

El arte como nuevo centro: La donación de Fernando Botero en el Museo de Antioquia

Por Carlos Arturo Fernández Uribe

Quizá para un lector desprevenido puede resultar impactante la afirmación de que la donación que Fernando Botero acaba de hacer al país es el acontecimiento cultural más importante que vive Colombia desde los remotos años de la Expedición Botánica. La aseveración, sin embargo, fue hecha por el propio presidente de la República el día 14 de octubre de 2000, en la ceremonia de inauguración de la nueva sede del Museo de Antioquia en Medellín. Y aunque se podrá estar o no de acuerdo con un juicio de tales proporciones, su mero planteamiento revela que hemos presenciado un acontecimiento de dimensiones históricas. En los últimos meses, Medellín recibió un total de 85 obras de su autoría, incluidas unas 20 esculturas monumentales, además de 21 pinturas de artistas internacionales; simultáneamente, Botero entregó a Bogotá 136 de sus obras y 52 pinturas de otros artistas que constituían su colección privada.

Pero la donación de Botero no es histórica simplemente por su carácter extraordinario o excepcional, porque nunca algo así hubiera ocurrido en el país. Es histórica, en un sentido mucho más profundo, porque transforma decididamente nuestra historia artística y cultural.

La relación de Fernando Botero con Medellín es mucho más intensa que lo que podría deducirse de las meras condiciones de su nacimiento. No se trata solamente del cariño que alberga por una ciudad donde nació el 19 de abril de 1932, donde tuvo los primeros contactos con el arte y con los toros, pero donde nunca ha vivido de manera regular desde 1950. Quizá por ello, para Botero Medellín no se agota en referencias anecdóticas y ni siquiera en el análisis de sus condiciones históricas. De hecho, valdría la pena considerar que ninguna de las múltiples representaciones de la ciudad que aparecen en sus pinturas corresponden en rea-

lidad al paisaje urbano que el artista pudo haber conocido en los años 30 y 40, cuando Medellín sufría ya dramáticos procesos de modernización; en otras palabras, Botero pinta una ciudad que se ubica antes de los recuerdos, en una dimensión mítica y primordial que la convierte en paradigma de la región antioqueña, del país y, quizá, de toda América Latina. Y, por eso, la relación del artista con la ciudad alcanza unas dimensiones propias (y excepcionales) que se revelan en la obsesión más profunda por analizar y discutir con ella sus valores culturales.

La de los meses finales del 2000 es apenas la más reciente de las donaciones que Botero ha hecho a la ciudad y que se han extendido a lo largo de 25 años.

Pero la primera obra de Fernando Botero que ingresó a la colección del entonces llamado Museo de Arte de Medellín Francisco Antonio Zea es muy anterior. Se trata de un *Paisaje de Fiésole*, realizado a la acuarela en 1954 mientras el artista estudiaba en Florencia, y adquirido por la Sociedad de Mejoras Públicas. Ante la magnificencia de las obras posteriores, se puede tener la tentación

de pasar por alto este trabajo, que no sólo sirve para testimoniar un momento clave en la formación del artista sino que revela ya algunos de sus intereses estéticos definitivos, que pasan a través de un absoluto rigor formal y constructivo y de una preocupación constante por las significaciones de la historia del arte en la creación que se desarrolla en el presente. Es evidente que no se trata de una escena de costumbres ni de un paisaje folclórico sino, ante todo, de la realización de una pintura. Por supuesto, es más fácil descubrirlo ahora frente al conjunto de la obra de Botero, que cuando el artista regresó de Italia y presentó cuadros como éste que, en general, fueron muy poco apreciados; ello, seguramente, habla muy bien de quienes dirigían entonces el Museo.

En 1974, en la inauguración de la Sala de Arte de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín con una exposición del artista, y tras una petición de Teresa Santamaría de González, entonces directora del Museo, Botero donó el óleo *Exvoto*, de 1970, con el cual había participado en la II Bienal de Arte de Coltejer. Más allá del humor y de la fina ironía



Fachada del nuevo Museo de Antioquia.



El Maestro Fernando Botero.

que siempre ha caracterizado sus obras, presentado en el contexto de un evento que estaba revolucionando dramáticamente toda la relación de la ciudad con el arte, *El Exvoto* tiene casi el valor de un manifiesto. No se trata sólo de jugar con la posibilidad de ganarse el primer premio de la Bienal, sino que es la afirmación clara y contundente de que *debería ganarlo*: porque esta pintura, figurativa, al óleo y con un depurado oficio clásico, todo lo contrario de lo que podía esperarse de un artista de vanguardia, es seguramente más arriesgada, progresista y valiosa que la mayor parte del arte experimental que llena la Bienal; en realidad, Fernando Botero reivindicaba ya desde entonces, inclusive con ímpetu programático, los valores de aquellas nuevas formas de figuración y de la repetición diferente de los modelos clásicos que definen un sector fundamental en el arte de las últimas décadas. Como es sabido, ese mensaje no llegó entonces a los jurados de la Bienal; pero que Fernando Botero lo considerara como fundamental y que, como tantas veces en su trabajo, quisiera compartir sus convicciones estéticas con Medellín, parece demostrado por su determinación de que la obra lo representara en el Museo, en medio de los artistas antioqueños.

Cuando hizo llegar el *Exvoto*, Fernando Botero señaló su disposición a regalar más obras, con la condición de que se remodelaran y ampliaran las salas de la vieja casona que albergaba el Museo. Y con ello comienza, seguramente, el segundo capítulo de esta historia de los generosos amores de Botero por Medellín.

En el año de 1974 lanzó la propuesta de traer a la ciudad una gran retrospectiva que había inaugurado en Caracas y que lo consagraba como uno de los principales artistas latinoamericanos del momento. Sin embargo, aunque tanto el Museo como la ciudad iniciaron con entusiasmo los trámites necesarios, la exposición no pudo ser realizada, quizá en parte por la misma desdichada circunstancia que condujo a transformarla en la más rica donación que Medellín había recibido: en un terrible accidente automovilístico ocurrido en el sur de España a finales de año, muere su pequeño hijo Pedro, nacido en 1970, mientras que el artista resulta gravemente herido.

A partir de entonces los propósitos cambian y Botero manifiesta que, si el Museo hace las adecuaciones necesarias y crea una sala que lleve el nombre de Pedrito Botero, él estaría dispuesto a donar a la ciudad un conjunto de obras que conservaba para sí mismo por su valor artístico y sentimental. Y, en efecto, ya a finales de 1977 el Museo era reinaugurado con la Sala Pedrito Botero, que no sólo aparece como un monumento a la memoria del niño y un testimonio del dolor del padre sino también como la completa presentación de las preocupaciones estéticas de Fernando Botero y, hasta cierto punto, como una muestra general de su desarrollo hasta entonces.

Puede proponerse que el conjunto se estructuraba alrededor de cuatro obras fundamentales. Desde una perspectiva cronológica, se ubica en primer lugar la *Mona Lisa* de 1961, caracterizada por pinceladas más sueltas e inclusive por goteos debidos a una cierta forma de azar que no aparece más adelante en los trabajos de Botero; en este sentido, la comparación de la *Mona Lisa* con las otras

pinturas (y más si a ello se agrega una mirada al *Paisaje de Fiésole*) posibilita un panorama básico de sus procesos técnicos y formales. Quizá debido a la diferencia de estas características estilísticas, el mismo artista decidió que el cuadro no estuviera integrado con el resto de su obra en el montaje del 2000; pero, al mismo tiempo, aceptó que se ubicara dentro de la colección del arte antioqueño del siglo XX, en las salas del segundo piso del nuevo Museo, lo que posibilita ligar el discurso de ambas colecciones. De todas maneras, ya la *Mona Lisa* planteaba el peculiar tratamiento de los volúmenes que el artista desarrollaba desde finales de los años 50 y que la ubica en un medio absolutamente estético y plástico: no es el retrato de una niña cualquiera sino una resonancia del arte clásico, de la misma manera que no es una figura *gorda* (desde aquí es claro que Botero no está interesado en pintar personas obesas) sino una forma esférica que llena todo el espacio pictórico.

Otras obras de la Sala Pedrito Botero, a la cual se integró, además, el *Exvoto* de 1970, venían a destacar también que las problemáticas básicas de la obra del artista se mueven alrededor de dos asuntos generales: la historia del arte, y la vida cotidiana. La pintura de *Mrs. Rubens*, de 1968, es un testimonio evidente de su preocupación por la obra de los grandes maestros, que lo guiaba ya desde sus años de Florencia. Pero quizá lo más importante es que Botero no realiza una lectura intelectualizada y manierista de la historia del arte sino que, a su manera, propicia un descubrimiento gozoso de los valores de la pintura; en este caso, por ejemplo, da una importancia especial a los contrastes de color. Frente a ella se ubica la *Familia Colombiana*, de 1973, en la cual, inclusive más allá de las referencias al arte del pasado, aparecen los infinitos detalles de lo cotidiano que, como "ventanas abiertas para la comunicación", van guiando la mirada del espectador en el disfrute de la pintura.

Pero, seguramente, la pieza mayor de la Sala es el *Pedrito a caballo*, de 1974, con una dialéctica sutil entre la

vida y la muerte, y una expresión sostenida de dolor. Como si Fernando Botero quisiera descargar su tristeza por la desaparición del niño, frente a quienes sabe que mejor lo pueden comprender y acompañar porque son “su propia gente”. El recuerdo de Pedrito se completaba con dos dibujos de un intenso dramatismo, ya salido del tiempo, que se ve reforzado por su serenidad formal.

De todas maneras, lo que queda patente frente a estas primeras donaciones es el interés de Botero por acompañar al espectador en el descubrimiento del arte, entre otras cosas porque ello se constituye en uno de los objetivos claves de toda su obra. Pero, además, casi como si la finalidad última de la donación misma fuera didáctica, a Botero parece interesarle, sobre todo, la formación del público para que pueda aproximarse cada vez más intensamente a la obra de arte, a cualquier obra de arte y no sólo a las del propio Botero.

Hay un detalle curioso, que conviene recordar, vinculado con la Sala Pedrito Botero, al menos como aparecía en la vieja casa del Museo: a las obras originales, instaladas en 1977, agregó en 1981 una gran acuarela titulada *Dama Colombiana*, con el argumento de que la sala requería más colorido. En otras palabras, coherente con su insistencia en el mejoramiento de la sede del Museo, el artista concibe todos los aspectos museológicos como esenciales dentro de una experiencia estética global.

Las donaciones de los años 80 estuvieron vinculadas con la escultura, con el impulso a una mayor ampliación de los espacios de exhibición y con la adopción definitiva del nombre de Museo de Antioquia. Se trató, ante todo, de una abundante colección de piezas que conformaron la apretada sala de esculturas del viejo Museo. Botero había incursionado en este campo desde comienzos de los 70 y en 1977 había realizado su primera exposición en París con algunas de las obras que luego donará al Museo y que no presentan todavía las dimensiones heroicas de los bronceos posteriores. De hecho, en 1986 entrega a la ciudad una de sus

primeras esculturas monumentales, el *Torso femenino*, inmediatamente rebautizado por todos como *La Gorda de Botero*, que se instala en el Parque Berrío y que se convierte desde el primer momento en un hito urbano esencial. Quizá la excepcional experiencia estética colectiva que significó *La Gorda* opacó entonces la importancia de la sala de esculturas, en un momento, además, en el cual el Museo atravesaba profundas crisis económicas que no permitían su adecuado funcionamiento.

Y a mediados de los 90, en el curso de la visita que realiza a Medellín para recibir el título *Honoris Causa* de Maestro en Artes Plásticas que le otorga la Universidad de Antioquia, agrega tres nuevas esculturas monumentales que se ubican en el recién terminado Parque de San Antonio. Ya para entonces Medellín era la ciudad que tenía el mayor número de bronceos de gran formato del artista.

De todas maneras, Botero mantenía abierta la propuesta de nuevas donaciones, condicionadas al mejoramiento del Museo; sin embargo, cada vez surgía con más fuerza la idea de que se hacía indispensable su traslado a una nueva sede, pues ya parecían agotadas las posibilidades de ampliación de la vieja casona. Pero, sobre todo, se discutía el enorme perjuicio que recibía el Museo por su ubicación en una zona del centro de la ciudad que nadie parecía en capacidad de mejorar. La asistencia del público disminuyó hasta niveles extremos porque “resultaba peligroso” aventurarse a transitar por ese sector; y la ciudad se acostumbró a la absurda situación de un museo prácticamente cerrado que mantenía la puerta abierta: la realidad era la de un museo-mausoleo, casi forzado a la mera función de conservar una colección supuestamente muy rica pero que nadie podía conocer y mucho menos estudiar.

Fueron tiempos muy difíciles, en los cuales el Museo, sin embargo, logró sobrevivir gracias a la obstinación de directoras como Lucía Montoya y Lucrecia Piedrahíta.

En 1997, con el nombramiento de Pilar Velilla Moreno como directora del Museo de Antioquia, comienza el actual capítulo de esta relación amorosa y pedagógica de Botero con Medellín. En ese momento, a finales del mes de mayo, el artista manifestó de nuevo su interés en donar nuevas obras, en concreto una sala de pinturas, otra de esculturas y una tercera de dibujos, para lo cual era indispensable pensar en un cambio de sede, proyecto que, además, apoyaría con la entrega adicional de un millón de dólares. Luego la oferta se enriqueció todavía más con la decisión de agregar las piezas de su rica colección de pinturas de grandes maestros, reunida a lo largo de más de treinta años.

Contra la opinión del entonces Alcalde, que siempre consideró el antiguo Palacio Municipal como la sede ideal del nuevo Museo, la administración departamental pensó en ubicarlo en los terrenos de la Fábrica de Licores, junto a la Estación Aguacatala del Metro, pues se preveía el inminente traslado de la licorera hacia otro lugar fuera del perímetro urbano; ello hacía posible, además, satisfacer las aspiraciones de Botero, que soñaba con un lugar de fácil acceso y amplias zonas verdes donde los jardines tuvieran una presencia significativa. Pero no resultó posible mover la Fábrica ni las entonces salientes administraciones departamental y municipal alcanzaron a definir nuevos proyectos que debieron esperar las decisiones de quienes comenzaron sus períodos legales en enero de 1998.

Mientras tanto el ofrecimiento de Botero seguía sin recibir respuesta y pasaba el tiempo; quizá no tanto como el que había pasado por las salas en crisis del viejo Museo, pero el suficiente como para que Fernando Botero decidiera entregar su colección de grandes maestros a Bogotá, que unía el interés del Alcalde Distrital y el apoyo del Banco de la República. Fue una lección decisiva que hizo despertar a Medellín y generó, finalmente, el compromiso ciudadano que era indispensable para llevar adelante el gigantesco proyecto; pero fue también una lección triste que siempre deberá dolernos.

En el segundo semestre de 1998, la alcaldía de Juan Gómez Martínez toma la decisión de acoger la donación de Botero y, de acuerdo con ello, convertir la transformación del Museo de Antioquia en el proyecto bandera de la administración municipal. Así, de manera insólita en la historia de Medellín, la ciudad ha visto que el arte puede convertirse en un motor de cambio: de la cultura representada por un museo-mausoleo casi cerrado, que en cierto sentido ejemplificaba una cultura muerta, se pasa a la afirmación de “Medellín, cultura viva” que sirvió de eslogan al proyecto.

Además del enriquecimiento directo que representa la recepción de las obras del artista, quizá pueden señalarse cuatro dimensiones fundamentales en el desarrollo de la idea.

Ante todo, se concibe como una recuperación del centro de la ciudad y no como la simple remodelación de unas salas de exposición; por ello, se define la permanencia del Museo en el centro con su traslado al antiguo Palacio Municipal, y la integración del proyecto con obras que tienen que ver con múltiples realidades de la vida ciudadana, desde las más tradicionales rutas de autobuses hasta la reubicación de los venteros ambulantes o el tratamiento de la prostitución en el sector de la iglesia de la Veracruz.

Pero, además, en segundo lugar, el proyecto implica la recuperación, para el disfrute público de la ciudad, de uno de los edificios más importantes de su patrimonio arquitectónico y artístico; en efecto, el antiguo Palacio Municipal, obra de la oficina de Horacio Marino Rodríguez e hijos, con diseño de Martín Rodríguez, estaba cerrado al público desde el traslado de la alcaldía al sector de La Alpujarra. Debe anotarse aquí el muy buen estado de conservación del edificio, su reconocimiento como una de las obras de arte más importantes del nuevo museo, el tratamiento absolutamente respetuoso para su nuevo uso, y la reapertura a la comunidad del conjunto de frescos quizá más importante de Pedro Nel Gómez. Sin lugar a dudas, uno de los elementos más notables en este nuevo estado de co-

sas culturales es la belleza y perfección de todo el diseño museológico que nada tiene que envidiar a los mejores del mundo.

Por otra parte, el proyecto del nuevo Museo implicaba adicionalmente un estudio sistemático de la colección a partir de la definición del Museo de Antioquia, con base en su carácter histórico y artístico y su misión didáctica. Este trabajo, encomendado a un equipo de investigadores y académicos, dio como primer resultado un análisis acerca de la historia del arte en Antioquia y un “guión” para su exhibición que, además, permite contextualizar al mismo Botero: el artista jamás ha pretendido el establecimiento de un *Museo Botero*, como erróneamente popularizaron los medios de comunicación, sino el desarrollo de un *gran Museo de Antioquia* que, al mismo tiempo, pueda albergar su obra. El guión abarcó cuatro etapas: prehispánica, colonial y republicana, de Cano a Botero, y de las Bienales al presente; el resultado más palpable de este trabajo se presenta en la exhibición del Arte en Antioquia durante los siglos XIX y XX, ya inaugurada en el segundo piso del nuevo museo y que es la primera presentación sistemática de la historia artística regional.

Finalmente, debe anotarse la apertura del museo en un sentido urbano, que cobra especial fuerza por la relación inmediata con la gran plaza de esculturas que se ha abierto ante el edificio y que presentará de manera permanente la más rica colección de los bronce monumentales de Botero que existe en cualquier ciudad del mundo.

Todo el conjunto de las donaciones de Fernando Botero se ubica en el tercer piso del Museo. La ordenación de las obras fue decidida por el mismo artista, quien quiso conservar el nombre de Pedrito y los principales óleos de la antigua sede en la primera sala que encuentra el visitante. De nuevo, la idea general del artista es de orden predominantemente estético: las salas no corresponden ni a consideraciones cronológicas ni a diferencias estilísticas sino, cuando más, a relaciones temáticas o de color y, por supuesto, a las exigencias museológicas pro-

pias de las diferentes técnicas utilizadas; en otras palabras, el objetivo general del montaje es propiciar una experiencia estética, mucho más que un estudio sistemático de la obra del artista.

Sin embargo, el enfrentamiento de los dos dípticos de la colección, *El Palacio*, de 1975, y la *Visita de Luis XVI y María Antonieta a Medellín, Colombia*, de 1990, a los cuales puede agregarse *Una pareja*, de 1999, revela los procesos estilístico desarrollados a lo largo de los años; mientras tanto, la referencia a dos artistas —*Retrato de Velásquez*, de 1997, y *Retrato de Cézanne*, de 1998—, sirve para descubrir la permanencia de sus intereses estéticos, centrados, por una parte, en el análisis de la vida cotidiana y, por otro, en la construcción de la obra de arte.

En realidad, a pesar de la unidad buscada por Botero, toda la colección posibilita una lectura a partir de contraposiciones de este tipo, como la que se puede establecer entre tendencias casi barrocas por la agregación de figuras, de detalles o de elementos variados —en la *Casa de Amanda Ramírez*, de 1998, o en *La alacena*, de 1993, o en *Flores*, de 1998— y búsquedas del más riguroso ascetismo formal y cromático —como en la *Naturaleza muerta*, de 1969, en el *Monseñor*, de 1970, o en *La cocina*, de 1997—. El ascetismo alcanza niveles casi “minimalistas” en el pequeño óleo del *Hombre nadando*, de 1995, reducido a una superficie azul verdosa que sólo deja aparecer parcialmente la cabeza del personaje. Igual contraposición puede notarse en la serie de trabajos acerca de la corrida de toros, entre la exuberancia narrativa de *El Zurdo y su cuadrilla*, de 1987, y la serenidad, como de Piero della Francesca, del *Caballo del picador*, de 1986.

Por lo demás, la riqueza de elementos no conduce a la anécdota porque aquí el tiempo pareciera que se ha detenido: la *Cabeza de Cristo*, de 1976, es la de un



crucificado muerto pero todavía vivo, mientras que el *Hombre cayendo de un caballo*, de 1994, queda suspendido en un espacio intemporal donde, a pesar de la violencia del tema, no hay movimiento. Tampoco acaba de desplomarse la figura en la *Muerte de Pablo Escobar*, de 1999, quizá para reivindicar los propósitos que tiene el artista de invitarnos al análisis de nuestra propia historia.

Otra contraposición fundamental es la que puede percibirse entre la multiplicidad de elementos que caracteriza las pinturas y la sencillez de las esculturas, concentradas en formas y temas tan simples y directos que, necesariamente, dan el salto hacia la evocación de lo clásico: *La Esfinge*, *El rapto de Europa*, *Venus* y la *Imagen de la Victoria* se ubican a las puertas del museo, frente al conjunto más variado de los grandes bronce de la plaza, como una invitación al disfrute siempre renovado de la manifestación plástica de los grandes problemas del hombre.

Y finalmente se construye una fuerte contraposición entre las obras de Botero y el conjunto de pinturas de la colección internacional de artistas contemporáneos que él mismo quiso donar, y que, de alguna manera, actúan como sus pares en el mundo del arte. Seguramente, como se ha dicho, existen obras más importantes de Rauschenberg, de Tápies o de cualquiera de los otros artistas aquí representados; pero quienes se limitan a este tipo de descalificaciones, se refugian en el más elemental fetichismo del arte como "objeto de valor" y olvidan que lo esencial es el valor del objeto o, si se prefiere, la experiencia estética que se genera en el diálogo entre el espectador y la obra. Con este grupo de trabajos, Botero parece querer insistir, siempre de manera didáctica, en la importancia que para el arte actual presentan elementos como el inconsciente, la expresividad, el rigor formal, la vinculación con la materia y con el paisaje (en el más amplio sentido), además de la necesidad de cuestionar el sentido y validez de la obra misma.

Medellín todavía recuerda la extraordinaria experiencia de las Bienales de Arte; quizá con esta pequeña muestra de arte internacional Botero está también sembrando la semilla para que la ciudad piense en la conveniencia de recuperar ese evento que dividió en dos la historia del arte colombiano.

La donación de Botero es, pues, histórica. Con ella se ha dado un paso esencial hacia un nuevo tipo de ciudad donde el arte y la cultura, es decir, lo que *somos* los ciudadanos, vuelve a estar en el centro físico y espiritual de Medellín. Un Museo de Antioquia abierto a la ciudad; que invita a la contribución de todos, por ejemplo, de las empresas antioqueñas llamadas a mostrar con más frecuencia sus colecciones de arte; que recibe el apoyo del Estado pero que tiene que ser respetado y puesto al margen de los juegos políticos. En definitiva, un Museo de Antioquia que, por fin, es de todos.

Creación y difusión de la colección de grabado

Facultad de Artes.

Por Hernando Guerrero

Es un ambicioso proyecto de difusión de las Artes Gráficas que lidera la Facultad de Artes desde 1993 con la presentación de la Primera Muestra de Gráfica Artística, que se viene consolidando a través de diversas acciones como las Exposiciones a modo de Bienales y otras iniciativas que garantizan la permanencia de este importante proyecto, que se constituye en marco de referencia para el conocimiento, estudio y análisis de esta práctica artística.

Hoy, con todas las posibilidades que ofrece la industria gráfica, el grabado tiene enormes opciones de concretar a través de sus inmensas y ricas posibilidades, la re-invencción de nuestra sociedad.

En las últimas décadas la impresión artística es una de las formas de Arte que ha alcanzado mayor auge en el mundo; de ello dan cuenta la gran cantidad de artistas que utilizan sus

variadísimos procesos y el número de museos y galerías que tienen una sección dedicada al grabado.

A lo anterior se suman las empresas e instituciones especializadas que constantemente lo propagan y le dan prestigio.

En la Universidad de Antioquia existe desde 1960 el Taller de Grabado, adscrito en sus primeros años de vida al Instituto de Artes Plásticas y a partir de los ochenta, con la creada Facultad de Artes, al Departamento de Artes Visuales.

Con el paso de los años y gracias al esfuerzo y visión de algunos docentes, como el Maestro Aníbal Gil, su fundador, Francisco Valderrama y Néstor Martínez, este espacio se ha convertido en el único centro de formación y difusión de la gráfica en Antioquia, con características bien definidas en cuanto al interés por promover la creación artística, más allá de los fines comerciales ya establecidos desde principios de siglo. De esta forma se ha ido cimentando una producción visual importante debido a la aceptación que han tenido en el medio artístico tanto los procedimientos tradicionales como aquellas formas de expresión más actuales, implementadas en este espacio gracias a la vinculación de nuevos docentes, que junto a la dotación de equipos y materiales existentes hoy y al aporte de los estudiantes, le permiten ofrecer obras de calidad.

De este trabajo, una parte considerable se ha venido organizando desde 1992 en la colección de grabado de la Facultad de Artes, que cuenta con obras seleccionadas entre los mejores trabajos presentados por los estudiantes durante su paso por el taller, además de donaciones de algunos docentes, egresados y artistas, que se presentan a las convocatorias que organiza la facultad cada dos años. Además con los premios de adquisición que se otorgan en estas bienales.

Esta forma de conservación y difusión es utilizada en todo el mundo, sobre todo en los talleres de producción de obra gráfica artística, que de este modo van acrecentando sus propias colecciones.