Artes Visuales del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, MUUA, recoge la impronta de la Universidad caracterizada por ser el proyecto cultural y académico más importante de la región. En una construcción colectiva y de interacción con las Colecciones de Antropología, Historia y Ciencias Naturales, la Colección acoge las diversas expresiones del arte que han permitido construir sentidos, ver la renovación de las estéticas a lo largo del tiempo, y analizar los problemas desde las perspectivas de diversos artistas y movimientos plásticos.

Esta Colección es el resultado de diversos esfuerzos por generar un espacio de conocimiento y diálogo para que los públicos se reconozcan. Cinco décadas oficializan su hacer y le plantean retos y responsabilidades para extender la presencia del Museo en la comunidad regional,

nacional e internacional, y para servir de enlace entre la academia y la sociedad a partir de una política clara frente al patrimonio. El propósito es ser asertivos con nuestros programas y servicios, y enfatizar no sólo en coleccionar, conservar, investigar y difundir este acervo artístico, sino en contribuir en la formación cultural.

La Colección de Artes Visuales del MUUA está compuesta por cerca de 3000 piezas en diferentes técnicas, como pintura, obra gráfica, fotografía y escultura de artistas, como Francisco Antonio Cano, Pedro Nel Gómez, Horacio Longas, Hernando Escobar, Gregorio Ramírez, Edgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar, Luis Caballero, entre otros. En este conjunto son representativos los fondos de Eladio Vélez, Humberto Chaves, Jorge Cárdenas, Horacio Longas, y Darío Tobón Calle.



Consolidación en el tiempo

Los inicios de la Colección están asociados a un evento de gran importancia para los desarrollos del momento: el *Abril Artístico*. Por la iniciativa del maestro Carlos Mejía Mesa, en 1970, se crea el primero de éstos, una propuesta académica que pretendía estar a la altura de los salones internacionales de arte que se desarrollaban en la ciudad de Medellín y que permitió confrontar la plástica nacional con los lenguajes foráneos. Este espacio se consolida a lo largo de una década, lo que le permite sostenerse administrativamente y definir unas orientaciones educativas que expresaran las múltiples tendencias de las artes modernas y contemporáneas, así como las técnicas de vanguardia trabajadas en el ámbito nacional e internacional. Con el *Abril Artístico*, que desaparece del contexto en 1978, se pretendía aportar conocimientos a la juventud que se formaba en las facultades, escuelas e institutos existentes, e incentivar la investigación del arte.

Más de diez años de búsquedas y trabajo colectivo transcurrieron para que en 1989, bajo la rectoría de Luis Pérez Gutiérrez, se creara el *Salón de Artistas Universidad de Antioquia*, convocatoria que acogía trabajos en dos categorías (profesionales —incluso estudiantes de artes— y aficionados) y que le dio continuidad a la misión de los *Abriles Artísticos*. Luego, en 1997, bajo la dirección del abogado Roberto León Ojalvo Prieto, este *Salón* cambia su denominación por *Salón Nacional de Artes Visuales*; una transformación con la que se pretende incentivar la participación de públicos nacionales y extender el alcance de esta convocatoria. Desde entonces, se afinan procesos culturales que consolidan pau-

latinamente la Colección de Artes Visuales como un espacio vital en el que la conservación y la salvaguarda de sus bienes responden a un propósito central: la recuperación de la memoria de los maestros regionales. A partir de esta perspectiva se establecen políticas de adquisición de bienes artísticos, y se estructura el *Mapa de Colección*, un mecanismo de organización cuyo fin era usar de manera correcta el inventario de las piezas existentes, acordes con las directrices planteadas por el entonces reestructurado Ministerio de Cultura de Colombia desde su Área de Patrimonio.

En el 2002 se crean los *Premios Nacionales de Cultura de la Universidad de Antioquia*, una propuesta que da continuidad a los *Salones Nacionales de Artes Visuales* y a los mismos *Abriles Artísticos*, y que resulta de la consolidación de unas políticas culturales en la Universidad. La convocatoria de estos premios se diferencia de las anteriores en un aspecto: intercala salones especializados de arte (fotografía, dibujo, escultura, arte figurativo, nuevos medios), con la convocatoria general.

Asímismo, y en los últimos años, la participación de la Colección en los certámenes que vinculan las subregiones del departamento de Antioquia es una constante dentro de sus gestiones de extensión. Esto se evidencia en la realización de la *Bienal Regional de Pintura, Dibujo y Obra Gráfica*, certamen que convoca artistas de los municipios de Antioquia con el objetivo de sensibilizar diversos públicos en torno al lenguaje de las artes visuales, abrir espacios de formación en estos lenguajes, y propiciar escenarios para la socialización de las propuestas artísticas que agrupen las tendencias de cada

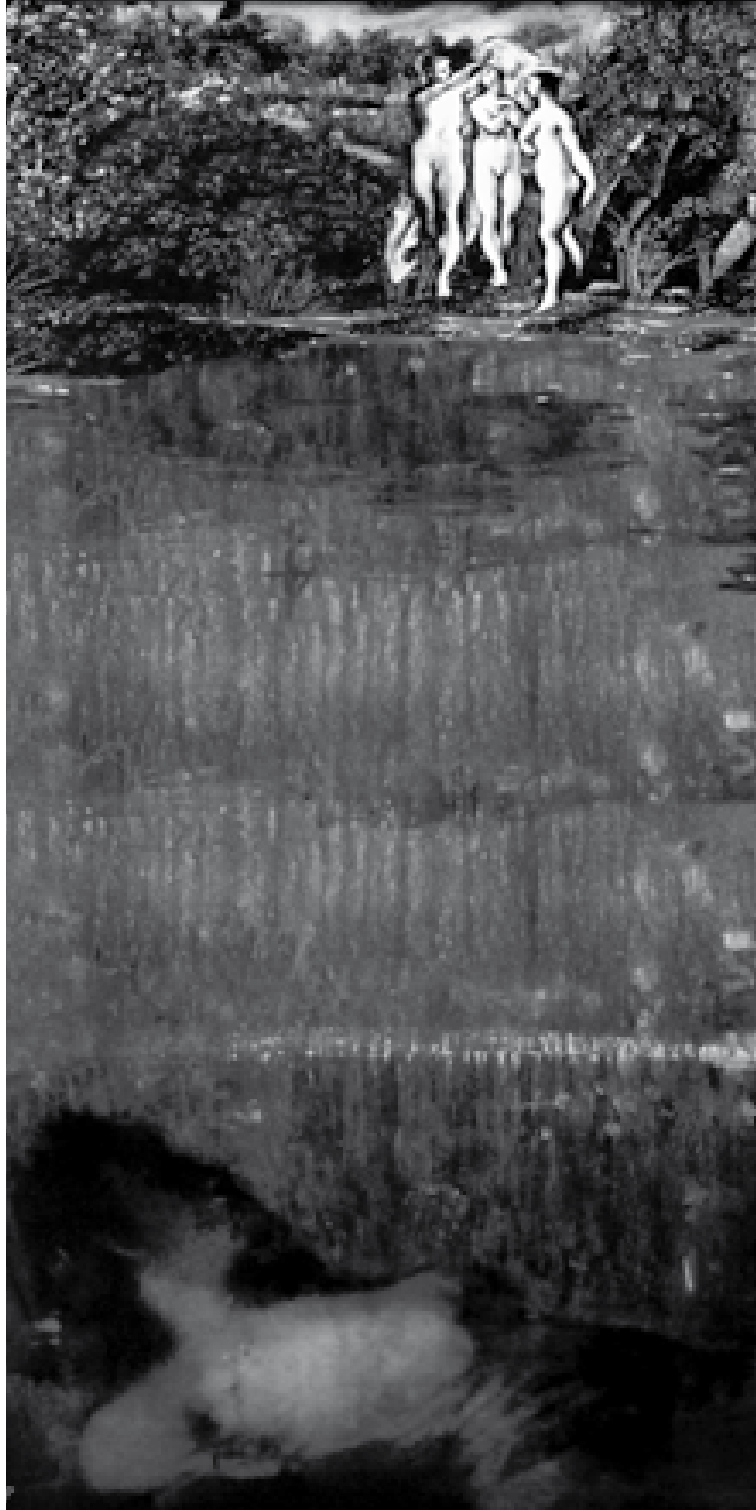


región. Inicialmente, las muestras se exhiben en cada una de las subregiones; luego, en las sedes del Museo Universitario y de Comfenalco. La *Bienal* es una convocatoria que no establece categorías de participación; todos los postulantes, sean autoformados o formados en la academia, están incluidos en igualdad de condiciones. Las obras que son premiadas en los *Salones Nacionales de Artes Visuales* y en la *Bienal Regional de Pintura, Dibujo y Obra Gráfica* ingresan a la Colección a ser parte de los acervos que custodia.

La estructura de la colección: selección de una ruta hacia la conservación del patrimonio

Cuando la Colección se crea en el año de 1970, aún no se habían definido criterios básicos de clasificación; sólo se recopilaban las obras premiadas en los certámenes artísticos, y los bienes plásticos que, en ausencia de espacios genuinos para albergar piezas de arte, reposaban en diferentes dependencias académicas y administrativas de la Universidad. Las preocupaciones se centraban, exclusivamente, en la conservación de estas obras en el tiempo. Ésta perspectiva de trabajo se mantendría vigente hasta 1997, año en el que se establece una política clara para el manejo, la proyección y la conservación de bienes, y se construye lo que se denominó *Mapa de Colección*. Se clasifican las obras de los artistas nacionales y locales poco difundidos y los muy reconocidos con base en un criterio cronológico. El propósito era conocer el número y los períodos temáticos de los artistas que estaban representados en la Colección. De manera simultánea se crean los fondos de autor, los cuales dan cuenta de las corrientes temáticas y las técnicas abordadas por cada artista, así como de las influencias recibidas desde otras latitudes.

Se constituye un comité asesor para el manejo de las políticas de adquisición y para avalar los contenidos temáticos de las exposiciones programadas para cada año. Los referentes que funcionan como guía para elegir las obras son el rescate y la promoción de artistas regiona-



les poco difundidos; las muestras en homenaje a los grandes maestros de la plástica nacional; la divulgación de nuevos lenguajes y tecnologías en el campo de las artes visuales; la difusión de talentos nacientes; la presentación de trabajos de investigación en el campos de las artes; las exposiciones de apoyo interinstitucional en el orden local y nacional; los salones regionales de artes, y los *Premios Nacionales de Cultura de la Universidad de Antioquia*. Durante este período, el énfasis se pone en el autor como creador protagonista y en la obra como resultado formal.

Desde el 2006, la Colección de Artes Visuales le apostó a un nuevo proyecto: justificar que las artes visuales pueden materializar la reflexión sobre diversas temáticas y problemáticas interdisciplinarias. En este sentido, la pieza y el autor permiten fomentar diálogos para abordar

el tema propuesto desde múltiples perspectivas. Se enfatiza en el trabajo académico, en la creación de espacios de reflexión desde lo visual, en la representación y en los contenidos que permiten analizar, de manera más profunda, temas planteados. De igual manera, se hace hincapié en los testimonios artísticos que refieren cambios políticos, económicos y sociales de contextos específicos.

En la actualidad se pretende complementar el *Mapa de Colección* con corrientes representativas del arte y con la ubicación de los períodos históricos, tendencias y manifestaciones expresivas de cada pieza. Para lograr este propósito se establecen diálogos con otras colecciones, tanto públicas como privadas, al igual que con otras disciplinas, lo que enriquece el trabajo y abre nuevas perspectivas de análisis.

Ejes estructurales

Desde el 2007 se han definido cuatro temáticas que estructuran la Colección y sus diferentes acciones en materia de divulgación: *el espacio urbano, las miradas a lo íntimo, los diálogos que se establecen a partir de las exposiciones interinstitucionales y los nuevos lenguajes contemporáneos.*

Si miramos de manera retrospectiva el conjunto de exposiciones que han transcurrido en los últimos tres años, podríamos hablar de una primera tendencia en la reflexión y materialización de lo plástico: *el espacio urbano*. Esta temática se presenta en un devenir histórico que cubre la década del noventa y lo que comprende este primer decenio del siglo XXI. Sin embargo, los artistas no sólo observan y analizan el espacio físico de la ciudad, también los comportamientos humanos que se evidencian en él, los códigos de convivencia y los fenómenos de interacción social.

En consonancia con esta tendencia, los artistas expresan un estrecho vínculo con la construcción del mundo, que es equiparable a las construcciones ficticias que modelan los lenguajes y las conciencias, siempre relacionadas con el campo de la representación y el manejo del



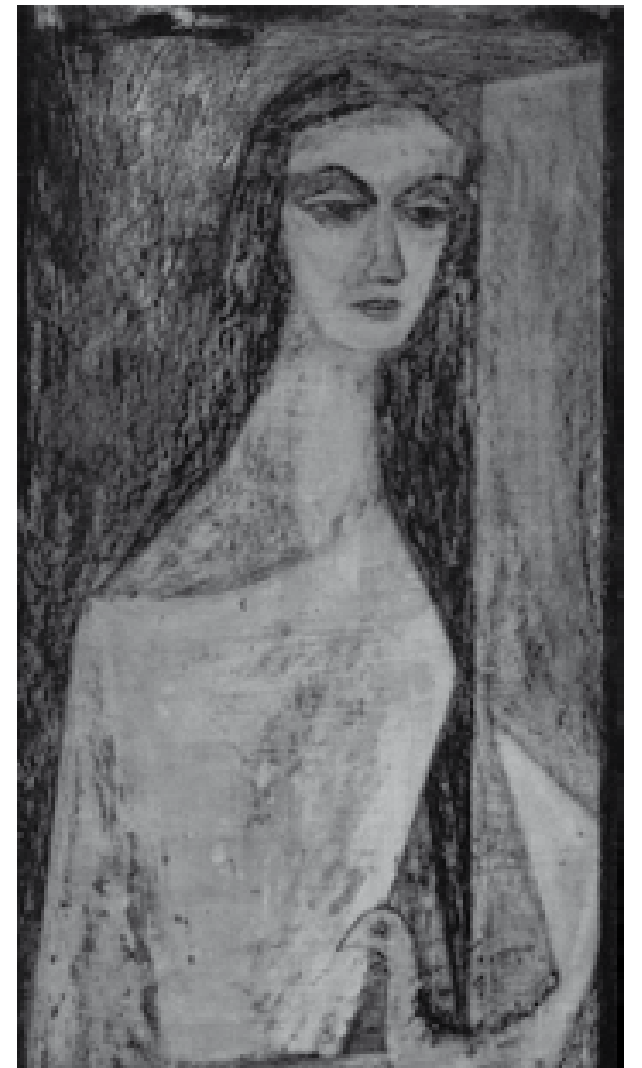
espacio. El resultado consiste en una doble lectura desde el consciente y el inconsciente, donde la ubicación en un lugar abstracto representado es protagonista. A esta perspectiva corresponden las propuestas de Umberto Giangrandi, Ricardo Cárdenas, César Correa, John Cárdenas, Ángela Chaverra y María Teresa Cano.

La tendencia nombrada como *las miradas a lo íntimo* enfatiza en la observación hacia el interior del artista, y hacia los sentimientos, las emociones y las confrontaciones que surgen de su interacción con el contexto donde se desarrollan sus actividades cotidianas. No es extraño que la ciudad se convierta, cada vez más, en un laboratorio reflexivo, en un organismo vivo que alberga las actividades y los diversos movimientos sociales que enfatizan en el anonimato y en la soledad del individuo.

La mayoría de las propuestas asociadas a esta tendencia dejan de describir el espacio para darles importancia a las sensaciones de quien lo habita. En este sentido, los soportes técnicos que se utilizan cobran un carácter especial y dan coherencia a las propuestas investigativas y a la configuración de grupos interdisciplinarios que abordan esta temática.

En la exploración de objetos generados a partir de materiales diversos, algunos artistas proponen una reflexión en torno al cuerpo femenino, y al concepto de lo femenino, y centran su atención en la seducción, en el artificio y en la apariencia. Otros, en cambio, se refugian en análisis profundos sobre la identidad del sujeto y sus búsquedas personales de realización; también sobresale la ubicación del individuo en el contexto y en su cotidianidad. En estas realidades el espectador, lejos de ver solucionadas las preguntas que surgen de un acercamiento inmediato, encuentra nuevas problemáticas y la posibilidad de interpretar de manera libre.

La tercera tendencia comprende los *diálogos que se establecen a partir de las exposiciones interinstitucionales*, una línea que es coherente con las acciones de los salones nacionales de artistas y con los convenios con otras entidades,



y que permite mirar, de manera panorámica, el lenguaje de las artes plásticas en la agenda nacional e internacional. Este es el caso del MDE07 (*Encuentro Internacional Medellín 07/ Prácticas Artísticas Contemporáneas*), que planteó una nueva línea en la realización de eventos internacionales de arte para la Ciudad, que contó con todo el acompañamiento académico, que incluyó a la comunidad en sus dinámicas, y que posibilitó la confrontación, dentro de los parámetros propuestos, de diversas materializaciones, saberes y latitudes. Son de este mismo tenor los salones nacionales de artes visuales convocados en el marco de los Premios Nacionales de Cultura: el *II Salón Nacional de Dibujo 2006*, el *xv Salón Nacional de Artes Visuales* en el 2007, y el *XI Salón especializado de Artes Visuales* en el 2008.



Con el ánimo de observar los procesos académicos que se realizan en otros hemisferios y con la intención de establecer diálogos con las materializaciones plásticas locales, se consolidaron espacios de encuentro que ligan no sólo el hacer de los artistas, sino que estrechan lazos para la gestión mancomunada con otras organizaciones del orden local e internacional.

En la última década se han fortalecido los intercambios con diversas facultades de arte del país y con la misma Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, lo que ha permitido, mediante exposiciones de docentes y estudiantes, generar escenarios propicios para el desarrollo y la confrontación de la plástica.

No es posible dejar de lado las exposiciones que posibilitaron cercanías a los nuevos idiomas del arte, producto, en algunos casos, de grandes períodos de tiempo y experimentación y, en otros, de un tránsito entre el lenguaje de los procesos académicos y las realizaciones personales de sus hacedores. En la mayoría de los casos fue posible mostrar creaciones que precisaban de un trabajo interdisciplinario, lo que confirmaba que en la actualidad, las realizaciones colectivas y las distintas miradas que provienen del ciudadano del común y de los académicos pueden encontrar facetas que permiten hacernos una idea de un mundo más pluralista y común.

Dos casos son relevantes porque evidencian estas dinámicas del trabajo mancomunado: el *XI Salón Especializado de Artes Visuales* y la exposición *Un Abrazo al Alma... Mater*; la primera de ellas realizó uno de los propósitos más importantes de la Universidad de Antioquia en materia de política cultural, y se integró a la conmemoración de dos acontecimientos importantes para la vida universitaria: la celebración de los cuarenta años de la construcción de la ciudadela universitaria y los cuarenta años de vida de los *Premios Nacionales de Cultura*. La segunda exposición respondió a las coyunturas sociales de violencia que tocaron a la ciudad y por ende a la misma Universidad, *Un Abrazo al Alma... Mater*, una propuesta inscrita en la campaña de sensibilización planteada por la Rectoría, para

la recuperación de valores y ciudadanía en los públicos que habitan o visitan la Universidad.

Finalmente, una última tendencia que conforma la Colección: *nuevos lenguajes contemporáneos*. Una línea que enfatiza en las búsquedas técnicas desde los nuevos recursos y avances científicos, puestos a disposición de la plástica. La mayoría de los artistas son jóvenes talentos que muchas veces se encuentran con dificultades para socializar sus propuestas, pero que, por su contenido conceptual y por sus habilidades y destrezas técnicas, permiten que sus reflexiones particulares se vuelvan

colectivas, cuando se cautiva desde el afecto y la razón la mirada de los espectadores.

Los bienes en sí mismos no tienen un valor patrimonial; éste se lo adjudica un colectivo que señala en ellos un referente de identidad que es preciso conservar. Podríamos decir que lo que enaltece a la Colección de Artes Visuales del Museo Universitario es su compromiso con la conservación del legado representado en la manifestaciones de los artistas del ámbito local, regional y departamental, legado que, en el contexto de los movimientos que ha propiciado el MUUA, dialogan bajo la luz de múltiples interpretaciones que, sumadas a la afectividad, se convierten en testimonios de vida que permiten un acercamiento al hombre mismo, a su capacidad de soñar y a su propia realización humana. 



Fotografías

Pag. 6. Siete Cueros. Dario Tobón Calle. Oleo sobre madera. 53 x 87 cm. 1961. Colección de Artes Visuales, MUUA.

Pag. 8. Tapias. Pedro Nel Gómez. Acuarela. 48.5 x 59 cm. 1921. Colección de Artes Visuales, MUUA.

Pag. 9. Detalle. Paisaje de Cartagena. Ignacio Gómez Jaramillo. Oleo sobre lienzo. 50 x 56 cm. S/F. Colección de Artes Visuales, MUUA.

Pag. 10. Ofelia en el pozo. Hugo Hernán Cevallos. Impresión digital sobre lona. 146 x 85 cm. 1999. Colección de Artes Visuales, MUUA.

Pag. 11. Percance. Humberto Chaves. Oleo sobre lienzo. 19 x 27.5 cm. S/F. Colección de Artes Visuales, MUUA.

Pag. 12. Detalle. Paisaje. Jairo Rivera Torres. Oleo sobre lienzo. 19 x 27.5 cm. S/F. Colección de Artes Visuales, MUUA.

Pag. 13. (Arriba) Paisaje Urbano. Víctor Hugo Valencia. Collage sobre acero. 45 x 1.50 cm. 2004. (Abajo) La pensadora. Judith Márquez. Oleo sobre madera. 80 x 40 cm. 1995. Colección de Artes Visuales, MUUA.

Pag. 14. Maqueta de la escultura urbana "Torre de Luz". Eduardo Ramírez Villamizar. Escultura en hierro. 99.5 x 33.5 x 48 cm. 2002. Colección de Artes Visuales, MUUA.

Pag. 15. Vanos. Jhon Castles. Escultura en aluminio. 140 x 44 x 36 cm. 1975. Colección de Artes Visuales, MUUA.

Reseña histórica del Instituto de Bellas Artes: APOSTILLAS PARA LA MEMORIA DE LAS ARTES PLÁSTICAS EN MEDELLÍN Y ANTIOQUIA

Por Pablo Santamaría Alzate*

Resumen

Cien años de existencia celebra el Instituto de Bellas Artes de Medellín, una institución entregada a la formación integral de artistas plásticos, músicos, escultores, diseñadores, y comprometida con el devenir de una ciudad avocada a grandes desarrollos y cambios en términos culturales, sociales y de estructura. El vínculo establecido entre esta institución y la capital de Antioquia justifica, con creces, que en la actualidad sea referida como pionera de los cambios más significativos de la ciudad. El presente texto presenta los hitos más importantes de este Instituto así como su proyección en el medio artístico y cultural de una región particular.

Palabras claves: Instituto de Bellas Artes, Medellín, movimientos culturales, Francisco Antonio Cano, Pedro Nel Gómez, Eladio Vélez, Jesús Arriola, industria, modernismo.

*Antropólogo de la Universidad de Antioquia. Docente Investigador de la Fundación Universitaria Bellas Artes.

Fecha de recepción: octubre 20 de 2010
Fecha de aceptación: noviembre 25 de 2010





El Instituto de Bellas Artes de Medellín celebra cien años de vida institucional dedicados a la formación académica de músicos, artistas plásticos y diseñadores, quienes, a partir de valores locales, leen las realidades sociales de la época desde un punto de vista estético; estas lecturas, que han estrechado la relación de esta institución, de sus maestros y de sus estudiantes, con los movimientos intelectuales, literarios y artísticos antioqueños, particularmente de Medellín, han constituido, finalmente, la memoria de los procesos culturales de la Ciudad y del Departamento.

La fundación de la Escuela de Artes y Oficios, en 1870, constituyó para Medellín el inicio de la formación académica en el campo del arte, del diseño arquitectónico, de la maquinaria y de las piezas para la industria, además de asuntos del ornato. La instrucción impartida en la Escuela se centraba en el apoyo a los desarrollos industriales y mineros existentes en Antioquia a finales del siglo XIX, que demandaban “[...] ofi-

ciales y artesanos capacitados técnicamente para atender los procesos semiindustriales, reparar y proveer maquinaria sencilla, construir y decorar edificaciones” (Londoño, 2004: 103-104). Este antecedente fue bien entendido por la sociedad de la Medellín finisecular que, no obstante su deseo de atesorar dinero y bienes —como bien lo hacían notar los extranjeros que llegaban a esta villa—, inició un creciente interés por las manifestaciones del arte y de la literatura.

Las primeras revistas ilustradas aparecen en el escenario local a punto de iniciar el siglo XX: *El Repertorio*, en 1896, de la mano del maestro Francisco Antonio Cano, los Hermanos Rodríguez y el director de la Escuela de Artes y Oficios, Enrique Hausler (Escobar, 2004: 8-9); *La Miscelánea* (1894-1901); *El Montañés* (1897-1899), y *Lectura y Arte* (1903-1906) cultivaban una abundante producción literaria. Estos medios de divulgación, además de ofrecer textos sobre crítica de arte escritos principalmen-

te por Cano, eran ilustrados por artistas locales como Gabriel Montoya, Marco Tobón Mejía y el mismo Francisco Antonio Cano.

Los movimientos literarios y plásticos que aparecían en la ciudad, además de un notable aumento en la oferta de actividades y de la producción cultural, encontraban un contexto adecuado para la formación académica en las bellas artes, pero, como la clase dirigente miraba hacia Europa, el academicismo se erigió como condición básica, y revitalizó la tradición de los maestros artesanos con una formación artística donde las particularidades del paisaje geográfico y humano fueron expresadas con la grandeza de las estéticas universales. Ya lo avizoraba Manuel Uribe Ángel en su *Geografía General y Compendio Histórico del Estado de Antioquia en Colombia*, de 1885: “Las bellas artes, si bien un tanto atrasadas en la actualidad, principian a ser cultivadas con esmero; y todo en el Distrito parece tan favorable a su engrandecimiento, que no vacilamos en afirmar que un porvenir de civilización y prosperidad será alcanzado en tiempo no distante” (Uribe Ángel, 1885).

El Instituto de Bellas Artes de Medellín ha caminado a la par del desarrollo socioeconómico y cultural de la ciudad, de la región y del país. Según el acta 237 del 26 de septiembre de 1910, de la Sociedad de Mejoras Públicas, el Instituto nace para una Ciudad que, a inicios del siglo XX, presenta rasgos de parroquia, que aún persisten. La esencia de este comienzo se circunscribía en torno a una apuesta civilista en pro del fomento de la alta cultura, a partir de una renovadora oficialización del estudio de las artes en la capital de Antioquia. Los elegidos para esta empresa fueron los maestros Francisco Antonio Cano, y el músico de origen español, Jesús Arriola. Camina entonces la primera década del siglo XX, época de transformaciones sociales y económicas para Medellín, de expansión de la industria, y de un modernismo que parece perenne. La industria, el ferrocarril y la primera exposición de arte realizada en el año de 1896 eran los augurios de caminos por seguir.

El Instituto de Bellas Artes estaba conformado por la Escuela de Música y la Escuela de Pintura, Dibujo y Escultura; esta última, pese

a que fue fundada en 1910, sólo empezó labores el primero de febrero de 1911. Cano y Arriola, los encargados de instruir en las áreas de pintura y escultura, y de teoría musical y solfeo, respectivamente, fueron los representantes de la academia en el arte antioqueño en sus inicios, y fue el Instituto el encargado de esta gestión que se sustentaba con auxilios departamentales, por ejemplo mediante el ofrecimiento de servicios gratuitos a los estudiantes que vinieran de los pueblos (Lotoero, 1994: 30-31).

La Escuela de Música solo llegaría a compartir el mismo techo con la de Pintura, Dibujo y Escultura en el año de 1928, cuando el Instituto se instaló en el Palacio de Bellas Artes. En principio, la Escuela de Música fue depositaria de la experiencia y del soporte musical y administrativo de la otrora academia de música Escuela Santa Cecilia, fundada en 1888; pero, con el tiempo, y en la medida en que compositores e intérpretes de piano, viola y violín se vincularon al Instituto, además de profesores extranjeros

que venían por temporadas a impartir cátedra de instrumento, la Escuela de Música tomó un camino autónomo y renovador. Por su parte, la Escuela de Pintura, Dibujo y Escultura, que inició con 17 estudiantes y al final del año ya contaba con 30, tuvo su primer revés con la renuncia temprana de Francisco Antonio Cano a finales de 1911, quien tuvo que trasladarse a Bogotá. Esta escuela, cerrada temporalmente entre 1912 y 1913, reabre en 1914 bajo la tutela de otro maestro de la plástica local, Gabriel Montoya, a quien Cano consideraba, junto con Humberto Chaves, sus mejores alumnos.

En adelante, el Instituto de Bellas Artes formará a la mayoría de pintores, escultores y músicos importantes de la Ciudad y de la región, de la primera mitad del siglo xx. Paralelo al proceso de formación académica de la plástica local, viene tras de sí una época de ismos internacionales en las artes visuales: el cubismo, el futurismo, el simbolismo, entre otras transformaciones y trasgresiones estéticas, que hacen



circular a los artistas locales más adelantados por los caminos de un eclecticismo híbrido que transita entre el neoclasicismo de los fundadores del Instituto, y estilos como el *Art Nouveau* y el *Art Déco*. Algunos estudiantes, como Ricardo Rendón y Luis Eduardo Vieco, con mayor tendencia a la gráfica y al dibujo, tomaron estos estilos y se convirtieron en los precursores de la publicidad en el ámbito local.

En la década del veinte surgieron vientos ideológicos que en Europa y América politizaron el arte: la Revolución Rusa y los movimientos populares en México catapultaron la producción artística

hacia la reivindicación de las causas obreras, campesinas e indígenas, estimulada por un modernismo transgresor, representado por intelectuales socialistas en toda América Latina; un modernismo que en principio fue politizado y hecho denuncia social, consecuente con las coyunturas políticas del treinta y cuarenta en el país, época de la llamada "República Liberal", iniciada con Enrique Olaya Herrera, y llevada a su máxima expresión por Alfonso López Pumarejo y su "Revolución en Marcha". Estas circunstancias políticas no

eran ajenas a la cultura y al arte, y en el Instituto de Bellas Artes fueron Pedro Nel Gómez, Carlos Correa y Débora Arango los representantes de esta tendencia. El muralismo —del que fue precursor Pedro Nel— se afianza como una técnica que, por su formato, puede llegar a grandes capas de la población, en tanto que los temas representados son los orígenes, las costumbres y las vivencias de la nacionalidad.

En el mismo Instituto se da una respuesta contraria a esta posición. Eladio Vélez, quien, pese a ser amigo de Pedro Nel Gómez y habiendo

estado con él en Europa, consideraba que el arte obedecía a sus propios valores estéticos y no debía supeditarse a posturas ideológicas. Un ejemplo claro de la pertinencia de las discusiones académico sociales vividas en el interior del Instituto se traza en uno de los conflictos estético-ideológicos más conocidos de la plástica antioqueña. Eladio Vélez y Pedro Nel Gómez, después de regresar de Europa en 1932, se alejan formal y filosóficamente, y trazan el acontecer de la plástica local. Eladio Vélez, formado en París, se vio seducido por la soltura, el color y la sencillez del postimpresionismo, mientras que Pedro Nel Gómez se



apasionó con la fuerza del fresco y la estética del quattrocento italiano, además de las posturas nacionalistas mexicanas. Estos dos artistas exacerbaban sus diferencias plásticas, a su vez que ideológicas, y toman caminos divergentes que configuran, a la postre, modos distintos de producir plásticamente y reproducir su entorno. Eladistas y Pedronelistas, como se denominó al conflicto entre estos personajes, devino en un encuentro entre dos escuelas y corrientes estéticas

(Londoño, 2004: 197-198).

Mientras Eladio Vélez preservaba la representación estetizante del paisaje, Gómez argumentaba la función social del arte. Estas diferencias determinaron el rumbo del arte antioqueño y colombiano de la primera mitad del siglo xx, y fueron sus estudiantes quienes finalmente sedimentaron estas versiones de la plástica en las prácticas artísticas locales.

En 1946, la Escuela de Pintura, Dibujo y Escultura del Instituto de Bellas Artes fue cerrada por la Sociedad de Mejoras Públicas "[...] que adujo la falta de recursos pecuniarios



y de un local apropiado para impartir una formación adecuada en artes plásticas” (Aguirre, 2006: 14). Fue el maestro Rafael Sáenz quien luchó por su restitución, creando paralelamente una academia de artes particular en 1950 que funcionó hasta el año de 1955. La reanudación de la Escuela del Instituto de Bellas Artes se dio finalmente en 1950, después de que el mismo Sáenz y sus alumnos protestaran en el año de 1948 en la Plazuela Nutibara, aduciendo falta de espacio adecuado.

Entre los años cincuenta y setenta, el Instituto tuvo algunos tropiezos de carácter económico y académico ocasionados por las transformaciones sociales y políticas ocurridas en el país, y por la falta de aportes oficiales a la institución. En estos años, la enseñanza de la plástica se impartía en los talleres particulares de artistas como Pedro Nel Gómez, Eladio Vélez y Mariela Ochoa; las muestras artísticas, por su parte, se realizaban en lugares como la Biblioteca Pública Piloto, el Colombo Español, la Alianza Colombo Francesa, entre otros. Desde diferentes instancias se solicitaba un lugar oficial para la enseñanza de las bellas artes, lo que entraba en aparente contradicción con el Instituto, pues éste era dirigido por la Sociedad de Mejoras Públicas, una entidad privada. Como respuesta, en 1953 se creó la Casa de la Cultura, entidad que tuvo una duración efímera de tres años y que, a partir de 1957, entró a denominarse Instituto de Artes Plásticas y Aplicadas, financiada por la Gobernación de Antioquia. Los auxilios económicos recibidos del Departamento y del municipio para el Instituto Bellas Artes fueron suspendidos, y diferentes instancias abogaban para que se creara una facultad de bellas artes adscrita a la Universidad de Antioquia, con el propósito de que los programas se consolidaran en procesos que llevaran a una profesionalización y masificación, tanto en las artes visuales, como en la música y en la extensión cultural. En 1957 fue promulgado el Decreto 31 del 31 de enero que reorganizaba la enseñanza de las bellas artes en el Departamento, lo que se constituyó en el antecedente inmediato del Instituto de Artes Plásticas y Aplicadas, luego adscrito a la Universidad de Antioquia en 1964.

Esta nueva circunstancia, sumada a la realización de las bienales de arte de Medellín (1968-1970-1972), a la aparición de salones y eventos artísticos, al replanteamiento de la academia como derrotero artístico, creó disyuntivas para el Instituto de Bellas Artes. No obstante, y de manera paralela a estas circunstancias, el Instituto seguía su trabajo en medio de las dificultades. Se fue adaptando a una modernidad que aportó nuevas estéticas, junto con un nuevo objeto de trabajo: la expresión personal, la sensibilidad, la idea sobrevalorada, manifestada por artistas visuales como Fernando Botero, Dora Ramírez, Rodrigo Callejas, y músicos como Blas Emilio Atehortúa, Harold Martina y Teresita Gómez.

De manera evidente en este recorrido, que se fue reivindicando en los años ochenta y noventa, la institución trabajaba, al tiempo que se consolidaban el Departamento de Artes de la Universidad Nacional (Medellín) y la Facultad de

Artes de la Universidad de Antioquia. El Instituto de Bellas Artes tuvo la necesidad de afianzarse como institución universitaria. Fue así como después de un riguroso proceso de discusiones dentro de la Sociedad de Mejoras Públicas y del Instituto, y después de cotejar su papel histórico con las nuevas realidades, y de consolidar un proyecto educativo institucional que equilibrara su tradición con las vigencias contemporáneas del arte en el contexto universal, se creó la Fundación Universitaria Bellas Artes en el año 2006. La Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín, entidad cívica que en el pasado fue gestora de instituciones como el Jardín Botánico, el Teatro Pablo Tobón Uribe, el Museo de Antioquia, la Biblioteca Pública Piloto, el Zoológico Santa Fe y la Clínica Luz Castro de Gutiérrez, entre muchas otras, decidió, en el año 2003, como lo hizo en 1910, crear una organización para la enseñanza artística que, a partir de la experiencia

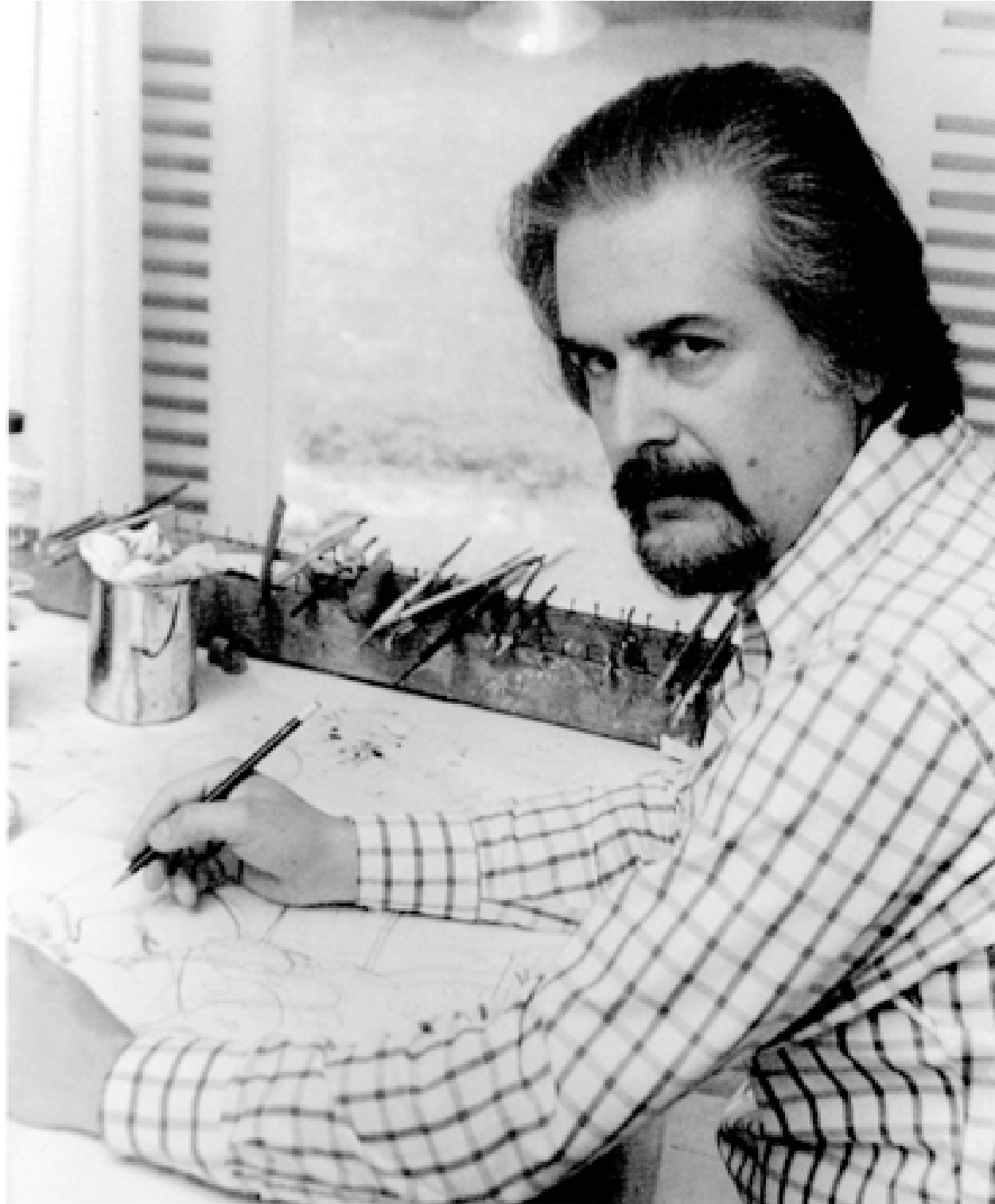


obtenida en todos estos años, reuniera en un solo espacio a los artistas plásticos, a los diseñadores y a los músicos. Luego de cumplir con todos los trámites legales, el Ministerio de Educación creó la Fundación Universitaria Bellas Artes en octubre de 2006, mediante las Resoluciones 6342 y 3534. Los nuevos universitarios iniciaron sus clases en el 2007. En la actualidad, la Fundación está constituida por dos facultades: la Facultad de Música, y la Facultad de Artes Visuales, esta última con dos programas, Artes Plásticas y Diseño Visual.

La vida de Bellas Artes es la historia de las artes visuales y musicales en la ciudad de Medellín y en el departamento de Antioquia, y hace parte de la memoria cultural del país,

esto por la gestión y el impulso para la creación artística entre una comunidad agradecida y participativa. Sus cien años pasarían en vano si la ciudad no se reconociera en esta institución. De manera definitiva, Bellas Artes se ha enraizado en el imaginario colectivo de los medellinenses. Ha sido un camino arduo en el proceso de institucionalización y de formación en las manifestaciones artísticas, en el cometido de la cultura misma, que, a fin de cuentas, fue recorrida por las gentes de Medellín bajo la iniciativa de la Sociedad de Mejoras Públicas y el acompañamiento del Instituto Bellas Artes, hoy Fundación Universitaria. Se puede afirmar que son cien años los que celebra la casa de las artes de la ciudad, una entidad que ha sido memoria, cultura y vida para los habitantes de esta localidad desde principios del siglo xx, y que se ha constituido como un hito de las artes visuales y de la música: Bellas Artes está en el imaginario social de Medellín, como lo demuestra la solidaria campaña cívica pro construcción del Palacio de Bellas Artes (1928), a la que se vincularon muchos ciudadanos del segundo decenio del siglo xx. Para el Instituto, el pasado y el presente se mezclan en un continuo que evidencia la trayectoria y el infatigable interés civilista para incentivar las expresiones artísticas de la Ciudad y del Departamento, todo ello consecuente con la dinámica y la lógica de producción de los tiempos. La música del himno antioqueño, por ejemplo, la compuso el maestro Gonzalo Vidal, profesor del Instituto en 1916, según texto del poeta Epifanio Mejía; Blas Emilio Atehortúa, formado en este espacio desde 1953, ha compuesto piezas musicales en homenaje a América Latina y a la patria. En este mismo tenor, tanto en 1919 como en 1939, el Instituto de Bellas Artes crea las primeras orquestas sinfónicas de Antioquia, gestión que continúa hoy en día con la presentación de recitales gratuitos en los "Martes de Bellas Artes", y con la realización de conciertos académicos periódicos que, de manera ininterrumpida, se han ofrecido en el Palacio de Bellas Artes durante los últimos diez años.





A esta institución se debe la creación del Club Artístico, en 1929, y de la Sociedad de Amigos del Arte, en 1936, entidades que realizan campañas de fomento artístico, organizan conferencias y demás actividades culturales pertinentes. Ese impulso democrático de ofertar ampliamente la cultura y la formación en artes en el nivel local y regional es el que ha llevado a la actual Fundación Universitaria Bellas Artes a desarrollar, desde el 2007 hasta el presente, por ejemplo, los Laboratorios de Formación e Investigación para la Promoción de las Artes Visuales en el Departamento de Antioquia que, en alianza con la Secretaría de Educación para la Cultura de Antioquia y su Dirección de Fomento a la Cultura, aportan a los municipios de las subregiones nuevas alternativas de proyección artística.

Aunque parezca atípico respecto de los procesos formativos que se adelantaban en Bellas Artes (pues los esfuerzos se centraban en los estudios de las artes plásticas y la música para jóvenes y adultos), en 1966 comienza a funcionar en el Palacio de Bellas Artes una academia de ballet clásico para la iniciación temprana de esta manifestación dancística. Este interés pedagógico se prolonga en las acciones actuales de la institución, bajo un riguroso programa de formación infantil y juvenil en las diversas expresiones artísticas para los niños del Valle de Aburrá; y es definitivamente este proceso de iniciación temprana en

el campo de las artes y de la cultura lo que ha creado un valioso sentido de pertenencia de los ciudadanos por esta institución, pues desde niños y hasta abordar inclusive el nivel profesional, han estado vinculados a espacios de educación formal y no formal, situación que se constata en la inscripción de generaciones de padres e hijos en los diferentes programas educativos del Instituto y de la Fundación Universitaria.



Además de los programas infantiles y juveniles, y de extensión, la actual Fundación Universitaria estructura su formación profesional con base en los pregrados de Diseño Visual, Artes Plásticas y Música. Estas tres ofertas académicas cuentan con una estructura pedagógica y didáctica robusta, avalada por cien años de experiencia en la formación artística que, partiendo de la tradición, está insertada en las corrientes del arte contemporáneo. Así mismo, además de su trayectoria, cuenta con una renovadora perspectiva investigativa que revitaliza los procesos de aula al hacer aplicables los co-

nocimientos de la clase en problemas académicos y sociales específicos. Desde allí, la Fundación Universitaria Bellas Artes desarrolla diversos proyectos educativos, investigativos y creativos que buscan rendir un homenaje a este vínculo centenario con la ciudad, con la cultura y con el desarrollo social.

En el campo de las artes visuales, del Instituto de Bellas Artes y de la actual Fundación han egresado hombres y mujeres ilustres, como Ricardo Rendón, Eladio Vélez, Carlos Correa, Rodrigo Arenas Betancur, Rafael Sáenz, Mariela Ochoa, Bernardo Vieco, Aníbal Gil, Rodrigo Callejas y Dora Ramírez, y los ya mencionados Pedro Nel Gómez, Débora Arango y Fernando Botero. En la música, Carlos Vieco, Gonzalo Vidal, Luis Carlos García, Blanca Uribe, Blas Emilio Atehortúa, Harold Martina, Teresita Gómez, Alba del Castillo, Sergio y Alejandro Posada, entre otros. En el panorama del arte contemporáneo ha formado



artistas y colectivos vinculados actualmente a la institución, que a su vez ocupan los primeros puestos en diferentes certámenes realizados en la región y en el país, por ejemplo el Grupo en Blanco, colectivo de estudiantes ganadores de las Becas de Creación Artística del Ministerio de Cultura Nacional en el 2008; Laura Correa, también estudiante, premiada por la Alcaldía de Medellín con la Beca de Estímulo a la Creación Artística (2009); Rosalba Cano, ganadora de la Beca Internacional a las Experiencias Pedagógicas en el año 2010 (México); los docentes Jorge Ortiz, Carlos Uribe y Libia Posada, entre otros de reconocida trayectoria artística nacional e internacional; finalmente, la Orquesta de Cámara y el Ensemble de Jazz de Bellas Artes, insignes en la institución. Este conjunto de personajes y de agrupaciones demuestra el nivel académico y artístico con que cuenta actualmente la institución, y la manera como genera respuestas a las necesidades estéticas del medio.

Estudiar la historia del Instituto de Bellas Artes, sus procesos de formación, consolidación y relación con el sector artístico y cultural de

la ciudad, ofrece un importante panorama académico para conocer cómo han evolucionado las artes plásticas en Antioquia, desde lo pedagógico, lo estético, y ético, en relación con el contexto. Si bien este escrito, con un estilo más de semblanza, no libra a los investigadores del arte y la pedagogía local del tema, sí abre la puerta para entender, por ejemplo, asuntos como la construcción del discurso visual local y sus contextualizaciones en los metarelatos globales.

Reflexionar sobre el sentido del Instituto de Bellas Artes, sobre el sentido de la artes plásticas en la ciudad, ofrece respuestas acerca de la misión que ha cumplido y, más aún, que debe cumplir; la perspectiva que ha asumido, en la práctica, para mirar el mundo que lo rodea, para abordarlo e interpretarlo; las preguntas que se ha hecho, cuál ha sido su propósito académico, cultural y expresivo; sus modelos de pensamiento y esquemas de análisis para encontrarse con la realidad de esos mismos hombres a los que el artista pertenece; el papel de lo propio y lo ajeno en su trabajo, de lo objetivo y lo contingente. Se trata, bajo el carácter de inmanente epistémico, de poner en la mesa de disección los modos de producción y reproducción

del arte local como una forma de reflexionar sobre sus viejos y nuevos problemas.

Sin homenajes, sí es importante reconocer las implicaciones para el estado actual de las artes visuales en la región, de los procesos del Instituto de Bellas Artes de Medellín, que se evalúan y convalidan en este centenario, pues indiscutiblemente se ha constituido como un hito, como escuela, en la búsqueda de un lenguaje propio y una identidad visual ajustada a los desarrollos sociales y los modelos de pensamiento locales que definen los productos de época. Cabe mencionarse, finalmente, que el arte de nuestros tiempos ha valorado la investigación y la construcción de ideas como su método, lo que estrecha aún más un parentesco inequívoco entre el arte, la sociedad y la cultura. ■

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre Restrepo, L. A. (2006). Antecedentes históricos de la Facultad de Artes. En: *Facultad de Artes, 25 años formando en arte y cultura*. (2006). Medellín: Tragaluz Editores. pp. 13 – 37.

Escobar Calle, M. (2004). Presentación. En: *El Repertorio*. Revista mensual ilustrada. Secretaría de Educación para la Cultura de Antioquia - Colección de Autores Antioqueños. Medellín. pp. 8-9

Londoño Vélez, S. (2004). Historia de la pintura y el grabado en Antioquia. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Lotero Orozco, G. (1994). Bellas Artes en la historia cultural de Antioquia. Medellín: Sociedad de Mejoras Públicas - Instituto de Bellas Artes.

Uribe Ángel, M. (2004). Geografía General y Compendio Histórico del Estado de Antioquia en Colombia. Medellín: Edición Biblioteca Básica de Medellín - Instituto Tecnológico Metropolitano.

Fotografías

Pag. 16 y 17. Taller con Humberto Chaves. Archivo Fotográfico Instituto de Bellas Artes de Medellín.

Pag. 18. Blanca Uribe. Archivo Fotográfico Instituto de Bellas Artes de Medellín.

Pag. 19. Débora Arango. Archivo Fotográfico Instituto de Bellas Artes de Medellín.

Pag. 20. Carlos Vieco. Archivo Fotográfico Instituto de Bellas Artes de Medellín.

Pag. 21. Harold Martina. Archivo Fotográfico Biblioteca Pública Piloto.

Pag. 22. Eladio Vélez. Archivo Fotográfico Biblioteca Pública Piloto.

Pag. 23. Teresita Gómez. Archivo Fotográfico Instituto de Bellas Artes de Medellín.

Pag. 24. Pedro Nel Gómez. Archivo Fotográfico Biblioteca Pública Piloto.

Pag. 25. Francisco Antonio Cano. Archivo Fotográfico Biblioteca Pública Piloto.

Pag. 26. Fernando Botero. Archivo Fotográfico Instituto de Bellas Artes de Medellín.

Pag. 27 Ricardo Rendón. Archivo Fotográfico Sociedad de Mejoras Públicas.

Pag. 28 Rodrigo Callejas. 2009. F: Pablo Santamaría Alzate.

La Fotografía en Antioquia en el siglo diecinueve. Algunos temas de interés

Por William Arango Hurtado*

Resumen

En el presente artículo se refiere la manera como la fotografía se desarrolla en Antioquia gracias al aporte de importantes fotógrafos como Carlos Lince Sáenz, los hermanos Vicente y Pastor Restrepo, Gonzalo Gaviria, Emiliano Mejía, Gonzalo Escovar; a los avances que posibilitaron las nuevas técnicas y procesos aprendidos en el exterior y de los llamados fotógrafos viajeros. Se abordan aspectos relacionados con la conservación de invaluables archivos fotográficos en la ciudad de Medellín y con los significativos Gabinetes que albergan la memoria visual de Antioquia.

Palabras claves: Daguerrotipo, fotografía en el siglo XIX, fotógrafos viajeros, Gabinetes, fotografía instantánea, Antioquia, Francia, tradición fotográfica, Carlos Lince Sáenz, Gonzalo Gaviria, Vicente Restrepo, Pastor Restrepo, Gonzalo Escovar.

*Fotógrafo profesional, con estudios en el *International Center of Photography* de New York (ICP). Su trabajo fotográfico ha sido reconocido con muchos galardones y sus obras han sido presentadas públicamente en exposiciones individuales y colectivas, tanto en Colombia como en el exterior. Diplomado en Creación Literaria de la Academia Cultural Yurupary en el año 2006. Ha publicado varios artículos sobre historia de la fotografía. Es Director del Programa de Fotografía de la Academia Cultural Yurupary de Medellín y profesor de fotografía en la Universidad EAFIT de la misma ciudad.

Fecha de recepción: octubre 20 de 2010
Fecha de aceptación: noviembre 25 de 2010

Riachuelo Santa Elena. Av. Dcha. Medellin. Colombia.

Introducción

La fotografía llegó a Antioquia en las postrimerías de la primera mitad del siglo diecinueve, diez años después de que su desarrollo fuera anunciado en París por el sabio François Arago, bajo el nombre de *daguerrotipo*, adjudicando de esta manera el mérito del trabajo hecho por Joseph Nicéphore Niepce, quien había propuesto el nombre de *heliografía*, a Louis Jacques Mandé Daguerre.

No es difícil seguir la pista de muchos de los que trajeron el invento y de quienes a lo largo de la segunda mitad del siglo adoptaron su práctica como medio de subsistencia, lo que dio origen a una nueva profesión en Antioquia. Veremos en este artículo ciertos detalles relacionados con los fotógrafos antioqueños y con los extranjeros que pasaron por esta región registrando el paisaje y divulgando la técnica.

También se reúne aquí mucha de la información existente en este momento sobre el caso del local ubicado en la calle Colombia con la calle Carúpano (hoy carrera Sucre), en la ciudad de Medellín, sobre los archivos que allí se acumularon por más de sesenta años y sobre su incierto destino.

La profesión de fotógrafo en el siglo diecinueve

Al comenzar la segunda mitad del siglo diecinueve apareció en Antioquia la profesión de fotógrafo, caracterizada por una combinación de habilidades y conocimientos en el campo de la química, junto con una cierta exigencia de carácter económico, pues para establecer un Gabinete era necesario contar con equipos y materiales que, en gran parte, debían ser traídos de Europa.

Al hacer un recuento de los más destacados fotógrafos profesionales antioqueños del siglo diecinueve, encontramos que muchos eran miembros de la clase adinerada, relacionada sobre todo con el comercio y la minería; otros eran pintores, dibujantes o músicos, o personas con un nivel académico alto para ese momento. Son los casos, por ejemplo, de Carlos Lince Sáenz,



oriundo de Rionegro e hijo de una prestante familia vinculada con el negocio de la minería del oro; de los hermanos Vicente y Pastor Restrepo en Medellín, quienes eran miembros de una familia de comerciantes, suficientemente solvente como para enviar a sus hijos a estudiar a Europa, y de don Gonzalo Escovar, quien era Ingeniero egresado de la Escuela de Minas.

A su regreso de Francia, a donde había ido a estudiar fotografía, Carlos Lince Sáenz estableció un estudio fotográfico y realizó un trabajo importante en la Convención de Rionegro, celebrada en 1863, pues por su posición social y gracias a la amistad de sus padres con el General Mosquera, pudo registrar con su cámara a los protagonistas del evento y al mismo General. Se mantuvo activo en su ciudad natal hasta mediados de la década de los setenta.

Poco se ha mencionado a Vicente Restrepo como el primer fotógrafo profesional de Antioquia. En 1851, a la edad de catorce años,



fue enviado a Europa por su padre, el prestigioso comerciante don Marceliano Restrepo, quien le ofreció la alternativa de dedicarse simplemente a pasear o a ocupar su tiempo en el estudio. El joven optó por lo segundo y durante seis años estuvo en Francia y Alemania. Primero se matriculó en el internado de Passy de los Hermanos de las Escuelas Cristianas, y terminados allí sus estudios de ciencias y letras, pasó al Laboratorio de Pelouze y Tremy para aprender sobre química y sobre el análisis de minerales y metalurgia. A su regreso estableció el primer laboratorio de fundición y análisis de metales preciosos que hubo en Antioquia, con la ayuda de Pastor, su hermano menor, quien resultó ser persona de gran habilidad para esta labor, y de Ricardo Wills, químico bogotano, quien había llegado a Medellín con la intención de trabajar en fundición y ensayos.

Por motivos de orden político, don Vicente Restrepo se trasladó a Bogotá en 1879 con su familia, en donde se entregó a los estudios literarios. Algunos libros escritos por él, son aún tenidos como importantes puntos de referencia para los investigadores. Citemos tres de ellos: *Biografía de*

Gonzalo Jiménez de Quesada, Historia de los Chibchas antes de la conquista española y Las Minas de oro y plata en Colombia (traducido, este último, al francés, al inglés y al italiano).

Comenta el historiador don Ernesto Restrepo Tirado, hijo de don Vicente Restrepo, en el prólogo de la tercera edición del libro *Las Minas de oro y plata en Colombia* lo siguiente: "Mi padre, que nunca había desempeñado otros cargos políticos más que los de elección popular en su terruño, fue llamado por el Presidente don Rafael Núñez a colaborar en su gobierno. Desempeñó con acrisolada honradez y patriotismo los Ministerios de Hacienda, del Tesoro y de Relaciones Exteriores".

Pastor Restrepo, el hermano menor de don Vicente, nació en Medellín en 1840. A los quince años estudió química en el Colegio de Antioquia, hoy Universidad de Antioquia. Parece que don Vicente Restrepo no intervino tanto en el negocio de la fotografía, quizás por estar muy ocupado con la empresa de fundición y ensayos dejó a su hermano, junto con Ricardo Wills, la responsabilidad de atenderlo. Este Gabinete, que

fue el primero que se estableció de manera permanente en Medellín en 1858, es considerado el origen de la tradición fotográfica en Antioquia.

A partir de 1869, cuando Ricardo Wills se retiró, Pastor Restrepo continuó firmando sus Tarjetas de Visita como "Pastor Restrepo Fotógrafo" y se consolidó como el más prestigioso fotógrafo profesional de la época. En 1871 exhibió fotografías de su propiedad en la Exposición Industrial de Bogotá, y en 1874 viajó a París a estudiar fotografía. Allí adquirió equipos, materiales y elementos de ambientación para su negocio. A su regreso, al año siguiente, anunció en la prensa que estaba "en aptitud de hacer copias grandes". En 1875, fue designado para tomar las fotografías para la urna del Bicentenario de Medellín. Este trabajo incluyó retratos de personalidades y autoridades, y varias fotos de la ciudad, entre ellas la de su propia casa en el Parque de Bolívar. El Archivo Fotográfico de la Biblioteca Pública Piloto conserva treinta negativos de colodión húmedo en vidrio, hechos por Pastor Restrepo y fechados entre 1871 y 1880.

En julio de 1880, Pastor Restrepo decidió retirarse de la fotografía y dedicarse con su hijo a otros negocios, quizás motivado por la crisis económica provocada por las guerras civiles. Murió en París en 1909.

El fotógrafo profesional más importante a finales del siglo diecinueve en Antioquia fue Gonzalo Gaviria, quien también viajó a estudiar pintura y fotografía en París. Al regresar se inició en el negocio de la fotografía, haciendo compañía con el español Antonio Martínez de la Cuadra,



bajo el nombre de De la Cuadra y Gaviria. En 1880 se estableció en forma independiente como Foto Gaviria. Muy poco se sabe de él, aunque llegó a ser considerado como uno de los mejores y más exitosos fotógrafos de la ciudad. Fue él quien introdujo los equipos y materiales *Eastman-Kodak* producidos en los Estados Unidos por George Eastman, con los cuales obtuvo popularidad haciendo fotografía "instantánea", y fue también uno de los primeros en registrar el aspecto urbano de la ciudad con su cámara *Kodak*.

El mayor mérito de Gonzalo Gaviria es, sin duda, el haber conservado los negativos de sus predecesores, dando origen a un archivo de invaluables proporciones que contenía, principalmente, retratos de varias generaciones de antioqueños. Murió en 1894.

Otro distinguido profesional de la época de cambio de siglo fue Emiliano Mejía Restrepo, quien en octubre de 1880, y después de haber regresado de un viaje de estudios de fotografía en París, abrió un Gabinete en la calle Pichincha, que en aquella época era una importante zona comercial de Medellín. A Emiliano Mejía le corresponde el honor de haber sido el primero que dedicó parte de su actividad profesional a dictar clases de fotografía en la ciudad, al mismo tiempo que lo hacía con el dibujo, la pintura, la caligrafía y el francés. Entre sus alumnos se cuentan dos personajes que posteriormente se convirtieron en afamados fotógrafos de la primera mitad del siglo veinte: Benjamín de la Calle y Rafael Mesa. Mejía Restrepo estuvo activo como retratista hasta 1891.

El profesional ejerció la fotografía durante el cambio de siglo y que se convirtió en el fotógrafo del primer Centenario de la Independencia, fue Gonzalo Escovar, a cuyas manos pasó el archivo de Gonzalo Gaviria. En 1908, con motivo de la celebración del quincuagésimo aniversario del Gabinete Fotográfico, Escovar anunció que el archivo de sus antecesores guardaba 40.000 negativos.

Gonzalo Escovar era descendiente de una pudiente familia de comerciantes. Estudió Ingeniería en la Escuela de Minas y viajó a Francia para aprender fotografía. Este interesante



personaje se distinguió también como el gran líder cívico de la época por fundar la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín, meritoria institución a la cual se le deben muchas iniciativas que motivaron el progreso urbano y de la educación artística de la ciudad.

Esta reseña no queda completa sin hablar del papel de las mujeres en nuestra historia. Desde un comienzo, la fotografía se consideró como una actividad enteramente masculina, quizás por condicionamientos de orden social y cultural; no obstante, se sabe de algunas mujeres que incursionaron en el ejercicio. A finales de la década de los ochenta en el siglo diecinueve, registran los anales el nombre de Dolores Santamaría, una mujer que en Bogotá se destacó por su trabajo artístico, con el cual participó en la Exposición Universal de París en 1889. En



Medellín, Rafaela Rodríguez fue parte del grupo familiar que estableció el Gabinete de Foto Rodríguez. Otra mujer que se distinguió en la capital antioqueña fue Ana Zapata, de quien se sabe que ganó el segundo puesto en la exposición del Centenario patrocinada por la Sociedad de Mejoras Públicas.

Es interesante observar la directa influencia francesa en la fotografía antioqueña, a través de aquellos que fueron a formarse en París y a adquirir allí equipos y materiales. Telones de fondo con paisajes o escenas interiores, y elementos de escenografía como balaustradas, cortinales con borlas, mesas y sillas elegantes, fueron traídas de la ciudad francesa. La iluminación de los sujetos seguía los cánones clásicos de Europa, para dar realce a la pose y a la composición.

Aún se encuentran en las casas de antigüedades bellos álbumes con pasta de cuero repujado, que en sus gruesas páginas poseen bolsillos para instalar las Tarjetas de Visita, retratos en pequeño formato montados sobre marcos de cartón repujado que eran entregados en obsequio por los huéspedes a sus anfitriones; costumbre popularizada en París por el fotógrafo Disdéri.

Los fotógrafos viajeros

Durante las décadas del cuarenta, cincuenta y sesenta del siglo diecinueve, pasaron por el país, en recorridos de norte a sur, de población en población, muchos fotógrafos viajeros quienes, provenientes de Europa, iban en busca de imágenes de lugares exóticos para enviarlas al viejo continente con el fin de ser comercializadas a través de la venta de copias. Este negocio también floreció a nivel local con las imágenes de los presidentes y de otros personajes importantes. A su paso por los centros urbanos, los viajeros ofrecían sus servicios como retratistas y algunas veces contrataban ayudantes temporales que terminaban dedicándose a la misma labor de la fotografía.

En julio de 1849 llegó a Medellín el músico y fotógrafo viajero alemán Emilio Herbrügger, Daguerrotipista Viajero, después de haber estado en Cuba, Estados Unidos, México y América Central. En este año produjo, en Rionegro,



un retrato de la señora Froilana Sáenz de Lince. Esta obra, que reposa en los archivos de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín, es considerada como una de las primeras fotografías hechas en Antioquia, al lado del daguerrotipo de Esteban Isaza Robledo, hecho en el mismo año por Fermín Isaza Gaviria, el primer fotógrafo antioqueño. El alemán ejerció simultáneamente como fotógrafo, profesor de música y compositor.

Herbrügger había fundado el primer establecimiento comercial de fotografía en Guatemala en 1846, donde se le considera como uno de los primeros fotógrafos de ese país. Pero quizás, lo más importante de su obra lo realizó en Panamá, que en aquella época era parte de Colombia. En 1871 Herbrügger se encontraba en Bogotá, como lo prueban algunos avisos de prensa, a través de los cuales discutió con John A. Bennet, otro Daguerrotipista Viajero, sobre los colores apropiados para el atuendo de quienes iban a hacerse retratar en daguerrotipo. De Bogotá pasó a Cali, antes de regresar a Panamá en donde vivió hasta el final de su vida.

A mediados del siglo diecinueve encontramos en Medellín a otros dos extranjeros: Ho-

racio Becker, de origen norteamericano, a quien se le atribuye la introducción del ambrotipo y el ferrotipo en Antioquia, y Antonio Martínez de la Cuadra, ciudadano español, quien en 1866 se estableció en la ciudad procedente de Cartagena y llegó a ser bastante conocido como socio de Gonzalo Gaviria y principal competidor de los hermanos Vicente y Pastor Restrepo. Martínez de la Cuadra estuvo activo hasta 1868, cuando se radicó en Pereira.

En 1860 se radicó en Rionegro un fotógrafo viajero Catalán de apellido Certain, quien más tarde aparece en Medellín trabajando en compañía de otro de apellido Arrau. Se conoce de ellos otro excelente retrato de Froilana Sáenz de Lince en una Tarjeta de Visita en copia a la albúmina, hecha diez años después del retrato que de la misma señora produjera Emilio Herbrügger.

Entre los fotógrafos foráneos que llegaron a Medellín, se puede considerar también al bogotano Ricardo Wills quien gracias a sus conocimientos científicos, desarrolló en la fotografía muy buenas habilidades en las diferentes técnicas de la época, como el *colodión húmedo*. A él se le atribuye la introducción en Antioquia de los

papeles a la albúmina y la popularización de la Tarjeta de Visita. Wills trabajó con los hermanos Vicente y Pastor Restrepo como administrador del negocio hasta 1869, cuando se retiró por quebrantos de salud. Murió al año siguiente en París, después de una intervención quirúrgica.

La historia de un local comercial y algunos archivos

En abril de 1867, Wills y Restrepo anuncian que se ha concluido la construcción del edificio para el Gabinete de Fotografía y que "el nuevo taller se halla perfectamente arreglado y provisto". La construcción se había iniciado a mediados de 1866 y estaba ubicada en un lugar que es hoy Colombia con Sucre. Su dirección era Calle Colombia cruceo Carúpano N° 290, en Medellín.

El establecimiento que inicialmente se llamó "Wills y Restrepo", pasó a llamarse "Vicente y Pastor Restrepo" a la muerte de Ricardo Wills. Los movimientos políticos generados por la guerra civil desarrollada entre 1876 y 1877 dieron como resultado que don Vicente Restrepo tuviera que salir desterrado con su familia para Bogotá. Su hermano Pastor continuó trabajando solo hasta septiembre de 1878 cuando se estableció la sociedad "Restrepo, Latorre y Gaviria", integrada por él, Enrique Latorre y Gonzalo Gaviria. Tal firma se disolvió en julio de 1880, cuando Restrepo decidió retirarse.

Pastor Restrepo le vendió a Gonzalo Gaviria el edificio y el archivo que comprendía los fondos de "Wills y Restrepo", "Vicente y Pastor Restrepo", "Pastor Restrepo Fotógrafo" y "Restrepo, Latorre y Gaviria". De esta manera se constituyó una valiosa colección de imágenes, en su mayoría retratos, producidos durante veintidós años por cinco prestigiosos fotógrafos de la época.

En 1870, Gonzalo Gaviria estuvo en París estudiando fotografía y pintura, como ya lo hemos dicho. Al regresar inició el negocio de la fotografía, y en 1880 adquirió el local y los archivos mencionados y se estableció en forma independiente como Foto Gaviria.

Al morir en 1894, el archivo de Gonzalo Gaviria contaba con cerca de diez mil nega-

tivos, que junto con los de sus antecesores (unos treinta mil), fueron conservados por su asistente y sucesor, Juan Nepomuceno Gutiérrez.

En 1897 la "Foto Gaviria" fue vendida por Juan N. Gutiérrez al fotógrafo Gonzalo Escovar y pasó a llamarse "Foto Escovar". Allí continuaban almacenados los archivos fotográficos que se conservaban desde 1858. Según aviso de prensa publicado en abril de 1899, en "la Fotografía Escovar (antigua de Gonzalo Gaviria), se conservan en el establecimiento cerca de 40.000 negativos hechos por el actual director y por los fotógrafos anteriores".

En 1905, Gonzalo Escovar adquirió el archivo de Sergio González S. que contenía también los negativos de "Sañudo y Martínez", compañía integrada por Ernesto Martínez —alumno de Horacio Marino Rodríguez— y los hermanos Daniel y Eduardo Sañudo. Con ello, "Foto Es-



covar" se consolidó como el más grande archivo de la época, pues poseía "la mayor parte de los negativos hechos desde su fundación".

El 28 de abril de 1908, Fotografía Escovar informa en un periódico que "... está cumpliendo su quincuagésimo año de funcionamiento (fundada en 1858), es el taller más grande, lujoso y quizá el más antiguo de Colombia" y anuncia que está ensayando la fotografía directa en colores. Escovar consideró que su negocio era el mismo que habían fundado cincuenta años atrás los hermanos Vicente y Pastor Restrepo, lo cual era cierto, pues ocupaba el mismo local y contenía sus archivos y los de todos los sucesores, que al momento reunía más de cuarenta mil negativos.

Gonzalo Escovar murió intempestivamente a la edad de cuarenta y dos años, el 6 de septiembre de 1914, dejando el Gabinete Fotográfico en manos de su viuda, quien no conocía el negocio. Éste continuó su funcionamiento bajo el nombre de Foto Escovar por cerca de diez años más.

En diciembre de 1915 apareció un anuncio en el periódico *La Montaña*, en el que se informaba que el pintor y fotógrafo Luis E. Vieco había entrado a hacer parte de Foto Escovar como socio. No se tiene noticia de los otros fotógrafos que trabajaron allí, sin embargo, entre las imágenes de la ciudad que se conservan con el rótulo y la numeración del negocio, existen algunas que evidentemente fueron tomadas después de 1914, lo que se puede afirmar por la aparición de algunos referentes como la Catedral de Villanueva o los modelos de los automóviles.

En 1923, se estableció Foto Obando en el antiguo local de Gonzalo Escovar, adquirido por los hermanos Felix y Jorge Obando. Se supone por lo tanto que los hermanos Obando adquirieron y conservaron los archivos acumulados por Gonzalo Escovar.

Para cerrar este capítulo, vale la pena mencionar un hecho que hasta el presente no ha podido ser aclarado y que es muy significativo para la historia de la fotografía en Antioquia: ni durante su vida, Jorge Obando permitió que se supiera si el archivo existía todavía o había sido destruido, ni sus descendientes se han preocupado por aclarar el asunto, que es un vacío en la memoria de quien,



por sus fotografías, merece un lugar muy destacado en la historia de la fotografía en Colombia.

Recientemente, el señor Oscar Jaime Obando, hijo de Jorge Obando, declaró para el periódico *El Colombiano* de Medellín (edición del tres de noviembre de 2010), que los archivos de su padre existen y suman un total de 500.000 piezas. Es poco probable que tan crecido número de negativos haya sido producido por don Jorge Obando, o sea que con un poco de optimismo se puede inferir que allí pueden estar los negativos de los patricios de la fotografía antioqueña. Pasaría a la historia don Oscar Jaime si por fin se aclarara esta incógnita.

Guerras civiles y fotografía


Pocos investigadores han explorado el tema de cómo los conflictos internos que se dieron en el país, a lo largo de la segunda mitad del siglo diecinueve, afectaron la difusión y la práctica de la fotografía, no sólo en la capital del país, sino particularmente en las diferentes regiones.

Las asociaciones de fotógrafos no se dieron únicamente como medio para enfrentar las crisis económicas ocasionadas por las guerras, aunque es claro que esta fue casi la única opción de supervivencia de los pequeños empresarios en los momentos de conflicto.

Entre 1864 y 1876 hubo un período de paz que coincidió con el posicionamiento de Pastor Restrepo como el más prestigioso fotógrafo de Antioquia, quien no sólo cubrió el mercado de la capital del Estado, sino que con la ayuda de varios asociados como Antonio Martínez de la Cuadra, Antonio José Bravo y Juan Nepomuceno Gutiérrez, expandió sus actividades a otras poblaciones cercanas, como Rionegro.

La guerra civil de 1876 y 1877 hizo que el comercio en general se enfrentara a una crisis muy severa que llevó a los antes prósperos fotógrafos a crear alianzas e incluso incursionar en otros campos de la economía, como sucedió con Martínez de la Cuadra con el negocio del cacao, o con los hermanos Vicente y Pastor Restrepo, quienes establecieron una cervecería, una

droguería y, posteriormente, una librería. Esta fue la época en la que Pastor Restrepo se asoció con Enrique Latorre y Gonzalo Gaviria.

Este asunto de los conflictos y otros temas como la difusión de la fotografía en Antioquia, permanecen como campo de investigación para los estudiosos de la historia. Por lo pronto, se puede dejar en claro que la tradición fotográfica, en el territorio antioqueño, está marcada por circunstancias que explican la riqueza, la calidad técnica y estética, y el cuidadoso interés documental para construir nuestra memoria visual. 

BIBLIOGRAFÍA

BETANCUR, A. (2003). La ciudad 1675-1925. (3 ed.) Medellín: Biblioteca Básica de Medellín. Instituto Tecnológico Metropolitano.

BIBLIOTECA PÚBLICA PILOTO DE MEDELLÍN. (2004). 150 años de fotografía. Medellín: Alcaldía de Medellín. Secretaría de Cultura.

DÁVILA LADRÓN DE GUEVARA, C. (Comp.). (2003). Empresas y empresarios en la historia de Colombia siglos XIX y XX. Bogotá: Facultad de Administración. Ediciones Uniandes. Norma.

ESCOBAR CALLE, M. (2000). Fotografía en Antioquia. Apuntes para una cronología. En: Revista Territorio Cultural, 3. Pp. 29 - 42.

ESCOBAR CALLE, M. (2003). La fotografía por Enrique Echavarría. En: La ciudad y sus Cronistas. (3 ed.) Medellín: Biblioteca Básica de Medellín. Instituto Tecnológico Metropolitano. pp. 111 - 115

GARCÍA ESTRADA, R. (1999). Cien años haciendo ciudad. Medellín: Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. Taller de edición Ltda.

LONDOÑO VÉLEZ, S. (1996). Pioneros de la Fotografía en Antioquia. En: *Revista Credencial*. N° 75. pp. 4 - 7

LONDOÑO VÉLEZ, S. (1999, 16 de enero). ¿Dónde está el archivo de Obando? Medellín. En: *El Mundo*, sección El Mundo Imaginario. pp. 6.

LONDOÑO VÉLEZ, S. (2009). Testigo ocular. La fotografía en Antioquia, 1848-1950. Medellín: Biblioteca Pública Piloto. Universidad de Antioquia.

OCHOA, L. (2004). Cosas viejas de la Villa de la Candelaria. (3 ed.) Medellín: Biblioteca Básica de Medellín. Instituto Tecnológico Metropolitano.

OSPINA LONDOÑO, U. (2004). Medellín tiene historia de muchacha bonita. (3 ed.) Medellín: Biblioteca Básica de Medellín. Instituto Tecnológico Metropolitano.

RESTREPO TIRADO, E. (1937) Las Minas de Oro y Plata en Colombia. (3 ed.) Bogotá: Banco de la República, Imprenta editorial.

RESTREPO URIBE, J. (1981). Medellín, su origen progreso y desarrollo. Medellín: Editado por el autor. Servigráficas.

SERRANO, E. (1983). Historia de la fotografía en Colombia. Bogotá: Museo de Arte Moderno.

Fotografías

Pag. 30 y 31. Gonzalo Escovar. Quebrada arriba (hoy Avenida La Playa). Copia iluminada (coloreada). S.F. Archivo Fotográfico Biblioteca Pública Piloto, Medellín.

Pag. 32. Benjamín de la Calle. Retrato de Nepomuceno Bedoya M. S.F. Archivo Fotográfico Biblioteca Pública Piloto, Medellín.

Pag. 33. Gonzalo Escovar. Grupo de damas y caballero. S.F. Archivo Fotográfico Biblioteca Pública Piloto, Medellín.

Pag. 34. Gonzalo Escovar. Baños de Palacio. Medellín. S.F. Archivo Fotográfico Biblioteca Pública Piloto, Medellín.

Pag. 35. Gonzalo Escovar. Procesión del Santo Sepulcro, frente a la Catedral de N. S. de La Candelaria. S.F. Archivo Fotográfico Biblioteca Pública Piloto, Medellín.

Pag. 36. Gonzalo Escovar. Tejedora de sombreros. S.F. Archivo Fotográfico Biblioteca Pública Piloto, Medellín.

Pag. 37. Gonzalo Escovar (sucesores). Plaza de Cisneros. Medellín. S.F. Archivo Fotográfico Biblioteca Pública Piloto, Medellín.

Pag. 38. Gonzalo Escovar. El local de la Calle Colombia con la Calle Carúpano N° 290. (c) 1905. Archivo Fotográfico Biblioteca Pública Piloto, Medellín.

Pag. 39. Gonzalo Escovar. Hotel Bristol, Medellín. S.F. Archivo Fotográfico Biblioteca Pública Piloto, Medellín.

Pag. 40. Gonzalo Escovar. Plaza de Cisneros, Medellín. (c) 1910. Archivo Fotográfico Biblioteca Pública Piloto, Medellín.





Construcción de patrimonio artístico inmaterial desde el Centro Colombo Americano de Medellín: el caso de María Teresa Hincapié

Por Agustín Parra Grondona* y Juan Alberto Gaviria Vélez**

Resumen

La concepción del arte como una expresión sesgada de la manifestación social es una idea recurrente en el mundo moderno. No obstante, desde el momento mismo en que las diversas prácticas y técnicas artísticas se nutren de la sociedad para componerse y congregarse, la supuesta línea divisoria se ve transgredida. La necesidad de crear arte con consciencia social, que no solo aborde estéticas sino que implique reflexiones, alternativas y nuevas búsquedas, es la propuesta de diversos artistas, quienes consideran de suma importancia la mutua relación entre creación e imaginario social. Tal es el caso de María Teresa Hincapié, la artista del performance sobre quien recae la responsabilidad de ser la pionera en esta manifestación artística en Colombia. El presente artículo desarrolla aspectos esenciales de su legado en Antioquia.

Palabras claves: María Teresa Hincapié, Suzi Gablick, Jerzy Grotowski, Joseph Beuys, Centro Colombo Americano, Medellín, Sierra Nevada de Santa Marta, Salón Nacional de Artistas, performance, arte contemporáneo, arte relacional, artes plásticas, arte nacional, consumo, mito, vanguardias del siglo xx, transformación social, indígenas, ecología, aperturas, espacios museísticos.

*Artista Plástico y Performer; Doctor, Departamento de Escultura, Universidad del País Vasco; Psicólogo, Universidad de Los Andes (Bogotá); Profesor Asistente del Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes Visuales de la Universidad de Antioquia (Medellín).

**Curador; Posgrado en Hermenéutica y Semiótica del Arte, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín; Historiador del Arte, Universidad de Massachusetts; Director de la Galería de Arte Contemporáneo Paul Bardwell del Centro Colombo Americano de Medellín.

María Teresa Hincapié es, sin duda, la artista del performance más importante de Colombia. Nació en Quindío y pasó buena parte de su vida entre Bogotá y la Sierra Nevada de Santa Marta. Sin embargo, gracias al apoyo del Centro Colombo Americano de Medellín, a mediados de los años 90, su obra plástica fue más allá de los reconocimientos del medio artístico nacional y alcanzó la serena sencillez de la sabiduría espiritual. El recorrido por este proceso, y sus huellas azarosamente dispersas, constituye un importante patrimonio artístico inmaterial sin el cual sería imposible comprender las prácticas artísticas contemporáneas que se realizan en Medellín.



Este artículo pretende mostrar cómo los encuentros e intercambios promovidos por el Centro Colombo Americano de Medellín, y su apoyo a los procesos creativos, esencialmente intangibles e intersubjetivos de María Teresa Hincapié, fueron un valioso estímulo para la consolidación de valores éticos, intelectuales, sensibles y espirituales en su obra. Gracias a ello pudo evidenciar las posibilidades sanadoras del arte relacional, de las prácticas artísticas contemporáneas, y del arte en contextos sociales en el nivel local.

Además del Centro Colombo Americano, otras instituciones antioqueñas apoyaron la obra de María Teresa Hincapié y comprendieron el significativo aporte que se deriva de su carácter inmaterial y efímero; entre ellas, la Universidad de Antioquia, la Universidad EAFIT, el Museo de Arte Moderno de Medellín, la Galería La Oficina y la Escuela de Artes de la Universidad Nacional, sede Medellín.

La impotencia de la modernidad

A principios de los años noventa, las artes plásticas y los salones nacionales de artistas entraron en un momento de crisis que cuestionó su papel como acentuadores de los mitos del genio creador y de la autonomía del arte. A mediados de esta década se identificaba, de manera clara, la crisis en la modernidad con su encerramiento en un "cubo blanco expositivo", neutral, aséptico y deshumanizado. Los debates eran candentes sobre lo que implicaba lo moderno, y lo que devenía en las propuestas plásticas de inclusión y de diálogo con otros campos del conocimiento:

Si como artistas nos mantenemos aparte y sólo tratamos de temas estéticos, seguimos manteniendo el pensamiento dividido. El artista debería sumarse al planteamiento urbano y a la limpieza ambiental, por ejemplo, y algunos ya lo han hecho. Lo que ofrecen los artistas es igual de importante a lo que ofrecen los ingenieros. Necesitamos creer y tomar posiciones en relación con los problemas mundiales, puesto que los mismos procesos

que usamos al crear son transferibles a otros ámbitos (Shaffer, 1991).

En nuestro ambiente artístico, la crisis se reflejó cuando en el Consejo Nacional de Artes Plásticas del 94-95¹ se derogó el derecho general que tenían todos los que se sintieran artistas, a participar en los salones regionales y nacionales, y estableció que la participación en estos certámenes debía originarse, de manera exclusiva, por invitación curatorial o de investigación, y sólo para aquellos artistas que realizaran un aporte real al acontecer nacional. De esta manera, los salones no servirían más para incrementar el protagonismo de los artistas y alimentar sus extensas hojas de vida. Con esta medida, los catálogos de estos eventos pasaron de ser "directorios telefónicos", a documentos que evidenciaban aportes desde la metáfora, a la transformación social. Las demandas de la sociedad contemporánea, como en la época del Renacimiento, comenzaban a interpelar al *ser artista* más allá del entretenimiento.

En este contexto, al abrirse la reflexión artística en Colombia a otras posibilidades del

devenir del arte actual, y en particular a aquellos procesos que buscaban dar respuestas a las necesidades de la sociedad contemporánea, surge una figura venida del teatro que no encontraba más su lugar entre las artes escénicas. Alejándose de la noción de entretenimiento y asumiendo la vía de la autenticidad en su ser y actuar, María Teresa Hincapié es acogida por las artes plásticas, y en 1990 recibe el primer premio en el XXXIII *Salón Nacional de Artistas*. Muchos artistas, críticos y curadores se maravillaban de su accionar preciso y certero, de la energía y fortaleza que imprimía a los más mínimos actos con los que dotaba de sustancia mítica los objetos cotidianos. En su obra *Una cosa es una cosa* tejía y deshacía una especie de mandala contemporáneo. Aquella espiral señalaba en su expansión los efectos nocivos del consumo desmedido, e invitaba a la vez a la austeridad y a la autoimposición de límites, mientras que su contracción llamaba a un viaje interior de redescubrimiento de la riqueza espiritual de la que somos depositarios. No obstante, un sector conservador de las artes consideraba su propuesta simplemente como una locura.



¹Ver Catálogo del Salón Nacional de Artistas, 1995.



Evidentemente había que estarlo para cuestionar, desde una vida ejemplarizante, a una sociedad sumida en las más profundas contradicciones: la opulencia de unos pocos, un modelo económico basado en el incremento continuo del consumo a costa de recursos naturales no renovables, y la gran precariedad con la que vive la mayor parte de la población. Su crítica a la fallida promesa moderna de progreso la llevó a una actitud medieval, premoderna, que sólo tenía parangón en los místicos, pero también en una estética que recurre a materiales de uso corriente, en el teatro pobre de Grotowski o en la danza Butoh. Sin embargo, su aparente retorno a actitudes premodernas no es más que un afianzamiento en la actitud crítica y contestataria de los artistas de las vanguardias del siglo xx. María Teresa hizo este recorrido relejendo, de manera incesante, la obra *¿Ha muerto el arte moderno?* de Suzi Gablick (1987). Su influencia se nota en sus conferencias:

Quizá ésta sea la primera cultura totalmente secularizada de toda la historia. Y lo más desalentador es que, llegada a este punto, la idea de la vocación artística (la idea del artista que renuncia a sus ambiciones de mundo para dedicarse a unos valores imposibles de alcanzar en una sociedad mercantil) ya no ejerce ningún atractivo. (Hincapié, 1999: 2)

Y más adelante señala de manera contundente:

A estas alturas, la postura iconoclasta del artista, su condición de desterrado de la sociedad (que defiende un modo de vida distinto al establecido), de héroe religioso, espiritual o moral, cuyo propósito es crear una vida simbólica que tenga sentido para los demás, ha quedado reducida al mismo orden mecánico y a la misma rigidez burocrática que gobierna a las demás profesiones de nuestra sociedad. (Ibid, 1999: 3)



Sin lugar a dudas, María Teresa estaba rompiendo con lo establecido y, al mismo tiempo, tratando de buscar propuestas que fueran coherentes con las demandas que la sociedad de hoy le hace al artista. Ella estaba comprometida con aportar a formas de sanación del ser humano, del ecosistema y de la sociedad, y lo hizo recuperando el mito en nuestra vida cotidiana.

El ser del cuerpo como vehículo para transformar

Para comprender el carácter profético de María Teresa Hincapié, es necesario ahondar un poco en los maestros que la formaron en la disciplina teatral, como Juan Monsalve, Eugenio Barba, y esencialmente Jerzy Grotowski, a quien referenciaba con frecuencia ante sus estudiantes:

El teatro —a través de la técnica del actor, arte en el que el organismo vivo se asoma a más importantes motivaciones— ofrece una oportunidad a lo que podría llamarse integra-

ción, el prescindir de las máscaras, la revelación de la verdadera esencia: una totalidad de reacciones físicas y mentales. Esta oportunidad debe estudiarse de forma disciplinada, con el conglomerado de responsabilidades inherentes al tema. Aquí observaremos la función terapéutica del teatro para la gente, en nuestra civilización actual (Grotowski, 1970).

Su actitud ética de autenticidad frente al performance también tiene un fuerte influjo de Grotowski, que trasciende el hecho artístico contemplativo, para imbuirse en la vida misma y transformarla: "El Performer, con mayúscula, es el hombre de acción. No es el hombre que hace la parte de otro. Es el danzante, el sacerdote, el guerrero: está fuera de los géneros estéticos" (Grotowski, 1992-1993:78). Y es, precisamente, al asumir auténticamente la condición chamánica, como María Teresa Hincapié promueve transformaciones en los otros y sobre el medio, a la vez que se transforma a sí misma: "El Performer es un estado del ser" (Ibid).



Sin embargo, sus influencias no se originaron sólo en el teatro. También se observa un paralelismo con Joseph Beuys en su carácter chamánico y en su posibilidad de transmutar actos cotidianos en eventos sagrados. De él, decía María Teresa:

Él me pone a trabajar doce horas, me da el tiempo de verdad porque yo lo trabajaba a un nivel de obra formal de teatro, del espectáculo, donde una obra dura máximo tres horas y eso ya es aburridísimo. Esas doce horas propuestas por Beuys fueron muy importantes para mí porque me motivaron a iniciar la exploración de otros tiempos, otros espacios diferentes de los del teatro tradicional. (Hincapié, M. En Ramírez Molano, 2006: 178)

Lo ecológico es sagrado



Entre el primer premio del xxxiii *Salón Nacional de Artistas* con el performance *Una cosa es una cosa* (1990), el primer premio concedido a *Divina proporción* en el xxxvi *Salón Nacional de Artistas*, y la invitación a la xxiii *Bienal de Sao Paulo* en *Universalis/Desmaterialización del arte en el final del milenio* (ambos de 1996), la Galería de Arte Contemporáneo del Centro Colombo Americano de Medellín, recurriendo a su capacidad de aportar a la internacionalización de los colombianos que se dedican al arte, generó varios encuentros con los artistas internacionales de la

nueva vanguardia postmoderna que mencionan los libros sobre crítica de arte de Suzi Gablik, y que, como se refirió anteriormente, eran libros de base del discurso de la maestra Hincapié: *¿Ha muerto el arte moderno?* (Gablik, 1987) y *El re-encantamiento del arte* (Ibid, 1991). Una veta en el mundillo del arte comenzaba a reafirmarse y a ser mirada, no como "locura", sino como una propuesta de arte revitalizante en cuanto a sus capacidades de transformación social, en la mayoría de estos casos, con un fuerte componente ecológico. Es así como María Teresa se encuentra con Fern Shaffer en 1995 en Bogotá y comparten afinidades sobre sus propuestas: "Nosotros como artistas estamos en el lado opuesto del hombre económico y queremos acceder a una experiencia sagrada" (Hincapié, 1994). En su diario anota: "... el hombre antiguo miraba el cielo y él era cielo; miraba el árbol y él era árbol, acostumbrado a mirar el infinito él era infinito; él subía volando las montañas y era fuerte; era ágil... extraño... algo muy antiguo..." (Hincapié, 1995).

Por su parte, para Fern Shaffer:

Nuestros performances son un esfuerzo colaborativo. Para confrontar estas crisis, designamos lugares sagrados en los que



efectuamos los rituales, en un esfuerzo por alcanzar objetivos similares en los que nuestros antecesores estaban interesados, como lo son la ecología y el medio ambiente. La motivación para los rituales que realizamos es la de traer de regreso el espíritu a la comunidad y al mundo. Los rituales son acciones que habitan al corazón y al alma (Shaffer, 2000).

Este aporte del Centro Colombo Americano de Medellín a la consolidación del patrimonio artístico inmaterial de nuestro país ha sido reconocido por teóricos y críticos independientes:

La Galería del Centro Colombo Americano de Medellín, junto con otras instituciones culturales del país, recientemente inauguró el programa "Peregrinaciones hacia lo sagrado", con el cual se inicia una decidida apertura de los espacios museísticos en Colombia, a propuestas que desde las más diversas instancias, y fuera de marcos convencionales, trabajan por ofrecer al hombre contemporáneo de fin de siglo un reencuentro con sus valores básicos. En este contexto se inscriben la exposición de registros captados por el pintor Othello Anderson a las acciones rituales de Fern Shaffer (Galería Colombo Americano de Medellín) y el performance por María Teresa Hincapié la semana pasada en la sala Obregón del Museo de Arte Moderno de Bogotá.

(...)

Con el mismo propósito de recuperar la espiritualidad, de hacer un alto en la carrera del consumo y de volver a meditar sobre la esencia del ser humano y sobre la importancia de encontrar en ella alguna forma de religiosidad, María Teresa Hincapié ha hecho una investigación con la que busca reentender el mundo bajo perspectivas más sensibles.

(...)

Acoger acciones de arte como éstas ha sido una preocupación de los principales museos y galerías del mundo, los cuales se han unido a ellas sirviendo como escenario de algunos performances, o a través de exposiciones de los registros que de ellos quedan

en videos o en fotografías. En Colombia ha existido cierta preocupación, aunque tímida si se le compara con la actividad internacional. Con el proyecto que promueve el Colombo Americano de Medellín se intenta ampliar el espacio y contribuir con ello a trascender las fronteras de los recintos consagrados al arte (Iovino, 1995).

Inicialmente, desde el Centro Colombo Americano se rotulaban estas propuestas como *postmodernas*, luego se llamaron *contemporáneas*, y en la actualidad se conciben como *arte relacional*. En ellas el proceso y la relación con el otro ameritan un rango evaluativo equivalente al objeto "obra de arte". Aun así, en aquel entonces estaba en duda si estas propuestas eran arte. Algunos críticos consideran que la acción *Caminar es Sagrado* (también conocida como *Viaje al fondo del alma*), "... implica desde el punto de vista artístico la ruptura más radical" (Robayo, 2001: 116). Frente a esta obra surgieron innumerables preguntas: "Natalia Gutiérrez: ¿Por qué caminar hasta San Agustín es arte? María Teresa Hincapié: Porque esta no es la época de hacer cuadros, pinturas u objetos para vender. Caminar hacia San Agustín no es una obra de arte, es una propuesta artística, porque lo importante es tener una actitud frente a la vida y ante la sociedad" (Gutiérrez, 1995:2). Se podría decir que años después, en los proyectos definidos hoy como *arte relacional*, muchos artistas locales y nacionales apoyan su mirada plástica a partir de estas palabras.



Proyectos colaborativos y vida en comunidad: las *Aldeas*

Como visionaria, y con la estructura plástica que decantó del teatro al performance, las propuestas y los proyectos de María Teresa Hincapié, así como los de los artistas internacionales a quienes nos referimos, comenzaban a percibirse dentro de la crisis de la modernidad, como coherentes con las necesidades que demandaba un acercamiento metafórico al mundo. Sin embargo, todavía se consideraba absurdo el apoyo que desde la Galería de Arte Contemporáneo del Centro Colombo Americano de Medellín se daba a los procesos artísticos de la maestra Hincapié (como *Caminar es sagrado*, 1994-95), o a las propuestas de Fern Shaffer y Dominique Mazeaud. Para la Galería era claro que estos procesos y propuestas transmitían un mensaje más trascendental para nuestros tiempos, y de mayor fuerza y contenido comunicativo que la obra de arte terminada.



Fue a partir de la programación de la Galería de Arte Contemporáneo del Centro Colombo Americano de Medellín, y de instituciones como la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, y la Universidad EAFIT, como comenzaron a realizarse dichos eventos. En octubre del 2001, en el Paraninfo de la Universidad de Antioquia, y con el apoyo de la Organización de las Naciones

Unidas dentro del coloquio *Seminarios de Paz y Democracia*, María Teresa Hincapié participó, con Dominique Mazeaud, Paola Rincón y un grupo de indígenas de varias comunidades de Colombia, en la realización de algunos performances y conferencias que se hicieron en Medellín y en otras ciudades de Colombia. Esta colaboración continuó al año siguiente. Fueron días en los que el mundo se constreñía de dolor con los atentados del 11 de septiembre de 2001 y, de alguna forma, a través de estas acciones colaborativas se intentaba sanar el dolor personal y colectivo. Un momento certero para la integración, para volver a mirar de manera poética al otro, tal como lo realizó Dominique Mazeaud con la colaboración de María Teresa Hincapié en la Universidad de Antioquia (*The Point of Tears/ El Punto de las Lágrimas y Seeds of Love/ Semillas de Amor*), evidenciando de nuevo el poder transformador de la metáfora (Sollitt: 2010).



Sin duda uno de los legados de patrimonio inmaterial más importantes que dejó María Teresa Hincapié a los artistas de hoy lo constituyó la experiencia en proyectos colaborativos que ella denominó *Aldeas*. Éstas consistían en encuentros de un fin de semana en los que se articulaban el trabajo artístico, la reflexión y la convivencia cotidiana:



Los grupos salieron al campo durante tres días a sectores particularmente atractivos por su conformación geográfica o porque permitían realizar labores de limpieza y recuperación ecológica, circunstancia que los integrantes aprovecharon para llevarlas a cabo. Al regreso, los participantes debieron utilizar la experiencia en sus labores de creación artística mediante alguna realización concreta en ese campo, en general, de carácter colectivo. Los proyectos buscaban simplemente que los jóvenes de la ciudad pudieran entrar en contacto con la naturaleza, gozar de ella al vivirla, observarla de cerca y entender los peligros que la asechan y las acciones que es posible emprender para preservar su integridad. (Robayo, 2001: 117).

²Martin Heidegger acuñó el término "el Camino de Cézanne" para hacer referencia a la actitud de Cézanne de "dejar ser" al paisaje de la montaña de Santa Victoria en su infinita multiplicidad, donde cada elemento encuentra el lugar que le pertenece de manera orgánica, sin una imposición del hombre (de la época industrial y del consumo) sobre ella.

En las *Aldeas*, María Teresa recurría a una metodología integradora de cuerpo y mente: por un lado, los artistas vivían la cotidianidad con base en unos principios de alimentación saludable, de ejercicios físicos, de formas de meditación activa como el *hatha yoga*, y desarrollaban hábitos cotidianos orientados a vivir de manera más ecológica; por otro lado, invitaba a Juan Alberto Gaviria Vélez para que reflexione con los participantes sobre los planteamientos de su tesis de posgrado *Hacia una experiencia estética necesaria* (Gaviria, 1994). En este texto, que fue laureado por la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional, se analizan las propuestas de Suzi Gablik y se presentan varios de los artistas que posteriormente visitarían a Colombia y conocerían a Hincapié: Fern Shaffer y Dominique Mazeaud. En la tesis *Hacia una experiencia estética necesaria* se propone:

Hoy, muchas obras de arte más que terminadas se convierten en un proceso que en algunos casos trasciende la vida natural del artista. Y así el artista, al ser consciente de que su proyecto trasciende su propia vida, está tomando actitudes al caminar 'el Camino de Cézanne', con más comprensión y benevolencia hacia otros y hacia su oikos





la tierra, que hacía el éxito en su vida natural. Opciones de esta índole en el arte son las que están vinculando el arte de nuevo como una de las herramientas necesarias para la sobrevivencia. Hoy muchos artistas con esta actitud replantean el mismo nombre de artista por el de "peregrino" caminando en su actitud constructora de sobrevivencia sobre la tierra (Ibid, 1994: 84-85).

Y más adelante añade: "Caminar significa, además del ejercicio físico, tomar actitudes comprometidas con encontrar procesos vitales de sobrevivencia" (Ibid, 1994: 85).



Así, el proceso de las *Aldeas* se iniciaba con una reflexión conceptual en la ciudad, para adentrarse en la naturaleza. Se buscaba un equilibrio entre lo individual y lo grupal: a la vez que cada participante desarrollaba su obra, el grupo la revisaba y la retroalimentaba. En forma simultánea, se distribuían entre los participantes las tareas de mantenimiento cotidiano, como cocinar, limpiar.... De esta manera, la experiencia constituía una especie de camino iniciático que permitía a los artistas fortalecerse frente a una sociedad absorbida por el consumo y la venta de obra. Para María Teresa esto sólo podía lograrse si se separaba a los artistas de su cotidianidad, para confrontarlos con las ideas de lo que es arte, y lo que significa crear más allá del "cubo blanco", para centrarse en sí mismos y poder ser el vehículo de su acción.

Estas *Aldeas* se realizaron en diferentes regiones del país, entre 1995 y 1996, con el apoyo del Centro Colombo Americano de Medellín: Antioquia, Atlántico, Norte de Santander, Risaralda, Valle del Cauca y Cundinamarca, fueron algunos escenarios. En Cundinamarca se llevó a cabo con artistas de México, Venezuela y Colombia, y María Teresa obtuvo una mención en el Salón Regional de Artistas de Bogotá (Colcultura, 1995).



Quebrada Valencia, Sierra Nevada de Santa Marta

Por esa época María Teresa adquirió un terreno en la Sierra Nevada de Santa Marta, en la cercanía de la quebrada Valencia, con el fin de construir un proyecto de vida en comunidad con los hombres y con la naturaleza. En ese proceso de colonización ecológica y respetuosa del medio ambiente también participó Juan Alberto Gaviria



Vélez, quien impulsó la construcción del espacio de residencia y de trabajo. A largo plazo, el objetivo fue consolidar un lugar de encuentro y de formación donde artistas de distintas procedencias pudieran tener experiencias significativas con la naturaleza en su estado más puro, que indujeran

en ellos procesos de transformación personal y espiritual y, a partir de allí, desarrollar proyectos coherentes con un arte comprometido con la supervivencia del ser humano. Allí se dieron cita artistas en formación, artistas que iniciaban su carrera, y otros con una trayectoria más amplia. A todos ellos invitaba a convivir con una firme disciplina basada en el silencio para la interiorización, en el desarrollo de una conciencia corporal derivada de la acción atenta y concentrada, en el respeto profundo por la naturaleza y por todos los seres vivos, y en una alegre y serena renuncia al consumismo y a la posesión de bienes materiales innecesarios. Este proyecto continúa, hoy día, bajo la coordinación de su hijo, Santiago Zuluaga Hincapié.



La extensión de su legado

Entre sus seguidores, y con un espíritu muy cercano al de María Teresa, estaban algunos estudiantes de arte de Santa Marta, como Edwin Jimeno Tarazona, segundo premio en el XXXVIII *Salón Nacional de Artistas*, 2001, y Oscar Leone, x *Bienal de Bogotá*, 2009, quienes se desenvuelven en proyectos individuales y colectivos, como los Laboratorios de Mediación que realizan el Ministerio de Cultura de Colombia y el Museo de Arte Contemporáneo de Santa Marta, y el proyecto "Madreagua", en la Ciénaga Grande del Magdalena. Por su parte, algunos artistas del performance, como Tzitzí Barrantes, Fernando Pertuz y Yuri Forero, entre otros, le brindaron hace poco un sentido homenaje en Armenia, su ciudad natal³.

Y también, de una forma muy estructurada, se creó el programa Desearte Paz, de la Galería de Arte Contemporáneo del Centro Colombo Americano, que desde 2005 configuró en Medellín las *Aldeas* y los encuentros entre artistas y comunidad, de una forma que hoy se destaca en el ámbito nacional e internacional, develando la capacidad del arte relacional y de las prácticas artísticas en comunidad, para apoyar y promover procesos de desarrollo social más allá del "cubo blanco" de la modernidad. Con temas recientes, como "Derechos y responsabilidades en el cambio climático", "Agua para la vida", y "Levantando el espíritu de los pueblos ancestrales", entre otros⁴, la mirada de María Teresa Hincapié, compartida con otros artistas internacionales que también apoyó esta galería, se ha diseminado dentro de nuestra ciudad con los



programas "Arte y Escuela" y "Arte e Infancia". A través de la formación artística, la Galería de Arte Contemporáneo del Centro Colombo Americano de Medellín apoya el desarrollo de jóvenes de nivel de educación básica desde los temas de los laboratorios artísticos⁵. En la mayoría de los casos se busca reincorporar a niños en alto riesgo a un "buen comienzo", y fortalecer en todos ellos habilidades de liderazgo en sus comunida-

des a partir de la capacidad del arte de devenir y de aportar a la construcción de una cultura de la paz. Esta filosofía de trabajo, que se nutre de la propuesta vital de María Teresa Hincapié, se ha extendido, inclusive, más allá de nuestras fronteras con el programa "Redesearte Paz"⁶. Se concibe así el legado de María Teresa como un proceso, una obra de arte inconclusa a la que todos estamos llamados⁷.

⁵<http://www.colomboworld.com/colombo/index.php/colombo/content/view/full/1427>

⁶<http://redeseartepaz.org/>

⁷Ver buenas prácticas Deseartepaz desde Colombia: <http://redeseartepaz.org/somos/info-colombia/>. La Fundación Kreanta define las buenas prácticas como "actuación o estrategia impulsada por un agente cultural o educativo (del sector público o privado) que ha mejorado de forma significativa una situación determinada y que puede servir como ejemplo para futuros proyectos de otros agentes culturales o educativos". (<http://www.kreanta.org/actividades/buenas.php>).

³Primer Encuentro Nacional de Performance: Performance para la Vida – Homenaje a María Teresa Hincapié, organizado por la Fundación Calle Bohemia, Armenia, 26-28 de agosto de 2010. (<http://performancearmenia.blogspot.com/>).


⁴<http://vids.myspace.com/colomboamericano-medellin/videos>.



Su mirada visionaria fue apoyada en la ciudad de Medellín, y se ha complementado con lo que hemos aprendido a partir de encuentros de arte internacional, como el pasado MDE07 (*Encuentro Internacional Medellín 07/Prácticas Artísticas Contemporáneas*) y el que se avecina para 2011, "Aprender y Enseñar". Gracias a María Teresa, hoy comprendemos que ésta es una notable ruta, cuya utilidad apenas comienza a ser reconocida en su potencialidad de sanar lo que la razón de una modernidad deshumanizada había olvidado: "El corazón tiene sus razones que la razón no logra percibir" (Pascal, En Berman, 1987: 145)

Estamos seguros de que no fue en vano el apoyo de la Galería de Arte Contemporáneo del Centro Colombo Americano de Medellín al desarrollo de la obra de la maestra Hincapié. Lo que parecía un absurdo, es hoy terreno fértil para confrontar desde lo sensible los desafíos de la actualidad:

...He tenido conflictos con la gente porque en este momento soy muy radical en mi vida cotidiana, niego y critico lo que significa ser mujer, una persona común: no quiero lavar o planchar, o montar en bus. La gente no quiere renunciar a eso y comienza a criticarme y me dice: "Usted es demasiado radical". La salida que yo le doy ahora es la de reactivar un proyecto que nos permita una relación ecológica con la vida. (Hincapié: 1995)

Palabras patrimoniales que se constituyen en materia de inspiración para los visionarios de hoy. 

Bibliografía

GABLIK, S. (1987). *¿Ha muerto el arte moderno?* Madrid: Hermann Blume.

GABLIK, S. (1991). *The reenchantment of art*. Nueva York: Thames and Hudson.

GAVIRIA, J.A. (1994). *Hacia una experiencia estética necesaria*. Tesis de Grado. Postgrado en Hermenéutica y Semiótica del Arte, Universidad Nacional de Colombia sede Medellín.

GROTOWSKI, J. (1970). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI Editores.

GROTOWSKI, J. (1992-1993). "El Performer". *Máscara*. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología, México, año 3, N° 11-12, p. 78.

GUTIÉRREZ, N. (1995). *El Camino Hacia lo Sagrado*. Entrevista a María Teresa Hincapié. En: Catálogo Caminar es Sagrado, Centro Colombo Americano de Medellín.

HINCAPIÉ, M. T. (1999). *Burocratización: La muerte de la vanguardia*. Manuscrito sin publicar, presentado en: II Seminario Expresiones del Arte Contemporáneo, 20 y 21 de mayo de 1999, Banco de la República, Popayán, p. 2.

HINCAPIÉ, M. T. (1995). *El performance, un arte ligado con lo sagrado*. Periódico La Opinión, julio, 1994. En: catálogo Caminar es Sagrado, Centro Colombo Americano de Medellín.

Hincapié, M. T. (2006). En: Ramírez Molano, C. *HINCAPIÉ performance de María Teresa Hincapié*. Nómadas, No. 24, abril, p. 178.

HINCAPIÉ, M.T. (1995). "Volando al fondo del Alma". Periódico El Tiempo, diciembre, 1994. En: *Catálogo Caminar es Sagrado*, Centro Colombo Americano de Medellín.

HINCAPIÉ, M. T. (1995). *Diario del peregrinaje a San Agustín*, Catálogo Caminar es Sagrado, Medellín: Centro Colombo Americano.

IOVINO, M. (1995). *Departamento de Educación, Museo de Arte Moderno de Bogotá/Revista Semana*, julio de 1995. En: catálogo Caminar es Sagrado, Centro Colombo Americano de Medellín.

PASCAL, B. (1987). En: Berman, Morris. *El reencantamiento del mundo*. Santiago de Chile: Cuatro Vientos Editorial, p. 145.

ROBAYO, A. (2001). *La crítica a los valores hegemónicos en el arte colombiano*. Bogotá: Convenio Andrés Bello – Ediciones Uniandes.

Entrevista a María Teresa Hincapié por Natalia Gutiérrez, catálogo Caminar es Sagrado, Centro Colombo Americano de Medellín, 1995.

SOLLITT, S. (Director). (2010). *The Point of Tears by Heartist Dominique Mazeaud. 15 Ritual Performances in Four Cities Colombia: Medellín, Bucaramanga, Cali, Bogotá* (2001-2002).

SHAFFER, Fern. (1991). Entrevista realizada por la crítica de arte Suzi Gablik. En: *Art Papers*. Catálogo de Peregrinajes a lo Sagrado, Centro Colombo Americano de Medellín y Banco de la República de Bogotá, 1995.

SHAFFER, Fern. (2000). Catálogo Harmony, Centro Colombo Americano de Medellín, Febrero.

Fotografías

Pag. 44. Aldea. Proyecto de sobrevivencia en donde participaron artistas de Colombia y Venezuela, con el apoyo del Área Cultural del Banco de la República. Cúcuta. Agosto 1995. F: Juan Alberto Gaviria Vélez. Archivo Fotográfico del Centro Colombo Americano de Medellín.

Pag. 45. Quebrada Valencia - Sierra Nevada de Santa Marta. 1996-1997. F: Juan Alberto Gaviria Vélez. Archivo Fotográfico del Centro Colombo Americano de Medellín.

Pag. 46. (Arriba). "Este es el lugar donde trabajamos y practicamos la construcción de la vida como una experiencia estética. Recibimos de la naturaleza aguacates por cientos, papayas y muchas frutas, vean cuán generosa es la naturaleza". Quebrada Valencia - Sierra Nevada de Santa Marta. 1996-1997. F: Juan Alberto Gaviria Vélez. Archivo Fotográfico del Centro Colombo Americano de Medellín. (Abajo). Quebrada Valencia - Sierra Nevada de Santa Marta. 1996-1997. F: Juan Alberto Gaviria Vélez. Archivo Fotográfico del Centro Colombo Americano de Medellín.

Pag. 47. Quebrada Valencia - Sierra Nevada de Santa Marta. 1996-1997. F: Juan Alberto Gaviria Vélez. Archivo Fotográfico del Centro Colombo Americano de Medellín. Biblioteca Pública Piloto.

Pag. 48. (Izquierda). Divina Proporción, Primer Premio xxxvi Salón Nacional de Artistas. 1996. F: Juan Alberto Gaviria Vélez. Archivo Fotográfico del Centro Colombo Americano de Medellín. (Derecha). Quebrada Valencia - Sierra Nevada de Santa Marta. 1996-1997. F: Juan Alberto Gaviria Vélez. Archivo Fotográfico del Centro Colombo Americano de Medellín.

Pag. 49. Postal de invitación "Peregrinajes hacia lo sagrado". Publicada por el Centro Colombo Americano de Medellín. 1995.

Pag. 50. (Izquierda). Seminario de Paz y Democracia, Paraninfo de la Universidad de Antioquia. De izquierda a derecha: Dominique Mazeaud, Juan Alberto Gaviria Vélez, Juan Bautista Agreda (comunidad Camentsä), Angel Villafanie Izquierdo (comunidad Arhuaca), Paola Rincón y María Teresa Hincapié. 2001. F: Juan Alberto Gaviria Vélez. Archivo Fotográfico del Centro Colombo Americano de Medellín. (Derecha-arriba). Foto fija del Performance The Point of Tears de Dominique

Mazeaud en el campus de la Universidad de Antioquia. Sollitt, Shannyn (Video). The Point of Tears by Heartist Dominique Mazeaud. 15 Ritual Performances in Four Cities Colombia: Medellín, Bucaramanga, Cali, Bogotá (2001-2002). 2010. (Derecha-abajo). Foto fija del Performance The Point of Tears de Dominique Mazeaud en la Plaza Botero, donde aparece María Teresa Hincapié leyendo un texto. Sollitt, Shannyn (Video). The Point of Tears by Heartist Dominique Mazeaud. 15 Ritual Performances in Four Cities Colombia: Medellín, Bucaramanga, Cali, Bogotá (2001-2002). 2010.

Pag. 51. (Izquierda). Idea. Propuesta de sobrevivencia con estudiantes de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín. Octubre 1995. F: Archivo personal de Juan Alberto Gaviria Vélez y Archivo Fotográfico del Centro Colombo Americano de Medellín. (Derecha). Aldea. Taller de sobrevivencia. Este proyecto fue apoyado por la Escuela de Artes Plásticas del Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali. Noviembre 1995. F: Juan Alberto Gaviria Vélez. Archivo Fotográfico del Centro Colombo Americano de Medellín.

Pag. 52. (Arriba). Aldea. Propuesta de sanación, recuperación y reforestación de la playa Sabanilla, Barranquilla. Este proyecto fue apoyado por la Escuela de Bellas Artes de Barranquilla y el Área Cultural del Banco de la República. Septiembre 1995. F: Archivo personal Juan Alberto Gaviria Vélez y Archivo Fotográfico del Centro Colombo Americano de Medellín. (Abajo). María Teresa Hincapié caminando al amanecer por las playas del Parque Tayrona cerca de su proyecto en Quebrada Valencia. F: Juan Alberto Gaviria Vélez. Archivo Fotográfico del Centro Colombo Americano de Medellín.

Pag. 53. (Arriba). María Teresa Hincapié en la Aldea de Quebrada Valencia - Sierra Nevada de Santa Marta. 1996-1997. F: Archivo

personal Juan Alberto Gaviria Vélez y Archivo Fotográfico del Centro Colombo Americano de Medellín. (Abajo-izquierda). Juan Alberto Gaviria Vélez trabajando en la Aldea de Quebrada Valencia - Sierra Nevada de Santa Marta. 1996-1997. F: Archivo personal Juan Alberto Gaviria Vélez y Archivo Fotográfico del Centro Colombo Americano de Medellín. (Abajo-derecha.) María Teresa Hincapié trabajando en la Aldea de Quebrada Valencia - Sierra Nevada de Santa Marta. 1996-1997. F: Archivo personal Juan Alberto Gaviria Vélez y Archivo Fotográfico del Centro Colombo Americano de Medellín.

Pag. 54. . Tupac Enrique Acosta, líder político y espiritual de los pueblos indígenas de Norteamérica, dirigiéndose a los participantes y representantes de varias comunidades indígenas de Colombia, durante la jornada académica del Laboratorio 18 de Desearte Paz "Levantando el espíritu de los pueblos ancestrales", con el apoyo de la Gobernación de Antioquia, la Alcaldía de Medellín, el Cabildo Indígena Chibcariwak del Valle de Aburrá. 2008. F: Archivo Fotográfico del Centro Colombo Americano de Medellín.

Pag. 55. (Izquierda). Artistas Lynn Hull (USA), Patricia Lara y otros en acción de reforestación en Jericó, Antioquia, durante el Laboratorio 22 de Desearte Paz "Derechos y responsabilidades en el Cambio Climático", con el apoyo de Corantioquia y la Alcaldía de Medellín. 2010. F: Archivo Fotográfico del Centro Colombo Americano de Medellín. (Derecha). Estudiantes grado 10 CASD participantes del programa Arte y Escuela de Desearte Paz, con el apoyo de la Alcaldía de Medellín. 2008. F: Archivo Fotográfico del Centro Colombo Americano de Medellín.

TIENDA
mua

NUEVOS PRODUCTOS
PARA REGALAR

¡MOTIVOS EXCLUSIVOS
DE NUESTRAS COLECCIONES!



INFORMES

(4) 219 8187

comunicacionesmuseo@quimbaya.udea.edu.co

Calle 67 N° 53 – 108, Bloque 15 de la Ciudad Universitaria,
Universidad de Antioquia.



Reunimos la experiencia de tres personalidades relevantes en la historia del Instituto de Bellas Artes y en el devenir de las manifestaciones artísticas del Departamento. El maestro Jorge Cárdenas Hernández, formado en la Academia de Bellas Artes, institución que fue liderada por los maestros Eladio Vélez, León Posada y Emiro Botero; la maestra Teresita Gómez, pianista, egresada del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, y la artista Egda Rubí García Valencia, Magíster de la Universidad Javeriana de Bogotá y actual decana de la Facultad de Artes Visuales de la Fundación Universitaria de Bellas Artes.

Las entrevistas —realizadas por Juan Fernando García Castro y Henry García Gaviña, miembros del Comité Editorial de Códice— tomaron como punto de partida la celebración del centenario del Instituto de Bellas Artes y su importancia para el desarrollo cultural de Antioquia. El lector encontrará tres puntos de vista que refieren el impacto de esta institución en los procesos artísticos y culturales de la región y, de manera particular, en las carreras profesionales de cada uno de los entrevistados; tres perspectivas que hablan de la influencia del Instituto en la ciudad de Medellín, de los cambios que suscitó en la comunidad, de su proyección en el marco de los procesos que actualmente lidera, y de las razones que hacen de esta entidad un referente cultural afincado en la memoria departamental y nacional.

BELLAS ARTES ES UN ACTO DE HEROICIDAD

Maestro Jorge Cárdenas Hernández*

¿Por qué ha sido importante el Instituto de Bellas Artes para el desarrollo de las Artes en Antioquia?

Yo creo que el Instituto de Bellas Artes es para Antioquia un acto de heroicidad. Porque hay cosas que a mí me sorprenden, una de ellas es precisamente el Instituto; y si uno trata de entender el problema desde el origen y la conformación del

Departamento, se encuentra con que el desarrollo de Antioquia se orienta hacia la economía, en parte hacia la agricultura, y sobre todo hacia la minería. Eso tiene un sentido que, para mí, es un problema pragmático, porque toca con el desarrollo económico del Departamento. Entonces, vienen, dentro de ese proceso, cosas que a mí no dejan de llamarme muchísimo la atención,



*Maestro antioqueño nacido en Santa Rosa de Osos. Ha sido profesor de dibujo, pintura, figura humana, historia del arte y apreciación estética en el Liceo Antioqueño, en el Instituto Isabel La Católica, en el Instituto de Bellas Artes de Medellín, y en la Universidad de Antioquia. Pintor, muralista y divulgador artístico que ha estudiado minuciosamente la figura humana, las gamas de la luz, la tonalidad de los colores en el lienzo y la expresión de los paisajes.

porque en Antioquia no hubo la tradición cultural que tuvo Santa Fe de Bogotá, por ejemplo, o Popayán o, en cierta forma, Pasto. Se ha escuchado hablar bastante del encajonamiento o aislamiento de Antioquia durante mucho tiempo por razones geográficas. Entonces, todo ese proceso me asusta y me asombra, al pensar en gente tan importante como Carrasquilla, Rendón, Efe Gómez o tantos otros escritores de esa época, al lado de maestros como Cano y Tobón Mejía. Son cosas muy extrañas. La fundación del Instituto de Bellas Artes es un reconocimiento de una necesidad muy rara, dentro de un proceso que no fue cultural en su momento sino de otro orden.

Y lo excepcional es que, al fundar el Instituto, es Cano su motor —sustentado por la Sociedad de Mejoras Públicas— y desde ese momento, hasta hoy, la lucha ha sido artística, excepcionalmente artística, y se pueden ver la cantidad de maestros que ha producido el Instituto de Bellas Artes.

Después de Cano aparece el período en el que él fue profesor, y entonces la suma de importantes pintores. Esos artistas plásticos son los que le van a dar una fuerza grandísima al Instituto e impulsan su desarrollo: aparecen Gabriel Montoya, Cháves, los Vieco, después viene otra generación, la de Pedro Nel Gómez, Eladio Vélez, y sigue y sigue hasta hoy; en música es lo mismo y son innumerables las personalidades que ha tenido dentro de ese campo.

Para mí ha sido de una importancia muy grande y más ahora que le han concedido el título universitario. Porque, mire, hay una diferencia sustancial entre la organización y los programas de una universidad y los del Instituto. Fíjense como las universidades agrupan una cantidad de manifestaciones del saber y cada una tiene sus programas y, en cierta forma, en la Universidad de Antioquia lo vemos: cuando se afecta un programa en Medicina o en cualquier otra facultad, se van afectando todos, porque el concepto de universidad, como su nombre lo dice, es el de universalidad, entonces, si dentro de ella se modifica alguna cosa, eso va a repercutir en las demás.

En cambio en el Instituto, con este nuevo título no sé exactamente qué beneficios vaya a

tener, los programas son únicos porque todos se refieren al arte, a la evolución dentro del arte: la música, la danza, la pintura, la escultura. De ahí que yo creo que el Instituto tiene ahora una responsabilidad supremamente alta, debido a otra cosa: en la universidad los programas los pueden cambiar en *vuelta de campana*, de un año al otro o de una década a la otra; en el Instituto esto no sucede, no se puede cambiar de campana, están de por medio unas raíces profundas.

Para la ciudad de Medellín ¿Qué significó la instauración de un instituto dedicado al arte? ¿Cómo cambió la ciudad después de la aparición del Instituto?

Imagínense ustedes un proceso como el que mencionamos y que existan soñadores que creen un Instituto y que se den cuenta de la necesidad de que éste sea sino de arte. Es excepcional, yo no creo que en Popayán, en Tunja, en Bogotá haya habido eso, que yo sepa no lo hubo. Una fundación exclusivamente para el arte en un Departamento donde no había tradición para ello. Si se examina la infiltración cultural en el país a partir de la Conquista, toda se radica en cualquier otra parte menos aquí. Entonces, es un sueño que unos individuos hicieron realidad y que permanece hasta hoy. Cien años, es una tradición durísima. Claro que la Universidad tiene más de cien años, pero si ustedes ven la forma como ella se creó, obedece a otra serie de factores, y desde luego que es importantísimo que la Universidad de Antioquia sea de las más antiguas del país. Entonces son dos mentalidades muy diferentes, totalmente distintas, y la de la Universidad es una mentalidad de cultura, pero ahí viene otro fenómeno, y es que las humanidades en la Universidad aparecen fuertemente en el siglo pasado. En cambio la fundación del Instituto, llámese como se llame, parte de las humanidades, y que haya habido soñadores para fundar esto es rarísimo, así como es raro lo que les decía ahora, que en un momento en el que el ambiente no es el cultural propiamente, aparecen Efe Gómez, Carrasquilla, Rendón, Cano, Tobón Mejía, y tantos otros.

Desde su experiencia ¿Qué le aporta el Instituto de Bellas al proceso de formación de un artista?

Yo conozco el Instituto porque yo he tenido intereses de ese tipo, pero yo no fui formado allí, yo me formé en la Academia de Bellas Artes de Medellín que fue fundada y orientada por Eladio Vélez y León Posada y, dentro de ella, estaban dos o tres personalidades más, muy cultas como Eduardo Duque Salazar, ingeniero, humanista y escultor.

Yo me formé, realmente, en la Academia de Bellas Artes, pero ocurre que mis nexos con el Instituto se dieron por medio de mi maestro y de todos los compañeros de mi generación que eran de allá. Entonces, yo conozco y me he interesado por el Instituto. Inclusive ellos —y es algo que yo les agradezco— me han acogido a mí y me han adoptado como del Instituto y yo he estado en todas las labores de ellos durante muchos años, inclusive fui profesor del Instituto, de ahí que lo que a mí me liga es una tradición distinta a la de mi formación. Y eso me permite tener una visión un poco diferente; el Instituto, desde su fundación hasta hoy, ha venido modernizándose, y esa modernización —como yo decía ahora— no tiene por qué abandonar la raíz, y qué es lo que yo digo con eso: que en la época moderna puede haber una tendencia generalizadora, pero el conocimiento del oficio, en arte, como el conocimiento en cualquier otra actividad no debe abandonarse, porque quien se forma en una academia tiene derecho a saber qué hace, cómo lo hace y por qué lo hace, y qué condiciones técnicas y materiales tiene lo que está haciendo. Yo creo, desde ese punto de vista, que tengo una visión general un poco distinta a la que pueden tener otros de los amigos del Instituto.

¿Cómo proyecta al Instituto? ¿Cuál cree que es su rumbo?

Pienso al respecto —y así se lo manifesté a las directivas del Instituto— que para ellos el momento es complicadísimo; ahora decíamos, la universidad puede cambiar los estatutos de una facultad de un momento a otro y, no obstante,

deja ciertas cosas que no son modificables. Entonces, el Instituto tiene que pensar en su raíz, y en la época en la que vive, y yo creo que esa raíz se salva si se establece dentro de su estatuto que los primeros años de formación de sus artistas se enfoquen en el desarrollo de una conciencia bien clara del oficio y no sólo de la idea; porque en el arte juegan papeles importantísimos la sensibilidad, la decisión, el ambiente, el momento histórico, pero se necesitan bases sólidas... bases sólidas sobre las que se pueda evolucionar. ¡Hombre!, que resulte un artista supermoderno pero con unas bases profundas, no de improvisación, que eso se nota mucho. Y se ve por ejemplo hoy, —y se me viene a la memoria un asunto... y puede ser muy poco elogioso—, que los grafiteros resultaron artistas de un momento a otro, y cuál es la formación real que pueden tener cien grafiteros. U otra cosa, en el año que termina, hace dos meses, se convocó a todo el Departamento a un salón en el Palacio de la Cultura Rafael "Uribe Uribe", y se presentaron, a esa sola convocatoria, como 360 artistas. Súmele a todo eso los artistas que se están formando en cuanto parte hay, y que responden aquí y allá. Hubo un momento en el que en la ciudad yo conté, *grosso modo*, cuatrocientos expositores. Eso me parece a mí muy dudoso, y todos vendiendo y, fuera de eso, a todos les decían maestro.



AMO A BELLAS ARTES... FUE MI CASA

Maestra Teresita Gómez**

¿Por qué ha sido importante el Instituto de Bellas Artes para el desarrollo de las Artes en Antioquia?

Para mí no solamente es importante por los profundos recuerdos personales que tengo, es importante porque ya es una universidad, porque todo lo que puede hacer el Instituto de Bellas Artes a veces no lo puede hacer otra institución de la región, por el espacio, por el ambiente y porque es un sitio pionero y trascendental para la ciudad. Bellas Artes ha crecido, se está fortaleciendo, como todo, tuvo momentos bajos —también nosotros en la Universidad de Antioquia— pero todo empieza otra vez a coger mucho aliento.

¿Qué influencia tuvo Bellas Artes para el desarrollo de su carrera?

Yo viví la época de oro de Bellas Artes. Empecé a estudiar en el 49. Me tocó mucha riqueza cultural tanto a nivel musical como a nivel pictórico, pues estaban Débora Arango, Pedro Nel Gómez, Eladio Vélez y Rafael Sáenz, de este último fui modelo para una pintura que está en Bellas Artes. En teatro y en música también había una serie de personalidades y académicos importantes del país y del exterior. Débora Arango, por ejemplo, siempre estimuló mucho a mi papá para que me apoyara, pues, mi padre, que era el portero de Bellas Artes, fue siempre muy solidario conmigo.

La casa mía quedaba dentro de Bellas Artes, entonces yo abría una puerta y estaba en el hall del Instituto. Los domingos montaba en triciclo en el hall; yo jugaba en ese lugar. Todo eso para mí fue una época de oro: vinieron grandes músicos que se presentaron en el teatro de Bellas



Artes y que tuve la fortuna de conocer. Todo eso lo viví en los primeros 15 años, la más feliz del mundo; imagínese uno a esa edad escuchar en vivo a María Luisa Landín o a María Dolores Flores Ruiz. Yo estaba muy pequeñita, todos decían que era la hija de Bellas Artes (eso suena cómico).

Entonces, mi parte artística fue muy completa, porque yo me nutrí de todo eso y de ahí salió mi idea de estudiar piano en la Universidad de Antioquia en el Conservatorio de San Ignacio.

Para la ciudad de Medellín ¿Qué significó la instauración de un instituto dedicado al arte? ¿Cómo cambió la ciudad después de la aparición del Instituto?

Antes de Bellas Artes no recuerdo mucho porque yo empecé muy niña a estudiar piano —entre tres y cuatro años—. Oficialmente inicié en Bellas Artes en el 49. Allí estudiaban todas las niñas de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín porque en ese momento no había lo que existe ahora, (afortunadamente, hoy tienen opción los niños de los barrios populares —como yo, que también era popular—) y como yo era hija de los porteros, no tenía esa opción. Ahora todo el mundo puede estudiar en Bellas Artes, antes no.

En la transformación cultural de la ciudad tuvo mucho que ver Diego Echavarría que fue como mi mecenas, en esa época había muchos mecenas de la música, muchas personas profundamente interesadas en la cultura musical. Ahora, por ejemplo, apoyan los bancos, pero antes eran los llamados gamonales de Medellín, personas muy cultas, a quienes les interesaba que la ciudad tuviera un centro cultural importante.

Para su proceso de formación y desarrollo profesional ¿Qué tan relevante fue el Instituto de Bellas Artes?

Para mí fue muy importante porque yo me hice allí, y cuando salí de Bellas Artes y llegué a la Universidad Nacional de Colombia, en Bogotá, me desempeñaba muy bien, pues había recibido todo un bagaje cultural en Bellas Artes —y que no vaya a sonar esto a petulancia porque ni mucho menos— y era una niña muy culta, porque simplemente todo lo absorbía, porque crecí ahí y porque todos me querían mucho. Los de pintura conmigo fueron como mis tíos, por decir algo, los de teatro mis primos, los músicos mis padres y todos estaban interesados en que yo saliera adelante.

¿Qué hecho memorable resalta dentro de su proceso de formación?

Como yo siempre acompañaba a mi padre a cerrar el edificio y a vigilar que todo estuviera en orden, que no se fueran a quedar estudiantes por ahí haciendo de las suyas... iba en ese recorrido con mi papá tocando todos los pianos en el cielo



de Bellas Artes. En el día yo escuchaba a las niñas, me dejaban entrar y me quedaba quietecita, y por las noches trataba de reproducir todo lo que ellas hacían, todo eso al escondido... porque eso era para niños muy ricos. Yo empecé a tocar de oído. Claro, mi papá era un cómplice tenaz, en mi casa hubo unas peleas horribles porque mi mamá le decía "¡no le alcahuetees a la niña eso que vos no tenés para comprar un piano, te embobaste!", y mi papá me seguía apoyando. Y así transcurrió mi primer año de piano, de tres años y medio a cuatro años y medio, y completamente al escondido.

Entonces una noche mi papá me oyó, ya me oía tocar piecitas muy infantiles y dijo "bueno, hoy vas a dar el primer concierto" y me llevó al teatro. Abrió el piano de cola, se sentó

**Doctorado *Honoris causa* de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Concertista y profesora de piano *summa cum laude* del Conservatorio de la Universidad de Antioquia, en donde recibió formación del maestro Harold Martina. Su formación artística inicia en el Instituto de Bellas Artes bajo la instrucción de las maestras María Penella y Martha Agudelo; cursa, posteriormente, estudios de piano con los maestros Bárbara Hesse, Jakob Lateiner y Klaus Bässler. Ha recibido diferentes condecoraciones como la Cruz de Boyacá, en Bogotá, y la Flor de la Antioqueñidad. En la actualidad, está vinculada a la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia como docente de tiempo completo.

como en la cuarta fila y me dijo "Toque... bueno, pero haga la venia". Fui, hice la venia, toqué mis piezas que eran dos: *Cucú* y *La marcha del soldadito*. Hice la venia y me dijo "espere yo voy por su mamá". Entonces, fue por ella, vinieron, me escucharon y mi mamá se puso a llorar, y dijo "y ahora qué vamos a hacer con la niña". Tenía cuatro años y medio y tocaba a oído... Entonces "¡ah! que cuidado se deja pillar, que van a echar a su papá de Bellas Artes, que cuidado".

Pero como uno chiquito se va descarrando, entonces yo ya no esperaba a que mi papá cerrara ningún piso sino que me entraba a cualquier piano al oscuro cuando veía que anochecía, y tocaba esas dos piecitas. Una vez no se había ido la profesora de piano, cuando abre la puerta y pega un alarido "¡la negra está tocando piano!" Pero ella tenía una voz de esas agudas y yo me puse a llorar, creí que me iban a regañar, me oriné del susto, entonces llegó mi mamá y mi papá "¡ay que pasó!, no llore" entonces me cargaron y la profesora me dijo "yo le voy a dar clases al escondido" (Al escondido sabe más bueno, ¡Ah! ¿El escondido? El escondido es el acicate para uno agarrar con fuerza lo que sea).

¿Y cuanto tiempo el amor con el piano al escondido?

Seis meses, y a los seis meses la profesora Martica Agudelo, quien murió hace poco, dijo, "yo voy a reunir a todas estas señoras y les voy a preguntar si les molesta que tú tengas la opción de estar". Porque cada seis meses hacían un concierto infantil, era una belleza, pues imagínate todas las niñas iban como unas princesas, —Colombiamoda pero en esa época—, eran divinas todas repolludas con los vestidos de la época de las niñas. Entonces las señoras dijeron "que claro, que sí, que la negrita sí, que toque...". entonces ellas me regalaron el vestido. La única diferencia era que cuando todas las niñas iban de rosado, yo iba de azul, cuando todas las niñas iban de azul, yo iba de blanco o de amarillo, nunca del mismo color pero sí con un vestido muy bonito. ¡El patito feo, si o no, patito feo!

Bueno, así empezó mi carrera en Bellas Artes. Entonces la Sociedad de Mejoras Públicas me dijo "te vamos a dar una beca con la condición de que siempre saques cinco", y yo me lo tomé en serio y saqué cinco hasta que me gradué en el 55; respeté mucho esa beca y fue mi vida. No, el arte es como el bisturí de un escultor, cincela; el sonido, el color o la palabra, todo es una maravilla.

¿Cuál expresión del arte tenía más fuerza en Bellas Artes?

Las artes plásticas eran muy fuertes, más que la música. Recuerden toda esa manada de pintores (Débora Arango, ahí por ejemplo). Estaban todos. La pintura fue maravillosa. Y mis amigos pintores... los recuerdo con mucho cariño, yo tenía amigos muy grandes porque ese barrio era de gente acomodada, era de gente muy rica. Entonces yo no tenía mucha opción para tener vida social en el barrio, mi vida social estaba en Bellas Artes.

¿Cómo proyecta al Instituto? ¿Cuál cree que es su rumbo?

Yo espero que siga tomando fuerza. Yo pienso que tanto la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia como Bellas Artes, tienen que trabajar y seguir consiguiendo un nivel académico importante. A mí me parece que Bellas Artes está renaciendo con mucha fuerza.

Pienso que va muy bien, que tiene buenos profesores, que tiene muchos deseos de subir el nivel. Eso es muy importante.

¿Qué le dice a Bellas Artes a cien años de historia?

¡Gracias! Qué cien años tan bonitos y tan maravillosos, y que esos cien años son la plataforma para que sigan creciendo y logrando ideales. Que estoy muy agradecida con esa institución, la época mejor de mi vida está ahí, lo mejor de mis primeros quince años. Yo amo a Bellas Artes, esa es la expresión ¡Amo a Bellas Artes!

"QUE LA CONTEMPORANEIDAD NO NOS VUELVA VOLÁTILES"

Egda Rubi García Valencia***

¿Por qué ha sido importante el Instituto de Bellas Artes para el desarrollo de las Artes en Antioquia?

La institución ha sido realmente muy importante para Antioquia en estos cien años. Es muy interesante leer las actas de la Sociedad de Mejoras Públicas cuando deciden crear el Instituto y cuando dicen que *tenemos que crear hombres emprendedores, pero que también estén llamados de alguna manera a tener una sociedad formada estéticamente y una sociedad sensible al arte*. Un grupo de antioqueños pensando en abrir tierras, en tumbar montes, en hacer negocios, empresas, industrias, —y es muy significativo— proyectando que se tienen que abrir, por ejemplo, las boticas o farmacias toda la noche (desde esa época se está pensando eso, porque entonces por la noche quién va a vender medicamentos para los enfermos), diciendo que se tiene que crear un grupo de personas, porque, si hay un incendio, quién va a ayudar a apagar el incendio (están hablando de la creación de los bomberos); finalmente, ellos piensan en una ciudad planeada. No es gratuito que Planeación Municipal, que cumplió cincuenta años, le entregara a la Sociedad de Mejoras Públicas una condecoración porque fue el organismo que planificó la ciudad.

Al tiempo que concebían los desarrollos físicos, en lo que tenía que ver con infraestructura, (la canalización del río, un hotel para la gente que llegara a Medellín —el Nutibara—) también pensaban en unos espacios que hicieran trascender al hombre a través del desarrollo artístico. Entonces deciden crear, el 26 de septiembre de 1910, el Instituto; esta fecha coincide con la fundación del Instituto de Bellas Artes pero sólo hasta 1911, en febrero, se empiezan a realizar todas las actividades académicas.



Hemos comenzado a estudiar varias décadas del proceso (1910, 1920, 1930, 1940...) para mirar cómo fueron los desarrollos artísticos en Medellín e invitar artistas para que vengan a hacer una intervención en la ciudad. Es muy importante encontrarnos con la gran influencia que tenemos desde Cano hasta Julián Urrego —que es de nuestros últimos egresados—, con unos intervalos de mucho impacto en el medio artístico y social dentro de Medellín, incluso de Antioquia. Bellas Artes tiene a Francisco Antonio Cano a quien la Sociedad de Mejoras Públicas manda a estudiar a Europa y quien, en su momento, influye mucho a nivel pictórico en la ciudad; es el primer maestro para muchos. Otros, ya en su época, como Eladio Vélez —de quien también tenemos una obra maravillosa— es un pintor de la luz; como Pedro Nel Gómez, quien también trabajó aquí; como Débora Arango, quien también se formó en Bellas Artes. En este contexto, en el Instituto, se dieron unas luchas: se hablaba de los pedronelistas y de los eladistas; Pedro Nel tiene un estilo mucho más social en su obra y, de alguna manera, ahí toma partido Débora Arango;

***Magister en Educación Superior de la Universidad Javeriana, Bogotá. Actualmente se desempeña como Decana de la Facultad de Artes Visuales de la Fundación Universitaria Bellas Artes, Medellín.

los de Eladio Vélez se enfocan en el paisaje y en la reflexión estética. Entonces, podríamos decir que la influencia de nuestra institución en este medio es bastante grande, muy significativa, en tanto que no solamente formó artistas sino que también creó polémica, definió criterios y líneas de trabajo.

La institución entra en un letargo entre los años setenta y los noventa. Yo diría que son como veinte años en los que finalmente ingresan la Universidad de Antioquia y la Universidad Nacional con una posición muy distinta de formación en artes plásticas. En Bellas Artes, los artistas tradicionales enseñaban el dibujo, la pintura y todo el manejo de la técnica, y las facultades de arte empezaban a asumir una tarea diferente de formación en la ciudad. Ahí el Instituto se atrasa académicamente y sigue teniendo una tradición de escuela técnica.

Podemos decir entonces que hasta los setenta la institución tiene una buena presencia. Yo diría que desde hace, más o menos, unos diez años, la institución empieza a tener docentes egresados de la Universidad de Antioquia y egresados de la Universidad Nacional que comienzan a trabajar una línea muy distinta a la anterior. A partir de ahí el Instituto se ha propuesto impartir una educación que tiene que ver tanto con la formación tradicional como con las líneas más contemporáneas del arte.

Diríamos que el Instituto empieza nuevamente a tener una proyección con los estudiantes y, mediante salones y convocatorias, comienza a obtener ciertas posibilidades de figuración.

Tenemos un criterio claro respecto a la enseñanza en la ciudad del dibujo, de si es válida la pintura; el Instituto cree que sí. No sólo de conceptos vivimos, hay que conocer las técnicas y esa es la combinación que hace de Bellas Artes una institución universitaria. En la ciudad hemos sido muy importantes porque somos un referente como escuela de arte y, frente a las instituciones a nivel internacional, siento que somos más pares con universidades e institutos de Europa.

A cien años de historia y de la consolidación de procesos como la de convertir el Instituto de Be-

llas Artes en una fundación universitaria ¿Cuál es la proyección del Instituto? ¿Cuál es su rumbo?

Instituto de Bellas Artes era el nombre cuando simplemente era una institución para el trabajo y el desarrollo humano, hoy se llama Fundación Universitaria Bellas Artes porque así lo exige la reglamentación del Ministerio de Educación de Colombia. Como fue fundada por una entidad privada, sin ánimo de lucro, entonces tiene que llamarse fundación. Desde hace tiempo, el Instituto de Bellas Artes tenía un marco muy amplio de formación, y desde el 95, puntualmente, se viene trabajando una estructura muy diferente. Eran nueve semestres para los artistas plásticos —en educación formal—, pero no con la intensidad horaria que tienen los currículos universitarios que son veintidós horas; además teníamos menos humanística y menos investigación.

La Secretaría de Educación de Medellín le dijo a Bellas Artes: o ustedes bajan semestres porque son educación para el trabajo y el desarrollo humano, y máximo pueden tener cuatro semestres, o se convierten en universidad. Entonces estábamos más cerca de dar un paso hacia la universidad que de regresarnos a ser instituto. Hoy, la Fundación ya graduó la primera cohorte de profesionales en Artes Plásticas.

¿Qué esperamos siendo universidad? Los cambios en unas líneas que tienen que ver mucho más con el trabajo investigativo propio del nivel universitario. De diseño gráfico, que éramos antes, ya pasamos a diseño visual. Buscamos que el diseñador pase de lo gráfico a los medios contemporáneos, porque hoy la parte digital se utiliza con mayor frecuencia.

Actualmente no pensamos en motivar a los estudiantes por medio de vallas, es a través de lo digital. También es ponernos a tono con las necesidades contemporáneas de la sociedad y con las comunicaciones. Para nosotros es preocupante pensar cuál es el perfil de nuestros egresados para no seguir sacando el mismo artista de la Universidad de Antioquia, el mismo de la Universidad Nacional.

Hoy tenemos un énfasis muy grande en una línea de administración cultural y museográfica; hay un gran elemento dentro del currículo

referente a una visión más gerencial y comercial. Nos ha preocupado entonces —y es uno de los estudios que hemos estado haciéndole al currículo—, saber cuál es el impacto social y económico que queremos que tengan nuestros estudiantes de arte en el medio. Eso ha permitido pensar un currículo —quizás vamos a romper, con el permiso del Ministerio de Educación de Colombia, los paradigmas que han existido en la ciudad alrededor de la formación de artistas— con un énfasis en la parte comercial, en la parte comunicativa y en la parte de administración. Queremos hacer con nuestros artistas un trabajo diferente en su perfil para que se muevan en otro enfoque a nivel ocupacional, pues el artista que sale al campo de acción se está quedando muy corto.

De cara a estas acciones que adelanta el Instituto para responder a sus propósitos actuales ¿No queda en un segundo plano lo esencial de Bellas Artes, aquello que los ciudadanos y artistas señalan, de manera romántica, como el espíritu de esta institución?

Yo pienso que es importante decir que lo que se recuerda —como dices, de manera romántica, del Instituto— es esa enseñanza de las técnicas, ese saber hacer la escultura, los procesos, la cerámica, ese manejar el dibujo, el óleo, los paisajes...

Aquí seguimos con ese manejo en la formación técnica pero no podemos quedarnos con un artista de ese momento, del que siempre se decía que era bohemio, del que vivía vendiendo su obra. Hoy los artistas deben tener manejo de portales o de páginas web donde las comunicaciones se den a nivel internacional.

El artista que no sepa moverse en esos medios no puede ingresar en un mercado. Entonces hoy un artista tiene que saber primero sobre video si necesita montar su obra en este formato, segundo, sobre los sistemas para subir su obra en una página web, tercero costear su obra y hablar a nivel internacional. O sea, el panorama de un artista no es sólo sacar su obra, es el mismo de cualquier profesional del medio. Entonces no tenemos temor. Por supuesto que hay otro Bellas Artes, hay otra mirada diferente porque son los nuevos

medios y por tanto los artistas tienen que aprender. No podemos quedarnos tampoco con el enfoque romántico que se basa en hacer la obra y esperar que alguien venga a descubrirla. Resulta que ahora hay que saber comercializar, es más, a los artistas de hoy les tenemos que ofrecer derechos de autor porque tranquilamente, en el mundo actual, se les apoderan de su creación. Por eso hablar de la nueva formación de un artista, que implique otras líneas, no va a acabar con su sensibilidad.

Yo diría que el espíritu de esta institución lo marcan las personas, su historia. Pero seguir con ese espíritu no es fácil porque hoy, finalmente, quienes dirigimos esta escuela somos egresados de la Universidad de Antioquia y egresados de la Universidad Nacional. Yo diría que en mis espaldas hay una responsabilidad muy grande y puedo decir que no se abandona una tradición. Pero respetamos ese pasado y somos muy cuidadosos en no volvernos como unas momias, quedadas en el tiempo, y en no dejar que la contemporaneidad nos vuelva muy volátiles. Entonces es no momificarnos y tampoco volatizarnos.

El arte no se puede quedar pintando, el arte debe pertenecer a su época. Hoy estamos hablando de grandes transformaciones a nivel de comunicación, no más mire la genética del hombre. El arte tiene que entrar a ser interdisciplinario con otros medios o con otras áreas del saber, y no por ello nuestra institución deja de tener un espíritu especial en la formación de los artistas.

Fotografías

Pag. 60. Bodegón con pomas. Jorge Cárdenas Hernández. Óleo sobre madera. 65 x 48 cm. 1999.

Pag. 61 y 63. Jorge Cárdenas Hernández. F: Jairo Andrés Palacio Villa.

Pag. 64 y 65. Teresita Gómez. F: MUA.

Pag. 67. Egda Rubi García Valencia. F: Fundación Unversitaria Bellas Artes.

MANUAL DE ESTILO

Los autores interesados en participar en el Boletín Científico y Cultural *Códice* deben enviar sus artículos según los parámetros que se enuncian a continuación. Los temas que convoca el Boletín se enmarcan dentro del patrimonio, la memoria cultural, la museología, la curaduría y áreas afines; el Museo Universitario y sus colecciones, el desarrollo de sus programas, actividades, servicios y exposiciones temporales.

Tipo de artículos que publica el Boletín

El Comité Editorial del Boletín ha definido los siguientes tipos de artículos:

1. **Editorial:** documento escrito por el editor, un miembro del Comité Editorial o un investigador invitado, sobre orientaciones en el dominio temático del Boletín.
2. **Artículos producto de la investigación científica:** artículos inéditos producto de informes científicos y tecnológicos de una investigación original.
3. **Artículos de reflexión/reflexiones derivadas de investigación:** documentos que presentan resultados de investigaciones terminadas, desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica del autor, sobre un tema específico, recurriendo a fuentes originales.
4. **Artículos de revisión/ revisiones de temas derivados de investigación:** documentos resultado de investigaciones terminadas en las que se analizan, sistematizan e integran los resultados de investigaciones publicadas o no publicadas, sobre un campo de la ciencia o la tecnología, con el fin de dar cuenta de los avances y las tendencias de desarrollo. Se caracteriza por presentar una cuidadosa revisión bibliográfica de por lo menos cincuenta referencias.
5. **Traducciones o transcripciones:** traducciones de textos clásicos o de actualidad, o transcripciones de documentos históricos o de interés particular en el dominio de publicación del Boletín.
6. **Artículo corto:** documento breve que presenta resultados originales preliminares o parciales de una investigación científica o tecnológica

que, por lo general, requieren una pronta difusión.

7. **Reporte de caso:** presenta los resultados de un estudio sobre una situación particular con el fin de dar a conocer las experiencias técnicas y metodológicas consideradas en un caso específico. Incluye una revisión sistemática comentada de la literatura sobre casos análogos.
8. **Documentos de reflexión no derivados de investigación.**
9. **Originales sobre un problema o tópico particular.**
10. **Ponencias.**
11. **Reseñas bibliográficas/ Reseñas bibliográficas de obras de reciente aparición.**
12. **Discusiones, comunicaciones y experiencias en el trabajo con comunidades.**

Instrucciones a los autores

1. Los trabajos presentados a *Códice* deben ser inéditos. Un artículo sometido a consideración del Boletín no debe haber sido publicado previamente, ni debe estar sometido a otra publicación durante el proceso editorial.
2. La extensión del artículo debe oscilar entre cinco (5) y quince (15) cuartillas escritas en fuente *Times New Roman*, 12 puntos, espacio y medio, y en hojas tamaño carta enumeradas consecutivamente. Debe ser digitado en el programa *Microsoft Word* (versión 2000 en adelante).
3. El artículo debe contener: título en español, resumen en español, palabras clave en español, referencias bibliográficas que cumplan con el sistema de citación bibliográfica que se refiere al final de este apartado. Las tablas y figuras deben ir en el texto inmediatamente después de haber sido citadas.
4. Debe incluirse el apoyo gráfico o fotográfico para ilustrar los textos, y entregarse en un archivo aparte. Las imágenes deben estar en formato JPEG, tener una resolución mínima de 300 ppp y contar con su respectivo pie de foto.
5. El pie de foto debe construirse con la siguiente estructura: detalle de la imagen o título. Autor

(si lo requiere). Lugar. Año. Fotógrafo, propietario de la foto o colección.

- El autor debe proporcionar los datos para el envío de la correspondencia: profesión, nombre, cargo actual, institución donde labora, dirección postal, correo electrónico, teléfono, celular, fax.
- El Comité Editorial se reserva el derecho de ajustar el artículo para mantener la uniformidad en el estilo del Boletín.
- Cada autor recibirá 5 ejemplares de cortesía del Boletín Científico y Cultural *Códice* del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia.
- Los autores o titulares de los artículos aceptados autorizan la utilización de los derechos patrimoniales de autor, los de reproducción, los de comunicación pública, los de transformación y distribución, a la Universidad de Antioquia/Museo Universitario, para incluir su escrito en *Códice*, Boletín Científico y Cultural, en su versión impresa y electrónica.

Instrucciones especiales para la digitación del artículo

- No incluir saltos de página o finales de sección.
- Los siglos, que se digitan en letras latinas o griegas, deben ir en versales.
- Si se desea resaltar palabras o frases del texto, no use la letra negrita ni el subrayado, sólo la letra cursiva.
- Para las citas textuales deben usarse comillas dobles, no simples.
- Cuando se empleen siglas o abreviaturas, se debe anotar primero la equivalencia completa, seguida de la sigla o abreviatura correspondiente entre paréntesis, y en lo subsecuente se escribe sólo la sigla o abreviatura respectiva.
- Evitar las notas de pie de página; en caso de ser muy necesarias deben contener solamente aclaraciones o complementos del trabajo que, sin afectar la continuidad del texto, aporten información adicional que el autor considere.
- Las citas, referencias bibliográficas y hemerografías se incluyen al final del artículo.
- Las referencias deben estar basadas en revistas

indexadas, libros o patentes (evitar el uso de información obtenida de Internet) y deben ser presentadas según el sistema de citación bibliográfica APA (*American Psychological Association*).

A. Libros

- Debe aparecer: apellido del autor, coma, inicial/es del nombre, punto, fecha entre paréntesis, punto, título subrayado o en letra cursiva, punto, lugar de edición, dos puntos, editorial, punto. Por ejemplo:

Carr, Wilfred y Kemmis, Steve (1988). *Teoría crítica de la enseñanza: La investigación-acción en la formación del profesorado*. Barcelona: Martínez Roca.

- Cuando el lugar de edición no es una capital conocida, es apropiado citar la provincia, el estado o el país. Por ejemplo:

Comes, Prudenci (1974). *Técnicas de expresión-1: Guía para la redacción y presentación de trabajos científicos, informes técnicos y tesis*, (2ª ed). Vilassar de Mar, Barcelona: Oikos-Tau.

- Si hay más de un autor deben aparecer todos separados por punto y coma, excepto el último que va precedido de la conjunción 'y'. Por ejemplo:

Bartolome, Margarita; Echeverría, Benito; Mateo, Joan y Rodríguez, Sebastián (Coord.). (1982). *Modelos de investigación educativa*. Barcelona: ICE de la Universidad de Barcelona.

- Si durante el texto se cita una referencia de más de tres autores, se puede citar el primero seguido de la expresión et al. (y otros). Por ejemplo, "Bartolomé et al. (1982)", "Gelpi et al. (1987)". Pero en la bibliografía deben aparecer todos los autores. Por ejemplo:

Bartolome, Margarita; Echeverría, Benito; Mateo, Joan y Rodríguez, Sebastián (Coord.). (1982). *Modelos de investigación educativa*. Barcelona: ICE de la Universidad de Barcelona.

- A veces el autor es un organismo o institución. En estos casos, para evitar la repetición, la referencia se señala al final con la palabra "autor". Por ejemplo:

Ministerio de Educación y Ciencia (1989). *Libro Blanco para la Reforma del Sistema Educativo*. Madrid: autor.

- Cuando se trata de obras clásicas, de las cuales se ha consultado una versión reciente, pero interesa especificar el año de la versión original, se puede hacer entre paréntesis después de la referencia consultada. Por ejemplo:

Bacon, Francis (1949). *Novum Organum*. Buenos Aires: Losada. (Versión Original 1620).

- Cuando existen varias ediciones diferentes se especifica entre paréntesis después del título, en números. Por ejemplo:

Brueckner, L.J. y Bond, G.L. (1984). *Diagnóstico y tratamiento de las dificultades en el aprendizaje* (10 ed.). Madrid: Rialp.

- Si una obra no ha sido publicada pero se conoce su pronta publicación, se escribe en lugar de la fecha la expresión "(en prensa)". Por ejemplo:

Rodríguez Rojo, Martín (coord). (en prensa). *Actas del Simposio Internacional sobre Teoría Crítica e Investigación/Acción*. Universidad de Valladolid: Valladolid, 1-4 de noviembre.

- Si son varios volúmenes los que componen la publicación, los cuales han sido editados en varios años, éstos se escriben separados por un guión. Por ejemplo:

Arnau, Juan (1981-1984). *Diseños experimentales en psicología y educación*, (2 Tomos). México: Trillas.

- Cuando son compilaciones (readings) se especificará después del nombre, compilador, editor, director o coordinador. Por ejemplo:

Haynes, Lucila (Comp.). (1989). *Investigación/acción en el aula* (2ª ed.). Valencia: Generalitat Valenciana.

- Cuando se cita un capítulo de un libro, el cual es una compilación (*reading*), se cita en primer lugar el autor del capítulo y el título del mismo, seguidamente el compilador (Comp.), editor (Ed.) o director (Dir.), coordinador (Coord.), título (las páginas entre paréntesis). Lugar de edición: y editorial, igual que en la referencia de cualquier libro. Por ejemplo:

Guba, Egon G. (1983). *Criterios de credibilidad en la investigación naturalista*. En José Gimeno Sacristán y Angel. Pérez Gómez (Comps.), *La enseñanza: su teoría y su práctica* (pp. 148-165). Madrid: Akal.

- Cuando el apellido del autor es muy corriente se suelen poner los dos apellidos. Por ejemplo:

Martínez Rodríguez, Juan B. (Coord.). (1990). *Hacia un enfoque interpretativo de la enseñanza*. Granada: Universidad de Granada.

B. Artículos de revistas

- En este caso, lo que va subrayado, o en letra cursiva, es el nombre de la revista. Se debe especificar el volumen de la revista y las páginas que ocupa el artículo, separadas por un guión. Se especificará el volumen y el número de la revista, cuando cada número comienza por la página uno. Por ejemplo:

García Ramos, J. Manuel (1992). *Recursos metodológicos en la evaluación de programas*. Bórdón, 43, pp. 461-476.

- En los demás aspectos las normas son equivalentes a las dadas por las referencias de libros.

C. Otros documentos

- Si se trata de documentos no publicados y que se desconoce su posible publicación, se puede indicar con la palabra "inédito". Por ejemplo:

Blanco Villaseñor, Angel (1984). *Interpretación de la normativa APA acerca de las referencias bibliográficas*. Barcelona: Departamento de Psicología Experimental, Universidad de Barcelona (inédito).

2. Cuando se trata de comunicaciones y ponencias presentadas a congresos, seminarios, simposios, conferencias, etc., se especifica autor, título y congreso, puntualizando, si es posible, el mes de celebración. Al final se puede poner la palabra "paper" para indicar que no ha sido publicado. Por ejemplo:

Pérez Gómez, Ángel (1992). La formación del profesor como intelectual. Simposio Internacional sobre Teoría Crítica e Investigación Acción, Valladolid, 1-4 abril, (paper).

3. Si se conoce la publicación posterior de la comunicación presentada a un congreso, también se puede especificar. Por ejemplo:

Cronbach, Lee J. (1974). Beyond the two disciplines of the scientific psychology. Comunicación a la Asamblea de la APA, 2 de septiembre. Reproducido en Más allá de las dos disciplinas de la psicología científica. En F. Alvira, M.D. Avia, R. Calvo y F. Morales, (1979). Los dos métodos de las ciencias sociales, (pp. 253-280). Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

Todos los ejemplos y explicaciones respectivas en <http://museo.udea.edu.co>

Sistema de arbitraje

1. La recepción de artículos no implica obligación de publicarlos. Una vez recibida la contribución, el Coordinador Editorial verifica que el contenido sea apropiado para el Boletín y que cumpla con los requisitos establecidos para los autores. A continuación se prepara una hoja de control para seguir el progreso de la evaluación del artículo. La hoja de evaluación incluye: el o los nombres de los autores, la dirección postal y electrónica, el título del artículo, la decisión tomada por el Comité Editorial luego de la evaluación, y la fecha de aceptación o de rechazo del artículo.
2. El Coordinador Editorial enviará el artículo al Comité Editorial para su evaluación. Los miembros del Comité recibirán el manuscrito, además de una hoja de evaluación para

consignar sus comentarios y recomendaciones sobre la aceptación o rechazo del artículo.

3. Después de realizar la evaluación, el Comité Editorial toma una decisión sobre la publicación del artículo. La decisión puede ser:

- 3.1. **Aceptar el artículo con modificaciones:** el Coordinador Editorial devolverá el trabajo con las evaluaciones de los pares, para que el autor lleve a cabo las modificaciones sugeridas. Una vez se reciba el artículo corregido, el Comité Editorial revisará el artículo y tomará una decisión final.

- 3.2. **Rechazar el artículo:** el Coordinador Editorial devolverá el artículo con las evaluaciones e informará las razones para no publicarlo en su forma actual.



LA GESTIÓN DEL MUUA EN EL 2010

- 127.000 Visitantes. +
- 3 Diplomas: Museología y Curaduría, Conservación de Bienes Culturales, y Museología Básica. +
- 4 Seminarios especializados en Museología y Patrimonio. +
- 1 Coloquio sobre Museos. +
- 5 Cursos del Grupo Helios: recreación y cultura para el adulto mayor. +
- 42 Cursos del Voluntariado Cultural. +
- 1.014 Visitas guiadas. +
- 131 Talleres. +
- 19 Conferencias. +
- 45 Conversatorios. +
- 22 Préstamos de las Maletas Viajeras. +
- 14 Funciones de Títeres. +
- 3 Obras de Teatro. +
- 12 Conciertos. +
- 1 Efeméride: "Día Internacional de los Museos". +
- 6.015 Nuevas piezas museísticas ingresadas a nuestro acervo patrimonial. +
- 1 Premio Internacional: "Proyecto de Cooperación Cultural al Desarrollo" de Casa América de Catalunya. +
- 3 Exposiciones Temporales Temáticas: "Bicentenario: Independencias + Pluralidad + Diversidad", "Venenos, pócimas de amor y creencias" y "En el Bicentenario: la Fotografía en Antioquia, Imágenes de Nación". +
- 5 Exposiciones Temporales de Arte. +
- 7 Exposiciones Itinerantes. +
- 6 Publicaciones editadas. +
- 2 Promos de Televisión. +
- 45 Emisiones del programa radial Punto de Encuentro. +
- 1 Ponencia Internacional (Chile). +
- 4 Investigaciones. +
- 4 Proyectos con la Gobernación de Antioquia: Vigías del Patrimonio Cultural (Ministerio de Cultura de Colombia), Salón Departamental de Artes Visuales 2010, Salón de Fotografía Arte Joven 2010, y Plan de Desarrollo de los Museos de Antioquia. +
- 2 Proyectos con la Alcaldía de Medellín: Plan Padrino y Red de Museos de Antioquia. +
- 6 Asesorías a museos de los municipios de Antioquia. +
- 1 Encuentro Departamental de Museos. +

INFORMES
(4) 219 5185

comunicacionemuseo@quimbaya.udea.edu.co

<http://museo.udea.edu.co>

Bloque 15 de la Ciudad Universitaria – Universidad de Antioquia.





UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA
1803
VICERRECTORÍA
DE EXTENSIÓN



Museo Universitario
Universidad de Antioquia

