

**INTERCAMBIOS, REPRESENTACIONES Y PROGRAMAS DE LA GRÁFICA EN
CALI, COLOMBIA, EN LA CONFORMACIÓN DE REDES CULTURALES EN
AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE EN LOS AÑOS SETENTA**

Doctoranda: Mgt. ADRIANA CASTELLANOS OLMEDO

Tesis presentada como requisito para optar al título de:

DOCTORA EN HISTORIA

DIRECTORA DE TESIS:

DOCTORA SILVIA DOLINKO

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTÍN

ESCUELA INTERDISCIPLINARIA DE ALTOS ESTUDIOS SOCIALES

Buenos Aires, Argentina

Octubre 2022

Tabla de contenido

AGRADECIMIENTOS	4
ABREVIATURAS FRECUENTES.....	9
INTRODUCCIÓN	10
CAPÍTULO 1: CALI, CIUDAD DE AMÉRICA.	35
Cali: capital panamericana	37
La Tertulia: Club Cultural	43
Un Museo de Señoras	54
De capital deportiva a capital cultural	68
CAPÍTULO 2: UN LUGAR DE ENCUENTRO Y PROMOCIÓN DE LA GRÁFICA AMERICANA.....	76
La gráfica como proyecto democratizador del arte impulsado desde Cali	78
Colombia se abre al mundo: las bienales de Cali y Medellín	89
Cali en el centro de la ruta latinoamericana de la gráfica	98
CAPÍTULO 3: TENSIONES ENTRE EL MEDIO, LA IMAGEN Y EL ESTATUS DE LA OBRA GRÁFICA: REVISIONES DESDE LAS BAAG DE CALI.....	118
Las derivas del arte gráfico como arte latinoamericano	122
Exploraciones formales del medio: la obra gráfica de Omar Rayo	137
Un lugar para la gráfica experimental: Las heliografías de León Ferrari en las BAAG ...	147
El medio gráfico y el mensaje: diseño para la comunicación visual	153
La gráfica como medio y no como fin: arte conceptual colombiano	159
Proyectos colectivos en el circuito de arte latinoamericano: el New York Graphic Workshop y el Grupo Grabas	177
CAPÍTULO 4: LAS BAGG EN EL MERIDIANO POLÍTICO DE LOS AÑOS SETENTA EN LATINOAMÉRICA	199
La BAAG como espacio de confrontación entre el arte y la política. 1971	203
Las paradojas del arte comprometido y sus vínculos institucionales. Cali y el <i>polo chileno-cubano</i>, 1972-1973	236
Cuba en Cali: arte y política en el epílogo de una época revolucionaria. 1976	251
CAPÍTULO 5: INTERCAMBIOS CARIBEÑOS	257
El escenario caribeño para las artes gráficas latinoamericanas	261
Lorenzo Homar en Cali	274
El Taller-Escuela del Museo La Tertulia	291
La Corporación Prográfica de Pedro Alcántara	299
CONCLUSIONES	315

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DOCUMENTALES.....	326
LISTADO DE IMÁGENES.....	342
ANEXOS.....	345

AGRADECIMIENTOS

La presente tesis de doctorado culmina un largo proceso de estudios e investigación que inició en marzo de 2010 cuando decidí viajar de Cali a Buenos Aires a estudiar la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano en la hoy Escuela de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín. Durante esos años tuve la fortuna de aprender de un cuerpo docente excepcional que me llevó a conocer y a entender sobre el oficio del historiador del arte en su complejidad y transdisciplinariedad. Quiero agradecer al personal docente y administrativo de EIDAES por su disposición y apoyo constante durante mi proceso formativo.

Esta tesis no sería posible sin Silvia Dolinko, primero como profesora y después como asesora de las tesis de maestría y doctorado que ahora presento. Silvia fue determinante tanto en el comienzo de la investigación, permitiéndome entender las posibilidades del objeto de estudio, así como las rigurosidad investigativa que se necesitaba para trabajarlo, y posteriormente dándome el apoyo académico y emocional en el difícil tránsito de avanzar en el desarrollo y culminación de la investigación doctoral. Las palabras de agradecimiento nunca serán suficientes para lo que significó para mí su constante acompañamiento, la lectura rigurosa, atenta y cargada de comentarios críticos que me ayudaban a potenciar cada vez más los hallazgos y los planteamientos del trabajo. Su paciencia y amor fue esencial y determinante para lograr la culminación de este proceso.

La presente investigación tiene como antecedente la presentación de la tesis de Maestría “Las Bienales Americanas de Artes Gráficas del Museo de Arte Moderno La Tertulia (Cali-Colombia) entre 1971 y 1976 como programa de legitimación institucional y espacio de promoción artística y comercial” que tuvo como jurados a Juan Ricardo Rey-Márquez, María Amalia García y Marta Dujovne, sus comentarios y lecturas de este primer momento fueron lúcidos y necesarios para la continuación de la investigación allí iniciada. Igualmente quiero agradecer a Marina Franco, Valeria Manzano y Cristiana Schettini, profesoras del Doctorado en Historia, cuyas enseñanzas fueron definitivas para expandir los conocimientos de la disciplina. Particularmente lo aprendido en el seminario Cultura y

política en los ‘largos sesenta’ en América Latina dictado por Manzano, fue trascendental en la actualización de lecturas y para avanzar en el interés de conectar a Cali con el entramado político latinoamericano del periodo. También quiero agradecer a Valeria por su apoyo como Directora del Doctorado en Historia, particularmente en la instancia de culminación del mismo.

El acompañamiento de Cristiana Schettini como profesora de Taller de Tesis II y de mis compañeros de cursada Celina Albornoz, Milena Gallipoli, Matías Ruiz y Francisco Soto (q.e.p.d.) fueron el aliciente que necesitaba para retomar y avanzar con más seguridad en el proceso de escritura de este trabajo. Muchas de las páginas que se encuentran en este texto fueron leídas, discutidas y comentadas por cada uno de ellos en nuestras reuniones periódicas y tuve la oportunidad de leer los avances de sus respectivos trabajos, lo que sin duda fue un aporte extraordinario.

Me siento especialmente agradecida con Pavel Andrés Vernaza, persona encargada del Centro de Documentación del Museo La Tertulia, siempre atento y dispuesto a acompañar el proceso, facilitando el acceso a materiales y mostrando un interés especial por el desarrollo de esta investigación. También quiero agradecer a todo el equipo del Fondo de Archivo Institucional MAC del Museo de Arte Contemporáneo de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, cuyo trabajo de archivo y digitalización de documentos ha sido impecable y clave para la ampliación de esta pesquisa.

De igual forma fue fundamental el apoyo de Katia González Martínez, gran investigadora a quien admiro y respeto por su compromiso y meticulosidad con su trabajo. Katia siempre estuvo dispuesta a intercambiar ideas, hallazgos y percepciones, ya que compartimos la pasión de estudiar a Cali durante los años setenta y dimensionar los eventos que durante esos agitados años sucedieron. Además de su acompañamiento y asesoría, Katia fue determinante en la realización de esta tesis al compartir de manera generosa los documentos recuperados en el archivo de Lorenzo Homar en San Juan de Puerto Rico y que son utilizados en esta investigación. Quedo en deuda con este decisivo aporte.

Agradezco enormemente a Pedro Alcántara, Gloria Delgado (q.e.p.d), Luis Camnitzer, Liliana Porter, Manolo Lago, Miguel González, Victoria Guernica de Bromet, Álvaro Vanegas, Jaime Mendoza, Álvaro Barrios y Antonio Martorell, todos testigos de

excepción de esos años y que compartieron sus recuerdos y experiencias de manera generosa conmigo durante los años de investigación.

Alejandro Martín Maldonado, curador del Museo La Tertulia entre el 2014 y el 2021 me dio la oportunidad de acompañar procesos curatoriales y expositivos que me acercaron de otra manera a la colección del Museo. Primero como asistente de investigación de la exposición *Cali 71: Ciudad de América*, curada por él y por Katia González, muestra en la que además me fue posible desplegar parte de la investigación realizada en la tesis de maestría como parte del guión curatorial de la exhibición; y después como asistente de curaduría del Museo La Tertulia (2018-2020), periodo en el que continué estudiando las obras del acervo institucional que fueron producidas y que circularon durante los años en los que la gráfica fue una disciplina de destacada valoración, esta fue una experiencia invaluable.

La escritura de esta tesis se pudo desarrollar en gran medida gracias a la obtención de una Beca para colombianos en proceso de formación artística y cultural en el exterior del Ministerio de Cultura de la Nación, Colombia, a finales del 2019. El proceso de investigación a su vez se vio favorecido por la Beca de Investigación sobre Artes Plásticas y Visuales de la Convocatoria Cultural y Artística de Estímulos de la Secretaría de Cultura y Turismo de Santiago de Cali en el 2016, con la que pude realizar el proyecto “La colección gráfica del Museo La Tertulia 1968-1976: imágenes, relatos y archivos en re-construcción”, en el que profundicé en las obras de la colección del Museo La Tertulia en relación con los documentos de archivo y empecé a trazar elementos conceptuales que serían un primer momento para el desarrollo del capítulo tres de este documento.

Durante la última etapa de escritura de esta tesis, empecé a trabajar como profesora de la Facultad de Artes Visuales y Aplicadas en el Instituto Departamental de Bellas Artes, experiencia que me permitió en los espacios de clase poner en discusión algunas de las premisas de este trabajo y seguirlas pensando desde los devenires actuales. Agradezco al Decano de la Facultad, Alberto Campuzano, su interés en el proyecto y su apoyo laboral para llevar a cabo la consolidación de esta investigación; y a los estudiantes su energía y entusiasmo por conocer más sobre el periodo, los artistas y proyectos que les antecedieron.

Conté con el incondicional apoyo de colegas y amigos de manera constante durante el largo y arduo proceso de elaboración de esta tesis. Quiero nombrar en primera instancia a Alesandro Armato, compañero de estudios con quien intercambiamos tanto información

como palabras de motivación para sacar adelante nuestros respectivos proyectos. Adriana María Ríos, cuya investigación es fundamental para esta tesis, supo darme ánimos y energía para perseverar en este camino. Lina Saavedra de la Cruz, compañera en el Museo La Tertulia durante mis años de trabajo allí, se convirtió en una aliada constante en los proyectos curatoriales que emprendimos, pero sobre todo me aproximó de una manera decisiva a las consideraciones arquitectónicas que en un periodo donde la ciudad se modernizaba de manera vertiginosa, me permitieron comprender de mejor manera lo que significó la apuesta cultural ampliada a los espacios físicos en los que los programas se desarrollaban. Especialmente agradezco a Lina acercarme a la figura del arquitecto Manolo Lago, acompañarme a compartir con él para conocer con mayor profundidad su obra y su trabajo. Este acercamiento devino en la realización de la exposición *Manolo Lago. El entusiasmo de una idea* en 2021, en la que, entre otras cosas, se pudo disponer de materiales y documentos de archivo para dimensionar lo que fue el diseño y construcción del Museo La Tertulia realizado por Lago a finales de los años sesenta. Danney Velázquez, Lorena Tavera, John Henry Ordoñez, Lorena Díez, Marcela Vallejo, María Fernanda Astaiza y Diana Moreno, amigos cercanos, me impulsaron cada vez que decaía el ánimo y estuvieron siempre pendientes y dispuestas a apoyar en diferentes momentos de este trayecto.

Para este proceso fue determinante el apoyo permanente de mi familia. Mi mamá, Nancy Olmedo, su aliento me mantuvo optimista y enfocada en los momentos más difíciles, ella contagia amor y fortaleza, sobre todo me empuja para superar las dificultades y confiar en mis capacidades. Mi hermana Marcela Castellanos, una mujer a la que admiro por su inteligencia y compromiso. Su apoyo fue fundamental desde el comienzo de mis estudios en Buenos Aires, tanto en el aspecto económico como en lo emocional, fue respaldo, sostén y motivación. A ellas dos, así como a mis tías, tíos y primos, mi infinito agradecimiento y amor.

Gracias a Tibor Vlajk, mi esposo, por ser el cómplice, facilitador y cuidador que permitió que durante años persistiera en la elaboración de este documento, por encargarse de muchas cosas del hogar cuando la única alternativa era pasar días enteros dedicada al avance de esta investigación, por comprender mis estados de ánimo y por interesarse de manera genuina en los procesos que adelanto, por escucharme y ser el más dedicado interlocutor de los vaivenes del proceso.

Finalmente dedico este trabajo a la memoria de mi tío Juan Olmedo, quien falleció el año pasado llevándose una parte de mí, a quien extraño cada día y quien desde siempre estuvo presente en cada etapa de mi vida para llevarme y acompañarme.

ABREVIATURAS FRECUENTES

AGPA- Artes Gráficas Panamericanas.

ANAPO- Alianza Nacional Popular.

BAAG - Bienal de Americana de Artes Gráficas.

BSJ - Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano.

CCA- Container Corporation of America.

COLCULTURA- Instituto Colombiano de Cultura.

ICP - Instituto de Cultura Puertorriqueña ICP

Mambo- Museo de Arte Moderno de Bogotá.

MLT - Museo de Arte Moderno La Tertulia.

MoMA-Museo de Arte Moderno de Nueva York.

PCC-Partido Comunista Colombiano.

TEC-Teatro Experimental de Cali

INTRODUCCIÓN

1970 fue un año en el que diversos eventos de promoción de la gráfica se organizaron en Latinoamérica: en enero se iniciaron las *Bienales de San Juan del Grabado Latinoamericano* (BSJ) por el Instituto de Cultura Puertorriqueña, (1970, transformadas en 2004 en la Trienal Poligráfica de San Juan). En agosto se realizó la IV y última *Bienal Americana de Grabado Chile* (1963-1970) en el Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago de Chile, la primera bienal de América Latina que se dedicara al grabado americano de manera exclusiva. En octubre tuvo lugar la *Segunda Bienal Internacional del Grabado de Buenos Aires* organizada por el Club de la Estampa de Buenos Aires. Finalmente, en noviembre se realizó en Cali la Exposición Panamericana de Artes Gráficas, organizada por el Museo de Arte Moderno La Tertulia (MLT) con el patrocinio de la multinacional Cartón de Colombia, antesala de una futura Bienal de Americana de Artes Gráficas (BAAG) que se realizaría el año siguiente, en coincidencia con los Juegos Panamericanos organizados en la ciudad.

Las Bienales Americanas de Artes Gráficas del MLT y Cartón de Colombia son consideradas un lugar importante de promoción de la disciplina en el continente dentro de este circuito de eventos e iniciativas artísticas. Estos programas dan cuenta de un proceso de eclosión de la producción gráfica dentro de la esfera institucional en América Latina y el Caribe en países como Chile, Argentina, Puerto Rico, Colombia y Venezuela, desde comienzos de la década del sesenta hasta mediados de los años ochenta, abocados a promover la gráfica americana. Las de Cali fueron las únicas en incluir tres disciplinas gráficas: dibujo, grabado y diseño gráfico.

Dichos certámenes constituyen los puntos más visibles de este auge y de los vínculos regionales que se empezaron a gestar entonces. Programas gráficos de museos, centros e institutos, así como exhibiciones, galerías, la formación de talleres de grabado y la producción de portafolios, constituyeron un importante entramado de circulación, contacto e intercambio entre los diversos agentes del campo: artistas, críticos, galeristas, gestores.

Desde Cali se empezó a generar un movimiento artístico que se enlazó con el circuito latinoamericano, principalmente a partir de las Bienales Americanas de Artes Gráficas realizadas entre 1971 y 1986, que posibilitó el desarrollo de diversos programas de usos y apropiaciones de la gráfica, promoviendo relaciones y asociaciones transnacionales. Estos

intercambios se realizaban tanto en el plano simbólico como material y abarcaban la realización de proyectos artísticos como los ejecutados por Pedro Alcántara¹ y Lorenzo Homar,² desplegando un programa de uso de la gráfica desde una perspectiva cooperativa y con matices ideológicos que involucraba a diversos actores latinoamericanos, particularmente a través de la Corporación Prográfica de Alcántara.³ Este escenario permite establecer redes de interacción y transferencia -desde Puerto Rico y Cuba hasta Chile-.

Esta tesis estudia el circuito de la gráfica en América Latina con vértice en Cali, Colombia, prestando atención a la escena regional. Se propone un estudio de la historia del arte del periodo que pone el foco en una escena periférica, como lo es la de Cali, en conexión con la zona caribeña, abriendo así campos de análisis hasta ahora poco explorados y visibilizados. La investigación reconstruye y analiza la conformación de redes de intercambios culturales en América Latina y el Caribe a partir de los programas de Artes Gráficas desarrollados en Cali, en la década del setenta, estudiando la circulación de imágenes, discursos, usos y tácticas que sirvieron de enlace entre varias escenas artístico-institucionales del continente, dando cuenta de tensiones y problemáticas en torno a posicionamientos políticos, reivindicaciones y representaciones identitarias, construcciones discursivas y sus diseminaciones desde la disciplina gráfica en el campo del arte. Esto se hace con un enfoque múltiple: por un lado, se atiende a la escena local, la labor institucional del MLT y el campo del arte colombiano, para luego -a través de estudios de caso- establecer un análisis comparativo con otras escenas continentales.

Las Bienales Americanas de Artes Gráficas de Cali fueron puntos de encuentro de artistas, críticos y gestores, que permitieron identificar redes de intercambio continentales.

¹ Nacido en Cali en 1942, Pedro Alcántara es uno de los artistas más importantes del arte colombiano. Como esta tesis mostrará, además de destacarse como artista, también lo hizo como gestor e incluso tuvo participación política como Senador de la República. Su nombre se asocia sobre todo al auge del dibujo y el grabado en Colombia durante las décadas del setenta y ochenta. También ha trabajado como escenógrafo de cine y teatro y en la docencia.

² Lorenzo Homar (1913-2004) fue un importante artista gráfico puertorriqueño. Como se verá más adelante, la figura de Homar es extremadamente relevante para las Bienales de Cali y su amistad con Pedro Alcántara marcó una serie de emprendimientos de la gráfica en la ciudad. De igual manera Homar fue uno de los ideólogos de la *Bienal de Grabado Latinoamericano de San Juan*, y su visita a Cali como jurado de la *Exposición Panamericana* en 1970, año de la primera edición de la Bienal de Puerto Rico, denota la cercana relación interinstitucional que se desarrolló entre estos dos eventos en sus comienzos.

³ La Corporación Prográfica fue un taller de grabado fundado por Pedro Alcántara en compañía de Phanor León y un grupo de artistas en 1977. Realizaban portafolios gráficos buscando la autofinanciación del espacio. También gestionaban exposiciones y alianzas institucionales.

La labor desempeñada por el MLT es un punto central como espacio de gestación de un programa gráfico de extendido alcance que involucraba iniciativas independientes y alianzas interinstitucionales nacional y continentales, convirtiendo este espacio en unos de los más influyentes en Latinoamérica y desde el cual se pueden señalar colaboraciones y tensiones de algunas iniciativas gráficas que convergieron en Cali en el periodo investigado.

Los agentes detrás de la institución se convirtieron en protagonistas indiscutibles del desarrollo del programa gráfico promovido desde el Museo: la fundadora y Presidenta, Maritza Uribe de Urdinola y la Directora, Gloria Delgado. Particularmente Uribe de Urdinola se entiende como un personaje clave en el desarrollo de los eventos estudiados en esta tesis, casada con un agrónomo de importante posición económica y descendiente de una familia burguesa, los esfuerzos de Urdinola por la promoción de la cultura, primero como Secretaria de Cultura del Departamento y después como presidenta del Museo La Tertulia, la convierten en una de las personas de más incidencia del campo del arte nacional. De posturas liberales, avidez intelectual y conocimiento del arte, además de promotora cultural, Uribe de Urdinola construyó un proyecto que no sólo posicionó a Cali en un lugar central del campo artístico, sino que contribuyó al desarrollo de otras iniciativas culturales en Colombia, todo esto sin tener apoyos económicos gubernamentales o privados continuados en el tiempo.

Las actividades del Museo La Tertulia y de su programa gráfico se enmarcan en una década en la que se había dado una renovación del arte en Colombia, un cambio de formas y de lenguajes. La historiadora Carmen María Jaramillo ve en 1968 un antecedente de lo que ella llama “madurez del arte colombiano en los setenta”⁴ con la exposición *Espacios Ambientales*⁵ en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, curada por Marta Traba, “en donde se observa el inicio de lenguajes inéditos en el arte colombiano y la relación de las obras con el espacio, como uno de los argumentos fundamentales de la nueva plástica”, a la vez que

⁴ Por madurez entiende la transición de arte moderno a contemporáneo: “lo que podría llamarse contemporáneo, comienza cuando se hace evidente la fractura al interior de los diversos discursos de la modernidad, y, por ende, del arte moderno” Carmen María Jaramillo “Fisuras del Arte moderno.” en *Colombia, años 70: Revista al arte colombiano.*, Bogotá: 2003, p.7.

⁵ La exposición tuvo obras de los artistas Álvaro Barrios, Ana Mercedes Hoyos, Santiago Cárdenas, Feliza Bursztyn; Bernardo Salcedo y Víctor Celso Muñoz, un maestro de obra.

destaca como punto clave la realización de la primera *Bienal Coltejer* en Medellín⁶ en ese mismo año y la premiación de *Políptico* o *Cámara de amor* de Luis Caballero.⁷

La *madurez* de la escena también habla de una transición del periodo moderno al contemporáneo, entendido como un periodo atravesado por los rastros de otras temporalidades.⁸ Para Jaramillo es más pertinente hablar de fisuras, dado que la modernidad construida durante el periodo no fue de una modernidad auto-contenida, lo que la lleva a sostener que “en el plano local, es difícil hablar de narrativas maestras y por lo tanto del fin abrupto de dichas narrativas con el advenimiento del arte contemporáneo”.⁹ Las diferentes nociones como progreso, originalidad, autonomía, ruptura, novedad o virtuosismo no fueron asumidas como credo por artistas o críticos, al contrario, las nuevas propuestas se “exhibieron como espacios donde confluían voces y planteamientos, algunas veces en conflicto, pero no por ello necesariamente excluyentes”.¹⁰

La llegada de Marta Traba¹¹ a Bogotá a mediados de los cincuenta se marca como un momento clave en la construcción del arte moderno en Colombia, donde se convirtió en la máxima autoridad¹² al impulsar proyectos artísticos cruciales desde sus lugares de influencia: Traba fue profesora en universidades, tuvo un programa en la televisión pública sobre arte moderno, escribió en diferentes periódicos y revistas del país, fue galerista y tuvo su lugar de

⁶ Coltejer es una importante empresa textilera colombiana, que celebró sus sesenta años de existencia con la Celebración de la I Bienal de Pintura. Se realizaron tres Bienales, la segunda en 1970 y la tercera y última en 1972.

⁷ “Políptico” es una pintura compuesta por trece paneles instalados como un cubo desplegado. La disposición de la obra buscaba que el observador experimentara una sensación de estar encerrado, rodeado por la pintura.

⁸ Andrea Giunta, *¿Dónde comienza el arte contemporáneo?*, Buenos Aires: Fundación arteBA, 2014. Introducción.

⁹ Carmen María Jaramillo, *Fisuras del arte moderno en Colombia*, Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2012. pp.145-146.

¹⁰ Idem.

¹¹ Marta Traba (1930 - 1983) fue una escritora y crítica de arte argentina, discípula del influyente Jorge Romero Brest con quien colaboró en la revista *Ver y Estimar*. Después de estudiar en Francia llega a Colombia en 1954, casada con el periodista Alberto Zalamea. Durante su estancia en el país Traba fue un personaje determinante en la transición del arte nacional a los lenguajes modernos. Traba estuvo en Colombia hasta 1969 periodo en el que fue docente en la Universidad Nacional y de la Universidad de los Andes, directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá y además tenía un programa en la televisión pública en el cual enseñaba sobre el arte moderno a una gran audiencia. Durante esos años Traba sostuvo una prolífica actividad como crítica en los periódicos más importantes del país y como curadora de exposiciones. Al salir de Colombia vivió en Montevideo, Caracas, San Juan de Puerto Rico, Washington, Princeton, Barcelona y París, acompañada de su segundo esposo, el crítico literario Ángel Rama.

¹² Florencia Bazzano-Nelson, “Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba”, en Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2005. p.12

más visibilidad a cargo del Museo de arte moderno de Bogotá (Mambo), organizando exposiciones y construyendo la colección de la institución.¹³ Principalmente, Traba se propuso actualizar la escena nacional en los lenguajes del arte más moderno e internacional, tanto en su accionar interno como externo. Los artistas colombianos que Traba apoyó pudieron insertarse en una escena por fuera de las fronteras nacionales, como fue el caso de Alejandro Obregón, Edgar Negret, Guillermo Wiedemann, Eduardo Ramírez Villamizar y Fernando Botero -estos cinco nombres los más mencionados y reconocidos de ese periodo- convirtiendo a la crítica en uno de los principales artífices de la legitimación e institucionalización del arte moderno en Colombia.¹⁴

Paralelamente, desde mediados de la década del cincuenta se inició la consolidación del campo artístico moderno en el país. Dos años después de la llegada de Traba a Bogotá, en Cali, Maritza Uribe de Urdinola abrió en 1956 el Club Cultural La Tertulia, espacio de encuentro de la intelectualidad caleña donde la discusión y exhibición en torno al arte moderno -entre otros temas como la política, la literatura y el cine- se realizó desde una cátedra abierta promovida por las élites locales- similar a lo realizado por el Grupo de Barranquilla¹⁵ una década antes. En 1957 se inició la colección del Banco de la República (institución público-privada con un importante impacto cultural a través de la Biblioteca Luis Ángel Arango inaugurada en 1958). Los proyectos para los Museos de Arte Moderno de Cartagena y Barranquilla se realizaron en 1959 y 1960, respectivamente; el Museo de Arte Moderno de Bogotá se creó en 1962, mismo año de la apertura de la Galería de Arte Moderno de la Cueva en Barranquilla; La Tertulia pasó de Club Cultural a Museo de Arte Moderno en

¹³ Para más sobre la biografía de Marta Traba, cf. Victoria Verlichak, *Marta Traba. Una terquedad furibunda*. Buenos Aires: Universidad Tres de Febrero-Fundación Proa, 2001.

¹⁴ Alessandro Armato, “La ‘primera piedra’: José Gómez Sicre y la fundación de los museos interamericanos de arte moderno de Cartagena y Barranquilla” *Revista Brasileira do Caribe*, São Luis, Vol. XII, n°24. Jan-Jun 2012, p. 381 – 404. En este artículo, Armato conecta la acción ejercida por Traba en Colombia como promotora de los valores del arte moderno con la gestión de José Gómez Sicre como director de Departamento de Artes Visuales de la Organización de Estados Americanos (O.E.A.), quien al igual que Traba fue opositor de arte nacionalista, como el muralismo mexicano y el indigenismo, a favor de un lenguaje universalista, con particular predilección por el arte abstracto.

¹⁵ El Grupo de Barranquilla estuvo conformado por artistas e intelectuales del Caribe colombiano que se encontraban para conversar sobre arte y cultura en diferentes espacios de la ciudad de Barranquilla. Algunos de los nombres que hicieron parte de este grupo fueron artistas como Alejandro Obregón, Enrique Grau, Cecilia Porras, Leo Matiz, y escritores como Álvaro Cepeda Samudio, Germán Vargas, Gabriel García Márquez, entre otros. cf. Isabel Cristina Ramírez, *Arte y modernidad en el caribe colombiano. Procesos locales y circuitos regionales, nacionales y transnacionales de la vanguardia artística costeña, 1940-1963*, Tesis de Doctorado en Arte y Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia, 2016.

1968, mismo año de creación del Instituto Colombiano de Cultura “Colcultura” bajo el gobierno de Carlos Lleras Restrepo.

Considerando este recorrido, 1968 se puede considerar un año culminante de los procesos del arte moderno en Colombia y un momento inicial de su inscripción contemporánea, lo que marca, para esta investigación, el inicio de la década del setenta, cuya finalización se ubica en 1981, año en el que se realiza la IV BAAG en Cali y que coincide con otros dos eventos en Medellín: *IV Bienal de Arte de Medellín* y el *Coloquio de Arte no objetual* realizado por Juan Acha y Alberto Sierra.

Durante este periodo, la eclosión de la disciplina gráfica se hace evidente no sólo por la importante cantidad de eventos realizados en todo el continente, sino también por la activación de un mercado del arte gráfico que se fortalece. Las Bienales de Cali empezaron a consolidarse en este entramado atrayendo a un número importante de artistas, quienes, desde la realización de la *Exposición Panamericana* de 1970, mostraron cada vez más interés en participar en el evento. Estos artistas provenían de diferentes lugares del continente americano, algunos eran ya reconocidos y otros eran jóvenes que apenas se iniciaban en el campo. Para participar en las Bienales se debía contar con invitación del Museo La Tertulia. Para esto, la Junta Directiva contaba con asesores en los diferentes países, quienes recomendaban a los artistas que ellos consideraban más destacados. Es en este intercambio de nombres, instituciones y agentes que esta tesis rastrea la configuración de redes en torno a la gráfica americana que confluían en Cali durante los años setenta.

En total, se realizaron cinco ediciones de las BAAG. En 1971 se hizo la primera que tuvo como antecedente la *Exposición Panamericana*. Esta edición se hizo en coincidencia con las VI Juegos Panamericanos celebrados en la ciudad en medio de revueltas estudiantiles y represión policial. A través de un estudio de las obras presentadas en esta bienal, es posible hacer una lectura de algunos aspectos de los agitados años sesenta y su repercusión en el campo artístico. La II BAAG fue realizada dos años después, en 1973, año en que el proyecto del MLT ya estaba más fortalecido institucionalmente como un lugar central en el entramado regional; sin embargo, el golpe de Estado a Salvador Allende en Chile marcó un cambio de rumbo del campo artístico latinoamericano, en el que Chile y Cuba establecieron redes culturales que congregaron a un número importante de artistas continentales, los cuales también participaron de las BAAG.

La III BAAG se celebró en 1976, con retraso por dificultades logísticas y económicas: esta fue la única bienal del continente durante ese año y la última de la década, ya que para la IV edición hubo que esperar cinco años. La Bienal de 1981 se organizó sin el patrocinio de Cartón de Colombia y demostró ser un esfuerzo muy grande para el MLT continuar con el desarrollo del evento. El cambio de década también evidenció un declive en la producción gráfica, que para 1986 se hizo evidente; la BAAG amplió la convocatoria para toda obra hecha en papel, se aceptaron obras de cualquier técnica, lo que abrió la puerta a esculturas, instalaciones y otro tipo de propuestas artísticas.

La historiografía del arte colombiano le ha dado relevancia a la década del setenta debido a la convergencia de elementos que se presentaron dentro y fuera de la práctica artística; algunos investigadores identifican características precisas que se destacan en esos años, los cuales han servido como una suerte de categorías de estudio para diversos historiadores que profundizaron en algunos de estos temas. Por un lado está la consolidación de una nueva generación de artistas como Luis Caballero, Miguel Ángel Rojas, Beatriz González, Bernardo Salcedo, Santiago Cárdenas, Álvaro Barrios y Antonio Caro, por mencionar algunos de los más nombrados y estudiados; junto con esto está la aparición del arte conceptual,¹⁶ la consolidación del dibujo como disciplina artística importante,¹⁷ la militancia de algunos artistas y el grabado comprometido,¹⁸ las intercepciones entre el cine, la fotografía y el arte;¹⁹ así como la multiplicación de certámenes artísticos que desafiaban el centralismo legitimador del Salón Nacional de Artistas en Bogotá, la creación y crecimiento de instituciones culturales como Colcultura y los Museos de Arte Moderno en varias ciudades del país.

Esto último implica la descentralización de la escena artística colombiana, propulsando ciudades consideradas alternas o periféricas como espacios principales y determinantes del devenir cultural de la nación. Cali, al igual que Medellín, por entonces otra

¹⁶ María Mercedes Herrera Buitrago, *Emergencia del arte conceptual en Colombia (1968-1982)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2011 y Gustavo Sorzano: *pionero del arte conceptual en Colombia*, Bogotá: Instituto Distrital de las Artes, 2013.

¹⁷ Juan Ricardo Rey Márquez, *El dibujo en Colombia 1970-1986*, Medellín: La Carreta Editores. 2007.

¹⁸ Equipo Transhistoria (María Sol Barón y Camilo Ordóñez), *Rojo y más rojo. Taller 4 Rojo; producción gráfica y acción directa*, Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2014. Taller Historia Crítica del Arte. *Arte y disidencia política: memorias del Taller 4 Rojo*. Bogotá: La Bachué, 2015.

¹⁹ Mariangela Méndez, *Seducción: realismo extremo en la década del setenta en Colombia*, Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2015, Katia González Martínez, *Cali. Ciudad abierta*. Bogotá: Ministerio de Cultura de la Nación, 2014.

ciudad periférica colombiana, logra posicionarse en la década del setenta como un lugar central en la dinámica del campo artístico no sólo nacional, sino también continental. Las dos ciudades realizaron bienales internacionales que fueron claves para el desarrollo del arte colombiano durante el periodo; estos eventos fueron recibidos como espacios que actualizaron y dinamizaron el arte colombiano en relación con los discursos de vanguardia, y sobre todo se establecieron como lugares de intercambio continental constituyendo un espacio artístico emergente que disputó la atención y la hegemonía artística hasta el momento centralizada en la capital colombiana.

Un repaso al estado de la cuestión, considerando por ejemplo las publicaciones recién señaladas, también permite identificar un vacío en la investigación de estas dinámicas regionales que muchos de estos libros entienden y reseñan como importantes, pero cuyas particularidades se diluyen en un relato amplio del arte nacional, que inevitablemente termina convergiendo en la importancia casi absoluta de los eventos, instituciones y agentes impulsados desde Bogotá. Esto deja por fuera cruces y diálogos históricos entre regiones que posibilitan diversas lecturas de la provincia hacia el centro, lo que permite reflexionar sobre el rol hegemónico de la capital a la vez que enriquece y complementa los relatos historiográficos del arte nacional.²⁰

Conscientes de lo anterior, algunas investigaciones se han propuesto revisar las escenas regionales y locales. Se destacan para este trabajo las investigaciones de Isabel Cristina Ramírez y de Katia González Martínez. La primera estudia la conformación de la escena regional del Caribe colombiano durante la modernidad y la manera como esta contribuyó de manera decisiva a la consolidación del arte moderno en Colombia;²¹ la segunda analiza las escenas de Cali y Medellín en el periodo de los largos años sesenta, donde revisa el Festival de Arte de Cali (1961-1970), el Festival de Arte de Vanguardia, también en Cali

²⁰ Katia González Martínez “Cali un cruce de caminos” en *Encuentro de investigaciones Emergentes. Reflexiones, historias y miradas*. Instituto distrital de las Artes. Gerencia de Artes Plásticas y Visuales. Alcaldía Mayor de Bogotá, 2011.

Isabel Cristina Ramírez, “Ampliando el mapa. Nuevas aproximaciones a los procesos locales y regionales en la historia del arte moderno en Colombia. El caso de Barranquilla y Cartagena. en *Encuentro de investigaciones Emergentes. Reflexiones, historias y miradas*. Instituto distrital de las Artes. Gerencia de Artes Plásticas y Visuales. Alcaldía Mayor de Bogotá, 2011.

²¹ Isabel Cristina Ramírez, “El arte en Cartagena a través de la Colección del Banco de la República”, Cartagena, Banco de la República, 2010; *Arte y modernidad en el caribe colombiano. Procesos locales y circuitos regionales, nacionales y transnacionales de la vanguardia artística costeña, 1940-1963*, Tesis de Doctorado en Arte y Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia, 2016.

(1965-1969), la Bienal de Arte Coltejer en Medellín (1968-1972) y la Bienal Americana de Artes Gráficas (1971-1976) con el objetivo de contrastar la configuración de los eventos y estudiar las condiciones que hicieron posible su emergencia. La investigación de González Martínez se concentra en el estudio estos eventos para dar un muy detallado análisis de los agentes, las instituciones y los programas que se conformaron en estas ciudades periféricas o regionales y cómo estos se vincularon con un entramado internacional, estudiando particularmente la noción de *vanguardia* y proponiendo -a través del estudio de estos eventos-, “nuevas rutas que tomaban las artes en su tránsito del arte moderno al contemporáneo”.²²

Federico Ardila, por su parte profundiza en su tesis de doctorado sobre las Bienales de Arte de Coltejer entre 1968 -1972 analizando el proyecto de la Bienal en relación con sus modos de producción, las motivaciones que impulsaron a sus gestores, las estrategias que se utilizaron, así como los factores económicos, políticos y sociales que llevaron a Coltejer a realizar “el proyecto cultural y artístico más ambicioso desarrollado por una empresa privada en Medellín durante el siglo XX”. Ardila ve una relación entre la idea de modernidad artística y el proyecto de progreso representado en las aspiraciones de la compañía.²³

La presente investigación tiene como punto de partida la tesis de Maestría que realicé sobre las Bienales Americanas de Artes Gráficas durante la década del setenta en Cali, trabajo que propone un estudio de la acción ejercida por parte del Museo La Tertulia y la participación de la empresa multinacional Cartón de Colombia como patrocinadores del evento, sosteniendo que la elaboración de las Bienales otorgó a la institución una posición protagónica en el campo del arte en Colombia que duró por más de una década.²⁴ Esa tesis fue la primera aproximación a un estudio de las Bienales donde se analizó en profundidad la labor institucional detrás del evento y las implicancias que tuvo en el campo nacional, más

²² Katia González Martínez, *Rutas de la Vanguardia en Colombia. Cali y Medellín en los largos años sesenta*. Tesis de Doctorado en Historia del Arte. Universidad Nacional Autónoma de México, 2020.

²³ Federico Ardila Garcés, *Las tramas del modernismo. Mecenazgo, política y sociedad en las Bienales de arte de Coltejer, 1968-1972*, Tesis de Doctorado en Historia, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, 2018.

²⁴ “Las Bienales Americanas de Artes Gráficas del Museo de Arte Moderno La Tertulia (Cali-Colombia) entre 1971 y 1976 como programa de legitimación institucional y espacio de promoción artística y comercial” Tesis de Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, IDAES-UNSAM, Buenos Aires, Argentina, 2014.

allá de referencias generales que lo ubicaban como un espacio importante que promovió el arte gráfico en Colombia.

Existen diversas investigaciones que abarcan la historia del grabado y la gráfica en Colombia como *La Historia de la Serigrafía en Colombia* de María Elvira Iriarte,²⁵ *Procesos de Arte en Colombia* de Álvaro Medina,²⁶ *El auge del grabado contestatario en los años sesenta y setenta en Colombia* de Clemencia Mora,²⁷ *Historia del Grabado en Colombia*²⁸ y *Arte y Arquitectura Latinoamérica: la gráfica testimonial de México, Argentina y Colombia* compilado por Ivonne Pini en 1986,²⁹ los cuales en su gran mayoría son recopilaciones de obras o referencias sobre artistas del periodo, que aunque ratifican el lugar central de las Bienales en relación con “la importancia que el dibujo y el grabado habían alcanzado en el panorama general de la expresión plástica especialmente en el continente americano”³⁰ no se detienen en ellas de manera exclusiva o crítica.

La investigación de las BAAG en este primer momento permitió entrever que el impacto del evento trascendió los confines nacionales, convirtiendo a Cali en un lugar central desde el cual se puede revisar el arte latinoamericano del periodo. La presente tesis doctoral se fundamenta en el trabajo de archivo que he realizado en el Centro de Documentación del Museo La Tertulia (CEDOC) del MLT, donde cobra relevancia el trabajo hemerográfico, epistolar y de archivo que ha posibilitado la reconstrucción de una parte importante de la historia cultural de la región, sobre todo teniendo en cuenta que es un archivo prácticamente inexplorado y que apenas ahora se está empezando a organizar, a digitalizar y a ser incluido en muestras expositivas.³¹

²⁵ María Elvira Iriarte, *Historia de la serigrafía en Colombia*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1986.

²⁶ Álvaro Medina, *Procesos de Arte en Colombia*, Bogotá: COLCULTURA, 1978.

²⁷ Clemencia Arango, *El auge del grabado contestatario en los años sesenta y setenta en Colombia*, Bogotá: Ministerio de Cultura, 2002.

²⁸ María del Pilar López, Laura Liliana Vargas, Álvaro Medina, Ruth Acuña, *Historia del Grabado en Colombia*, Bogotá: Editorial Planeta, 2009.

²⁹ Ivonne Pini *Arte y Arquitectura Latinoamérica: la gráfica testimonial de México, Argentina y Colombia*, Bogotá: Ediciones Universidad Nacional, 1985.

³⁰ María Elvira Iriarte, op. cit., p.19.

³¹ El CEDOC del Museo La Tertulia, como señala su página web, “posee una de las colecciones documentales más importantes a nivel nacional y latinoamericano sobre arte moderno y contemporáneo”. Su acervo contiene cientos de documentos desde 1956, momento del origen del Museo como club cultural, hasta la actualidad. Contiene diversos documentos bibliográficos, epistolares, catálogos, recortes de prensa; boletines y actas institucionales, los cuales durante décadas se mantuvieron almacenados en diferentes espacios del Museo, haciendo difícil su estudio y difusión.

Cuando en el 2012 inicié mi investigación para la Maestría, el CEDOC apenas estaba comenzando a establecerse. Los documentos se encontraban en las cajas y carpetas tal cual como fue creado por Maritza Uribe de Urdinola y Gloria Delgado quienes fueron muy meticulosas con su labor de organizar los diferentes documentos de su gestión. Es notoria la consciencia de las directivas al compilar y guardar material clave y de gran importancia desde una mirada retrospectiva. Este es de los primeros trabajos que estudió el archivo de la institución, principalmente la correspondencia que se encontraba guardada y no accesible al público interesado.

El estudio sobre la historia y posicionamiento del MLT se revisó en esta tesis considerando el contexto particular en el cual tomó forma el programa gráfico impulsado por esta institución.³² Desde la década del sesenta, Cali se consolidó como una escena importante a nivel cultural donde se celebraron Festivales internacionales de Arte que gozaron de prestigio en el campo colombiano y generó un espacio para el intercambio con personalidades internacionales. 1971 fue un año considerado un parteaguas en la historia local por las transformaciones urbanas y sociales, la efervescencia cultural y por el posicionamiento de la ciudad a nivel continental, principalmente al ser Cali la sede en ese mismo año de dos eventos internacionales, los IV Juegos Panamericanos y la I *Bienal Americana de Artes Gráficas*. La historiadora Katia González Martínez acertadamente tomó los acontecimientos del año 1971 como un punto de partida en su investigación sobre Cali que quedó consignada en el libro *Cali Ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta*,³³ donde revisa la escena artística de esa época a través de tres ejes: el documental *Oiga, Vea* (1971) de Carlos Mayolo y Luis Ospina, los dibujos de Ever Astudillo y el espacio cultural alternativo Ciudad Solar, inaugurado ese mismo año. La investigación de González sirve para establecer la noción del imaginario de ciudad que imperaba por esos años, particularmente desde la mirada de los

³² Algunas tesis de pregrado y doctorado han estudiado al Museo La Tertulia: Julián Andrés González, “Museo La Tertulia, cincuenta años frente a la ciudad”. Tesis de grado en Historia, Universidad del Valle, Cali, 2006, Alexandra Martínez, “La Tertulia como institución cultural: selección de criterio”. Tesis de Grado en Sociología, Universidad de Valle, Cali, 1995. Ana María Gómez, “Museo de Arte Moderno La Tertulia” en Gilberto Loaiza Cano (Dir.), *Historia de Cali en el siglo XX*, Tomo III: Cultura, Cali: Programa Editorial Facultad de Humanidades Universidad del Valle, 2012.

³³ Katia González Martínez, *Cali Ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta*, Bogotá: Ministerio de Cultura de la Nación, 2014

artistas, que plasmaban en sus obras, reconstruyendo un diálogo entre la Cali urbana y su historia durante la década.³⁴

Con el foco puesto en un estudio del panorama artístico continental de los complejos años sesenta y setenta, las investigaciones de Mariana Marchesi,³⁵ Fabiana Serviddio,³⁶ Andrea Giunta³⁷ y Ana Longoni,³⁸ son esenciales lecturas sobre el arte latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX, la construcción de discursos, los posicionamientos políticos y la complejidad del entramado regional. Serviddio estudia las teorías construidas por Juan Acha, Jorge Romero Brest y Marta Traba para analizar la inserción del arte latinoamericano en la escena global y los retos que esto implicó en el marco de la modernización económica, social y cultural de América Latina. Los posicionamientos que durante ese periodo intentaron definir un arte latinoamericano fueron múltiples y por momentos difusos, las discusiones sobre el arte de la región, el problema de la identidad y de las particularidades de las prácticas artísticas dejaron preguntas y categorías de análisis planteadas, para retomar en futuras investigaciones.

Un antecedente importante del estudio de las BAAG en su impacto en el arte continental es el realizado por Edith Gibson,³⁹ quien investiga el dibujo en Latinoamérica durante el periodo, y que considera que las BAAG encajaron en los postulados de Traba que equipararon el arte gráfico a lo popular, entendido como figurativo y comprensible dejando de lado otras manifestaciones de la gráfica del periodo. Esta tesis sostiene, por el contrario, que las BAAG fueron un lugar privilegiado para estudiar y esbozar los usos que la gráfica tuvo en el continente, los cuales fueron múltiples y presentaron diferentes problemas en relación con el medio, por un lado gracias a que el evento incluyó a las tres disciplinas -

³⁴ Cali. *Ciudad abierta*, sirvió de base para la exposición *Cali 71: ciudad de América Entre proyecto y realidad*, inaugurada en noviembre de 2016 en el Museo La Tertulia. En la propuesta curatorial, realizada por González y Alejandro Martín Maldonado, se revisan los eventos sucedidos en Cali en ese año: Los Juegos Panamericanos, el Movimiento estudiantil, la I Bienal de Artes Gráficas y Ciudad Solar. En esta exposición me desempeñé como asistente de investigación y curaduría.

³⁵ Mariana Marchesi, "El CAYC y el arte de sistemas como estrategia institucional" en *Arte de sistemas. El CAYC y un nuevo proyecto de arte regional*, Buenos Aires, Fundación Osde, 2013.

³⁶ Fabiana Serviddio, *Arte y crítica en latinoamericana en los años setenta*, Buenos Aires: Miño y Dávila, 2012.

³⁷ Andrea Giunta *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2008.

³⁸ Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires: El cielo por asalto, 2000; *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, Buenos Aires: Ariel, 2014.

³⁹ Edith Gibson "Re-aligning vision: alternative currents in South American Drawing", en *Re-aligning vision: alternative currents in South American Drawing*, Austin: Universidad de Texas, 1997.

grabado, dibujo y diseño gráfico-, y por otro lado, a que a lo largo de sus ediciones, participó un número representativo de artistas latinoamericanos del periodo, muchos de los cuales estaban radicados en las escenas consagratorias del arte contemporáneo occidental: París y Nueva York. Cali, se convirtió entonces en un punto de convergencia trascendental de la gráfica y el estudio que aquí se propone traza líneas de análisis del medio poco exploradas en su conjunto.

Las investigaciones de Aimé Iglesias Lukin, sobre los artistas latinoamericanos en Nueva York en la década del setenta⁴⁰ e Isabel Plante que estudia a los artistas argentinos -y latinoamericanos- radicados en París durante los años sesenta⁴¹ son antecedentes centrales para comprender los procesos identitarios por los que transitaron los artistas que emigraron o se exiliaron en esas ciudades. Además, también proporcionan elementos de análisis para entender las zonas de contacto, las redes, viajes y conexiones que durante el periodo posibilitaron la construcción de un circuito artístico continental, del cual hacen parte las BAAG.

Para esta tesis fue trascendental el trabajo de Silvia Dolinko⁴² quien estudia ampliamente el grabado argentino durante los años sesenta y dedica especial atención al sistema de circulación y a las bienales e instituciones que albergaban y promocionaban las producciones de esta índole. Haciendo referencia al éxito de Bienales de Grabado internacionales como la de Ljubljana, su investigación recorre en uno de sus capítulos la gestación, el desarrollo y el auge de las bienales en Centro y Sur América, siendo una de las pocas investigaciones que se ha preocupado por una revisión continental de la disciplina, atendiendo a cruces de intenciones, proyectos, programas y propuestas artísticas que circulaban copiosamente por diferentes escenas latinoamericanas.

El arte conceptual fue una tendencia en esos años para la cual el medio gráfico fue decisivo en la práctica artística de los artistas que se inscribían en este lenguaje. Esta temática ha sido trabajada rigurosamente por María Mercedes Herrera, quien se detiene a estudiar la problemática y contradictoria institucionalización del arte conceptual en Colombia,

⁴⁰ Aimé Iglesias Lukin, “Contrabienal: Art, Politics, and Latin American Identity in 1970s. New York”, *ICAA Documents Project Working Papers* num.4 diciembre, 2016. p.11.

⁴¹ Isabel Plante *Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Buenos Aires: Edhasa, 2013.

⁴² Silvia Dolinko, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973*, Buenos Aires: Edhasa, 2012.

atendiendo las diversas dinámicas y tramas que configuraron su surgimiento y conformación.⁴³ Gina McDaniel Tarver también se ha aproximado a la década y a la tensión arte-institución en su estudio sobre artistas conceptuales colombianos, estableciendo relaciones entre el arte gráfico y las propuestas conceptuales que algunos artistas presentaron en los eventos de Cali, ampliando así las lecturas que se suelen hacer sobre las propuestas gráficas en investigaciones de este tipo.⁴⁴ Luis Camnitzer ha hecho un estudio de importancia sobre las manifestaciones conceptuales en Latinoamérica proponiendo el término de *conceptualismo* para diferenciar las prácticas latinoamericanas de las realizadas en Estados Unidos, resaltando cómo el conceptualismo respondía de manera directa al contexto social y político en el cual estas obras se insertaban.⁴⁵

Esta premisa fue compartida por Mari Carmen Ramírez,⁴⁶ otra investigadora de interés para esta tesis ya que su trabajo ha revisado críticamente el conjunto de los procesos artísticos latinoamericanos durante el periodo de estudio, con un enfoque en el fenómeno del grabado, llegando a planteamientos que se refieren al auge productivo del grabado como un resultado directo del giro conceptual del arte en ese momento. En su análisis de la Bienal del Grabado Latinoamericano de Puerto Rico, de la cual la misma Ramírez fue impulsora de su transformación en Trienal Poli/Gráfica de San Juan en el 2004, la autora examina el devenir del sistema artístico en relación con la gráfica y a la transformación del grabado que se incluyó como parte importante de las prácticas artísticas contemporáneas.⁴⁷

En el caso específico de las Bienales del Grabado Latinoamericano en Puerto Rico, se pueden encontrar algunos libros que trabajan el tema, estudiando el uso y reivindicación de la técnica, explorando puntos de encuentro y la constante circulación y producción de obras, así como rescatando un arte más “popular” que empieza a proponerse cómo más accesible para un público de clase media en ascenso. Se destacan las investigaciones de Teresa Tió⁴⁸ que explora históricamente el desarrollo de la gráfica puertorriqueña mediante

⁴³ María Mercedes Herrera Buitrago, *Emergencia del arte conceptual en Colombia (1968-1982)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2011.

⁴⁴ Gina McDaniel Tarver, *The New Iconoclasts From Art of a New Reality to Conceptual Art in Colombia, 1961-197*, Bogotá, Universidad de Los Andes, 2016.

⁴⁵ Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Bogotá: IDARTES, 2012.

⁴⁶ Mari Carmen Ramírez, “Blueprints circuits: Conceptual art and politics in Latin America” in Waldo Rasmussen, ed. *Latin American Artists of the Twentieth Century*, MoMA, New York, 1993. pp.156-169.

⁴⁷ Mari Carmen Ramirez. *Trans/Migraciones: la gráfica como práctica artística contemporánea*, San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña- Programa de Artes Plásticas, 2004.

⁴⁸ Teresa Tió, *El Cartel en Puerto Rico*. México, Pearson Educación, 2003.

un estudio minucioso del cartel, los talleres gráficos y los artistas y obras más significativas de diversos periodos relacionando las producciones a las situaciones sociales, políticas y culturales que experimentó la isla durante esos años. Igualmente, la tesis de maestría de Marina Reyes Franco es muy valiosa ya que plantea un estudio detallado del arte gráfico puertorriqueño en los años setenta, reparando en las prácticas políticas, por fuera de los circuitos institucionales y de la ortodoxia del grabado de ese periodo.⁴⁹

Como principal antecedente de un estudio que conecte las escenas de Cali y del Caribe se consigna aquí el trabajo realizado por Adriana María Ríos⁵⁰ quien centra su pesquisa en la reconstrucción de la historia de la *Corporación Prográfica*, taller de grabado liderado por los artistas Pedro Alcántara, Phanor León y la productora cinematográfica María Eudoxia Arango, entre otros. Se trató de una empresa gráfica que desde finales de los setenta ayudó a difundir el conocimiento de la técnica serigráfica, además de promover el arte gráfico de los artistas colombianos y latinoamericanos a través de diferentes portafolios para su financiación, así como la promoción de convenios internacionales que permitieron la circulación de obras de artistas colombianos en países socialistas, como el caso de la exposición *Intergrafik* de Berlín en 1976 en la que recibieron el primer premio. El puertorriqueño Lorenzo Homar fue un agente fundamental en la concepción y desarrollo de este Taller que, además, tuvo contacto con instituciones como la Casa de las Américas y el Instituto Cubano de la Amistad en Cuba. Esta tesis es también muy importante porque recuperó material del archivo privado de Pedro Alcántara, al cual me fue imposible acceder de primera mano.

Atender al panorama cultural y político de la década del setenta se hace central para esta tesis que ubica las acciones emprendidas desde Cali en el contexto politizado que permeó el campo del arte de la época de una manera bastante particular y vinculó de manera explícita la obra a una ideología y a la militancia del artista. Los años sesenta - hasta mediados de los setenta- fueron años de cambios sociopolíticos en Latinoamérica que se vincularon con el campo artístico. El latinoamericanismo en boga durante esos años posibilitó el surgimiento

⁴⁹ Marina Reyes Franco, *Poéticas políticas: gráfica alternativa, poesía y acción contestataria en Puerto Rico (1970 – 1980)*, Maestría en Historia del arte argentino y americano, Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, 2013.

⁵⁰ Adriana María Ríos Díaz, *Un lugar sin secretos: Taller Corporación Prográfica de Cali 1977 - 1982*, Maestría en Historia del Arte y la Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2013.

de nuevos vínculos culturales, uno de estos y de los más notorios y representativos en este sentido es el *polo cultural chileno-cubano* entre 1970-1973, momento en el que las Bienales Americanas de Cali surgen y se constituyen. Mariana Marchesi⁵¹ investiga la construcción de redes durante ese periodo, que enmarca el triunfo y caída de Allende en Chile, cuando desde Casa de la Américas en Cuba y el Instituto de Arte Latinoamericano de Chile (IAL) se impulsan encuentros entre artistas del continente para debatir sobre el rol del arte en el proceso revolucionario, “un frente artístico anti-imperialista”, que tiene ecos en los eventos promovidos desde Cali que vale la pena revisar.

Claudia Gilman⁵² ha estudiado la figura del intelectual latinoamericano en relación con el compromiso y la revolución, haciendo énfasis en la literatura y en el fenómeno conocido como Boom. La familia de escritores latinoamericanos emerge con una clara posición intelectual en vínculo con ideas de izquierda y con un determinante sentido de pertenencia al continente latinoamericano. Este planteamiento de Gilman propone una lectura de los artistas latinoamericanos del periodo que encontraron en eventos como las Bienales de Cali espacios de encuentro y transmisión de ideas políticas, en años de transformaciones, luchas, revoluciones y construcciones de utopías eventualmente truncadas.

En este sentido, también el libro *Redes intelectuales. Arte y política en América Latina*,⁵³ compilado por María Clara Bernal, sirve como referente de exploración de formas, modos y conceptos en relación con la conformación de redes en América Latina, en este caso, en relación con la política. Enfocado en las décadas de 1920 y 1930, así como de 1970 y 1980, este libro reúne el trabajo de 11 académicos que comparten desde sus especificidades de trabajo “la convicción de que, para comprender la complejidad de los procesos, es fundamental considerar la red de relaciones establecidas entre los intelectuales de diferentes países. Es en esos intercambios intelectuales que la idea de lo geopolítico, epistémico y estético de América Latina puede ser establecida”. Particularmente los capítulos “Solidaridad, plástica, redes y revolución: una crónica breve del surgimiento y oclusión del meridiano Chile- Cuba en el ámbito del arte latinoamericano”, escrito por Sylvia Juliana

⁵¹ Mariana Marchesi, “Redes de arte revolucionario: el polo cultural chileno-cubano, 1970-1973” en *A Contracorriente*, North Carolina State University Vol.8 No.1 Otoño 2010.

⁵² Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2003. p.102.

⁵³ María Clara Bernal (Editora Académica), *Redes intelectuales. Arte y política en América Latina*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2015.

Suárez y Carla Macchiavelo y “Otro mapa es posible. Impulsos internacionalistas en el arte argentino y latinoamericano entre los años sesenta y ochenta” de Ana Longoni, aportan al presente trabajo de manera incisiva al estudiar escenas en las que el arte se concibió en relación con la política como característica distintiva del ser latinoamericano en un contexto internacional y de circulación de ideas y propuestas que generaron encuentros y tensiones en los diferentes espacios de interacción.

Particularmente, las investigaciones de Carla Macchiavelo⁵⁴ sobre el Museo de la Solidaridad Salvador Allende son importantes ya que profundizan en las redes construidas desde Chile con América Latina y Europa, particularmente revisando la participación de algunos artistas colombianos en el proyecto desde sus inicios, ampliando el espectro de las redes que este trabajo estudió, en el que la conexión Cali-Santiago se establece de manera relevante en el inicio de la década del setenta.

Para finales de los setenta, muchos países del continente se encontraban bajo dictaduras, alterando y diluyendo las redes de arte revolucionario constituidas alrededor del polo chileno-cubano, propiciando exilios y la búsqueda de espacios para la denuncia y la protesta por lo que estaba sucediendo. Colombia no tuvo dictaduras durante el periodo, pero sí gobiernos complacientes a los regímenes dictatoriales impuestos en el continente. Si bien es notoria la disminución de obras y proyectos de carácter político revolucionario, el cambio de coyuntura también abre espacios para que artistas en el exilio o quienes enfrentaban censura en sus países, encontraran en Cali un espacio de circulación de su trabajo.

El marco teórico de este proyecto de investigación se desarrolla en relación con la sociología del arte, la historia social del arte y la cultura visual, identificando conceptos que permiten revisar el entramado del arte gráfico en América Latina y sus especificidades en Cali y el Caribe en los años setenta, principalmente *discurso, identidad y representación, cultura y política, campo cultural y cultura visual*.

El discurso, siguiendo a Michel Foucault,⁵⁵ se entiende como un conjunto de enunciados y representaciones constituidas en momentos históricos específicos y cuyas operaciones no

⁵⁴ Carla Macchiavelo, “Weaving Forms of Resistance: The Museo de la Solidaridad and The Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende”, en *Arts*, 9.12, 2020 y “Fibras resistentes: sobre el / los / algunos museos de la resistencia”. *Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende 1975-1990*, Catálogo, MSSA, 2016

⁵⁵ Michel Foucault. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets editores, 1992.

son neutras y hacen parte de la función *restrictiva y coercitiva* de quien controla, ordena y distribuye los discursos. Las prácticas discursivas están constituidas por técnicas, instituciones, tipos de transmisión y difusión, así como esquemas de comportamiento, y formas pedagógicas que las imponen y mantienen. Para Foucault, el discurso cumple su función de diferentes maneras dentro de un sistema estratégico donde el poder está implicado y por el cual el poder funciona. Asimismo, los discursos son elementos o bloques de tácticas en campos de fuerza que hacen parte de una estrategia. La producción y promoción de la gráfica se puede entender como una sumatoria de discursos que se construyen a partir de nociones varias que tienen que ver con reivindicaciones identitarias, posturas políticas y postulados democratizadores del arte, discursos que a la vez son puestos en tensión por las instancias en las cuales se ponen en juego: museos, bienales y programas culturales.

La presente investigación doctoral se inscribe en este entramado de revisión de programas locales para dar cuenta, en este caso, de cómo estos hacen parte de en un relato más amplio del arte latinoamericano. Compartimos la revisión propuesta por Isabel Cristina Ramírez en cuanto a las miradas de cerca (microhistoria) y las miradas de conjunto (macrohistoria), que sigue el planteamiento de Carlo Ginzburg: “en cualquier acontecimiento, y con mayor motivo en cualquier proceso histórico: la mirada de cerca nos permite captar algo que escapa a la visión de conjunto y viceversa”,⁵⁶ para sostener que las miradas locales complementan las miradas de conjunto -que suelen ser hegemónicas y centralizadas-.

Asimismo, esta tesis sigue los postulados de Nelly Richard⁵⁷ que en su estudio de la posmodernidad latinoamericana establece la idea de una diseminación del poder que ya no está localizado en un centro, sino que se dispersa en redes que multiplican los puntos de antagonismo y líneas de confrontación. Esta ramificación del poder que desbalancea el centro permite el surgimiento de redes multilíneas y fluctuantes, lo que lleva a que el centro y la

⁵⁶ Isabel Cristina Ramírez, “Ampliando el mapa...” pp.119-120.

Carlo Ginzburg, *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso y lo ficticio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010, p.377.

⁵⁷ Nelly Richard, “Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana”. En: Mato, D. (comp.) *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Buenos Aires, CLACSO, 2001; “Latinoamérica y la posmodernidad” en *Revista de crítica cultural*, Santiago de Chile, No 13, abril de 1991.

periferia ahora sean concebidos como lugares múltiples.⁵⁸ Lo anterior se entiende en relación con la noción de vanguardias simultáneas, planteada por Andrea Giunta, que sostiene la invalidez del esquema de centros y periferias para el estudio del arte contemporáneo.⁵⁹

La convicción de revisar el arte latinoamericano en sus particularidades o características diferenciales que tuvieron los críticos del periodo son consideradas fundamentales para la lectura que esta tesis propone, lejos de esencialismos o miradas unificadoras. En un estudio del legado de Marta Traba, Mari Carmen Ramírez considera la noción de lo regional “articulada en términos de una identidad continental, e incluso concebida como instrumental para la emancipación” como una justificación para una recuperación de los postulados de la obra de Traba hoy.⁶⁰ De esta manera, siguiendo a Ramírez, se puede hacer frente a una “crisis homogeneizadora” en el arte global, que permita apostar por revisiones en clave continental. “Las tácticas abarcadoras para enfocar las variantes continentales pueden brindarnos aún un proyecto viable y original para una noción olvidada del arte latinoamericano realmente emancipado, poco importa lo errado o lo utópico que dicho concepto puede parecer”.⁶¹

Los trabajos de Néstor García Canclini⁶² se leen como trascendentales dentro del pensamiento epistémico de la identidad y la cultura latinoamericana. La noción de identidad se entiende en esta tesis como relativa y heterogénea, siguiendo el concepto de hibridación propuesto por García Canclini:

Cuando se define a una identidad mediante un proceso de abstracción de rasgos (lenguas, tradiciones, conductas estereotipadas) a menudo se tiende a desprender esas prácticas de la historia de mezclas en que se formaron. Como consecuencia, se absolutiza un modo de entender la identidad y se rechazan maneras heterodoxas de hablar la lengua, hacer música o interpretar las tradiciones. Se acaba, en suma, capturando la posibilidad de modificar la cultura y la política.⁶³

⁵⁸ Nelly Richard, “Cultural Peripheries: Latin America and Postmodernist De-centering”, *Boundary*, vol. 30/No. 3 *The Postmodernism Debate in Latin America*, 1993, pp.156-161.

⁵⁹ Andrea Giunta, *¿Dónde comienza el arte contemporáneo?*, art. cit. Introducción.

⁶⁰ Mari Carmen Ramírez, “Sobre la pertinencia actual de una crítica comprometida” en Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. pp.49-50.

⁶¹ Idem.

⁶² Néstor García Canclini. *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Editorial Nueva Imagen, 1982; *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1992.

⁶³ Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1992. Introducción.

En este sentido, la noción de *fusión interamericana* propuesto por García Canclini permite proponer que dentro de lo latinoamericano tiene cabida una mirada a lo caribeño, región que esta tesis estudia, intentando por momentos “ver a América Latina desde una óptica caribeña”.⁶⁴ De esta manera se busca expandir la revisión de la categoría de lo latinoamericano: por un lado atendiendo la geografía, mirando el continente de forma abarcadora, a la vez que se profundiza en particularidades de escenas regionales; por otro, se revisa al arte gráfico como un elemento central del arte latinoamericano del periodo.

La pregunta por lo latinoamericano en esta tesis también involucra lo caribeño. La región Caribe se concibe como espacio de contacto entre Cali y lugares como Puerto Rico y Cuba. Siguiendo a Raymond Williams, dentro de la palabra *regional* “hay una evidente tensión, la existencia de un área diversa y un área definida”, con el tiempo se estableció para determinar un descripción territorial, con un uso político: “región se convirtió no sólo en una parte si no en una parte subordinada de una entidad política más grande”, así la idea de lo regional también puede referir a la de provincia (región de un territorio conquistado), y ambos términos remiten a lugares de relativa inferioridad respecto a un centro.⁶⁵

En este punto consideramos como referente las investigaciones realizadas por María Amalia García sobre las redes de contacto culturales vinculadas al arte concreto desde una perspectiva regional.⁶⁶ Para García, “la apuesta por una mirada regional proyecta otras dimensiones sobre propuestas y acontecimientos previamente estudiados a la par que descubre núcleos casi ignorados para las escenas locales”.⁶⁷ Particularmente, la propuesta de comparativismo que plantea la autora -al estudiar las escenas de Argentina y Brasil- resulta un método de análisis idóneo para pensar los procesos del arte moderno en las metrópolis sudamericanas que permiten lecturas que rebasen las fronteras nacionales en la formulación de problemas; este método es considerado en esta tesis para formular un propuesta de análisis que conecta la escena de la gráfica en Cali con los programas desarrollados en San Juan, Santiago y Medellín.

⁶⁴ Jean Casimir. “Cultura y Creación” en *Worlds & Knowledges Otherwise*, Fall 2008. p.1

⁶⁵ Raymond Williams, *Palabras clave, un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2003. pp.279-281.

⁶⁶ María Amalia García. *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI. 2011.

⁶⁷ María Amalia García, “Hacia una historia del arte regional. Reflexiones en torno al comparativismo para el estudio de procesos culturales en Sudamérica”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. VOL.XXXVIII. NÚM.109, 2016, p.13

El carácter múltiple del grabado es su característica más esencial; en ese proceso de trabajo, técnicas como la xilografía, litografía y en especial -en el caso caribeño- la serigrafía hacían parte del variado repertorio con que los artistas exploraban diversas materialidades expresivas. La experimentación fue una característica clave en los grabadores de la época, quienes desafiaron los lineamientos más tradicionales del grabado, acercándose a lo conceptual o publicitario. Esta investigación repasa en algunos puntos o problemas que permiten rastrear las obras más relevantes presentadas en los certámenes y analizar desde una lectura visual, material, cultural e histórica, a qué inquietudes respondían, las técnicas que usaban y las maneras de representar los diversos temas que sostenían.

El estudio desde la imagen se hace necesario como herramienta de revisión de la multiplicidad de la obra gráfica y en el estudio de las obras como dispositivos de mensajes, planteamientos, posicionamiento e intervenciones, así como dispositivos semióticos de interés en la revisión del periodo. W.J.T. Mitchell expone que algunos aspectos de la ciencia y la filosofía occidental han adoptado una visión del mundo más gráfica y menos textual. El “giro pictorial”, según la definición de Mitchell, se centra en el modo en que el pensamiento moderno se ha reorientado alrededor de paradigmas visuales que parecen amenazar y abrumar cualquier posibilidad de control discursivo. Mirar las imágenes en la “teoría” y a la propia teoría como una forma de dar imagen. El concepto de *metaimágenes* del autor, plantea una mirada más compleja para el análisis de la representación visual de las obras gráficas. En su definición más literal, éstas serían “imágenes acerca de imágenes, imágenes que se refieren a otras imágenes, imágenes que se utilizan para mostrar qué es una imagen”. Mitchell sostiene que son las *metaimágenes* las que hacen visible la imposibilidad de un metalenguaje estricto, considerado una representación de segundo orden que esté al margen de su objetivo de primer orden. Pero lo más importante, dentro de su pensamiento, es que “revelan la inextricable imbricación de la representación y el discurso, la forma en que la experiencia visual y verbal están entretejidas”. Las *metaimágenes* son así ligadas por Mitchell a lo que él llama imagen/texto: “todas las artes son “compuestas” (tanto el texto como la imagen); todos los medios son mixtos, combinan diferentes códigos, convenciones discursivas, canales y modos sensoriales y cognitivos”. Esta imagentexto, sin embargo, puede que sea sólo una

prueba de la “imposibilidad de una “teoría de las imágenes” o de una “ciencia de la representación”⁶⁸

La significancia de los estudios de la imagen en el amplio espectro de lo cultural se explica según José Luis Brea en que “el escenario en el que los *estudios visuales* se despliegan- entendido así como *estudios de análisis y crítica cultural*- no puede ser entonces el de una confrontación de disciplinas”, debe ser un proyecto crítico que aborde las prácticas de producción de significado y efectos culturales, estudiando en un contexto presente y evolutivo, la complejidad y función que tales prácticas han alcanzado y ostentan en nuestros días.⁶⁹ Los enfoques de Mitchell y Brea posibilitan entonces estudiar las producciones gráficas de esos años en relación con la producción de imágenes mediáticas del periodo y que respondieron a una reestructuración del lenguaje artístico donde la cultura popular y la alta cultura se encontraban para plantear cuestionamientos de forma y contenido a la vez que se propusieron circular en espacios diversos: el museo, la calle pero también espacios sindicales, centros comunales y las diferentes casas de clase media donde se empezaron a colgar grabados en sus paredes.

La relación entre la institución del arte y la política ha sido trabajada por numerosos teóricos e historiadores quienes se han concentrado tanto en el devenir histórico del proceso legitimador en la historia del arte y la consolidación de una memoria colectiva, como en casos específicos de formación de colecciones o desarrollos de eventos. George Yudice en *Recurso de la cultura*,⁷⁰ expone las diversas formas en que el campo cultural se liga al productivo, económico y político en ciertas sociedades. Allí explica, entre otras cosas, el intercambio entre riqueza y valor en el campo cultural, conceptos utilizados para revisar las características comerciales asociadas a la producción gráfica y su inserción en el campo cultural continental y su circulación en diferentes escenarios, una perspectiva que esta tesis retoma en el análisis de la exhibición de obra de contenido político dentro de los programas institucionales del MLT.

⁶⁸ W.J.T. Mitchell, “El giro pictorial” en *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Madrid: Akal, 2009. p.17.

⁶⁹ José Luis Brea, “Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales” en *Revista Estudios Visuales*, número 3, enero 2006, pp. 7-26.

⁷⁰ George Yudice. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2002.

Este trabajo entonces plantea una lectura del arte gráfico latinoamericano de los años setenta ubicando a Cali en el foco del estudio, sosteniendo la hipótesis que desde Cali se generó un importante movimiento de la gráfica a través de programas promotores de la disciplina- particularmente desde el MLT, CC y las iniciativas del artista Pedro Alcántara- convirtiendo a la ciudad en centro de uno de los circuitos de la gráfica de mayor incidencia y vitalidad durante los años setenta en América Latina y el Caribe.

Otra hipótesis principal de este trabajo es que los proyectos en torno a la gráfica que se iniciaron y consolidaron desde Cali se enlazaron con programas culturales de países de la región Caribe permitiendo un intercambio complejo y valioso tanto en el plano artístico como institucional y político. Las redes “colombocaribeñas” de la gráfica plantean particularidades que desafían la noción de representación de lo latinoamericano, problematizado no sólo desde lo político, identitario, sino también desde la enseñanza y práctica de la técnica gráfica, particularmente la serigrafía, la cual se difundió en talleres y escuelas por maestros destacados como Lorenzo Homar en diferentes escenarios de esa zona. La conexión de Cali y Colombia con el Caribe devela un tejido denso de prácticas culturales que se expanden y circulan elaborando narrativas regionales que reivindican particularidades, durante los años setenta, en el continente americano.

Esta tesis no está organizada de forma secuencial, sino que cada capítulo responde a un eje de estudio o problema de investigación, cada apartado retoma situaciones o momentos específicos de la temática de cada capítulo, para presentar un análisis desde diferentes perspectivas. El primer capítulo, “Cali: Ciudad de América”, introduce a Cali como una ciudad que a partir del año 1971 se catapultó como urbe y partiendo de la celebración de los VI Juegos Panamericanos logra ocupar un lugar central en el entramado continental. Esta revisión de Cali como centro, se complementa dando cuenta de los eventos culturales que se dieron durante el periodo y que anteceden a las BAAG y que permiten posicionar esa escena en el campo artístico local e internacional. Este punto se hace articulado con la historia del MLT y su importancia en el desarrollo artístico y cultural del campo en Colombia, enfatizando en lo que significó la construcción del primer museo de arte moderno del país y los personajes artífices del funcionamiento de una de las instituciones más importantes del arte latinoamericano del periodo, que serán piezas fundamentales del desarrollo de las BAAG, Maritza Uribe de Urdinola y Gloria Delgado.

El capítulo 2, “Un lugar de encuentro para la gráfica americana” está dedicado a las BAAG, a su creación y desarrollo a lo largo de la década de los setenta y su consolidación como espacio central para el encuentro de artistas, críticos y comisarios, un lugar importante de promoción de la disciplina gráfica en el continente dentro de un circuito de eventos e iniciativas artísticas, y de la gráfica en particular. Se vincula a Cali con las Bienales de Chile y San Juan de Puerto Rico, revisando las particularidades, diferencias y puntos en común de los eventos y trazando las redes que se empezaron a formar en este circuito de la gráfica. Además de las bienales dedicadas al grabado, también se hace un estudio comparativo entre las Bienales de Cali y las Bienales de Coltejer en Medellín para identificar las particularidades de cada una y analizar cómo desde programas y apuestas disímiles, se conectó a Colombia de una manera decisiva con la escena internacional. En este capítulo se profundiza en el patrocinio de la empresa Cartón de Colombia y las implicaciones que esto tuvo en la concepción gráfica del evento, al ser el primero en incluir la categoría de diseño gráfico como una disciplina a premiar en un evento de este tipo.

El tercer capítulo, “Tensiones entre el medio, la imagen y el estatus de la obra gráfica: revisiones desde las BAAG de Cali”, estudia algunas propuestas gráficas presentadas en las BAAG con el objetivo de presentar un análisis del medio gráfico que va más allá de los postulados del grabado tradicionales. Esta revisión tiene a Cali como eje articulador de propuestas que transitaban por diversas escenas y que refieren a un escenario más amplio del campo de la gráfica latinoamericana. Así, partiendo de un estudio -enmarcado en la cultura visual- de una selección de obras, se proponen líneas de análisis del medio gráfico, sus rutas de circulación, así como las asociaciones y programas colectivos que sostuvieron durante la década del setenta en Latinoamérica.

Estructurado de manera cronológica, el cuarto capítulo “Cali en el meridiano político de los años setenta en Latinoamérica” examina a Cali como un punto de encuentro de iniciativas revolucionarias y latinoamericanistas durante el periodo y como escenario central de la circulación de obras, agentes, artistas y agendas que durante esos años estaban en desarrollo en el continente. Desde la participación de Miguel Ángel Rojas Mix, director del Instituto de Arte Latinoamericano (IAL) de la Universidad de Chile en la I BAAG, donde surgió la idea del *Encuentro de Plástica Latinoamericana* en Cuba (1972); hasta la exposición en 1976 de artistas cubanos en Cali, y la visita ese mismo año de Adelaida de

Juan de Casa de las Américas para la III Bienal, este capítulo estudia las redes continentales formadas en torno a posicionamientos políticos y así revisar cómo se establecen relaciones entre el arte, la política y las instituciones artísticas, evidenciando algunas contradicciones en la vinculación de propuestas abiertamente políticas al campo artístico.

Finalmente en el capítulo 5, “Intercambios caribeños”, se revisan las conexiones entre Colombia y el Caribe, particularmente con Puerto Rico, empezando con el estudio del paralelismo de eventos entre las bienales de Cali y San Juan y continuando con la relación del artista caleño Pedro Alcántara con el artista puertorriqueño Lorenzo Homar, quienes desde 1970, momento en que se conocen, comienzan una serie de colaboraciones e intercambios. La relación de Pedro Alcántara y Lorenzo Homar se entiende como fundamental en el auge del grabado desde lo ideológico y lo comercial, soportando por aquellos años redes transnacionales desde el Caribe. Lo anterior particularmente revisado a partir de la Corporación Prográfica, taller de grabado creado y dirigido por Pedro Alcántara que adelantó intercambios importantes con Cuba y otros países caribeños tanto en la enseñanza como en la producción de portafolios gráficos. Se presentará también en este capítulo la creación del Taller- Escuela de Grabado del MLT como un lugar de colaboración y solidaridad de una comunidad latinoamericana comprometida con el trabajo realizado desde Cali y como un espacio en el que artistas nacionales, regionales y continentales pudieron hacer residencias y talleres de enseñanza de las técnicas del grabado propiciando un intercambio privilegiado con artistas locales y generando una asociación a través de la gráfica, que entre otras cosas permitió la impresión de portafolios que autofinanciaban el espacio.

CAPÍTULO 1: CALI, CIUDAD DE AMÉRICA.

Santiago de Cali, como se llama oficialmente, es la capital del departamento de Valle del Cauca, en el suroccidente del país, y es considerada la tercera ciudad más importante de Colombia, por su densidad poblacional y extensión. “Cali es un cruce de caminos” que se enlaza con la región andina y la capital, con el océano Pacífico y la carretera Panamericana es su conexión con Sudamérica (Ecuador), esta posición geográfica privilegiada también explica el hecho de que Cali se convirtiera en una ciudad de inmigrantes, quienes constituyen un porcentaje importante de su población.¹

Como centro del Pacífico colombiano, Cali se constituyó como un lugar estratégico de negocios y propulsó un desarrollo modernizador en los años 30 del siglo XX. Sin embargo, el proceso de modernidad social y cultural fue distinto a esta modernización económica, fue sólo hasta la década del sesenta que se establecen proyectos en busca de avanzar en la transformación cultural que una ciudad en crecimiento acelerado requería. A partir de 1960 las clases dirigentes empezaron a gestar proyectos culturales con el objetivo de estimular el campo artístico e intelectual y así elevar el nivel cultural de la ciudad, particularmente de los sectores populares. Se crearon centros de enseñanza artística, se realizaron festivales de arte, estudiantiles y juveniles, ferias de la ciencia, salones de artistas, exposiciones, etc.²

Este contexto trajo consigo una *nueva sensibilidad* construida en torno al arte, el teatro y la literatura.³ Cuando Maritza Uribe de Urdinola, mujer con un importante capital cultural, perteneciente a la élite local, decide abrir un Club Cultural para encontrarse con sus amigos a *tertuliar*,⁴ se inicia un programa casi revolucionario de agitación cultural para una ciudad que se encontraba adormecida y rezagada respecto a su desarrollo económico y poblacional; pero con una intelectualidad ávida de encontrarse y sacar de la pasividad a sus conciudadanos. Años después el Municipio inició los Festivales Internacionales de Arte de

¹ Katia González Martínez, “Cali un cruce de caminos” en *Encuentro de investigaciones Emergentes. Reflexiones, historias y miradas*. Bogotá: Instituto distrital de las Artes. Gerencia de Artes Plásticas y Visuales. Alcaldía Mayor de Bogotá, 2011.p.38

² Liliana Arias Ortiz, “Ciudad mutante: transiciones culturales en Cali durante la segunda mitad del siglo XX” en Gilberto Loaiza Cano (Dir.), *Historia de Cali en el siglo XX, Tomo III: Cultura*, Cali: Programa Editorial Facultad de Humanidades Universidad del Valle, 2012. pp.420-435.

³ Ibid. p.420.

⁴ Término coloquial que se refiere a una conversación o a la participación en una tertulia.

Cali, que se realizaron de forma anual de 1961 a 1970, dando un impulso decisivo a la incipiente consolidación del campo cultural de la ciudad.

Desde inicios de los sesenta estamentos gubernamentales e iniciativas privadas empezaron a considerar la necesidad de un Museo de Arte Moderno que propulsara y condensara varias de estas actividades que se estaban realizando en la ciudad de una manera tan vertiginosa. Esta unión de propósitos llevó a que en 1968 se abrieran las puertas del Museo La Tertulia, el primero construido en el país y la institución más importante del suroccidente colombiano.

En paralelo de este despertar cultural, la ciudad estaba a punto de transformarse de manera definitiva: en 1967 Cali fue designada para ser sede de los VI Juegos Panamericanos, un evento deportivo continental que se celebra desde 1951 y cuya importancia es tal que sólo los Juegos Olímpicos están por encima de la trascendencia de estas competencias en esta parte del globo. Cali, que tenía una tradición deportiva -la capital deportiva de Colombia- estaba lejos de ser una ciudad adecuada para la celebración de tan connotadas justas. Esto llevó a un segundo periodo modernizador, esta vez más acelerado y que constituyó la estructura de la ciudad en su dimensión urbana y en su concepción identitaria.

Son estas las circunstancias que precedieron el que Cali fuera, además de una capital deportiva, una capital cultural y durante varios años punto central de un movimiento gráfico de alcance continental. La primera parte de este capítulo muestra el impacto que tuvo el desarrollo de los VI Juegos Panamericanos en la transformación urbana y en las iniciativas culturales y artísticas que afloraban en el marco del programa modernizador liderado por la élite local. La segunda parte se enfoca en la figura del MLT, su surgimiento en un momento clave del arte en Colombia y consolidación como espacio central en la transformación del arte nacional al ser el primer museo de arte moderno del país con sede propia y como espacio desde el cual se invierte la relación nacional centro-periferia, que tenía a Bogotá como espacio hegemónico de validación del arte colombiano hasta ese momento. El estudio de La Tertulia como museo de arte moderno permite establecer lecturas respecto de la institución como lugar de validación del arte y como espacio vinculante de intereses privados pero igualmente como promotor casi exclusivo de la cultura regional.

Desde su creación como Club Cultural en 1956 hasta su fundación como Museo en 1968, una revisión a la historia de La Tertulia permite identificar los diferentes elementos

que convirtieron a esta emergente institución en uno de los museos más importantes de Colombia y América Latina durante los años setenta. Uno de estos elementos se relaciona con la propuesta arquitectónica y el crecimiento espacial de la edificación, diseñada por el arquitecto Manolo Lago, que en pocos años incorporó una cinemateca y salas complementarias al edificio fundacional, dando cuenta de la solidificación del proyecto local.

En el MLT confluyen diferentes agentes y programas que fueron determinantes para la expansión de la cultura local y nacional, particularmente durante los años setenta en los que desplegó sus iniciativas más importantes. Si bien muchos nombres participaron del crecimiento de institución, el liderazgo de Maritza Uribe de Urdinola como fundadora y presidenta de La Tertulia fue trascendental e incasable; acompañada por Gloria Delgado, que desde 1971 fue la directora del MLT, estas dos mujeres lograron algo poco común en la escena nacional de la época: que un museo de provincia fuera un dinamizador central del movimiento gráfico continental.

Con la celebración de las I BAAG en 1971 el proyecto panamericano pasa de lo deportivo a lo cultural; en este sentido, la tercera parte de este capítulo revisa la escena cultural local en la que el proyecto gráfico del MLT se inserta y la cual alimenta, con el objetivo de entender cuáles fueron las condiciones que hicieron posible primero su realización y segundo su desarrollo en el tiempo.

Cali: capital panamericana

La transformación de Cali en ciudad moderna se aceleró de manera decisiva a finales de la década del sesenta, momento en que, se postula a la ciudad como candidata a ser sede de los VI Juegos Panamericanos a celebrarse en 1971. Esta iniciativa estuvo encabezada por el dirigente deportivo Alberto Galindo Herrera quien “se empeñó en convertir a Cali en Ciudad panamericana, motivado en particular por la proyección internacional que había ganado Tokio con la realización de los Juegos Olímpicos de 1964”.⁵

Para 1970, Cali contaba con una población de 858.929 habitantes, población que a comienzos de siglo era sólo de 26.358 y que tuvo su mayor crecimiento entre los años 1945 y 1958. Es después de la crisis de 1929, en especial a mediados de la década del cuarenta,

⁵ Katia González Martínez, *Cali. Ciudad abierta*. Bogotá. Ministerio de Cultura de la Nación, 2014. p.93

que se acelera el proceso de modernización que declinaría a finales de la década del cincuenta cuando se experimentó una marcada desaceleración que evidenció un retroceso en el avance modernizador, sumiendo a la ciudad en una crisis económica que trajo consigo problemáticas de desempleo y pobreza, desabastecimiento de servicios básicos, acueducto, alcantarillado, una marcada segregación entre los pobladores ocasionando “la configuración de ‘dos ciudades’: el espacio de los ‘excluidos’, como anillo que rodea a Cali a lo largo de los cerros y de las márgenes del río Cauca, y la ciudad de los ‘incluidos’ que ocupa el interior”.⁶ Es en este contexto de crisis que, en 1967 durante los Juegos Panamericanos de Winnipeg, Cali es presentada como sede de los Juegos, después de que la Organización Deportiva Panamericana, ODEPA, votara a su favor en la Asamblea del 22 de julio de 1967.

Cali fue la primera y hasta ahora la única ciudad del país en organizar los Juegos Panamericanos, los más importantes del hemisferio. Ya en comienzos del siglo XX, cuando Cali era solo un pequeño pueblo, el deporte se había convertido en un elemento esencial del vallecaucano. Ciudadanos, líderes y políticos se unieron en diversos momentos para promover las variadas prácticas deportivas, poco a poco se construyeron escenarios y se lograron asociaciones para la celebración de eventos. La designación de Cali como sede de los VI Juegos Panamericanos consolida la condición de la ciudad como una ciudad deportiva, ya en 1954 se habían celebrado los VI Juegos Deportivos Nacionales. Durante ese periodo se empieza a construir el Complejo Deportivo San Fernando, con la remodelación del estadio Pascual Guerrero, que después se convertiría en Olímpico, lugar que sigue siendo central en la actividad deportiva de la ciudad; en sus inmediaciones están las Piscinas Panamericanas y a su lado el Coliseo Evangelista Mora.⁷

Dos años después de la celebración de los Juegos Nacionales, diez camiones del ejército nacional cargados de dinamita llegaron a Cali provenientes de Buenaventura de paso en su camino a Bogotá, destino final donde el material sería utilizado en obras públicas. Estacionados en las inmediaciones de la estación del Ferrocarril y del Batallón Codazzi, siete camiones de los diez que viajaban explotaron la madrugada del 7 de agosto de 1956. Cuadras enteras quedaron convertidas en cenizas. La catástrofe dejó más de 1.300 muertos, cuatro mil

⁶ Édgar Vázquez Benítez, *Historia de Cali en el Siglo XX. Sociedad, economía, cultura y espacio*, Cali, Artes Gráficas del Valle, 2001, Introducción.

⁷ Ramiro Bonilla Sandoval, “Modelos urbanísticos de Cali Siglo XX” En Garzón Montenegro (Cop.) *Historia de Cali Siglo XX. Tomo I Espacio Urbano*, Cali: Universidad del Valle, 2012. p.40

heridos y destrucciones por cien millones de pesos. Ocho manzanas quedaron completamente destruidas y tres más fueron averiadas por la onda explosiva.⁸

La explosión causó una transformación en la ciudad que alcanzó varios frentes, muchas de las familias que se quedaron sin vivienda tuvieron que ser relocalizadas, hubo gran apoyo internacional, nacional y por supuesto una reestructuración urbana del lugar destruido. En medio de acusaciones cruzadas, el resultado de la investigación sobre la causa de la explosión no fue contundente y quedó un halo de duda de que haya sido un atentado. El presidente del periodo, el General Gustavo Rojas Pinilla,⁹ así lo consideró al señalar que pudo haber sido un sabotaje político de la oposición. La tragedia empezó el declive de la dictadura militar, agitando voluntades políticas desde Cali y precipitó la caída de Rojas Pinilla.¹⁰ Un año después, en lo que algunos consideran un esfuerzo por superar la tristeza en la que la ciudad estaba sumida, la burguesía local organizó la Feria de la Caña, posteriormente conocida como la Feria de Cali, que inició de la mano de la construcción de la Plaza de toros y la Feria taurina, así como un reinado y cabalgata. La Feria de Cali con el paso de los años se convirtió en un atractivo turístico y en una celebración popular.¹¹

El deporte y la cultura empiezan a cobrar importancia en el desarrollo urbano de la ciudad, delimitando sus espacios y promoviendo prácticas que construyeron una identidad ciudadana. La designación de Cali para los Juegos Panamericanos posibilitó el desarrollo de un plan modernizador que involucró a estamentos diversos tanto públicos como privados. La preparación de los Juegos conllevó una transformación estructural y vial de la ciudad, y asimismo se construyeron, sobre todo, escenarios deportivos y algunas otras obras arquitectónicas, gracias a una importante inversión “de orden social” por parte de la

⁸ César Ayala Diago, “La explosión de Cali: agosto 7 de 1956”, en *Credencial Historia No 177*, Banco de la República, 1999. Recuperado de: <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-117/la-explosion-de-cali-agosto-7-de-1956>

⁹ General Gustavo Rojas Pinilla fue presidente de Colombia después de realizar el Golpe Militar al presidente Laureano Gómez (conservador), su periodo duró de 1953 a 1957. Después de su dictadura se implementó el Frente Nacional. Sobre el período de transición entre la dictadura de Rojas Pinilla y el Frente Nacional pueden consultarse, entre otros, César Augusto Ayala Diago, *Resistencia y oposición al establecimiento del Frente Nacional: Los orígenes de La Alianza Nacional Popular*, Anapo. Colombia 1953-1964, s.c: COLCIENCIAS, CINDEC, Universidad Nacional de Colombia, 1996.

¹⁰ César Ayala Diago, “Mucho ruido y pocas nueces: a propósito de la explosión política de la explosión de Cali en agosto de 1956. p.13 en *Revista Historia y espacio No 16*. Universidad del Valle, 2018.

¹¹ “¿Cómo nació realmente la Feria de Cali?” en *El País*, diciembre 22 de 2017.

Gobernación, el Municipio y el Estado Nacional, con lo que se pretendía responder a las problemáticas urbanísticas y de servicios que experimentaba la ciudad.¹²

A través de la realización de los Juegos se construye un imaginario de Cali como ciudad moderna. La nominación de Cali para los Juegos por parte de miembros de la clase dirigente local era parte de un ajustado plan para transformar a Cali en Ciudad Panamericana.¹³ Sumida en la crisis post industrial, la idea de organizar el mayor evento deportivo de su historia buscaba dar ese salto cuantitativo de pueblo a urbe.¹⁴ Al menos, según el discurso oficial que promulgaba la concepción de “una serie de obras civiles que le cambiarían la cara de villoría a la ciudad, [los Juegos] era un buen motivo para conseguir recursos económicos y un cupo de endeudamiento que garantizaría la realización de megaobras panamericanas”.¹⁵ Para la consecución de los recursos que permitieron la adecuación de la ciudad para las justas, en 1969 el gobernador Rodrigo Lloreda Caicedo¹⁶ acude al presidente Carlos Lleras Restrepo,¹⁷ quien en respuesta a la solicitud sanciona la ley 47 del 29 de abril de 1969 que asegura parte del dinero.¹⁸ La gran magnitud de las obras de modernización fue impulsada por los alcaldes con recursos de la nación y el municipio.

La iniciativa panamericana caleña también se puede revisar como un proyecto de Estado con pretensiones de desviar la atención de conflictos políticos y de orden interno y la de mostrar una imagen de un país sólido, próspero y con proyecciones internacionales. En particular, a partir de las políticas de gobierno de Misael Pastrana Borrero (último presidente del Frente Nacional) cuya elección tuvo visos fraudulentos.¹⁹ Así, tanto el evento como la

¹² Édgar Vázquez Benítez, op.cit., Introducción.

¹³ El concepto panamericano toma relevancia en el contexto de finales de los cincuenta cuando desde la administración de John F. Kennedy lanzan programas “panamericanos”, como *Alianza para el progreso*, para impulsar el desarrollo en países de Latinoamérica, la erradicación de la pobreza y la estructuración urbana. En este caso Cali buscaba mostrarse como una de las ciudades referentes del continente americano.

¹⁴ Camilo Mayor, “Cali capital deportiva, más que un juego” en *Colombia Nexus* ed. Centro Editorial Universidad Del Valle v.4 fasc.N/A, 2008, pp. 154 -163.

¹⁵ Katia González Martínez, op. cit. p.92

¹⁶ Gobernador del Valle del Cauca entre 1968 y 1970. Perteneciente al Partido Conservador.

¹⁷ Fue presidente de Colombia entre 1966 y 1970 por el Partido Liberal. Lleras fue el tercer presidente del Frente Nacional.

¹⁸ Édgar Vázquez Benítez, op.cit., p.280

¹⁹ Alianza realizada en 1958 entre el partido liberal y el conservador para alternarse el poder, excluyendo la posibilidad de participación de otros grupos políticos, especialmente de izquierda. En los comicios de 1970 se enfrentaron Misael Pastrana Borrero, candidato del Frente Nacional y Gustavo Rojas Pinilla, exdictador (1953-1957) quien buscaba volver a la presidencia como líder de la ANAPO, Alianza Nacional Popular que agrupó disidentes del liberalismo, del conservadurismo, y de los sectores populares.

inversión realizada en éste sirvió de plataforma para la promoción de empresas e instituciones nacionales, que a través de la ejecución de los Juegos “le apostaban a la modernización del país y, puntualmente, al desarrollo de obras e infraestructura que buscaban impulsar a Cali económica e industrialmente, demostrando la capacidad que el Estado colombiano tenía por encima de las dificultades políticas y sociales que le antecedieron”.²⁰

Sin embargo, por adecuada que sea la anterior cita, y más allá del importante apoyo político y económico dado al proyecto por parte del Gobierno Nacional, los VI Juegos Panamericanos fueron gestados y ejecutados en la capital vallecaucana por sus clases dirigentes. La Cali de esos años estaba constituida por “una sociedad altamente jerarquizada, con una estructura de poder estratificada a partir del sistema económico, en cuya cima se encuentran familias ricas, antiguas y nuevas, con conciencia de clase mediante el reconocimiento, la tradición, el prestigio, las aspiraciones económicas y los vínculos familiares cerrados”.²¹ El liderazgo mostrado por la clase alta caleña es de relevancia al entender que son precisamente los integrantes de este grupo social quienes están detrás de los emprendimientos industriales, el poder político, la actividad económica y los proyectos culturales, tanto en el sector público como privado.²²

La campaña de Rojas Pinilla obtuvo un gran apoyo popular por sus medidas que apuntaban a la reducción del costo de vida, nacionalización del transporte, gratuidad de la educación y de la salud, entre otras, que se separaban de las políticas sostenidas por el Frente Nacional durante 12 años, lo que lo hizo el favorito para ganar las elecciones. Así, hasta la medianoche del 19 de abril era Rojas Pinilla quien lideraba el conteo de urnas, que se transmitía a través de la radio en todo el país. El triunfo inminente se sentía tal que los periódicos del día siguiente se imprimieron titulado la noticia: sin embargo, un corte de energía en todo el país interrumpió las comunicaciones, que al reestablecerse anunciaban a Pastrana como el ganador oficial, desvirtuando las informaciones previas transmitidas por la radio, lo que generó rumores y denuncia de fraude. El “robo” de las elecciones es hasta hoy un secreto a voces de la historia colombiana y también fue el origen de la formación de la guerrilla urbana M-19: Movimiento 19 de abril.

²⁰ María Sol Barón Pino, “Editoriales visuales. Publicidad, gráfica y cine al final del Frente Nacional”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 6 (2), 2011, p.135

²¹ Camilo Mayor, “Cali capital deportiva, más que un juego”. p.159

²² Álvaro Camacho, *Ciudad y política: el poder y los trabajadores callejeros*, Cali: Cidse-Universidad del Valle, 1986. p. 184.



Imagen 1. Carlos Lleras Restrepo (presidente de Colombia 1966-1970), Alfonso Ocampo Londoño (Rector Universidad del Valle 1966-1971), Rodrigo Lloreda (Gobernador Valle del Cauca 1968-1970), Nicolás Ramos (Director Juegos Panamericanos), examinando las maquetas de los escenarios deportivos para los VI Juegos Panamericanos. c.a. 1969. CEDOC MLT.

Como parte del proyecto modernizador de la ciudad, gestado desde las élites, se empezó a intentar producir una suerte de “culturización” o concientización cívica del ciudadano en miras de que los habitantes de la urbe se comportaran acorde con la nueva imagen que se quería consolidar. En los meses previos a los Juegos, se desplegaron campañas masivas que buscaban enseñar a los ciudadanos “modales y comportamientos de hospitalidad adecuados”.²³ El discurso cívico y civilizador que se promovía desde la administración pública y las élites de la ciudad apuntaba también a una idea higiénica y ornamental del espacio público. Con el lema “Por Cali con amor” la alcaldía de Carlos Holguín Sardi²⁴ impulsó actividades para contrarrestar la falta de civismo y la “indisciplina social” que veía

²³ María Sol Barón Pino, “Editoriales visuales. Publicidad, gráfica y cine al final del Frente Nacional”. p.138

²⁴ Alcalde de Cali entre 1970-1973. Perteneciente al partido conservador.

presentes en la ciudadanía; se refería sobre todo a limpieza de fachada, recolección de basura, y a cualquiera actividad que suscitara el desorden público.²⁵

La modernización de Cali y su transformación en ciudad panamericana, impulsada como proyecto de las élites locales y por el otorgamiento de la sede de los VI Juegos Panamericanos, permitieron la modificación de la infraestructura urbana y a la par implementaron estrategias para la construcción de una *cultura cívica* que permitiera construir un imaginario de ciudad ajustada a las expectativas desarrollistas, “contrarrestar los efectos de la modernidad (una ciudad masificada, con índices de desempleo y pobreza, y frecuentada por inmigrantes), y promover la idea de una ciudad de iguales en medio de profundas diferencias: la ciudad es deportiva”.²⁶

La apuesta entonces por la cultura fue un tema que en paralelo a la preparación de los Juegos tuvo un lugar de importancia en el plan para una Cali moderna que se estaba desarrollando. Desde mediados de la década del cincuenta el campo cultural de la ciudad se empezó a dinamizar con la creación del Club Cultural La Tertulia en 1956 así como con la realización de los Festivales Internacionales de Arte desde 1961, ambos de gran impacto en el arte moderno local y nacional, la revitalización del Instituto Departamental de Bellas Artes, la construcción del Museo de Arte Moderno La Tertulia en 1968, la apertura de Ciudad Solar en 1971²⁷ terminaron de consolidar un entramado que conectó a Cali con otras escenas nacionales y continentales y empezó a posicionar a la ciudad como un lugar significativo del campo artístico panamericano.

La Tertulia: Club Cultural

En 1956, año de la explosión de los camiones con dinamita que destruyeron una parte de la ciudad, Maritza Uribe de Urdinola, ex secretaria de Educación del departamento y miembro de una familia de élite local, tuvo la idea de crear un Club Cultural en una casona colonial de uno de los barrios más tradicionales de la ciudad, un espacio de encuentro alrededor de las artes y la cultura. El Club Cultural La Tertulia contaba con miembros

²⁵ Katia González Martínez, op. cit. p.95

²⁶ Camilo Mayor, “Cali capital deportiva, más que un juego”. p.162

²⁷ Ciudad Solar fue un espacio cultural alternativo que se abordará más adelante.

pertenecientes a familias adineradas y con cargos de influencia, periodistas, profesores o abogados, como sus socios y asistentes, “una élite intelectual deseosa de una nueva oferta de consumo cultural”,²⁸ quienes compartían inquietudes alrededor del arte, la literatura, el cine y la política.²⁹

Para Ana María Gómez, en La Tertulia se dio una convergencia entre liberales e izquierdistas en torno a los reclamos de la autonomía y modernización en el arte. Al grupo fundador de la Tertulia se fueron sumando artistas e intelectuales de izquierda que lograron encontrar en la discusión y el placer por la “alta cultura moderna” elementos de identificación común, al considerar el arte una expresión más allá de cualquier frontera ideológica. Aquí se debe tomar con relatividad el término “izquierda” ya que más que referir a una participación política específica, hace alusión a manifestaciones artísticas no conservadoras que en el contexto de la sociedad colombiana de esos años podrían ser consideradas “revolucionarias”.³⁰

Maritza Uribe de Urdinola se inspiró en clubes culturales europeos que conoció en algunos de sus viajes y pudo identificar una necesidad de crear un espacio similar en la ciudad, en principio como un lugar de encuentro entre amigos para *tertuliar*, de ahí el nombre. Su apellido *Uribe* la señala como parte de una de las familias más tradicionales del país: “tiene en la ascendencia de tantos Uribes, que resulta prima, sobrina, nieta o algo así, a la vez, del gran general de nuestra historia”.³¹ Se casó con Antonio José Urdinola, agrónomo vallecaucano de abolengo, ganadero y agricultor, y su lugar de privilegio social fue acentuado con sus actividades en el campo político y cultural: fue concejal, representante a la Cámara

²⁸ Ana María Gómez, “Museo de Arte Moderno La Tertulia” en Gilberto Loaiza Cano (Dir.), *Historia de Cali en el siglo XX, Tomo III: Cultura*, Cali, Programa Editorial Facultad de Humanidades Universidad del Valle, 2012. p. 238.

²⁹ Entre los miembros de La Tertulia se pueden destacar: el periodista de opinión Alfonso Bonilla Aragón, Soffy Arboleda Cadavid, historiadora del arte y violinista, Eduardo Gamba Escallón, fundador del cine club de La Tertulia, Marta Hoyos Rebolledo, prima de Maritza Uribe y gestora de eventos culturales; Octavio Gamboa, poeta, fotógrafo y aviador, en Katia González Martínez, *Rutas de la Vanguardia en Colombia. Cali y Medellín en los largos años sesenta*. Tesis de Doctorado en Historia del Arte. Universidad Nacional Autónoma de México, 2020, p.164

³⁰ Ana María Gómez, “Museo de Arte Moderno La Tertulia”. p.237.

³¹ Camilo Restrepo, “Una institución llamada Maritza”, *El Tiempo*. Bogotá, 4 de octubre de 1970. Maritza Uribe de Urdinola falleció en el año 2009.

Se refiere al general Rafael Uribe Uribe, un militar, diplomático, periodista, orador y jefe político colombiano que vivió entre 1859 y 1914 y que alcanzó uno de los más altos prestigios públicos que se han presentado en la historia de Colombia. Fue miembro del Congreso Nacional en los períodos de paz, fundó el diario *El Liberal* y colaboró en *El Autonomista*. Fue uno de los más destacados jefes del Partido Liberal Colombiano y uno de sus más importantes ideólogos.

del Valle del Cauca por el Partido Liberal, Secretaria de Educación Departamental, y en 1972, fue condecorada con la *medalla de oro ciudades Confederadas del Valle del Cauca* otorgada por la Gobernación del Departamento “en reconocimiento al aporte que ha brindado a la educación y la cultura, no sólo a nivel nacional, sino en el ámbito internacional”.³² De igual forma ejerció una prolífica labor periodística, con publicaciones periódicas en los diarios *El País* y *Occidente*, los más importantes de la ciudad, donde no sólo exhibía su punto de vista en temas políticos y sociales, en su columna de opinión, sino que también promocionaba las actividades realizadas en La Tertulia, a la vez que se pronunciaba críticamente ante eventos culturales, lo cual es muestra del nivel de incidencia que alcanzó desde su posición.

La labor cultural y pedagógica impulsada por Maritza Uribe, principalmente a partir del gran proyecto que fue La Tertulia, puso su nombre en uno de los puntos más altos de la gestión cultural en la región, y se le reconoce como agente importante en la “culturalización del pueblo” que se adelantó en las décadas del sesenta y setenta. Su labor diplomática, sus conexiones políticas y su posición social, fueron aspectos fundamentales en la elaboración de las Bienales Americanas de Artes Gráficas.

La concepción de La Tertulia como un espacio cultural para el pueblo fue un condicionante desde el inicio del proyecto. Entre 1960 y 1966 funcionó en el Club Cultural una escuela primaria en la jornada matutina para ofrecer educación gratuita a 48 niños y niñas de clases bajas³³ dirigida por Ligia Villaquirán de Zúñiga. Esta escuela contó con una maestra escogida por la Secretaría de Educación Departamental y estaba compuesta por dos grupos (uno atrasado y otro adelantado) de primer año elemental. Además, los niños contaban con servicios médicos y odontológicos. Las actividades se hacían en la mañana porque en la tarde se usaba el espacio del salón para exposiciones o conferencias.³⁴

Si bien el proyecto de la escuela no pudo continuar en el nuevo Museo, eventualmente se construyó un espacio para realizar talleres artísticos a niños de comunidades vulnerables con el cual buscaron “seguir fieles al lema de que se debe primero alfabetizar y luego “culturar”,³⁵ esto lleva a Gómez a argumentar que “las labores educativas, de orientación

³² “Condecoraciones a Maritza y O. Rayo”, *Occidente*, 2 de marzo de 1972.

³³ Katia González Martínez, Tesis citada. p.173.

³⁴ *Museo La Tertulia*, Folleto, Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia, 1968. Las fuentes citadas, si no se indica lo contrario, pertenecen al acervo del Centro de Documentación (CEDOC) del Museo La Tertulia.

³⁵ *Idem*.

popular se entendieron como parte esencial del proyecto cultural de La Tertulia. Lo anterior se debe en gran parte a la visión de Martiza Uribe de Urdinola que “como toda liberal formada en los principios promovidos por La República Liberal (1930-1946)”, entendía la educación de los sectores populares como elemento esencial para la civilización del pueblo.³⁶

El proyecto de La Tertulia fue acompañado por otras personas notables de la ciudad, entre los que se puede mencionar a Alfonso Bonilla Aragón.³⁷ Participante asiduo de las actividades desarrolladas en la centenaria casona colonial y promotor de las mismas, Bonilla fue también uno de los organizadores de los Juegos Panamericanos como así también de otros eventos de importancia de la época, como la mencionada Feria de Cali. Periodista y escritor nacido en Cali en 1917, Bonilla fue un prolífico autor que publicó varios libros sobre el Valle del Cauca, y en particular sobre Cali, siendo el más importante *Cali, Ciudad de América*, publicado en 1967 y editado por el comité pro-sede de los Juegos Panamericanos como herramienta para presentar la propuesta directa de Cali para sede de los mismos, describiendo los recursos de la ciudad y su plan de trabajo.

³⁶ Ana María Gómez, “Museo de Arte Moderno La Tertulia”. pp. 235-236.

³⁷ Actualmente el aeropuerto internacional de la ciudad de Cali lleva su nombre.



Imagen 2. Fotografías del interior del Club Cultural La Tertulia, ubicado en el tradicional barrio de San Antonio. Folleto Museo La Tertulia, 1968. Foto de Fernell Franco.

Así Bonilla rememora los primeros años del Club: “Este espacio se planteó como una cátedra libre, centrada en la discusión sobre alta cultura (cine de autor, música, dramaturgia, pintura, literatura, psicología y educación), en un ambiente definido por sus miembros como de absoluta tolerancia política y confesional”.³⁸ Las implicaciones políticas en este caso no son casuales y se refieren particularmente a que en el momento de gestación del Club La Tertulia el país estaba bajo la dictadura del General Rojas Pinilla, a la cual los miembros del

³⁸ Alfonso Bonilla Aragón, 1968 citado en Ana María Gómez, “Museo de Arte Moderno La Tertulia”. p.236

grupo de La Tertulia, que se asumían como liberales y entendían su labor cultural como un servicio para el pueblo, manifestaron su rechazo.

En 1956, año de su creación, la Casona La Tertulia fue incluso sede política del por entonces disidente político, expresidente del partido liberal Alberto Lleras Camargo,³⁹ quien se encontraba en plena campaña contra la dictadura de Rojas Pinilla. Maritza Uribe, desde su posición partidaria -como miembro del Partido Liberal-, no tuvo inconvenientes en abrir el espacio para este tipo de manifestaciones; en sus palabras:

Estaba creada La Tertulia, acabada de fundar, y entonces a nosotros nos pidieron La Tertulia, la chiquita de la quinta, para que el doctor Lleras hablara ahí... entonces claro nosotros no íbamos a decir que no [...], se abrió la puerta al público gratuitamente, eso se llenaba de la forma más increíble y entonces se armó una pelotera, después entró la policía. El caso es que se pudo hacer la conferencia [...] el gobernador militar era un muchacho de apellido Rebolledo, que era un hombre inteligente, además tenía mucha comprensión del momento, él sabía que Rojas Pinilla iba a caer [...] Se invitaban a todos los grandes políticos del Frente Nacional, toda la sociedad colombiana como un movimiento civil, lideró el derrocamiento de Rojas Pinilla.⁴⁰

La Tertulia se convirtió en esos primeros años en un espacio tanto de agitación cultural como de agitación política durante ese periodo. Un año después de la intervención pública de Alberto Lleras, se realizó otro mitin encabezado por Guillermo León Valencia⁴¹, lo que llevó a afirmar a un diario local que “‘La Tertulia’ era el mejor lugar que había en Cali para hablar mal del gobierno; y aún más: para conspirar, en medio de ese encanto particular que tiene todo lo clandestino [...] No hay mejor espantapájaros para una dictadura que un sitio donde está viva la inteligencia”.⁴²

³⁹ Alberto Lleras Camargo (1906-1990) fue dos veces presidente de la República, primero entre 1945-1946, para luego convertirse en el primer presidente del Frente Nacional (1958-1962), pacto que él mismo organizó y que se convirtió en su obra política más importante, enfrentó a la Dictadura Militar haciendo parte de una seguidilla de acciones desestabilizadoras del gobierno (principalmente a través de artículos y discursos) que terminó en la caída del General Rojas en 1957. Fue el primo segundo de Carlos Lleras Restrepo.

⁴⁰ Entrevista a Maritza Uribe de Urdinola en Julián Andrés González Gallego, *Museo La Tertulia 50 años frente a la ciudad*. Tesis de grado en Historia, Cali, Universidad del Valle, 2006.

⁴¹ Presidente de Colombia entre 1962 a 1966 por el Partido Conservador.

⁴² *La Tertulia, segundo aniversario 1956-1958*. Catálogo, Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia, 1958. Además de ser un espacio de discusión política de la escena colombiana, durante su primer año de funcionamiento el Club Cultural también recibió a personalidades internacionales como la cantante norteamericana Marian Anderson (1897-1993), reconocida por su lucha antirracista.

Mientras en Cali iniciaba un movimiento en su contra propulsado por las clases dirigentes y por las personalidades de la cultura, un año antes, el gobierno de Rojas Pinilla dio el aval para la creación Museo de Arte Moderno de Bogotá. El 27 de julio de 1955 el Ministro de Educación Aurelio Caicedo Ayerbe convocó a una reunión en el Hotel Tequendama de Bogotá a “autoridades civiles, militares y eclesiásticas, arquitectos, pintores y escultores, escritores y periodistas, rectores universitarios, representantes de la industria, de la banca y del comercio” con el objetivo de fundar el Museo, dejando un acta de constancia de dicho acto.⁴³ El Museo de Arte Moderno de Bogotá se configuró a partir de los intereses de un grupo de artistas, críticos e intelectuales, apoyados por un grupo de políticos y empresarios. En 1955 se buscó la tutela del Estado nacional para concretar la iniciativa y para 1962, la situación del campo cultural en Bogotá permite la instauración de la institución, bajo la dirección de la ya para entonces influyente crítica de arte Marta Traba.⁴⁴

Por su parte la idea de convertir La Tertulia en Museo inició más como la necesidad de tener un espacio más grande para su programación cultural, sin embargo, dentro de la construcción de un imaginario de ciudad moderna que se estaba llevando a cabo, algunos socios de la Tertulia empezaron a discutir la posibilidad de una institución museística que promoviera y divulgara los ideales modernistas del arte y la cultura en general. Existe un par de documentos de 1961 que permiten rastrear el origen de la idea. El primero es firmado por Octavio Gamboa en el mes de febrero, una carta enviada al arquitecto Manuel Lago en la que en primera instancia describe el lugar en el que se construirá el futuro museo “en la zona que quedará en el antiguo “Charco del burro”, cuando se hagan las obras de continuación de la Avenida Colombia, a partir de la rotonda de ‘el obelisco’”. Gamboa, quien además de poeta, era piloto, descubrió en uno de sus vuelos sobre la ciudad un lugar que parecía ser el lote ideal para la nueva etapa de la Tertulia. Continuando con la carta, Gamboa escribe:

Siguiendo la idea que conversamos hace unos días con Marta Traba, la gestión ante la Alcaldía debe ser para un “Museo de Arte Moderno de Cali”. Desde ya debemos ir gestionando además su aspecto legal, como entidad de uso público y empezar a llamarle así. No se entendería de otra manera, que el municipio cediera parte de su patrimonio para un ente privado, como es ahora nuestra querida “Tertulia”. Para este fin, es muy

⁴³ "Acta de fundación del Museo de Arte Moderno" en *El Museo de Arte Moderno de Bogotá: Recuento de un esfuerzo conjunto*. Museo de Arte Moderno de Bogotá, Bogotá: 1979.

⁴⁴ William López, “El Museo de Arte Moderno de Bogotá entre 1962 y 1967. Apuntes para una historia de los museos de arte en Colombia Procesos” en *Revista ecuatoriana de historia*, n.º 48, julio-diciembre, 2018. p.125

importante Manolo, que desde ya vayas haciendo los planos del futuro “Museo”, para reforzar esta gestión. Manos a la obra! Con la ayuda y empuje de quijotes como nosotros, haremos de esta idea una realidad cercana.⁴⁵

Con la referencia al Museo de Arte Moderno de Cali, idea propuesta por Traba, se buscaba que el Museo tuviera un carácter público en su aspecto legal. Se puede pensar que la crítica argentina buscaba emular el acta fundacional del Museo de Arte Moderno de Bogotá que, como vimos, tuvo esa condición estatal, sin embargo, en 1962, en el acta de constitución del Museo, ésta cambió y el Museo bogotano se convirtió en un estamento privado. Por otro lado, estaba el tema del aporte de la Municipalidad a la construcción del nuevo museo y la consideración de que si la institución fuera de la ciudad, garantizaría los aportes financieros necesarios para su construcción y funcionamiento, así como la gestación de un sentido de pertenencia por parte de los ciudadanos.

En respuesta a la misiva de Gamboa, el arquitecto Lago responde con unas nociones expandidas de lo que debe ser este nuevo espacio en Cali, al que no denomina “museo” sino centro cultural:

He meditado hondamente sobre la idea que me explicaron de hacer en el lote que descubrió Octavio, una sede para “La Tertulia”, con el carácter tradicional de una casona campestre vallecaucana, con corredores, techos en teja de barro y quizás un patio central con fuente (y hasta geranios).

Creo sin embargo que lo que Cali necesita es transformar “La Tertulia” en un centro cultural, y por consiguiente salirse de la actual casita de San Antonio y crear una construcción que refleje los nuevos tiempos en que estamos, con dinamismo y universalidad en sus formas y su mensaje. Algo que se convierta en un icono de nuestra ciudad proyectada al futuro.⁴⁶

El arquitecto Manolo Lago, recién llegado de Roma y Estados Unidos, donde había realizado sus estudios en la Universidad de Cornell, fue el encargado de diseñar la edificación en compañía de Jaime Sáenz, con quien fundó la compañía de arquitectura Lago Sáenz, una de las más importantes del país.⁴⁷ Para él, la arquitectura asociada al proyecto era de suma

⁴⁵ Carta de Octavio Gamboa a Manolo Lago, Cali, febrero de 1961.

⁴⁶ Carta de Manolo Lago a Maritza Uribe de Urdinola, Octavio Gamboa, Alfonso Bonilla Aragón y Jaime Lozano Henao, mayo 16 de 1961.

⁴⁷ Lago Sáenz Fue una firma de arquitectos fundada por Manuel Lago y Jaime Sáenz en 1955. Ambos graduados de universidades norteamericanas, se ven influenciados por el movimiento moderno. Sin embargo, y en

importancia para los propósitos del programa. Se trataba de crear un espacio impactante y original que hiciera eco de la majestuosidad simbólica de una institución cultural que respondiera a los nuevos tiempos (“nuestra ciudad proyectada al futuro”).

La transformación de La Tertulia de Club Cultural a Corporación para la Enseñanza Popular Museo y Extensión Cultural (nombre jurídico adoptado) se consolidó en 1963, cuando entre la junta directiva de La Tertulia y el Consejo Municipal se discutió la necesidad de un Museo. Así lo describe Uribe:

Hace unos tres lustros nos reuníamos en mi propia casa un grupo de amigos a hacer precisamente eso, tertulia. [...] Tomaron tanto auge nuestras reuniones, que decidimos tomar una casa en el Cali Viejo en donde se inició nuestro programa de conferencias, exposiciones, y preparación de todo tipo de actos culturales. La casa nos quedaba ya insuficiente y en un alarde de audacia, decidimos construir una sede propia, proyecto para el cual solicitamos y obtuvimos el extraordinario aporte de la industria y del comercio caleño. Lo que al comienzo parecía utópico, se convirtió en realidad. El municipio nos cedió un lote que le fue arrebatado al cauce del río Cali, en uno de los sitios más hermosos de la ciudad, y en cuestión de unas cuantas semanas recogimos un millón de pesos.⁴⁸

Mientras que para Maritza fue una audacia emprender el plan para la construcción de una sede más grande para La Tertulia, era claro que para algunos de los agentes políticos y culturales como Bonilla Aragón, Gamboa y el mismo Lago, el proyecto Tertulia tenía mucho más potencial como núcleo de la cultura de la ciudad que se empezó a consolidar en los primeros años de existencia de ese espacio cultural, con una programación periódica y cada vez más participantes y socios vinculados. Una ciudad moderna “necesita” su Museo de Arte Moderno. Dentro de las transformaciones que se estaban creando en la ciudad en materia de infraestructura y la idea de progreso que se estaba implementando tenía un lugar importante

contraposición a las tendencias europeas y estadounidenses que proponían prototipos y esquemas formales de valores universales y repetibles que ignoraban el contexto, llevan a cabo una destacada producción arquitectónica que ofrece respuestas apropiadas a las condiciones locales, buscando una relación entre las formas puras y el paisaje que hace énfasis en la horizontalidad y la proyección interior – exterior. Entre las principales obras realizadas por esta firma se destacan, además del Museo La Tertulia, el Banco de Occidente, el Parque Panamericano en Cali y la Alpujarra en Medellín, así como otras edificaciones en la ciudad de Armenia y Ecuador.

⁴⁸ Camilo Restrepo “Una institución llamada Maritza” *El Tiempo*, 4 de octubre de 1970.

la cultura, en especial la realización de proyectos educativos, la elaboración de eventos y la constitución de instituciones que se encargaran de la promoción cultural.

La idea misma del museo de arte moderno como institución pública obedece a los ideales de la “primera modernidad”, que puede extenderse hasta bien entrados los años sesenta, y que aunque parezcan lejanos en el tiempo y el espacio, siguen resultando efectivos. Detrás de la idea del museo existía una visión de la cultura [...] que pretendía extender una visión humanista y civilizadora global, en Colombia —y en toda América Latina—. ⁴⁹

En el caso colombiano, para el momento de concepción de La Tertulia como Museo, se estaban gestando en las diferentes regiones espacios de promoción artística del arte moderno nacional. Se podría decir que el éxito de La Tertulia como Club Cultural estuvo en la explosión del campo artístico en Colombia, en las agrupaciones de artistas y en la necesidad de una difusión de su trabajo. En el caso de Cali, además, desde los años sesenta se empezaron a realizar los Festivales Internacionales de Arte de Cali de definitivo impacto en el despertar cultural de la ciudad.

El Festival Nacional de Arte de Cali se organizaba con periodicidad anual, en el mes de junio, y contaba con una amplia programación cultural: “obras de teatro, conciertos, danzas folclóricas, ballet y danza moderna, exposiciones de artes plásticas, muestra de cine colombiano, recitales de poesía, feria del libro, conferencias, mesas redondas y concursos de las distintas manifestaciones artísticas (en artes plásticas, obras de teatro, composición musical, cuento, canto y cortometraje colombiano)”⁵⁰ Estos Festivales fueron de trascendental importancia al ser el primer evento institucional local de carácter internacional; se empezaron a realizar desde 1961 y su programación permitió llevar a la ciudad grandes representantes de diversas manifestaciones artísticas a nivel mundial. Esta institucionalización como evento cultural de relevancia benefició el lanzamiento del Museo en sus primeros años de existencia.

⁴⁹ Santiago Rueda Fajardo, "Breve revisión de los contextos sociales y culturales en la formación de los museos de arte moderno en Colombia" en *Colombia Calle14*, Fondo De Publicaciones Universidad Distrital Francisco José De Caldas, Manizales, 2008, pp. 59 -70.

⁵⁰ Katia González, tesis citada, p.184.

La Tertulia, primero como Club Cultural y después como Museo de Arte Moderno, se vinculó a los Festivales durante sus 10 años de duración a través de exposiciones de pintura con lo más destacado del momento: una de éstas, la *Muestra de pintura colombiana* fue curada por Marta Traba.⁵¹ En el marco de los Festivales de Arte de Cali se creó en la ciudad un circuito de espacios para llevar a cabo la programación del evento, que incluía teatros y espacios al aire libre. “El Festival se organizaba desde la Escuela de Bellas Artes con el apoyo de la empresa privada que representaba la burguesía caleña y los gobiernos departamental y municipal”.⁵² El evento tuvo varios directores que se iban alternando, entre 1961 y 1965 fue organizado por los actores de teatro Fanny Mickey y Pedro Martínez, vinculados al Teatro Experimental de Cali (TEC), en compañía de Néstor Sanclemente, director de la escuela; y entre 1966 y 1969, Maritza Uribe de Urdinola, directora del Museo de Arte Moderno La Tertulia quien con el apoyo de Martha Hoyos de Borrero trabajó en el Festival hasta 1970, año en que este pasó a la dirección de Gloria Delgado, futura directora de las Bienales Americanas de Cali y del MLT.⁵³

Gloria Delgado Restrepo realizó sus estudios de secundaria en Inglaterra y estudió traducción e historia del arte en Roma, Italia, donde compartió con el artista Pedro Alcántara. Al regresar a Cali, en 1968, formó parte de la sección de Educación Cívica de los VI Juegos Panamericanos y posteriormente el gobernador del Valle, Rodrigo Lloreda Caicedo, la invita a ser la directora del Festival de Arte de Cali.⁵⁴

Muchos criticaron al Festival por su carácter elitista: el escritor Gustavo Álvarez Gardeazabal se refiere al evento como “un certamen de burguesía de siglo XIX que ahora se llama cultura”,⁵⁵ para otros fue una “labor destinada a crear una conciencia estética crítica en el público”.⁵⁶ Los Festivales fueron una iniciativa gubernamental para la cultura del pueblo, con un gran aporte de empresas privadas, lo que empezó a configurar las formas de gestión de eventos locales y que después emularía el MLT. Los Festivales además empezaron a

⁵¹ Miguel González, “Los Festivales de Arte: Una década en el conocimiento de América a través de su plástica” en *Occidente; Revista Dominica*, 22 de noviembre de 1970.

⁵² Katia González, op. cit. p.47

⁵³ Idem.

⁵⁴ Gloria Delgado en entrevista con la autora, 12 de mayo de 2017.

Katia González, tesis citada, pp.215-216.

⁵⁵ “De Gustavo Álvarez”, *Occidente*. 20 de noviembre de 1970.

⁵⁶ Miguel González, “Los Festivales de Arte: Una década en el conocimiento de América a través de su plástica” en *Occidente; Revista Dominica*, 22 de noviembre de 1970.

formar un público en el consumo de las diferentes manifestaciones culturales, trajeron a artistas internacionales destacados en sus disciplinas y en el caso específico del arte, la programación de los salones de pintura y posteriormente de dibujo y grabado posibilitó la formación de una colección pública ya que las obras ganadoras eran adquiridas por sus organizadores, es decir, el gobierno local.

La efervescencia cultural durante esos años lleva a una transformación de la ciudad, sus escenarios y la sociabilidad; se podría decir que de manera similar al crecimiento deportivo, la dinámica del campo cultural por esos años también impulsó el desarrollo urbano. El Club Cultural La Tertulia, los Festivales de Arte de Cali, dos Institutos de Educación Artística,⁵⁷ daban cuenta de un momento de agitación en el campo cultural, de creación, de inquietudes artísticas que empezaban a circular, sobre todo en un público ansioso de participar activamente en estos nuevos espacios. El movimiento cultural que se empezaba a gestar favoreció el desarrollo de la propuesta institucional del MLT, que emerge en ese terreno con la intención de establecerse como estamento catalizador de estas manifestaciones dentro de su proceso de legitimación como la institución máxima del arte local.

Un Museo de Señoras

Un día caleño, lleno de luz y de sol, llegó un caleño cualquiera al frente de un gran bloque recién construido, lleno de columnas con un jardín alrededor. Se encontró un señor alto, flaco, enjuto como una momia egipcia, sentada en un asiento del corredor. Preguntó.

- ¿Qué es esto?

-Pues el Museo.

⁵⁷ Instituto Departamental de Bellas Artes, fundado en la década del 1930 como *Conservatorio Municipal de Música* y dirigido por el músico Antonio María Valencia, después de cambios de nombre y ajustes en la cátedras de enseñanza, en 1970, de acuerdo con disposiciones nacionales de la educación superior se denomina *Instituto departamental de Arte y Cultura*, conformado por el Conservatorio Antonio María Valencia, la Escuela de Artes Visuales, Escuela de Danza, Escuela de Teatro, Departamento de publicidad, y Banda Departamental. Actualmente sigue siendo un centro de educación superior en artes plásticas. Por su parte en 1961 nace el Instituto Popular de Cultura (IPC), antes Instituto de Cultura Popular, creado para el “desarrollo de la Educación Artística de tipo extensivo, especialmente para las clases populares. Véase Carmen Cecilia Muñoz, “Institucionalización de la formación artística en Cali en el Siglo XX” en Gilberto Loaiza Cano (Dir.), *Historia de Cali en el siglo XX, Tomo III: Cultura*, Cali: Programa Editorial Facultad de Humanidades Universidad del Valle, 2012, pp. 208-234.

-De qué?

-De unas señoras.

-Y cómo se llaman las señoras?

-Pues una se llama Maritza.⁵⁸

“Érase un Museo de señoras”, así titula un artículo publicado en el diario *El País* de Cali que narra la historia del Club cultural que se convertía en Museo de Arte Moderno, el primero construido en el país. Esta introducción muestra una mirada sobre la imagen que se tenía del recién inaugurado museo y de la figura de Maritza, la fundadora y presidente de La Tertulia. En el artículo se transita en la historia del paso del Club Cultural a Museo: La Tertulia estuvo del 9 de marzo de 1956 hasta el 20 de junio de 1968, 12 años en los que se sostuvo sin auxilios oficiales de ningún género. Fue a través de setenta socios que con cuotas mensuales aportaron los recursos para la realización de conferencias y exposiciones abiertas para toda la comunidad.⁵⁹

“Toda ciudad que se precie de tal, debe tener un Museo”,⁶⁰ era lo que decían los socios fundadores de La Tertulia como argumento para el desarrollo del proyecto que se dispusieron a emprender. Como ya se expuso anteriormente, se enmarca la construcción del Museo La Tertulia en los planes modernizadores de la ciudad, sostenidos por la élite y gobernantes, y exacerbados por la designación de los Juegos Panamericanos en 1967. En el caso del Museo, para su construcción se contó con “ayuda oficial”: la Nación por medio de un Auxilio regional y el Departamento también aportó recursos. El Municipio cedió el lote y Emsirva, la empresa de servicios públicos de Cali, hizo los trabajos de las zonas verdes.

“¿Patrocinios privados?”, se pregunta en el citado artículo: “Muy importantes”, responde Maritza. Efectivamente, tanto la construcción como el sostenimiento del Museo no podrían ser posibles sin el aporte de la empresa privada, aportes impulsados en muchos casos por los socios de La Tertulia, que eran dueños o tenían puestos directivos en variadas

⁵⁸ “Érase un Museo de señoras”, *El País*, Cali, jueves 13 de junio de 1968.

⁵⁹ Idem

⁶⁰ Idem

compañías.⁶¹ La construcción de la sede del Museo de Arte Moderno La Tertulia, institución privada sin ánimo de lucro, contó con la participación del municipio que cedió el lote, el Departamento del Valle, la Nación, a través de auxilios parlamentarios conseguidos con los representantes del Valle a la cámara de representantes, con los aportes de personas naturales y las donaciones en cemento, hierro, ladrillos, conseguidas con la empresa privada.⁶² Se crearon tres categorías para los socios: fundadores, honorarios (delegados del gobierno departamental y municipal) y benefactores (personas o entidades que hicieran aportes económicos).⁶³ Con esto se buscó contar con apoyos (sobre todo económicos) tanto del aparato estatal como de las empresas privadas para la construcción del Museo y los eventos a desarrollar allí, estableciendo una asociación explícita entre ayuda estatal, capital privado, burguesía y la promoción cultural en la ciudad.

⁶¹ Martiza Uribe menciona en relación con el proceso de construcción del Museo a Motovalle. Lago Sanz y Edmond Cobo, Finning y Asociados, Marcali Ltda, Siderúrgica del Pacífico, CEAT General de Colombia, Industria de Concreto Ltda., Sico, Alejandro Obregón, Gloria Valencia de Castaño, Bavaria S. A., Antonio Obeso.

⁶² Ana María Gómez, “Museo de Arte Moderno La Tertulia”. p.240.

⁶³ Ibid. p.239.



Imagen 3. Caricatura de Consuelo Lago, "Nieves", publicada en *El País de Cali*, 1968. "No seas burro, esto ya no es tu charco sino un Museo"

El lote sobre el cual se construyó el Museo era un popular y céntrico balneario llamado "El Charco del Burro", parte del río Cali que atraviesa la ciudad. El arquitecto Manolo Lago recuerda en sus memorias un poco de ese proceso:

Se tuvo la idea de crear un Museo de Arte Moderno y se inició la búsqueda de cómo, con qué y donde hacerlo. Cuando se pensó en continuar la Avenida Colombia a partir del "round-point" llamado del "Obelisco" el Alcalde de entonces Harold Bohmer me pidió un esquema de cómo llevarla hacia la Hacienda Santa Teresita al otro lado del río. Yo propuse que se hicieran dos puentes, adquiriendo una franja de terreno del señor Antonio Obeso en el sitio llamado "El Foli". En esta forma se salvaría el "Charco del Burro" que el río formaba contra la escarpada pared natural.

Esta idea no tuvo suerte (el Ingeniero Luis Palacio, lo llamó "el sueño de un arquitecto recién nacido") y se optó por cavar un canal, meter el río en él y dejar en lugar del Charco del Burro, una planada uniforme que trató de llenarse con escombros como lo invitaba un letrero que decía: "bote su basura aquí".

En esos días Octavio Gamboa poeta y parte del grupo promotor del Museo, voló en una primitiva avioneta sobre Cali y vio esta planada. Habló con Alfonso [Bonilla Aragón] y entre ellos resolvieron tratar de obtenerla, lo cual lograron felizmente a base de un “comodato” con la ciudad sobre el uso a que se debería dedicar este extraño predio. Y era extraño: por un lado, la peña abrupta casi vertical y por el otro el río ya desviado, con un gran samán entre ellos.

Se me propuso entonces que proyectara una casona de techo a cuatro aguas de teja de barro, con corredores circundantes. Algo que pareciera que había estado siempre en ese lugar, como una casa campestre.

Pensé entonces que eso sería un error. Acababa de llegar de Roma, donde había estudiado con varios de los grandes arquitectos italianos de la pre-guerra, que habían diseñado maravillas, algunas solo en el papel, para acercar su gran pasado clásico. Su obra maestra el E.U.R. o centro de gobierno en las afueras de la capital (que solamente hoy un siglo después se está terminando). Estos arquitectos entraron en desgracia en la post-guerra al asociarlos con la era fascista y solo podían dar clases para subsistir, con gran beneficio para quienes éramos sus discípulos y gran daño para la arquitectura como arte magnífico. Escribí entonces una carta diciéndoles a unos amigos de “La Tertulia”, que había que hacer una edificación que pareciera un Museo, un icono urbano que no tuviera otra imagen que la de un monumento público, austero, con raíces en la historia de occidente y carácter único. Esto, viniendo de un arquitecto que no había aun hecho nada a sus 25 años, era algo que lindaba con la osadía, pero Alfonso respondió: “si la embarras te tendrás que ir del pueblo pues este sitio es muy notorio, pero haz lo que creas que deba hacerse”.⁶⁴

La desviación del río de Cali que atraviesa la ciudad, para crear la carretera que conecta a Cali con el Pacífico, fue el punto de partida para la construcción del Museo. “Nieves”, una caricatura muy popular realizada por Consuelo Lago, hermana del arquitecto, muestra un esquema de la edificación característica del Museo, con un burro en la parte frontal. Nieves le dice: “No seas burro, este ya no es tu charco, si no un museo” [Img.4]. Esta imagen sintetiza el proyecto modernizador y la cruzada cultural a la que se ha hecho referencia en este capítulo. Burro es también una referencia a personas faltas de inteligencia o de cultura. El mencionado “charco del Burro”, un balneario popular muy concurrido por los caleños desapareció para dar lugar a un “templo del arte”, indicador de la campaña de culturalización ya comentado.⁶⁵

⁶⁴ Manuel Lago, Libro de memorias, inédito. Archivo privado de Manuel Lago, Cali, Colombia.

⁶⁵ Nieves fue personaje creado por Consuelo Lago, pintora y caricaturista colombiana. Nieves es una mujer negra, empleada doméstica -personaje creado por una mujer de la clase alta de la ciudad- que, a través de sus frases, en muchos casos ocurrentes y con expresiones coloquiales, presenta una opinión sobre un evento de

La apuesta arquitectónica para la edificación no era algo menor, debía expresar ese espíritu modernizador que acompañaba el avance urbano. Para el arquitecto Lago, este referente simbólico del “coliseo cuadrado” apuntaba a una arquitectura monumental como representación de la modernidad, a la vez que le daba al Museo, según sus palabras, un aura primordialmente “oficial” e “institucional”,⁶⁶ pero que a la vez mostraba la influencia de la arquitectura clásica conocida en los años de la formación romana del arquitecto,

La idea inicial de La Tertulia en su aspecto arquitectónico es muy clara. Teníamos un lote con grandes posibilidades. Hoy es difícil pensar que se trataba de un pantano con un letrero que decía “bote su basura aquí”. No existía la prolongación de la avenida Colombia, teníamos que estacionar el automóvil en el “round point”, caminar por el lodo. Por otra parte los recursos financieros eran muy escasos, casi inexistentes. En un principio no creí que Maritza, Martha, Alfonso y Octavio fueran más que unos soñadores pero inicié un anteproyecto. Alfonso Bonilla le hizo hacer una maqueta y cuando lo vi empecé a quitarle cosas y a simplificarla hasta que llegué a la más sencilla de las formas con una arquitectura noble y ambiciosa, un poco fuera de escala a propósito. Cuando uno se acerca se sorprende de lo pequeña que es, colocada sobre el prado como una escultura contra el fondo imponente de la barranca. Y es precisamente la arquitectura abstracta la que hace resaltar la naturaleza: el río, el prado, la peña, el árbol. Hace el efecto de contraste más intenso. Por esta sensación, que es nueva en la arquitectura local, el edificio produce desconcierto a veces.⁶⁷

La arquitectura de influencia romana que se utilizó y que además referencia el modelo de un templo clásico que también era un edificio fascista no parece ir muy a tono con el emblema modernista que representa la figura del Museo de arte moderno⁶⁸; más que ideológica, la elección de estas formas parece responder a una elección pragmática, o estética, que se conectara con su entorno, en particular las formas naturales, a la vez que tal vez se pensaba todavía en la “alta cultura” en relación con las grandes civilizaciones antiguas. Manolo Lago apostaba por una arquitectura imponente y clásica, no muy contemporánea a

actualidad en Cali y en Colombia. Esta caricatura se publicaba con periodicidad en *El País* de Cali, periódico de fundado por la familia Lloreda.

⁶⁶ Elias Heim, *Museo La Tertulia 54 años de historia*, Catálogo. Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia, 2010.

⁶⁷ “Bienal de Arte y segunda etapa”, *El País*, 14 de mayo de 1971.

⁶⁸ Manolo Lago tuvo como referente al Palazzo della Civiltà Italiana, —obra solicitada por Benito Mussolini a los arquitectos Guerrini la Padula y Roman en 1938 con ocasión de la Exposición Universal de Roma (EUR) que debía celebrarse en conmemoración de los veinte años del fascismo. Manolo Lago en entrevista con la autora, 12 de enero de 2020.

1968, fecha de su construcción, aspecto que no pasó desapercibido por los críticos de la propuesta. Al destacar la creación del “Nuevo Museo”, Marta Traba describía al edificio como “bueno para montar una oficina de turismo a Grecia, o algo por el estilo”.⁶⁹

Esta controvertida edificación representaba el orgullo para una élite que veía en esta construcción un “templo del arte”, para la culturalización del pueblo y el goce creativo. El edificio fundacional contaba con una superficie de 500 metros cuadrados, el Teatro al aire libre con capacidad para 400 espectadores y la plaza adyacente. El Museo, como construcción arquitectónica imponente, aún se conserva como un punto central en la dinámica cultural y de esparcimiento de la ciudad, siendo uno de los lugares más fotografiados por locales y visitantes. Manolo Lago no tuvo que irse del pueblo, al contrario, fue el encargado del diseño de la Segunda etapa del Museo, que consistió en la construcción de una Cinemateca y una sala subterránea de exposiciones temporales finalizada en 1973.



Imagen 4. Fotografía del Museo La Tertulia, 1968. CEDOC MLT.

⁶⁹ Marta Traba, “El hombre inteligente cambia de ideas”, en *Magazine Dominical*, 7 de enero de 1969.



Imagen 5. Fotografía del Museo La Tertulia. Se puede ver el samán al lado izquierdo. CEDOC MLT.

El Museo se inauguró en junio de 1968, Maritza Uribe de Urdinola pronunció un breve discurso donde enlazó la aparición del Museo con una ciudad que crece, avanza y *progresas*, a la vez que sentencia que Cali es la primera ciudad del país en *construir un templo para el arte*, que la ubicará en la *vanguardia* del país destacando y agradeciendo a los socios que no paran en su *causa* por la cultura, y a los auspiciantes, benefactores y entes estatales:

[...] No hace mucho tiempo que en el mismo lugar donde hoy nos encontramos, corría el río Cali, río que parte de la ciudad alegremente. Tal vez algunos asistentes a este acto se bañaron en las aguas del “Charco del Burro”, piscina popular del Cali viejo, pero la ciudad progresa, la ciudad avanza, crece, se desarrolla. Un buen día decidieron cambiarle el rumbo a sus aguas, para hacerlas más disciplinadas, como consecuencia, quedó un pequeño lote de terreno, con el cual el ingeniero Octavio Gambia, soñó para edificar La Tertulia. Pero una cosa es el deseo y otra la necesidad, y casi nunca están unidos. Por ese motivo, lo que debería ser la sede de nuestro club cultural, es hoy un Museo. Y estos blancos muros, que insolentemente golpean todas las gamas del verde de la montaña, cumplen el deber inexorable de todo conglomerado que quiera convertirse en ciudad: Tener un museo. Un lugar donde se den cita todas las corrientes artísticas, un lugar para aprisionar el color de la paleta, un sitio para la meditación y emoción estética. Cali será la primera ciudad del país que ha construido un templo para el arte, y esto, la justicia históricamente, porque no será ya una ciudad frívola, alegre, de la eterna primavera, las lindas mujeres, del agro y de la industria. Tendrá también

inquietudes artísticas e intelectuales, que habrá de complementarla colocándola a la vanguardia del arte en el desarrollo cultural de Colombia.⁷⁰

Así sintetizó Maritza la historia de la construcción del Museo que ella inició como un Club Cultural en una casona y cuyo impacto fue determinante en el desarrollo del campo artístico de la ciudad y del país. En este sentido, referenciar que el Museo La Tertulia fue el primer Museo de Arte Moderno construido en Colombia no es un dato menor; en una nota de prensa consignan lo siguiente: “Un día me decía Alejandro Obregón: cómo es posible que ustedes, una provincia que muele azúcar y cultiva algodón, tengan este Museo, y Bogotá que es la Atenas Suramericana y que disfruta de todo el presupuesto nacional, no haya podido construir un Museo de Arte Moderno. Y la egregia Gloria Zea de Uribe tenga que andar con sus colecciones de Herodes a Pilatos”.⁷¹ La anterior cita permite dimensionar más el significado del proyecto de La Tertulia en una ciudad provincial como Cali, que, en el campo cultural, tal como Uribe lo mencionó en su discurso, empezaba a estar a la vanguardia. Con la inauguración del Museo La Tertulia el proyecto modernizador de la cultura lograba avanzar de forma acelerada.

⁷⁰ “Cali tiene un Templo de Cultura”, *El País Cali*, junio de 1968.

⁷¹ Gloria Zea fue la directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá desde 1969, fecha en la que reemplazó a Marta Traba, hasta el 2015.

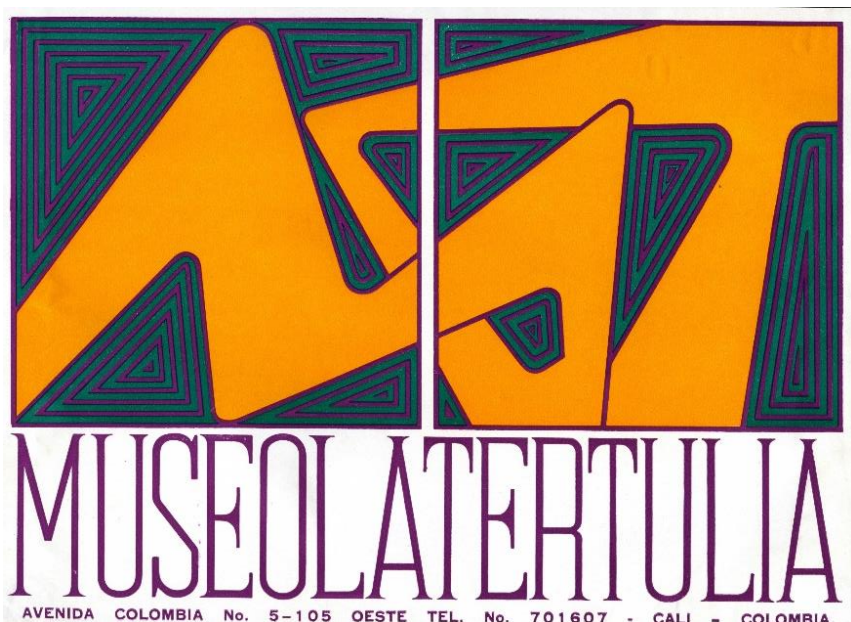


Imagen 6. Primer Logo MLT, 1968.

¿Cuál es la relevancia de construcción de un museo para la modernización de la ciudad? En primera instancia, una de las funciones de los museos es la adquisición y conservación de una colección de obras que se convierte en su patrimonio y capital simbólico. La colección del MLT se hizo inicialmente de un conjunto de obras que se obtuvieron gracias a la cooperación del ex alcalde de la ciudad, Luis Emilio Sardi, quien gestionó la donación al Museo de los cuadros adquiridos por la Alcaldía a través de los Festivales de Arte, principalmente los premios de adquisición de los diversos salones. El Instituto Municipal de cultura Popular, a través de su director Jaime Junca, colaboró entregando las obras que poseía. Cartón de Colombia, con los primeros premios de grabado y dibujo de los salones realizados en 1968, de igual manera, la Escuela Departamental de Bellas Artes donó una colección de cerámicas premiadas, ambos también en el marco del Festival de Arte de Cali. La antigua Tertulia, por su parte, contaba con algunas obras adquiridas durante los años de existencia.⁷²

De esta manera, La Tertulia como Museo inició la construcción de una colección que hoy es una de las más importantes del país y particularmente una de las más destacadas de

⁷² Boletín del MLT No 1, octubre de 1968.

Latinoamérica en materia de arte gráfico, un enfoque que rápidamente tomaría el incipiente Museo y que cuyo estudio profundiza la presente tesis. El Museo entonces recibió las obras municipales y departamentales, en particular las piezas adquiridas por el Festival de Arte, para su conservación y exhibición, lo que muestra, entre otras cosas, la incidencia de La Tertulia en las instituciones de la región, y la vinculación de agentes estatales y artistas en el proyecto. Por otro lado, a través de la construcción de la colección, se reconoce la institución como ente legitimador de las diferentes propuestas artísticas, determinando su influencia en el campo del arte nacional.

En segunda instancia, se entiende el lugar central del Museo de Arte Moderno representa en sociedades en las que este tipo de instituciones se disponen. El museo fue concebido como una institución que catalizara, en nombre de la cultura, los otros elementos de tipo económico, social y político que atraviesan las diferentes esferas de la sociedad. En otras palabras, bajo la figura del Museo se ponen en juego intereses particulares de la clase dominante y se establecen relaciones de poder. Esto se demuestra por ejemplo en Estados Unidos, donde la mayoría de los museos eran, a partir de la segunda mitad del siglo XX, dirigidos por personas provenientes del mundo de los negocios y finanzas.⁷³ En el caso de Cali, como se ha reiterado en este capítulo, las relaciones de poder se establecen en una conjunción de intereses -políticos y sociales- que entienden la necesidad de crecer culturalmente para una sociedad en expansión. Las élites, agentes dominantes en los campos económicos y políticos, requieren de una institución que permita expandir ciertas ideas, que influya en el desarrollo social desde lo cultural y se convierta en una imagen con la cual conectarse con el mundo, tal cual como sucedió con el deporte.

⁷³ Hans Haacke, "Museums, manager of consciousness", (1984) en Alexander Alberro y Blake Stimson (eds) *Institutional critique: an anthology of artists' writings*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts- London, England. 2009, pp. 276-288



Imagen 7. Fotografía del presidente Carlos Lleras, tomando el café en la Tertulia. A su derecha, Gloria Delgado, 1969. CEDOC MLT.

El Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) es el ejemplo emblemático que permite dar cuenta de estas ideas en la concepción y práctica de una institución museística. El MoMA se convirtió en 1950 en un modelo, no sólo para toda ciudad norteamericana con aspiraciones de alta cultura sino también para todas las capitales del “mundo libre”. La visión del MoMA sobre la historia moderna del arte⁷⁴ fue propagada alrededor del mundo a través de sus exhibiciones y catálogos, siendo imitada eventualmente por museos modernos de diferentes lugares,⁷⁵ para amparar, difundir y conservar la producción artística moderna gracias, entre otras cosas, a su vinculación con la elite económica y cultural norteamericana.

Además de lo anterior, el MoMA es el primer museo de arte moderno prototipo que proyectara su ideología a través de sus formas arquitectónicas. Dicha ideología habla de la era del capitalismo corporativo en el cual el mito de lo público se ha distanciado de la noción

⁷⁴ Aquí se hace referencia principalmente a la promoción del expresionismo abstracto como un arte representativo del mundo libre. Para más sobre el tema, véase Eva Cockcroft, “Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War,” en *Artforum* 12, no. 10, junio 1974, pp. 39-42.

⁷⁵ Carol Duncan y Alan Wallach “MoMA: Ordeal and Triumph on 53th Street”, en *Studio International*, vol. 194, núm. 988, enero de 1978, pp.48-57.

de una comunidad de ciudadanos a una de masa de individuos anónimos.⁷⁶ Así, el MoMA representa a una institución política y cultural al servicio de la ideología capitalista. Lo interesante es que este museo, así como muchos museos en Estados Unidos, es que es una institución privada,⁷⁷ logrando así camuflar sus intereses ideológicos, políticos y económicos, en algunos casos, al servicio del Estado. Un ejemplo representativo de lo anterior, es el papel que el MoMA desarrolló durante la guerra fría. Desde su fundación en 1939 esta institución estuvo fuertemente ligada a la familia Rockefeller, especialmente a través de la figura de Nelson Rockefeller quien fue presidente del MoMA intermitentemente, a la vez que participaba activamente del gobierno de Roosevelt como encargado de la oficina de relaciones interamericanas. Fue durante ese periodo de guerra fría, durante las décadas del cuarenta y cincuenta, que el papel del MoMA como agente político se hace palpable. El Museo sirvió de “arma” para la defensa nacional a través de sus programas culturales y de exhibición itinerante especialmente por Latinoamérica;⁷⁸ el propio Museo La Tertulia fue beneficiado en varias oportunidades con la posibilidad de acoger exposiciones provenientes de esa institución en un momento en el que Estados Unidos proponía una avanzada cultural frente al “peligro” de izquierdas post Revolución cubana.

En 1969 La Tertulia recibió la visita de Kynaston McShine, Consejero Artístico para la Sección de pintura y escultura del Museo de Arte Moderno de Nueva York, que estaba en el país para participar como jurado del XX Salón de Artistas Nacionales, invitado especialmente por Maritza Uribe de Urdinola. Como resultado de esta visita, que fue registrada por la prensa local con entusiasmo, La Tertulia fue incorporada al programa de actividades para Latinoamérica del MoMA.⁷⁹ McShine no negó su entusiasmo por las instalaciones que el museo caleño ofrecía, “como una galería moderna”, superiores a otras ciudades del país, a la vez que se comprometió a “influir desde su país para que se haga una intensificación en el sistema de becas latinoamericanas con destinación artística”.⁸⁰ El MoMa

⁷⁶ Idem.

⁷⁷ Eva Cockcroft, “Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War,” en *Artforum* 12, no. 10, junio 1974, pp. 39-42.

⁷⁸ Véase Andrea Giunta *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires. Siglo veintiuno editores, 2008 y Fabiana Serviddio “Entre la buena voluntad y la convicción: exhibiciones, propaganda y relaciones interamericanas durante la Segunda Guerra” en *A Contracorriente. Revista de historia social y literatura en América Latina*, vol.9, 2012, pp.121-149.

⁷⁹ “A programa de Nueva York se incorpora Museo La Tertulia” en *Occidente*, Cali, 22 de abril de 1969.

⁸⁰ “Jurado critica calidad del XX Salón Nacional” en *El Tiempo*, Bogotá, 22 de abril de 1969

llevó varias exhibiciones a La Tertulia; entre ellas, se pueden destacar la exhibición del fotógrafo húngaro Brassai en el año 1973, la muestra de carteles pertenecientes al Museo de Arte Moderno de Nueva York (1973) y la exposición de *Grabados Latinoamericanos* (1974). Entre las muchas exposiciones que ofrece el Museo de Nueva York, se puntualizaba en un Boletín, La Tertulia escoge aquellas que además de dar un buen conocimiento de las plásticas, su costo las hiciera accesibles para nuestro medio,⁸¹ siendo las muestras gráficas en este sentido las más promulgadas.

La relación entre el MoMa y el MLT que se empezó a gestar desde recién fundado el Museo da cuenta del alcance y las repercusiones de los eventos canalizados por la institución para la escena artística local y nacional. Estas articulaciones con museos, agentes y artistas de diferentes latitudes profundizaron la incidencia de La Tertulia en la ciudad. Los primeros eventos realizados en el MLT fueron en asociación a los Festivales de Arte con los que habían estado vinculados desde que eran Club Cultural, en 1969 exhibió el Salón Nacional de Artistas en su edición número 20 y se empezaron a realizar algunas exposiciones temporales.

A finales de ese mismo año, el Presidente de Colombia, Carlos Lleras Restrepo hizo una visita para conocer el Museo en medio de los preparativos para la celebración de los Juegos Panamericanos en la que supervisó algunas obras que se estaban adelantando en la ciudad [Img. 1]. Maritza Uribe de Urdinola, Gloria Delgado y algunos miembros de la junta como Martha Hoyos y Soffy Arboleda lo recibieron con un tinto y le mostraron las instalaciones del nuevo museo [Img.7]. Como lo consignó un periódico local, Lleras estaba sorprendido por el poco tiempo en que se había construido el Museo y su pinacoteca y señaló que sería importante la construcción del segundo bloque, para dedicarlo a actividades de orden cultural.⁸²

La visita de Lleras y su expresado entusiasmo por el MLT no sólo muestra el beneplácito estatal ante un programa cultural moderno y necesario para el impulso artístico nacional, sino también la cercanía de los intereses políticos antes referenciados en las escenas del arte y sus instituciones. Dos años antes, en 1967, el mismo Lleras dictó una orden para la expulsión de Marta Traba del país por inmiscuirse en asuntos del Estado por su apoyo a estudiantes que fueron reprimidos en medio de la protesta por fuerzas militares en la

⁸¹ Boletín MLT No 72. octubre de 1974

⁸² “Visita del presidente Lleras a ‘La Tertulia’”, *El País*, Cali, 11 de diciembre de 1969.

Universidad Nacional, lugar donde se encontraba la sede del Museo de Arte Moderno que ella dirigía. La sanción de la sección de extranjería del Departamento Administrativo de Seguridad (DAS) fue revertida sólo cuando Traba renunció a sus cargos oficiales. La crítica además contó con el apoyo de un número representativo de personalidades de la cultura que enviaron una carta al presidente pidiendo cancelar la deportación. Para Florencia Bazzano-Nelson después de esto, Marta Traba “no volvería nunca a ser el árbitro máximo del arte colombiano”,⁸³ aún así las mujeres del MLT no dudaron en cortejar al presidente y agradecer su visita a la institución, probablemente con la inclinación a separar las acciones contra la crítica argentina, que además fue amiga personal de Maritza Uribe y Gloria Delgado de la relación que se quería entablar con el mandatario.

Lo anterior muestra cómo espacios aparentemente apolíticos como los museos por el contrario conjugan una serie de intereses e ideologías que se enlazan con manifestaciones y prácticas políticas -estatales y privadas-. El Museo La Tertulia desde sus inicios como opositores al Gobierno de Rojas Pinilla y luego en su alianza constante con los dirigentes municipales y nacionales, se convierte en un espacio de incidencia y poder político, simbólico y social.

De capital deportiva a capital cultural

“Hoy he condecorado a la ciudad de Cali en su bandera. Al hacerlo he querido significar cómo el inolvidable certamen que se inicia con este acto es el fruto de la decisión de un pueblo entero, que puso en marcha toda su inmensa capacidad, su orgullo regional y patriótico, su inteligencia generosa”:⁸⁴ así inauguraba los Juegos Panamericanos Misael Pastrana Borrero, el entonces presidente de Colombia, culminando un periodo de más de una

⁸³ Florencia Bazzano-Nelson, “Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba”, en Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores, 2005. p.21

Para Bazzano- Nelson esta situación se originó después de la visita de Traba a Cuba y de su expresado entusiasmo por la revolución cubana: “En Colombia, su apoyo público a Cuba fue más de lo que muchos estaban dispuestos a aceptar y se dio comienzo a una progresiva campaña contra Traba”. Idem.

⁸⁴ *Cali panamericana, Memoria de los VI Juegos Panamericanos de 1971. Tomo 1*. Comité organizador de los VI Juegos Panamericanos. Fundación para el desarrollo industrial.

década en los que Cali se transformó y se convirtió en esa ciudad moderna que las clases dirigentes y las familias de élite se convocaron a construir.

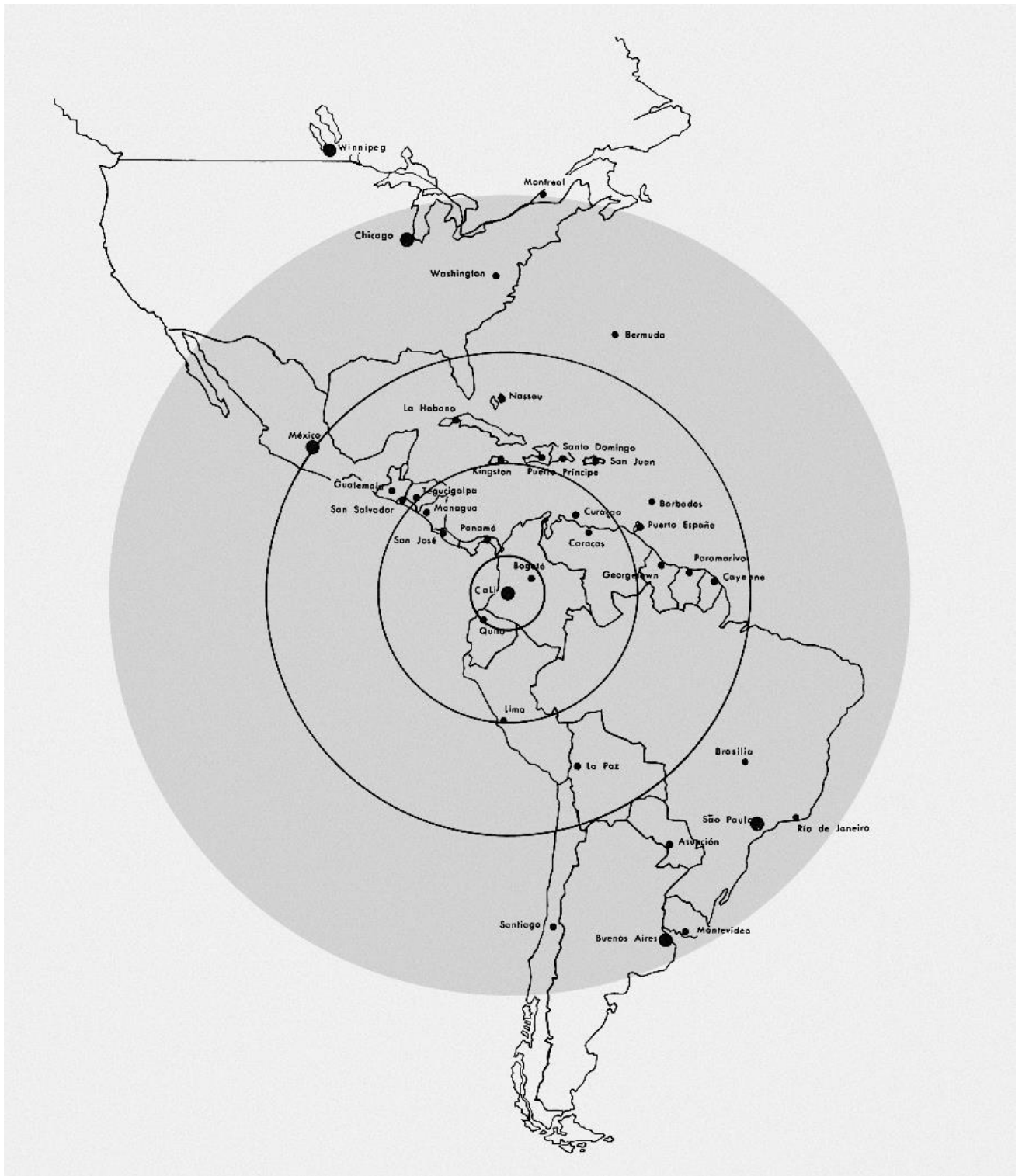


Imagen 8. Mapa del continente americano con Cali en el centro, realizado para el libro petición de la sede de los VI Juegos Panamericanos, Cali, ciudad de América. 1967

La situación estaba lejos de ser ideal, ya que la transformación urbana profundizó la desigualdad social, delimitando zonas que aún hoy se mantienen en el margen del desarrollo equitativo, hubo protestas estudiantiles y obreras y la apertura de los Juegos se dio en Estado de sitio. Cali no volvería a ser la misma y en el imaginario de sus ciudadanos quedará ese momento como el más importante de la historia local y epitome de su progreso, ralentizado en las décadas siguientes.

En el campo cultural, 1971 también fue un año de agitación. No es coincidencia que la primera edición de las BAAG se haya realizado en 1971 en medio de la conmoción y ambiente generado por los Juegos Panamericanos. En ese momento Cali era centro de las miradas nacionales e internacionales, y recibía a muchos visitantes que llegaban a la ciudad con el ánimo de participar en sus eventos, situación que desde el primer momento fue tenida en cuenta por el MLT y su socio del proyecto, Cartón de Colombia.

Como se mencionó anteriormente, desde la década del sesenta Cali se empezó a consolidar como una ciudad cultural importante en Colombia, además de la creación de La Tertulia y de los Festivales de Arte, otros espacios e iniciativas aparecieron en la escena ampliando el campo, con la acción de jóvenes inquietos que respondieron a la transformación urbana. Para Katia González, la importancia de este periodo radica en que “fueron los artistas y cineastas quienes lograron analizar críticamente en los años setenta esos cambios de la ciudad; sus obras son la clara evidencia del lugar crítico donde se situaron y una forma de atajar la desmemoria”.⁸⁵ Paralelamente a las iniciativas departamentales o de estatutos privados realizadas en el sector cultural, se empezaron a gestar otros espacios de vital trascendencia en el campo artístico en la ciudad. Se hace referencia aquí particularmente al Teatro Experimental de Cali (TEC), Ciudad Solar, y el movimiento cinematográfico conocido como Caliwood. Estas experiencias son muy amplias y complejas,⁸⁶ pero se mencionan para dar cuenta del panorama cultural del periodo que respondía activa y creativamente a la coyuntura por la cual la ciudad estaba pasando.

⁸⁵ Katia González Martínez, op. cit. p.104

⁸⁶ Consultar: Jesús Mauricio Durán “Construcción de una nueva dramaturgia en el Teatro Experimental de Cali” en Gilberto Loaiza Cano (Dir.), *Historia de Cali en el siglo XX, Tomo III: Cultura*, Cali, Programa Editorial Facultad de Humanidades Universidad del Valle, 2012. pp. 255-325. La tesis de Katia González Martínez avanza mucho en el estudio de esta escena y de los diferentes programas que se desarrollaron en esos años.

Enrique Buenaventura fue un dramaturgo y artista que aportó de manera invaluable al teatro en Colombia. En 1955 trabaja en el Instituto Departamental de Bellas Artes como profesor de expresión corporal y un año después reemplaza a Cayetano Luca de Tena, español traído por el gobierno de Rojas Pinilla a Cali para la formación de actores. Buenaventura había realizado un viaje por América Latina en el primer lustro de la década de 1950 lo que posibilitó que algunos extranjeros se vincularan a la Escuela durante su dirección, es el caso de los argentinos Pedro Martínez y su esposa Fanny Mickey -que después crearían y dirigirían los Festivales de Arte de Cali- y el chileno Jaime Errázuriz. Es en la Escuela de Bellas Artes donde se creó el TEC, primero como Teatro Escuela de Cali -fundado de manera oficial en 1962- y posteriormente en 1965 como Teatro Experimental de Cali, en el que se planteaba una mayor libertad en la creación de la obra, línea que también seguían otros grupos latinoamericanos del periodo.⁸⁷

El TEC se caracterizó por la implementación del método de creación colectiva, el cual consideraba la elaboración de la obra como un acto en el que participan tanto los actores como el director, a la vez que promulgaba que las obras teatrales debían responder a la realidad social del lugar donde son creadas y mostradas. Rápidamente el TEC se convierte en un lugar donde se empieza a gestar, principalmente a través del teatro, un movimiento cultural que atrae a público local, nacional y extranjero, convirtiéndose en un foco de creación de trascendencia local y nacional.⁸⁸

Otro espacio de referencia histórica es Ciudad Solar. Inaugurado el 26 de julio de 1971, aprovechando la coyuntura de los Juegos, en la casa de Hernando Guerrero, joven entusiasta que convocó a algunos amigos con intereses artísticos a quienes los “unía su afinidad con la izquierda política y varios de ellos desistieron de la academia como opción de formación y apostaron por una forma autodidacta de hacer cine, fotografía, serigrafía, crítica y curaduría”,⁸⁹ y que aprovechó el acceso a la casa familiar de tipo colonial en el centro de la ciudad para junto con Pakiko Ordoñez y Miguel González fundar la Corporación Ciudad Solar, un espacio cultural que en cierta medida surgía como un lugar alternativo a La Tertulia, desafiando al Museo como lugar hegemónico de exhibición artística y los agentes tradicionales detrás de este.

⁸⁷ Jesús Mauricio Durán, *op.cit.* pp, 308-325

⁸⁸ *Idem.*

⁸⁹ Katia González Martínez, *op. cit.* p.156.

Este centro autogestionado actuó en varios frentes de importancia. Primero como lugar de exhibición a través la Galería de Arte a cargo de Miguel González, quien coordinó once exposiciones de reconocidos artistas colombianos, entre los que se destacan Fernell Franco, Oscar Muñoz y Ever Astudillo. Tenía un laboratorio de fotografía, donde se formaron entre otros Pakiko Ordóñez y Eduardo “La rata” Carvajal⁹⁰, así como un taller de serigrafía donde trabajaron Pedro Alcántara y Phanor León. También se realizaban obras de teatro, conferencias, proyecciones de cine en el emblemático Cine Club de Cali dirigido por Andrés Caicedo, y se producían películas de un grupo de cineastas que empezaron un movimiento después conocido como Caliwood. “Visto en retrospectiva, Ciudad Solar fue una experiencia alternativa en el circuito del arte y la cultura sin precedentes en Colombia”,⁹¹ aunque como González Martínez señala, el Club Cultural La Tertulia puede ser considerado un antecedente de la propuesta.

El movimiento Caliwood surge a finales de la década del sesenta de la mano del escritor y cinéfilo Andrés Caicedo, que junto a sus amigos Ramiro Arbeláez, Carlos Mayolo, Luis Ospina, Oscar Campo y Sandro Romero-Rey, entre otros, iniciaron el Cine Club de Cali, donde mostraban y discutían películas clave en la historia del cine, las cuales no eran exhibidas por las salas comerciales de la ciudad. Posteriormente editaron la revista *Ojo al cine*.⁹² Carlos Mayolo y Luis Ospina, juntos y por separado empezaron a realizar películas que tenían por objeto una crítica social de la ciudad y su sociedad a través particularmente de un humor mordaz, o formas fantásticas y surrealistas. Las más destacadas son *Oiga, vea* (1971), película sobre los Juegos Panamericanos, y *Agarrando pueblo* (1977), un falso documental que introduce el término *pornomiseria*⁹³ para mostrar la manera en que la

⁹⁰ Es un fotógrafo caleño, particularmente reconocido por tener un extenso material fotográfico archivo de los años de Ciudad Solar y el Cine Club de Cali, principalmente de Andrés Caicedo. Fue además miembro de Caliwood y participó en la mayoría de las producciones de Carlos Mayolo y Luis Ospina.

⁹¹ Katia González Martínez, op. cit. p.156.

González Martínez identifica que Ciudad Solar tuvo dos etapas, la primera de 1971 a 1973 (sede del centro de la ciudad y la más visible y estudiada) y la segunda de diciembre de 1973 a 1977. El cambio de sede determinó el campo de etapa el cual estuvo marcado por un viaje de Hernando Guerrero a Europa, lo que hizo que la familia pidiera a los residentes que entregaran la casa. Ibid. p. 159.

Parte de la historia de Ciudad Solar es narrada por sus protagonistas en la película *Todo comenzó por el fin* de Luis Ospina, 2017.

⁹² *Ojo al cine* fue una revista fundada por Andrés Caicedo en 1974, tuvo 5 ediciones. Véase Andrés Caicedo (Luis Ospina, Sandro Romero Rey, selecc.), *Ojo al Cine*, Bogotá, Norma, 1999.

⁹³ Mayolo y Ospina escribieron su manifiesto sobre pornomiseria donde explicitaban: “la miseria se convirtió en un tema importante y por lo tanto, en mercancía fácilmente vendible, especialmente en el exterior, donde la miseria es la contrapartida de la opulencia de los consumidores. Si la miseria le había servido al cine

pobreza y las precarias condiciones de vida estaban siendo explotadas por algunos agentes culturales y sociales para satisfacer las demandas televisivas del primer mundo.

Las iniciativas anteriormente mencionadas dan cuenta de una escena que se fue complejizando por fuera de las iniciativas oficiales y privadas, donde las manifestaciones contraculturales y expresiones artísticas que respondieron a tiempos convulsionados, de agitación política y de transformación urbana. El MLT se mantuvo como núcleo de cada una de estas propuestas, apoyando los esfuerzos de sostenimiento del TEC, manteniendo una relación con los integrantes del Cine Club de Cali que años después con la apertura de la Cinemateca La Tertulia, en 1974, se profundizaría; las relaciones con Ciudad Solar fueron siempre cercanas, muchos de los artistas que pasaron por ahí exhibieron en el Museo e incluso Miguel González, quien fue el director de la Galería, terminó siendo el curador del Museo entrados los años ochenta.

Con la elaboración de los Juegos se construyó un imaginario de ciudad moderna que, como parte de un programa de apertura e internacionalización, permitiera conectar a Colombia y a Cali con el mundo. Esta idea es ilustrada en el libro *Cali, ciudad de América* (Img. 8), donde se presentaba la nominación de la ciudad como sede para los Juegos Panamericanos. En esta imagen Cali es ubicada en el centro de un mapa del continente americano donde aparecen señaladas las ciudades capitales de los países, así como las ciudades sede de las pasadas cinco ediciones de los Juegos. La centralidad de la ciudad es reforzada por unos círculos concéntricos que convergen alrededor de Cali, como un radar que ha ubicado su punto en el espacio.

En el epicentro de la cultura de Cali, estaba La Tertulia. Con la organización de la *Exposición Panamericana de Dibujo, Grabado y Diseño Gráfico* de 1970, el MLT comenzó la gesta del uno de los eventos internacionales más importantes de la historia del arte colombiano. La promoción de la gráfica llevada a cabo por las iniciativas conjuntas e individuales de MLT y Cartón de Colombia se extendió por todo el continente y tuvieron una implicación directa en el desarrollo de las artes gráficas del país. Las BAAG se convierten

independiente como elementos de denuncia y análisis, el afán mercantilista la convirtió en válvula de escape del sistema mismo que la generó. Este afán de lucro no permitía un método que descubriera nuevas premisas para el análisis de la pobreza sino que, al contrario, creó esquemas demagógicos hasta convertirse en un género que podríamos llamar cine miserabilista o porno-miseria”.

Consultado en <http://www.luisospina.com/archivo/grupo-de-cali/agarrando-pueblo/> abril, 2010.

entonces en un punto neurálgico y un corpus de análisis trascendental que da cuenta del movimiento de la gráfica continental. Como se expondrá en el siguiente capítulo, las BAAG organizadas por el Museo La Tertulia, buscaron ampliar y profundizar el proyecto de Ciudad Panamericana aquí referenciado, a la vez que legitimaron la institución y se cohesionaron con los intereses económico-comerciales de la empresa privada Cartón de Colombia, productora de papel, todo dentro del contexto artístico de relevancia continental. Con las BAAG y los Juegos Panamericanos celebrados simultáneamente en 1971, Cali se convirtió en la Capital Panamericana y en un polo de atracción cultural.

CAPÍTULO 2: UN LUGAR DE ENCUENTRO Y PROMOCIÓN DE LA GRÁFICA AMERICANA

“Consideramos que este trabajo, receptivo a toda iniciativa renovadora, llegará a constituirse en foro de cuestionamiento a la plástica americana llamado no sólo a marcar rumbo en el desarrollo de las artes gráficas sino también, y sobre todo, en las relaciones culturales de nuestros países”

Catálogo Exposición Panamericana de Artes Gráficas, 1970

Así es presentada en el catálogo la *Exposición Panamericana de Artes Gráficas* que fue realizada en noviembre de 1970 en el Museo La Tertulia y organizada con el patrocinio de Cartón de Colombia. Las pretensiones de los organizadores apuntaron a ocupar un lugar central en el cuestionamiento y en el devenir de las artes gráficas del continente a la vez que se apeló a alimentar relaciones culturales entre las naciones. La muestra se convirtió entonces en la presentación en sociedad de un ambicioso proyecto en el que un museo recién inaugurado en una ciudad provincial, en plena transformación, se proponía ser sede de una de las más importantes y diversas muestras de la gráfica americana.

El proyecto iniciado por el MLT enlaza agendas alrededor de la disciplina gráfica: en el caso de Cali, se refiere al dibujo, al grabado y al diseño gráfico, proponiendo una característica novedosa que articulaba el concepto de lo gráfico de manera amplia, incluyendo al diseño gráfico, algo que no se daba en otras instancias o eventos del momento. Este programa buscó insertar la escena local en el entramado continental, estableciendo redes de intercambios en América Latina en una época donde el grabado -obra múltiple, a bajo costo y de fácil circulación- mostraba un auge sin precedentes en el arte latinoamericano, y en el que un circuito de eventos de promoción y comercialización de la gráfica se construía alrededor de estas producciones.

Este capítulo realiza una revisión del contexto de surgimiento del proyecto gráfico del MLT y sus actores, sosteniendo que Cali se convierte en un lugar transformador, de replanteo y convergencia de iniciativas y proyectos que establecen diálogos locales, regionales y continentales que incidieron en la construcción de un nuevo escenario del arte latinoamericano extendido a lo largo de la década del setenta, y que posicionaron a la ciudad como una escena central en la trama de la gráfica americana. La pregunta por el lugar de Cali se intenta responder en tres frentes: la apuesta por la disciplina gráfica, el formato bienal como un proyecto internacionalista y las BAAG en la ruta de la gráfica americana como un lugar determinante en el desarrollo de la disciplina y desde el cual identificar y estudiar las redes continentales que allí confluyeron.

En primera instancia se parte del análisis del MLT como institución promotora de un programa gráfico. La razón de la elección de la gráfica no es unidireccional y enlaza diferentes iniciativas e intereses: tanto el rol del artista caleño Pedro Alcántara como motivador de un espacio para la divulgación y legitimación de las técnicas de dibujo y grabado en el campo del arte nacional, como el de Cartón de Colombia y su impulso al diseño gráfico, y el MLT que vio en las artes gráficas un arte de bajo costo y democratizador que estaba en consonancia con su agenda institucional. En un segundo punto se revisan las bienales en un momento de apertura e internacionalización artística en América Latina, donde particularmente en Colombia fueron ciudades periféricas - primero Medellín y luego Cali, ambas con patrocinio de capital privado, pero con planteos diferentes-, las que realizaron ambiciosos eventos de carácter internacional que permitieron la actualización del campo artístico colombiano, insertándose en un sistema de bienales que se desplegaba en todo el continente. Finalmente se hace referencia al circuito institucional de la gráfica en Latinoamérica, revisando los programas de las *Bienales Americanas de Grabado* de Chile y las *Bienales del Grabado Latinoamericano de San Juan* (BSJ) como punto de partida para desplegar una escena de promoción de la disciplina gráfica, en un periodo de construcción y demarcación del terreno, donde instituciones, artistas, gestores y críticos empezaron a crear alianzas, proyectos y contactos en el continente latinoamericano.

Las BAAG se presentan como un espacio que a la vez que se nutría del movimiento generado por los eventos latinoamericanos anteriores, proponía un programa de renovación y apertura desde la periferia pero con la convicción de poder convertirse en un eje central del

desarrollo gráfico continental.¹ Los intercambios que se empiezan a tejer desde Cali dan cuenta del espacio ocupado en ese circuito, por un lado, como sucesión de las *Bienales Americanas de Grabado de Chile* y por otro, su avance en paralelo a la *Bienal de Grabado Latinoamericano de San Juan*.

La gráfica como proyecto democratizador del arte impulsado desde Cali

Empezar a desarrollar un programa de promoción de la disciplina gráfica fue una particular apuesta del MLT, ya que, a diferencia de otras escenas latinoamericanas, por esos años la gráfica estaba en una etapa emergente en el país y no había alcanzado un importante lugar de apreciación y producción, siempre secundario a la pintura o la escultura. Maritza Uribe de Urdinola, en el artículo “La muestra precursora de la Bienal” publicado en el periódico local para presentar la *Exposición Panamericana*, escribe de una manera sintética y contundente cuáles fueron los caminos que llevaron a La Tertulia a convocar a artistas de todo el continente a participar de una bienal de artes gráficas en Cali, Colombia.

Una tarde cualquiera recaló en La Tertulia un artista vallecaucano que muy raras veces nos había visitado, tal vez porque su temperamento rebelde no estaba muy convencido de la obra que esta Institución realizaba. Desde entonces, sus visitas se hicieron más regulares. Hablaba y hablaba, con el calor y la exaltación de un visionario, que temía no ser entendido. Su tema permanente, insistente, era el dibujo, el grabado, el grabado, y el dibujo. Tenía la preocupación de que este género artístico no era muy apreciado, a pesar de que las nuevas técnicas, materiales elementos, no han logrado que él desaparezca. Al contrario, decía, será la única forma de que el arte llegue a todas las esferas, de que a través del grabado los artistas podamos entregar

¹ Si bien Santiago de Chile y San Juan en Puerto Rico, pueden ser consideradas escenas periféricas en el marco continental, estas ciudades son capitales de sus países y con un desarrollo del campo cultural más avanzado que el de Cali en su momento. Aún así se puede introducir aquí una cuestión que Justo Pastor Mellado ha estudiado en relación con el auge del grabado que se da justamente en espacios culturales periféricos, tomando una disciplina o producción no canónica. Para Para Mellado “la identidad intermedia del grabado contemporáneo de los setenta y ochenta sirvió para legitimar también su propio mercado intermedio, y, como tal, tuvo que crear su propia red de legitimación institucional: las bienales de grabado”. El grabado encontró entonces espacios de legitimación en lugares sin escenas artísticas fuertes en el arte contemporáneo como, por ejemplo: Ljubljana, Tokio, San Juan, Curitiba, etc. Justo Pastor Mellado, “El Concepto de Desplazamiento del Grabado”, en <http://www.justopastormellado.cl/> Consultado 15/04/11.

nuestro mensaje de belleza a todas las manos que se tiendan para recibirlo. El otro muy costoso, será siempre para unos cuantos privilegiados.²

Ese artista era Pedro Alcántara, en ese momento un joven de 28 años recién regresado de sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Roma, donde se había orientado al dibujo. Su obra del periodo representa luchas populares y la exaltación de los guerrilleros en combate, personajes de la lucha política convertidos en figuras épicas, con un estilo figurativo y expresionista. Su trabajo había sido reconocido en el Salón Nacional de Artistas Colombianos (SNA) -evento que sólo desde 1957 empezó a premiar categorías en dibujo y grabado- obteniendo los premios en dibujo en los años 1963, 1965 y 1966. El investigador Álvaro Medina ve justamente en 1963 un año en el que estas técnicas inician un periodo de madurez:

Coincidentalmente, dos jóvenes artistas son los galardonados con los primeros premios del Salón, ambos los abanderados de una generación en cuanto a tomar sus técnicas como medios únicos de expresión y no como ejercicios esporádicos o tangenciales: Pedro Alcántara Herrán en el dibujo y Augusto Rendón en el grabado. Alcántara tiene el mérito de ser el primer artista colombiano que no se interesa en la pintura y se decide a ser dibujante [...] En cuanto a Augusto Rendón, una vez se interesó en el grabado abandonó definitivamente la pintura. Son ellos dos, precisamente, los que más primeros premios monopolizan en sus campos en el transcurso de los Salones Nacionales durante la década del 60.³

Tanto el dibujo como el grabado como disciplinas estaban ganando un lugar en el campo del arte en Colombia pero aún estaban lejos de ser valorados como obras importantes frente a la pintura o la escultura. Los premios del SNA para las artes gráficas “fueron notablemente inferiores a los de las técnicas tradicionalmente consideradas artes mayores”.⁴

En 1970 Alcántara viaja a Puerto Rico a participar de la *Iera Bienal de San Juan de Grabado Latinoamericano* y conoce al artista puertorriqueño Lorenzo Homar, uno de los

² Maritza Uribe de Urdinola. “La muestra precursora de la Bienal, *El País*, Cali, 15 de noviembre de 1970.

³ Álvaro Medina, *Dibujantes y grabadores colombianos*, Bogotá: Museo de Arte de la Universidad Nacional, 1975.

⁴ Idem.

más importantes representantes de la gráfica boricua. La experiencia en San Juan es reveladora para Alcántara, quién siente que es posible lanzar un programa similar desde Cali que incentive y active la escena de la gráfica en Colombia y además permita lanzar el dibujo y el grabado como arte mayor, cansado de que fuera una cosa de “menor cuantía”.⁵

La defensa de Pedro Alcántara por la disciplina se enmarca en unos años en los que particularmente en América Latina se estaba desarrollando una producción y promoción del dibujo y el grabado iniciada en la década del sesenta; este periodo fue denominado posteriormente como el “boom”.⁶ El impulso del dibujo y el grabado como inscripción contemporánea⁷ se consolidó en el periodo como una de las manifestaciones latinoamericanas más interesantes, principalmente por su apuesta democratizadora, al utilizar materiales menos costosos y por el carácter múltiple de las estampas, lo que llevó a una alta producción continental y multiplicó las escenas de circulación.

Marta Traba analiza en su central libro *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*, publicado por primera vez en 1973, la alta producción del dibujo y el grabado del periodo. Para ella el dibujo y el grabado representan un arte de resistencia, la única creación colectiva en Latinoamérica en ese periodo. “Esta enorme retaguardia de dibujantes y grabadores se convierte en la única vanguardia verdadera, operante, reconectada con una sociedad concreta”. En este sentido, ve en el auge del grabado y del dibujo una manera de hacerle frente a las influencias estilísticas extranjeras, así como una alternativa particular a la búsqueda de un arte representativo de la región, dadas las posibilidades manuales de los mismos, que están lejos de las nuevas tecnologías que habían empezado a ser incorporadas por artistas emergentes del momento.⁸

En 1970, meses antes de la *Exposición Panamericana*, Pedro Alcántara expuso sus dibujos en la sala rotativa del Museo La Tertulia y en una nota de prensa reflexionaba sobre su producción en términos similares a los elaborados por la crítica:

⁵ Pedro Alcántara en entrevista con la autora, 15 de noviembre de 2017.

⁶ Edith Gibson enmarca el boom del dibujo entre 1962 año de la primera exposición del grupo argentino conocido como *Otra figuración* y termina con la *Cuarta Bienal Americana de Artes Gráficas* en 1981. Edith Gibson “Re-aligning vision: alternative currents in South American Drawing”, en *Re-aligning vision: alternative currents in South American Drawing*, Austin, Universidad de Texas, 1997.

⁷ Andrea Giunta, *¿Dónde comienza el arte contemporáneo?*, Buenos Aires, Fundación arteBA, 2014, p.61.

⁸ Marta Traba, *Marta Traba, Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. p. 212.

Existe la idea de que la plasticidad más actual -arte conceptual, de participación, objetos y todas estas últimas manifestaciones- han hecho a un lado el dibujo y que éste y las artes gráficas se han convertido en algo obsoleto. La verdad es totalmente diferente, porque en un futuro son éstas las que desplazarán los otros movimientos y las que primarán en la plasticidad americana, como ya se está observando. Hay varios factores que influyen en ello. El grabado es un medio de democratización de la obra y de mayor difusión de ella. Requiere del artista un tipo de trabajo más vinculado a su medio social. Sin olvidar el factor económico, que hace que la obra gráfica sea de fácil adquisición.⁹

Los *discursos* -siguiendo a Foucault- del periodo en torno a la gráfica la presentan como una disciplina democratizadora, y que se liga a una producción propiamente latinoamericana, en un periodo donde los lenguajes internacionalistas como la abstracción, arte objetual, conceptual, de instalación y participativo dominaban la escena de vanguardia. Una revisión que se realizará en el siguiente capítulo mostrará que estas categorizaciones no necesariamente deben leerse de manera escindida a la disciplina gráfica ya que se pueden encontrar interesantes cruces con el medio.

El boom de la gráfica también se puede entender por un lado como resultado de un proceso académico en el cual la enseñanza de la técnica se promovía en universidades y talleres, a la vez que empezaba a tener un reconocimiento especial por parte de la crítica y las instancias de validación y valoración de las disciplinas artísticas que empezaron a otorgar reconocimientos en salones nacionales y bienales internacionales. Particularmente, el carácter múltiple del grabado posibilitó la apertura de un mercado para la clase media generando un circuito comercial de promoción y compra de estampas.¹⁰

Para el MLT realizar un proyecto de promoción de la gráfica respondía a uno de los propósitos más elementales de la institución: “llevar el arte al pueblo”, ya que la gráfica era un arte de alcance popular y de facilidad de circulación. El Museo se mostraba interesado en atraer a cantidades de personas y mostrarles “el nuevo arte”, que a la vez permitía una comercialización más efectiva, al alcance de todos:

⁹ “‘Si hay un arte americano’: Pedro Alcántara” en *El País*, Cali, 23 de mayo de 1970.

¹⁰ Silvia Dolinko, *Arte plural. El grabado entre la traducción y la experimentación, 1955-1973*, Buenos Aires: Edhasa, 2012, p. 255.

las artes gráficas que en este momento constituyen el vínculo más factible del arte con el mundo, puesto que los costos de las obras no sólo permiten traerlas de cualquier parte sino adquirirlas. El dibujo y el grabado será el arte de las masas. Lo otro en obras de arte seguirá siendo el trabajo de una élite para la élite, como ha sido desde siempre.¹¹

Para Maritza Uribe de Urdinola también fueron importantes las muestras de Artes Gráficas realizadas en Cali en el marco de los Festivales de Arte: en 1968 en el *VIII Festival*, se realizó el *I Salón Austral y Colombiano de Dibujo y Grabado* con participación de artistas argentinos, uruguayos, brasileños y chilenos, y que contó con los norteamericanos Stanton Catlin (crítico de arte y marchand), August Freundlich (coleccionista) y el artista peruano Fernando De Szyszlo como jurados. Un año después, también como parte de la programación del Festival, se celebró el *Salón de las Américas de Dibujo y Grabado*, el cual ya hacía explícita la proyección continental de estas iniciativas con la participación de artistas de Estados Unidos, Cuba, Puerto Rico, México, Guatemala, Chile, Argentina, Uruguay, Ecuador y Colombia.

Se destaca la nutrida representación norteamericana con obras de Christo, Walter de María, Sol Lewitt, Robert Indiana, Robert Smithson, Nicholas Krushenick, entre otros. También hizo parte del *Salón el Portafolio 9* de Hollander Workshop, impreso por Irwing Hollander en 1966 que incluía obras de Willem de Kooning, Robert Motherwell, Sam Francis, Richard Lindner, Louise Nevelson, Henry Person y Saul Steinberg. El portafolio completo fue adquirido por el MLT para que hiciera parte de su colección. En efecto, las primeras obras gráficas que pasaron a ser parte de la colección del MLT fueron adquiridas en el contexto de estos Festivales.

Se podría considerar el “portafolio Hollander” como un ejemplo paradigmático del momento por el cual las artes gráficas estaban atravesando. Irwin Hollander, fue un impresor destacado en la escena neoyorquina de los años sesenta, en su taller Hollander’s Workshop imprimió por primera vez litografías de los artistas expresionistas abstractos como Motherwell y de Kooning que principalmente trabajaban la pintura. Varios de sus portafolios fueron exhibidos, como el realizado por de Kooning publicado en 1971 y que exhibió ese

¹¹ Maritza Uribe de Urdinola, “El dibujo y el grabado serán el arte de las masas”, *El País*, Cali, 1970.

mismo año en una exposición individual en el MoMA¹² y el *Portafolio 9*, mostrado en Cali, hoy hace parte de diversas colecciones de museos, como el Smithsonian American Art Museum en Estados Unidos.

Tanto el *Salón Austral y Colombiano de Dibujo y Grabado* como el *Salón de las Américas de Dibujo y Grabado* organizados en los Festivales por la Municipalidad y que dirigió Gloria Delgado, se pueden leer como un interesante preámbulo de las BAAG ya que por un lado se abocaban a mostrar obras realizadas en las técnicas gráficas como una categoría especial, y por otro lado lo hacían proponiendo un recorte geográfico: el primero con artistas de Argentina, Chile, Uruguay, Brasil y Colombia; y el segundo ya abierto a las “Américas”, una manera de plantear el encuentro de Norte, Centro y Suramérica con una mirada más geográfica que identitaria. La noción de las “Américas” como delimitación territorial de los participantes del evento se transformaría un año después en “Panamericana” para luego adoptar la denominación de “Americana”.



Imagen 9. Catálogo 1er Salón Austral de Dibujo y Grabado, 1968.

¹² Roberta Smith, “Irwin Hollander, 90, Master Lithographer Who Revived Fine Art, Dies”, *The New York Times*, 14 de diciembre de 2018.



Imagen 10. Catálogo del Salón de las Américas de Dibujo y Grabado, 1969.

Las características reiteradas de los bajos costos asociados a la obra gráfica, es además importante por la factibilidad de su transporte y circulación. Las obras en papel podían viajar en tubos en correo postal lo cual reducía considerablemente los costos del evento que de otra manera no hubiera podido ser posible de realizar por los limitados recursos con los que contaban los organizadores: como se vio en el capítulo anterior, el MLT se sostenía con los aportes de sus socios, quienes pagaban una cuota mensual, esporádicos auxilios gubernamentales y contribuciones de la empresa privada que Maritza Uribe de Urdinola tenía que gestionar de manera incansable. Con estos recursos además del pago de la nómina de un reducido grupo de trabajadores, se costeara el mantenimiento de las instalaciones. La mayoría de las exposiciones se financiaban con alianzas interinstitucionales o con el apoyo de capitales privados. El proyecto gráfico que empezaba a impulsar la institución requería entonces de patrocinio.

Cartón de Colombia era una empresa multinacional productora de papel y cartón, constituida legalmente el 4 de mayo de 1944 en Cali, con el 66,7% del capital de extranjero, particularmente representado en su mayor accionista, la empresa norteamericana Container Corporation of America (CCA).¹³ A partir de esa fecha se comenzó el montaje en la zona

¹³ Container Corporation of America, socio mayoritario de Cartón de Colombia, un subsidiario de la Mobil Oil. Joe Broderick, *El imperio del cartón*, Bogotá: FICA, 2007. p.54.

industrial de Yumbo para producir cartones de usos industriales.¹⁴ Para el momento en que el MLT propone a Cartón de Colombia participar del proyecto de las BAAG, la compañía ya había iniciado un programa de apoyo a la cultura local:

Desde hace algún tiempo estaba colaborando con el Museo La Tertulia una empresa muy receptiva para todas las manifestaciones artísticas, CARTÓN DE COLOMBIA S.A. Allí llegamos, a proponerles realizaran el indispensable mecenazgo. La generosa acogida no se dejó esperar, condicionada a un solo proyecto que era a la vez una importante ampliación. El Diseño Gráfico, que ya ellos estaban auspiciando y cuya importancia se va acrecentando a medida que el país se incorpora al movimiento artístico contemporáneo.¹⁵

El interés por el diseño gráfico en la promoción de esta emergente disciplina surge en sintonía con la conformación de un Departamento de Diseño Gráfico y Comunicaciones de la empresa, que se entiende en relación con el papel que tuvo la CCA en el desarrollo del diseño publicitario en Estados Unidos. Walter P. Paepcke (1896-1960)¹⁶, presidente y fundador de la CCA, fue un referente del diseño moderno, amigo cercano de Moholy-Nagy e incluso fue financiador de la New Bauhaus en Chicago que Moholy-Nagy dirigiría por un año para después crear la School of Design.¹⁷ Egbert Jacobsen, director del departamento de diseño de la CCA entre 1936-1957, comisionó diseños de importantes modernistas, incluyendo a Herbert Matter,¹⁸ Herbert Bayer y Jean Carlu, para la campaña de la compañía.

¹⁴ Edgar Vázquez Benítez, *Historia de Cali en el Siglo XX. Sociedad, economía, cultura y espacio*, Cali: Artes Gráficas del Valle, 2001, Introducción.p.186-189.

¹⁵ Maritza Uribe de Urdinola. “La muestra precursora de la Bienal, *El País*, 15 de noviembre de 1970.

¹⁶ Walter Paepcke, de descendencia alemana, fue un importante industrial y mecenas cultural. Reconocido por su apoyo al diseño gráfico y por ayudar, a través de la creación del Aspen Institute for Humanistic Studies en 1950. Particularmente, el diseño cumplió un rol decisivo en su compañía CCA: “Walter Paepcke y CCA se convirtieron en innovadores al unir los conceptos de diseño moderno y negocios”. “Guide to the Walter P.Paepcke Papers 1912-1976”, Special Collections Research Center, University of Chicago Library University of Chicago, Library, 2008. p.4

¹⁷ En 1937, un grupo de empresarios organizaron la Association of Arts and Industries, de la cual hacía parte Paepcke, invitaron al artista húngaro László Moholy-Nagy para reestablecer la Bauhaus school of design en Chicago después de que fue cerrada por los nazis en 1933. Aunque la New Bauhaus cerró en 1938 sin cumplir un año de funcionamiento, por problemas financieros, el presidente de la Container Corporation ayudó Moholy-Nagy a fundar la School of Design en 1939, institución que mantuvo la pedagogía Bauhaus y contó con varios de sus profesores. Moholy-Nagy dirigió la escuela, que en 1944 cambiara el nombre a Institute of Design. Joseph Malherek, “The Industrialist and the Artist: László Moholy-Nagy, Walter Paepcke, and the New Bauhaus in Chicago, 1918–46”, en *Journal of Austrian-American History*2 (1), 2018, pp. 51–76.

¹⁸ Malcolm Barnard, *Graphic design as communication*, Routledge, New York, 2005.p.195.

Entre otras, las actividades realizadas por el departamento de diseño de la CCA incluían publicaciones que convocaban a diferentes artistas gráficos a participar y que hoy se encuentran en diferentes bibliotecas y museos como un material de consulta sobre las propuestas gráficas del periodo, uno de estos libros fue *Great Ideas of Western man* realizado entre 1950 y 1975 en el que artistas y diseñadores gráficos norteamericanos o residentes en Estados Unidos ilustraban frases famosas de filósofos, científicos, y políticos.¹⁹

Al incluir el diseño gráfico dentro de la disciplina gráfica,²⁰ las BAAG se convertían en un proyecto que encajaba con los intereses de Cartón de Colombia: “Llevamos diez años vinculados al arte y resolvimos vincularnos a él con algo propio. Vimos que el diseño gráfico es la disciplina que más necesitaba apoyo. Nos pareció importante que la comunidad conociera qué es el diseño gráfico, porque éste comunica directamente un mensaje”.²¹

Como patrocinador de las BAAG, Cartón de Colombia se encargó de apoyar entonces financieramente el evento, con el transporte de las obras, los viajes, viáticos y honorarios de los jurados, el diseño e impresión de los catálogos de cada muestra, así como la adquisición de las obras premiadas. Además, a través del director del departamento de diseño, Sergio González, Cartón de Colombia se encargó de establecer las bases de participación de diseño gráfico, así como de la elección de “asesores” y de establecer contacto con galerías norteamericanas para el envío de estampas a las Bienales.²²

Además de patrocinar las BAAG, cabe destacar la preponderancia de Cartón de Colombia en la compra de obras gráficas durante el periodo, lo que confirma el interés de la empresa y el posicionamiento que como “marchands” de artes gráficas estaban desempeñando, y que se profundizaría con los portafolios que a partir de 1972 empezaron a

¹⁹ <http://containerlist.glaserarchives.org/index.php?id=86> consultado el 20 octubre de 2014.

Algunas de las imágenes de estas publicaciones hicieron parte de *El hombre y sus pensamientos a través del arte*, una exhibición que se presentó en el Museo La Tertulia en 1970, meses previos a la *Exposición Panamericana*. Posteriormente la muestra itineró por Bogotá y Medellín.

²⁰ Se puede revisar la integración del diseño gráfico al ámbito artístico en relación con el estudio de Andreas Huyssen sobre las “Las políticas culturales del pop” que se refiere a una crisis del arte burgués debido a una “reconciliación del arte bajo y alto”, haciendo referencia al arte de masas y a la alta cultura, que se da en la posmodernidad. Andreas Huyssen “The cultural politics of pop. Reception and critique of US pop art in the Federal Republic of Germany”, en *New German Critique*. No 4, Invierno 1975. pp.77-97

²¹ “El diseño gráfico: Punto de lanza para que el arte llegue hasta las masas”, *Occidente*, Cali, domingo 8 de agosto de 1971.

²² Entre estos contactos se puede nombrar a Sylvan Cole Jr, quien fue un influyente galerista de artes gráficas norteamericano, y que envió obras de varios artistas a la Bienal. Así como los contactos de John Massey y Milton Glaser como jurados de la Bienal se hicieron a través de la conexión de Cartón de Colombia con la CCA, empresa con quien estos diseñadores ya habían realizado colaboraciones.

distribuir entre sus empleados o socios, y eventualmente también fueron puestos en venta. Cartón de Colombia se unía junto a Cartón de Venezuela, S.A. a la actividad que Cartón y papel de México. S.A.²³ empezó a realizar desde 1971, año en que lanzó el programa Artes Gráficas Panamericanas (AGPA) con el fin de distribuir regalos de *distinción* entre sus clientes y amigos. AGPA empezó a publicarse anualmente constituyéndose así en un programa de importancia para la difusión de la gráfica.

Shifra Goldman establece la articulación de dos posiciones en el campo que se empezaba a formar en 1970: “la gráfica como medio de expresión popular y de comunicación de ideas para las masas de América Latina y la popularidad de la gráfica como objeto de consumo de las galerías a la venta para las clases medias emergentes y para los compradores de grupos comerciales y financieros.”²⁴ Esta dicotomía representa para Goldman los usos que los coleccionistas e instituciones le asignan a la producción artística lo que convierte al arte en un objeto de consumo. Los precios asequibles de la gráfica, así como su tiraje múltiple, hace que la ligazón de esta disciplina al circuito comercial, que además de legítima, sea esperable. En este sentido, la organización de la *Exposición Panamericana*, a la vez que abría un espacio importante para dibujantes y grabadores de Colombia y Latinoamérica, debía estimular un campo para su valoración y consumo. El desconocimiento de las técnicas gráficas y su baja valoración como un arte importante hizo que el Museo empezara a “preparar” a su público para el evento. Así, en los días previos a la *Exposición Panamericana* se empezaron a dar conferencias sobre las artes gráficas: una sobre diseño gráfico fue realizada Dicken Castro, uno de los primeros diseñadores colombianos y el creador del logo del MLT; la segunda sobre grabado, así como un curso realizado por Alcántara en la Universidad del Valle para toda la comunidad.²⁵

De igual manera acompañaron esta labor formativa con boletines y publicaciones de prensa que explicaban más sobre las técnicas del grabado, como una titulada “Breve introducción a las técnicas del grabado”²⁶ en la que se distinguen tres grandes categorías de estampas: el grabado en concavidad o huecograbado llamado también

²³ Estas tres empresas eran subsidiarias para esos años de CCA, posteriormente compradas por la irlandesa Smurfit Kappa.

²⁴ Shifra Goldman “La Bienal de Artes Gráficas de Puerto Rico”, *Arte en Colombia*, Bogotá, No. 33 1997, 74-78.

²⁵ Boletín MLT No 26, noviembre de 1970.

²⁶ Boletín Primera Bienal de Artes Gráficas, Museo La Tertulia, marzo de 1971.

talla dulce o intaglio (aguafuerte, punta seca, al buril, mezzotinta, aguainta, al azúcar, al barniz blando), el grabado en relieve o en talla suave (xilografía) y la impresión plana (litografía, serigrafía). Este tipo de explicaciones sobre la técnica del grabado y su historia siempre estuvo acompañando la promoción del grabado “como un punto de partida ineludible en las aproximaciones a esta disciplina”. La valoración del grabado se mantuvo sujeta a un despliegue del conocimiento de la destreza artesanal o técnica.²⁷

Se ve cómo el interés por sensibilizar sobre una disciplina antes opacada por la escultura y sobre todo la pintura, va de la mano con un deseo de exponer los valores comerciales de la misma, no por más económica o por múltiple carece de exclusividad (al ser limitada y al estar firmada), y por ende son obras poseedoras de ese *valor simbólico* agregado que posee toda “obra de arte”. El proyecto que apuntaba a un consumo cultural más extensivo para la población se enlazaba con la necesidad de instaurar un circuito comercial para la disciplina. En efecto, el grabado conformó su propio mercado que apuntaba a consolidarse como producto “autónomo” dentro del espacio artístico, que a la vez buscaba separarse de las técnicas industriales de impresión que eran consideradas imágenes con “nulo valor como producción simbólica”.²⁸

El programa gráfico del MLT incluyó el dibujo, el grabado y el diseño gráfico con lo que se sitúa en el medio de esta tensión entre lo artístico y lo comercial, lo popular y el arte legitimado. Para Edith Gibson las BAAG combinaron la publicidad y la gráfica comercial con las bellas artes para demostrar la naturaleza popular de las artes gráficas en el proceso de comunicación: popular era sinónimo de gráfico. Dibujo, grabado y arte impreso comercial se situaron dentro de una tradición compartida de expresión pública con distinciones nominales, funcionales o estéticas entre los tres.²⁹

La elaboración de las BAAG y el proyecto gráfico continuado durante la década del setenta por las iniciativas conjuntas e individuales de MLT, Pedro Alcántara y Cartón de Colombia pretendió ubicar a Cali como “el centro más destacado de la divulgación del dibujo, el grabado y el diseño gráfico”³⁰ logrando la apertura a otras escenas y el contacto con otras

²⁷ Silvia Dolinko, *Arte plural*, op. cit. p.23-28.

²⁸ *Ibid*, p.53.

²⁹ Edith Gibson. art.cit.

³⁰ Boletín MLT No 16, marzo de 1981.

instituciones, posicionando a la ciudad como sede de un entramado de promoción de la gráfica desarrollado en el continente americano durante esos años.

Colombia se abre al mundo: las bienales de Cali y Medellín

Desde su inicio a finales del siglo XIX con la Bienal de Venecia, el concepto de bienal como formato de exhibición que convoca participación internacional, representó una estrategia institucional con el ánimo de establecerse culturalmente como legitimadoras o promotoras de cierto arte, a través de muestras que *representan* a los países, y que a la vez logran potenciar a los lugares que acogen el certamen, es decir las ciudades específicas donde estas se desarrollan. En este formato se puede ver un doble objetivo, por un lado, motivar “el intercambio cultural y el diálogo objetivado entre artistas de una región en su relación con el resto del mundo; por el otro, [...] aglutinar intereses locales, económicos y políticos, en torno al universo artístico”.³¹

Las bienales como formato institucional de exhibición se convierten en espacios de legitimación donde interactúan posiciones de tipo simbólico, social, político y económico dentro del *campo* artístico. El peruano Juan Acha analizó en 1981 los efectos de las bienales en el campo referenciando la figura de cuatro beneficiados de ese sistema en el mundo del arte. En primer lugar y en mayor grado, el beneficio es para la empresa privada (o empresas) que patrocinan los eventos. “Porque con relativamente poco dinero, ésta logra desarrollar una publicidad que prestigia su nombre, al mismo tiempo adquiere obras de arte a precios razonables y de “garantizada” calidad cuando una mayoría idónea actúa en el jurado de premiación”. Igualmente la ciudad donde se realiza la bienal se beneficia ya que “adquiere prestigio cultural; prestigio compartido por su país. No es ninguna sorpresa que ciudades como Córdoba (sic) en Argentina y Medellín en Colombia hayan sido sedes de bienales o como Monterrey en México que hoy apresuradamente levanta museos”. El tercer favorecido es el público de la ciudad sede de la bienal “pues se le ofrece una oportunidad de entrar en contacto con obras de otras partes. Se difunde así el arte, se eleva el nivel de la cultura general

³¹ Mari Carmen Ramírez, “Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe: crítica y postulación conceptual frente al siglo XXI”, San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2003.

de los individuos y se promueve la producción artística”. Finalmente, los artistas que participan también sacan provecho de estos eventos:

Hay un cuarto beneficiario: el artista participante. La bienal le confiere prestigio o se lo aumenta; prestigio que, profesional o personal, constituye la propiedad privada o el capital del artista. El prestigio será mayor si a la bienal concurren figuras europeas o norteamericanas. Naturalmente interviene el prestigio de la bienal misma: si es afamada o nueva, chica o grande, europea o latinoamericana. Por último, el prestigio recibido será mucho mayor para los premiados. Los premios consagran y hacen subir las ventas. Terminan, pues, beneficiando al comercio del arte. De aquí se desprende la cuestión de si es mejor la consagración definitiva y rápida de los premios o si basta el prestigio compartido con europeos o estadounidenses, para justificar una bienal.³²

Acha escribe el anterior análisis en un año donde se realizan en Colombia la IV *Bienal de Coltejer* en Medellín, la IV BAAG en Cali y el *Primero Coloquio de Arte No Objetual*, también en Medellín. Acha organizó ese último coloquio con la intención de plantear un debate sobre el lugar del arte latinoamericano en este tipo de eventos, principalmente como respuesta a la *Bienal Latinoamericana de Sao Paulo* realizada en paralelo a la *Bienal de Sao Paulo* en 1978 y que dejó un sinsabor el lugar de las instituciones del arte en América Latina frente a perspectivas latinoamericanistas más radicales, como las que se mostrarán en el *Coloquio*, acompañadas de reflexiones de críticos del continente. Para 1981 además comenzaba el declive de un periodo de explosión de bienales en Latinoamérica.

Desde mediados de los años sesenta, fueron muchas las bienales que empezaron a desencadenar una red de influencia y promoción a lo largo del continente, todas con perspectivas internacionalistas, de carácter competitivo y patrocinio privado. El capital privado, hizo parte de la creación y promoción de estos programas, lo cual de alguna manera influía en el carácter del evento, su proyección, los participantes, e incluso en la premiación. “Entre las fundaciones privadas de América Latina propiamente dicha hay que mencionar la Neumann, Mendoza y Fina Gómez en Venezuela; en Colombia [...] Coltejer (Bienal de Medellín), Cartón de Colombia (Bienal de Cali), sin olvidar a la Propal Productora de Papel y la cervecería Bavaria [...] que subvencionan respectivamente: la primera, el Salón Anual

³² Juan Acha, “Las bienales en América Latina de hoy.” *Re- vista del arte y la arquitectura en América Latina de hoy*, vol. 2, no. 6, Medellín, Colombia, 1981, pp. 14-16.

de Arte y, la segunda, el Museo de Arte Moderno”,³³ la Metalúrgica Matarazzo en San Pablo, el Instituto Di Tella, sostenido por la Fundación Torcuato Di Tella, con subsidios de fundaciones norteamericanas, en Buenos Aires, General Electric en Montevideo, Acero del Pacífico en Chile, la Esso en Colombia.³⁴ A esta lista hay que sumarle las Industrias Kaiser de Argentina (IKA), organizadora de las Bienales Americanas de Córdoba, Argentina. “Al participar decisivamente en iniciativas del arte ‘actual’, estas empresas ayudaron a producir una representación de la alta cultura –moderna y de avanzada como correlato del desarrollo urbano e industrial”.³⁵

El arte colombiano entra a este entramado a finales de los sesenta cuando se realiza la *Primera Bienal de Pintura Iberoamericana de Coltejer* en Medellín que marca el inicio de un proceso de apertura e internacionalización en el país que continúa con la *Exposición Panamericana de Artes Gráficas* en Cali. Estos eventos fueron recibidos como espacios que actualizaron y dinamizaron el arte colombiano en relación con los discursos de vanguardia, y sobre todo se establecieron como lugares de intercambio continental.³⁶ Cali y Medellín, ciudades provinciales, lograron construir programas culturales, que si bien por momentos recibieron apoyos del Gobierno Nacional, fueron proyectos autónomos patrocinados por empresas privadas.

La Bienal de Pintura Iberoamericana de Pintura Coltejer, fue un proyecto ideado por Leonel Estrada y ejecutado gracias al patrocinio de Coltejer, una importante empresa textilera colombiana, que celebró sus sesenta años de existencia con la celebración de la primera Bienal. Su versión inicial se realizó en Medellín en 1968, constituyéndose en el primer evento bienal en celebrarse en Colombia. Se realizaron tres Bienales, la segunda en 1970 y la tercera y última en 1972. Para la segunda edición la Bienal cambia de nombre a *Bienal de arte*

³³ Damián Bayón Bayón (comp.) *América Latina en sus artes*. México, D.F.: Unesco/Siglo veintiuno editores, 1984, p. 73.

³⁴ John King, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires: Gaglianone, 1985.

³⁵ Nadia Moreno Moya. *Arte y juventud: El salón ESSO de artistas jóvenes en Colombia*, Bogotá: IDARTES. 2013, pp. 79-86.

³⁶ Guerrero, María Teresa. “Tres Sucesos nos acercan” Ponencia en el *Primer Simposio de la Crítica de arte del Caribe, Puerto Rico: Imágenes del arte en los países del Caribe*. [http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/mariate/tres.htm#\(2\)](http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/mariate/tres.htm#(2)) Consultado el 23 de diciembre de 2012.

Coltejer para dar cabida a otras disciplinas.³⁷ Su marcado carácter internacional, así como las aspiraciones de sus organizadores de ubicar a esta Bienal en un lugar central para la discusión y exhibición de las manifestaciones artísticas más sobresalientes, se ve reflejado en las palabras mencionadas en el discurso inaugural de la muestra:

En el arte contemporáneo hay sólo una escuela, *la internacional*, en la que se van integrando, aún los artistas de países profundamente tradicionales [...] Las Bienales traen intercambios de inquietudes, divulgación estética y cultural a los países que la promueven, los hacen partícipes de la carrera veloz de nuestro siglo en el que mencionar “ayer” es como hablar de un pasado lejano [...] Las bienales famosas que se celebran en el mundo son las de París, Venecia, São Paulo, Córdoba, Tokio, Pittsburg y San Marino. La nuestra entrará a formar parte de este grupo selecto. Tenemos fe en su éxito y desde hoy empezamos a trabajar para la II Bienal de 1970.³⁸

La Bienal de Coltejer puso a Colombia en el mapa de exhibición internacional en un momento en el que proliferaban las nuevas bienales en todo el mundo, a la vez que promulgó el arte de vanguardia y sirvió de plataforma para artistas locales que tuvieron un intercambio con sus pares continentales, abriendo las fronteras del arte hasta ese momento bastante limitadas en la escena colombiana. “Según sus organizadores, con las bienales se pretendía alcanzar una internacionalización de la información y de la producción artística regional, con miras a una actualización y renovación de los lenguajes”.³⁹

Esta propuesta lanzada desde Medellín entró de alguna forma a ocupar el espacio dejado por las *Bienales Americanas de Arte* realizadas por las Industrias Kaiser en Córdoba, Argentina, como lugar de promoción del arte latinoamericano en el contexto panamericanista.⁴⁰ Al igual que Córdoba, Medellín es una ciudad de provincia moderna e

³⁷ Comúnmente estas Bienales se conocen como *Bienales de Coltejer* y para este trabajo también serán referidas como Bienales de Medellín.

³⁸ Discurso de apertura de *la I Bienal Iberoamericana de Pintura Coltejer* mencionado por Rodrigo Uribe Echavarría, Medellín 4 de mayo de 1968. En el Catálogo de la muestra. Medellín, 1968.

³⁹ Federico Ardila Garcés, *Las tramas del modernismo. Mecenazgo, política y sociedad en las Bienales de arte de Coltejer, 1968-1972*, Tesis de Doctorado en Historia, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, 2018.p.82

⁴⁰ “Leonel Estrada tuvo conocimiento de otros eventos bienales realizados en el continente como las Bienales de Kaiser en Córdoba, Argentina, realizadas de 1962 a 1966, y pudo acceder a información de su realización como el reglamento operativo para la tercera edición de esa exposición, que seguramente tomó como modelo para su proyecto”, en Federico Ardila Garcés, *Las tramas del modernismo*, tesis citada. p.59
Para más información sobre las Bienales de Córdoba véase María Cristina Rocca, *Arte, Modernización y Guerra Fría, Las Bienales de Córdoba en los sesenta*, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2009.

industrial, que de manera similar a su contraparte argentina, privilegió en su evento un arte internacionalista de tendencias de vanguardia, “una multiplicidad heterogénea de poéticas de la pintura contemporánea, desde el *Op Art*, hasta el *Pop Art*, pasando por nuevas formas de figuración y abstracción, pero donde quedaban excluidas cualquier forma de pintura tradicional, de corte costumbrista o nacionalista”.⁴¹

La noción de *arte nuevo* valorada en estos certámenes es entendida por Andrea Giunta como una característica del *internacionalismo*. Si bien el tema de la renovación es un aspecto central de la escena de los sesenta, también lo fue en otros periodos, como en la década del veinte. Sin embargo, lo que aquí se analiza es cómo esta noción hizo parte de una institucionalización ampliada en Latinoamérica y los proyectos que desde los años cuarenta, vincularon las producciones de los artistas a escenas consagratorias a partir de las cuales validarse y plantear una idea de intercambio. En su estudio de los programas institucionales de internacionalización desplegados en Buenos Aires en los años sesenta que buscaban ubicar a la ciudad como uno de los centros del arte mundial, la autora señala, revisando la Bienal de IKA y los *Premios Di Tella*,⁴² lo siguiente:

Estos premios y bienales permiten considerar que, analizado desde los circuitos, el internacionalismo era un verdadero tornado de formas que itineraban por espacios altamente estandarizados, con reglamentos, procedimientos, intenciones y jurados que se reiteraban hasta el cansancio y en los que, alternativamente, las tendencias que se consideraban “internacionales” (distintas modalidades del pop, del cinetismo y del minimalismo, que se sucedieron casi siempre en este orden), recibían premios.⁴³

Una mirada a los jurados y premios de las Bienales de Medellín permite establecer que ese programa respondía a estos postulados internacionalistas en boga durante la década del sesenta, aunque las pretensiones eran mucho más modestas: actualizar la escena local, por ese entonces alejada de otras vibrantes capitales latinoamericanas del momento como São Paulo, Buenos Aires o incluso Caracas. Los jurados de las tres ediciones fueron en su

⁴¹ Ibid. p.83

⁴² Aquí se hace referencia al *Premio Internacional de Escultura* realizado por el Instituto Di Tella en Buenos Aires, que tuvo su primera versión en 1962.

⁴³ Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2008. pp.232-233

mayoría personalidades de incidencia en la trama internacional del arte. La segunda bienal por ejemplo contó con la presencia del crítico italiano Giulio Carlo Argan, quien además de ser parte del jurado internacional de la Bienal de Venecia de 1960, había participado de la VII Bienal de São Paulo en 1963 antes de llegar a Medellín. A Argan lo acompañaron el crítico español Vicente Aguilera Cerni, parte del jurado del premio de la crítica de la *Bienal de Venecia* de 1961, y del influyente crítico británico Lawrence Alloway, también jurado de la *Segunda Bienal de Arte* de Córdoba.⁴⁴

Durante las tres ediciones del evento, las Bienales de Medellín desplegaron una propuesta actualizada y cosmopolita del arte producido en América Latina, lo cual impactó a una generación de artistas locales que eventualmente lograron consolidarse a nivel nacional e internacional.⁴⁵ Para 1974 la industria textil enfrentó una importante crisis y al igual que unos años atrás sucediera con IKA, Coltejer tuvo que abandonar el proyecto de las Bienales. El aporte de la empresa privada fue crucial para el surgimiento y desarrollo de este tipo de eventos, así como el causal de su desaparición una vez que ya no se pudo sostener su financiación.⁴⁶

Para Federico Ardila “la iniciativa de realización de las bienales fue pensada, por sus gestores, como parte de la labor social y cultural que le competía a la empresa privada, y cuyo objetivo fue subsanar la carencia de proyectos de esa envergadura financiados y gestionados por el sector público de Medellín”.⁴⁷ En este sentido las palabras de Rodrigo

⁴⁴ Para más información sobre la circulación de críticos del arte en los circuitos de bienales de los años sesenta y setenta, véase el proyecto “Redes interinstitucionales e interbienales a través del Atlántico. La realidad bienalística en América Latina y el Caribe (1951 – 1986)” de la Universitat de Barcelona. https://modernidadesdescentralizadas.com/gis/redes-interinstitucionales-e-interbienales-a-traves-del-atlantico-la-realidad-bienalistica-en-america-latina-y-el-caribe-1951-1986%E2%80%A9/#_ftnref3, consultado el 15 de junio de 2020.

Los jurados de la Primera Bienal Coltejer fueron el crítico de arte francés, Jean Clarence Lambert, el crítico de arte español, Alexander Cirici Pellicer y el arquitecto y diseñador colombiano, Dicken Castro que otorgaron: el primer lugar a la obra *La cámara del amor* de Luis Caballero, el segundo premio para la argentina Sarah Grilo por la obra *El cumpleaños de Matusalén* y el tercer premio para el también argentino, José Fernández Muro por la pintura *Disparo en la espalda*.

Los ganadores de la Segunda Bienal fueron los argentinos Luis Tomasello y Ary Brizzi (primer y tercer premio respectivamente) y el segundo premio fue para el venezolano Francisco Salazar, los tres por obras de características abstractas y geométricas.

La Tercera Bienal abolió la figura de premios y jurados, una junta asesora eligió algunas obras para que fueran adquiridas y pasaran a hacer parte de la Colección de Coltejer.

⁴⁵ José Roca, “Domesticando el modelo Bienal” *Plus*. Santiago, Chile, diciembre, 2009

⁴⁶ En 1981 se realizó una cuarta versión de la Bienal de Arte, ya sin el apoyo económico de Coltejer.

⁴⁷ Federico Ardila Garcés, tesis citada. p.54

Uribe Echavarría, presidente de Coltejer, pronunciadas en Medellín el 4 de mayo de 1968 en la inauguración de la I Bienal Iberoamericana de Pintura son ilustradoras:

Esta idea de la Bienal se ha venido gestando desde hace mucho tiempo. Coltejer comprende a cabalidad las obligaciones del empresario moderno con la comunidad. [...] Ahora quiere, en forma permanente, vincular al arte, a los artistas, y al progreso de la cultura en Colombia, con esta Bienal. El arte para florecer, siempre ha necesitado patrocinio. Antiguamente le correspondió a la Iglesia, a los reyes y a los grandes señores. Hoy ha de ser función de los Gobiernos y de las grandes Empresas.⁴⁸

La participación del capital privado en las Bienales denota una proyección que subyace al carácter artístico del evento. Aunque de similar naturaleza, la incidencia de la participación varía según la empresa y el programa, sin embargo hay un justificativo que se repite en cada uno de los discursos, textos de catálogo, y notas de prensa: las empresas y en segundo lugar los Gobiernos son los nuevos mecenas del arte. En esos términos también es entendido por el MLT el patrocinio de Cartón de Colombia en las BAAG:

Hoy tenemos en Colombia un “renacimiento” de las artes plásticas. Como los antiguos mecenas, estos Médicis contemporáneos, tienen nombres de firmas poderosas. Coltejer, Propal y ahora se incorpora con bríos en la campaña Cartón de Colombia, auspiciando Festivales de Arte, y una Bienal de Dibujo, grabado y diseño gráfico, en fecha no lejana. Con lo cual logrará que sus nombres queden grabados en la memoria de los colombianos, no por lo que significan como creadores de riqueza y trabajo, sino por lo que les regalan.⁴⁹

Si se revisan las Bienales de Cali en comparación con las de Medellín se plantea un interesante panorama que da cuenta del posicionamiento de cada evento.⁵⁰ Si bien las dos iniciativas fueron claves en la actualización y apertura el arte colombiano, lo hicieron desde lugares distintos. La apuesta realizada por Leonel Estrada al mando de las Bienales de

⁴⁸ Catálogo *Primera Bienal Iberoamericana de Arte*, Coltejer, Medellín, 1968.

⁴⁹ “El arte y el pensamiento” por Maritza Uribe de Urdinola, *El Espectador*, 19 de julio de 1970.

⁵⁰ Se siguen aquí los planteamientos de María Amalia García, que afirma: “Comparar es central para percibir semejanzas y diferencias; por ende, el trabajo comparativo constituye un instrumento intrínseco de un objeto de estudio”. María Amalia García, “Hacia una historia del arte regional. Reflexiones en torno al comparativismo para el estudio de procesos culturales en Sudamérica”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. VOL.XXXVIII. NÚM.109, 2016, p.14

Coltejer fue la de la promoción de un arte moderno, entendido como un lenguaje de experimentación formal cuyo objetivo era la búsqueda interminable “de nuevas estructuras y nuevas interrelaciones”⁵¹ y que se acoplaba a las expresiones “universales” legitimadas en escenarios internacionales validadores de la plástica e incluso abrió espacio para un arte más de *avanzada*. En el caso de Cali, como ya se referenció ampliamente, la apuesta fue por la gráfica, sostenida como una disciplina que responde a su contexto social, de bajos costos, múltiple y accesible.

En ese sentido, Giunta apunta que el *internacionalismo* se reinscribía en “nuevas constelaciones discursivas en la medida que los proyectos que designaba se modificaban”,⁵² es decir, se puede hablar de diferentes internacionalismos según los contextos, actores y programas que los sostenían. La diferencia del posicionamiento de las bienales de Medellín y Cali también sirve para entender una discrepancia en ese aspecto. Mientras Medellín esperaba conectar con las escenas más influyentes del arte internacional, -de eso dan cuenta los jurados invitados de cada una de las ediciones, la mayoría europeos y norteamericanos- Cali proponía una escena de encuentro más de tipo latinoamericanista, en la que a pesar de contar con participantes y jurados estadounidenses, se fomentaba una relación más horizontal con los otros países de América Latina.

Otro aspecto diferenciador tiene que ver con el alcance y proyección de los programas. Aunque los dos tienen financiamiento de empresas privadas de sus respectivas regiones, las Bienales de Medellín se realizaron en exclusividad por la firma patrocinadora, que, a pesar de contar con alianzas interinstitucionales, como con la Universidad de Antioquia, sede de las dos primeras ediciones, tuvieron potestad absoluta en la organización del evento. Coltejer, proyectó la construcción de un museo dado el éxito de las Bienales y la conformación de un acervo con las obras ganadoras de cada certamen; sin embargo, ese plan no se pudo llevar a buen término. Después de la celebración de la última bienal en 1972, la empresa guardó la colección en sus instalaciones hasta que fueron prestadas a largo plazo al Museo de Antioquia, que las exhibe de manera permanente desde el 2014.

En el caso de Cali, más allá de ser financiadas por Cartón de Colombia, las BAAG se convirtieron en el programa central del MLT, que gracias al desarrollo de estos eventos

⁵¹ Federico Ardila Garcés, tesis citada, p.45.

⁵² Andrea Giunta, *Vanguardia...* op.cit. p.24

conformó una de las colecciones de arte gráfico americano más significativas del continente. Además, el prestigio logrado por la institución sirvió para realizar exposiciones y proyectos más allá de las Bienales, producto de la construcción de una red de artistas e instituciones con las que se lograron intercambios y colaboraciones.

Asimismo, es posible encontrar algunos puntos de encuentro: al ser dos eventos desarrollados en paralelo hasta 1972 se pueden establecer conexiones más allá de una comunicación entre los organizadores. En este sentido, se logran identificar algunos nombres, de participantes y jurados, que hicieron parte de los dos certámenes, dando cuenta de la construcción de un entramado a nivel nacional que vale la pena revisar.⁵³ Por ejemplo, Luis Caballero, artista colombiano ganador del primer premio en la *Primera Bienal Iberoamericana de Arte de Coltejer* con su obra *Sin título*, también conocida como *Políptico de amor*, fue jurado de las I BAAG. En el caso del argentino Julio Le Parc, quien presentó en la Segunda Bienal de Medellín las obras *Voltee a los mitos e Identifique a sus enemigos*, -unos “juegos- encuestas” en los que el espectador interactuaba lúdicamente con la obra- envió al año siguiente, para la I BAAG, dos serigrafías que ilustraban esas obras, mostrando un sugestivo diálogo entre prácticas más contemporáneas que involucraban al espectador de una forma novedosa y el lenguaje gráfico, a la vez que pone de manifiesto el interés del artista en participar de ambos certámenes con variaciones de una misma obra.⁵⁴

Este apartado presentó algunas líneas comparativas que pueden guiar posteriores investigaciones sobre el campo del arte en Colombia en la segunda mitad del siglo XX. Principalmente, las bienales impulsadas desde Cali y Medellín abren nuevas escenas que desafían y cuestionan la injerencia del centro dentro del campo artístico colombiano, incluso redefiniendo agentes culturales frente a la hegemonía capitalina. Para Nelly Richard la periferia es postulada como la gran protagonista del nuevo relato posmoderno de lo descentrado.⁵⁵ En este sentido, se invierte la relación centro-periferia donde la periferia actúa activamente sobre el centro, alterando la regulación metropolitana en la que un centro está

⁵³ Dicken Castro, jurado de la *Primera Bienal de Coltejer* 1968, también fue jurado de la categoría de Diseño de la *Cuarta Bienal Americana de Artes Gráficas*, 1981. También se encuentra correspondencia entre participantes de los dos eventos, tanto colombianos como internacionales.

⁵⁴ Esta obra será analizada en el capítulo 3.

⁵⁵ Nelly Richard, “Latinoamérica y la posmodernidad” en *Revista de crítica cultural*, Santiago de Chile, No 13, abril de 1991, pp. 15-19.

facultado para *decidir* mientras la periferia se limitaba a *ejecutar*.⁵⁶ La revisión de cruces y diálogos entre regiones permite realizar diversas lecturas de la provincia hacia el centro, lo que permite reflexionar sobre el rol hegemónico de la capital.⁵⁷ Sin embargo, aquí se sostiene que este descentramiento de las estructuras hegemónicas comprendidas en las ciudades capitales, generan al mismo tiempo el establecimiento de otras escenas centrales, con desarrollos autónomos y zonas de influencia particulares, es decir, el descentramiento posibilita el establecimiento de varios centros simultáneos en diversas regiones.

Cali en el centro de la ruta latinoamericana de la gráfica

Las *Bienales Americanas de Artes Gráficas* pasaron a su vez a ser parte de un circuito de bienales de esta disciplina que se venía realizando en diversos países del continente americano propiciando espacios de confrontación y circulación de discursos gráficos en esos tiempos de modernización.⁵⁸ Estos certámenes pasaron a ser una de las principales instancias de validación institucional de la disciplina y de su legitimación.

En su investigación sobre el grabado argentino en los años sesenta, Silvia Dolinko establece un paralelo entre el boom de la literatura latinoamericana y la proliferación de programas de difusión de obras gráficas: “Al igual que en el caso de la narrativa latinoamericana, en ese momento de mayor visibilidad histórica del grabado se constituyó un inédito circuito latinoamericano para su circulación, tanto por la distribución de estampas, por exposiciones, intercambios de publicaciones o por la conformación de un novedoso sistema de concursos y bienales”⁵⁹ Desde comienzos de la década del cincuenta en ciudades europeas como Lugano o Geneva se celebraron eventos bienales de grabado, pero fue la Bienal Internacional de Ljubljana, iniciada en 1955, la que para Dolinko desarrolló un

⁵⁶ Idem.

⁵⁷ Katia González Martínez “Cali un cruce de caminos” en *Encuentro de investigaciones Emergentes. Reflexiones, historias y miradas*. Bogotá, Instituto distrital de las Artes. Gerencia de Artes Plásticas y Visuales. Alcaldía Mayor de Bogotá, 2011.

⁵⁸ Silvia Dolinko, “Arte argentino en los nuevos circuitos de los años sesenta: El envío a la *Primera Bienal Americana de Grabado* de Santiago de Chile”, en *Sobre las Bienales Americanas de Grabado Chile 1963-1970*. Santiago de Chile: Centro Cultural de España, 2008, p. 67.

⁵⁹ Silvia Dolinko, *Arte plural...*, op.cit., p.256.

modelo que posteriormente fue emulado por distintas instituciones en el continente americano: “Ljubljana fue, en palabras de sus organizadores, el punto de partida para conformar ‘una red para el intercambio de experiencias gráficas’. Más que establecer una red concreta de intercambios, lo que se lanzó desde Ljubljana fue un modelo de organización que rápidamente fue propagándose en todos los continentes”.⁶⁰

En 1960 se realizó en Buenos Aires el *Primer Certamen Latinoamericano de Xilografía* organizado por Óscar Pécora en su galería Plástica; debido a que el evento se acotó a la promoción de la disciplina latinoamericana, “más allá del restrictivo circuito local y más acá del campo europeo que históricamente había actuado como marco de referencia”, éste puede ser considerado como un “anticipo del formato” de las bienales en Latinoamérica.⁶¹ *Las Bienales Americanas de Grabado* de Chile, cuyas cuatro versiones se realizaron entre 1963 y 1970, fueron las primeras en la región en promover en exclusividad la gráfica americana; este evento introduce el sistema bienal como formato de exposición de carácter internacional de promoción del grabado, creando un espacio de validación institucional. Posteriormente, se organizaron las *Bienales de Grabado Latinoamericano de San Juan*, en Puerto Rico, realizadas por primera vez en 1970 y que continuó de manera intermitente hasta el 2004, cuando pasó a llamarse *Trienal Poligráfica de San Juan*, lo que muestra una expansión de ese circuito construido en Chile a la escena caribeña, donde la gráfica tenía un propio campo de difusión, ligado a programas propagandísticos y educativos del gobierno que construyeron varios talleres para que los artistas adelantaran su producción. Así, en Puerto Rico se constituía una escena para que los abundantes talentos locales, que no llegaron a mostrar en Chile, tuvieran un espacio de confrontación con sus pares continentales.⁶²

Una breve revisión de los eventos de Santiago y San Juan se hace necesaria para entender por un lado las incidencias de estos en el desarrollo de la gráfica en América Latina, las particularidades de sus programas, las apuestas de sus promotores e identificar algunos

⁶⁰Ibid. p. 285

⁶¹ Ibid, p.147.

⁶² Asimismo, se debe mencionar en este entramado la Bienal Internacional de Grabado realizada por el Club de la Estampa de Buenos Aires, cuya primera versión se hizo en 1968, aunque esta no era exclusiva para la gráfica americana. Este certamen, al no tener premios económicos sino simbólicos, se constituyó en una plataforma para los artistas, quienes esperaban obtener un beneficio por la venta de las estampas, cuyos valores eran promocionados por la prensa local como accesibles.

También se incluye en este listado la *Exposición Latinoamericana de Dibujo y Grabado* realizada por la Universidad Central de Venezuela en 1967.

agentes que permiten trazar una red de intercambios que las Bienales de Cali entrarán a promover y al mismo tiempo que posibilita situar el proyecto del MLT en este circuito. Particularmente, las Bienales de Cali se pueden leer en paralelo con las de San Juan: desde 1970 hasta 1986; estos dos eventos marcaron un estimulante punteo, descentrado de las escenas del arte latinoamericano del periodo y estableciendo un circuito propio y particular, como se verá en el capítulo 5.

Las Bienales Americanas de Grabado de Chile, como ya se dijo, fueron pioneras en la región, al apuntar específicamente a la producción americana, incluyendo entre los países participantes a Estados Unidos y Canadá. Las Bienales fueron en gran parte financiadas por la Sociedad de Amigos del Museo de Arte Contemporáneo, entidad vinculada a empresarios privados. El proyecto surgió de una colaboración entre Thiago de Mello (1926-2022), agregado cultural de Brasil en Chile, quien durante su gestión avanzó en intercambios regionales entre Chile y Brasil, y Nemesio Antúnez (1918-1993), director del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, quien con el proyecto de la bienal continuó una labor de promoción del grabado que había iniciado como creador del importante *Taller 99* en 1956.⁶³

El Museo de arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, con la generosa colaboración de la Sociedad de Amigos del Museo, está orgulloso de presentar esta PRIMERA BIENAL AMERICANA DE GRABADO al público y a los grabadores chilenos, en la seguridad de que será un encuentro que americanamente contribuirá al abrazo de Costa Rica con Uruguay y Cuba, Brasil con Canadá y Paraguay, Colombia con Bolivia y México, Canadá con Perú y Cuba, Guatemala y Paraguay con Colombia, Argentina y Estados Unidos con Brasil, Cuba con Perú y Nicaragua, el grabado con todos y todos con Chile.⁶⁴

Con estas entusiastas palabras Nemesio Antúnez, quien además fue el director de la Primera Bienal, presentaba este proyecto americanista que inició con el objetivo de generar

⁶³ En este taller, una generación de artistas chilenos experimentó variados estilos y técnicas de producción en grabado, generando una producción de obras múltiples vibrantes y de reconocida calidad. Como participantes del Taller, se puede mencionar a Luz Donoso, Eduardo Vilches, Delia del Carril, Juan Downey, Mario Toral y Roser Bru, quienes se convertirían en valiosos animadores de los eventos gráficos continentales. Pedro Millar. "Taller 99" en catálogo *Taller 99*, Santiago de Chile: Cal Ediciones, 1982.

⁶⁴ Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, *Catálogo Primera Bienal Americana de Grabado de Santiago de Chile*, 1963.

un espacio de intercambio amplio entre los diversos países en el campo específico del grabado, como se puede leer en la introducción del catálogo: “Se desea dar una visión general y concreta de la labor que hoy en día se desarrolla en América de este antiguo arte. No hay limitaciones de estilo o técnica. El único criterio que prima es la calidad de las obras y la seriedad profesional”.⁶⁵

En 1968, la *III Bienal Americana de Grabado* encontraba un posicionamiento en el panorama artístico continental: “No son muchos- pero son cada vez más- los acontecimientos que permiten mirar el paisaje americano como conjunto. Entre ellos, las expresiones artísticas han permitido más que otras una visión de síntesis. Así se nos aparecen como puntos focales São Paulo, La Habana, México, Lima, ahora Quito. Nuestra Bienal de Grabado, con toda su discreta modestia, es otro punto de mira”.⁶⁶

Para esta tercera versión los organizadores deciden descentrar la Bienal, organizando exposiciones satélites en diversos espacios exhibitivos de la ciudad, mejorando la oferta programática durante el evento. Con estas muestras complementarias se lograba dar una visión de la gráfica desde su tradición y su actualidad, destacando nombres y construyendo una narrativa compiladora del desarrollo del grabado de los últimos años.⁶⁷ Esta propuesta de exposiciones paralelas crece aún más para la *IV Bienal Americana* un par de años después.⁶⁸ Es notable la cantidad de personas e instituciones involucradas en el desarrollo la *IV Bienal* que son listadas en el catálogo del evento y que dan cuenta como en menos de diez años el proyecto de la primera bienal en Latinoamérica dedicada en exclusividad al grabado había expandido su apuesta de promoción de la disciplina a un evento de la ciudad: “durante un

⁶⁵ Idem

⁶⁶ Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, Catálogo *Tercera Bienal Americana de Grabado de Santiago de Chile*, 1968

⁶⁷ La mayoría de estas muestras celebraban el grabado chileno, como la retrospectiva del Taller 99 en la Galería Central de Arte y la exposición de Mario Toral en la Galería Patio. También se realiza una exposición en el Museo de Bellas Artes del artista uruguayo Antonio Frasconi, uno de los más destacados maestros del grabado latinoamericano. Emilio Ellena, Alberto Zamora, *Sobre las Bienales Americanas de Grabado Chile 1963-1970*. Santiago de Chile: Centro Cultural de España, 2008. p.49

⁶⁸ “Diez salas de Santiago han adherido a nuestro esfuerzo; 6 exposiciones de artistas chilenos, 2 de artistas uruguayos, una dedicada a un grabador argentino y finalmente una muestra de afiches de arte norteamericano complementarán la muestra fundamental de esta Bienal”. Entre los artistas chilenos estaban Roser Bru, Pedro Millar y Eduardo Vilches, nuevamente se reconocía el legado de Antúnez y el Taller 99. Además por primera vez se organizan cuatro salas especiales dentro del cuerpo de la Bienal: Un homenaje a Josef Albers, quien fue ganador de la edición anterior; litografías del mexicano Rufino Tamayo y una pequeña muestra de José Guadalupe Posada. También se realiza una muestra de grabado popular chileno.

mes la capital de Chile se transforma en la capital del grabado”.⁶⁹ En 1970, en medio de las elecciones que llevarían a Salvador Allende al poder, la *Bienal Americana de Grabado* llegaba a un punto cumbre.⁷⁰

Unos meses antes, en enero de ese mismo año, en San Juan de Puerto Rico se lanzaba un proyecto que entraría en la disputa por el título de la “capital del grabado”: “Nos proponemos convertir en tradición cultural del hemisferio esta exposición que cada dos años reunirá en San Juan una muestra representativa de la producción gráfica de los países hermanos, para dar a conocer su situación y destacar sus nuevas expresiones”.⁷¹ Así sintetizaba Ricardo Alegría, Presidente de la Comisión Organizadora de la Bienal y Director del Instituto de Cultura Puertorriqueña, el objetivo de la *Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano*, que al igual que su predecesora chilena, buscaba dar cuenta de un panorama de la gráfica continental.

Las BSJ, cuyo inicio data de enero de 1970 fueron las que más perduraron en el tiempo.⁷² Este certamen se estableció a partir del cruce de proyectos entre el mencionado Ricardo Alegría (1921-2011), Luigi Marrozzini (1933-1997), dueño de la galería Colibrí dedicada a comercializar grabados, y el artista gráfico puertorriqueño más importante del periodo, Lorenzo Homar, quien así recuerda el origen del proyecto: “Después de mi regreso de Europa le aconsejé a Alegría que celebrásemos una exposición gráfica una vez al año o cada dos años [...] Alegría le comunicó [la idea] a Marrozzini, quien probablemente se la comunicó a Bill Lieberman. Así convirtieron mi idea en algo “verdaderamente grande”.⁷³

La inclusión de Puerto Rico en el circuito de eventos de grabado se sostenía en la tradición gráfica de la isla que había formado numerosos artistas y trabajadores de la disciplina y ahora encontraban un escenario para vincular el arte de Puerto Rico con el latinoamericano y generar actualizaciones e intercambios. Así como en Chile la *Bienal*

⁶⁹ Emilio Ellena, Alberto Zamora, op.cit p.59

⁷⁰ **Ibid.** La quinta bienal, a pesar de estar proyectada por los organizadores no se realizó. Estos apuntan como causa de terminación del proyecto a la vinculación del arte y la política en el gobierno de la Unidad Popular que chocó con la Sociedad de Arte Contemporáneo, como ente financiador del evento a través de dineros privados.

⁷¹ Instituto de Cultura Puertorriqueña, Catálogo Primera Bienal Latinoamericana de Grabado de San Juan, 1970

⁷² A partir del 2004 las Bienales de Grabado Latinoamericano se transformaron en la Trienal poligráfica de San Juan, la cual cambia su formato y se convierte en un proyecto curatorial. La Trienal tuvo cuatro versiones, siendo la última en el 2016.

⁷³ Lorenzo Homar citado en Georg H. Fromm, “Lorenzo Homar opina sobre las Bienales de San Juan “en *Rojo-Claridad*, San Juan de Puerto Rico, 20 de enero de 2005, en Silvia. Dolinko, *Arte plural....* op.cit., p.291.

Americana se estructuraba partiendo de un movimiento gráfico que se puede rastrear, entre otros aspectos, en el desarrollo e influencia del *Taller 99*, la escena del grabado en Puerto Rico tenía un recorrido importante antes de iniciar la BSJ. “Las circunstancias históricas que fundamentan y dan validez a una bienal de grabado en San Juan tienen su más fuerte vínculo con la creación de talleres gráficos en el país y la participación de artistas y aprendices en ellos [...] Es en estos talleres donde se forman como gráficos el mayor número de artistas y donde se genera una actividad de trabajo colectivo y crítica analítica al quehacer creador”.⁷⁴ Para 1970 existían en Puerto Rico múltiples talleres entre los que se puede destacar el Taller de Gráfica de la División de Educación de la Comunidad, el Taller de la Universidad de Puerto Rico, dirigido por Carlos Marichal; el taller de gráfica del Instituto de Cultura Puertorriqueña, dirigido por Lorenzo Homar, todos generando un sistema de formación de varias generaciones de artistas gráficos que ahora encontraban un nuevo espacio de valoración y confrontación con otras escenas latinoamericanas.

La fundación de la Bienal de San Juan reflejó un auge vivido por los medios gráficos en el período de expansión y desarrollo de posguerra, que aflora por motivos de alcances comunitarios, durante la década de los cincuenta hasta verse fortalecido, particularmente en su función difusora, en los sesenta. Por otra parte, además, no cabe duda que el innegable crecimiento de la clase media nacional en este período -así como el surgimiento de un mercado artístico orientado hacia dicho estrato- propició un vasto florecimiento del grabado en todas sus vertientes. En el resto del continente, al igual que en las comunidades latinas de los Estados Unidos, el punto culminante del grabado encontró un aliciente adicional, tanto en la lucha antiimperialista como en el apego a la resistencia cultural.⁷⁵

Mari Carmen Ramírez, en su estudio del grabado en Puerto Rico, entiende que las BSJ se transforman en otra instancia de despliegue de posturas nacionalistas, reivindicatorias de la identidad puertorriqueña y latinoamericana, teniendo en cuenta que desde 1952 Puerto Rico se convirtió oficialmente en un Estado Libre Asociado que generó un movimiento

⁷⁴ Teresa Tió, “Las Bienales de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe. Una síntesis”, en *Plástica* vol.1, no. 16, San Juan, Puerto Rico, 1987, pp. 33-46.

⁷⁵ Mari Carmen Ramírez, “Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe: crítica y postulación conceptual frente al siglo XXI” en Catálogo exposición *Trans/Migraciones: La gráfica como práctica artística contemporánea*, San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2004.

antiimperialista importante en la isla. En este contexto, la BSJ se reivindicaba desde una noción identitaria latinoamericana: se excluyó la participación de artistas norteamericanos, inscribiéndose en el origen hispano de la isla.⁷⁶ “Podrá participar en la Bienal todo artista nacido en un país latinoamericano o de la región del Caribe (prescindiendo de su actual residencia), o extranjero (prescindiendo de su nacionalidad) que haya residido en alguno de dichos países durante los últimos diez años”.⁷⁷

El carácter latinoamericano de la BSJ buscó enfatizar en los lazos históricos y culturales de Puerto Rico con sus pares continentales, que se había desdibujado por la particular relación política de Puerto Rico con los Estados Unidos, la Bienal entonces “ejercería un rol moderador de apertura al diálogo y a la valoración mutua.”⁷⁸

La enmarcación latinoamericana se entiende entonces como una apuesta política e ideológica de reivindicación boricua como nación latinoamericana; curioso es entonces que el evento emprendido por el ICP contó con una “valiosa colaboración” del Museo de Arte Moderno de Nueva York, lo que matiza el posicionamiento de la Bienal. En el listado de la Comisión Organizadora se encuentra el mencionado William S. Lieberman, Director del Departamento de Dibujo y Grabado de dicho Museo. Además, en la *Ira Bienal* de los de los siete miembros del jurado sólo hay dos de nacionalidad latinoamericana: Arturo V. Dávila, de la Universidad de Puerto Rico y Samuel Paz, del Instituto Torcuato di Tella de Buenos Aires. El resto del grupo se conformó por Umbro Apollonio,⁷⁹ del Archivo Histórico de Arte Contemporáneo de la Bienal de Venecia, Elaine Johnson del Departamento de Dibujo y Grabado del Museo de Arte Moderno de Nueva York, Walter Koschatsky del Museo Albertina de Viena, Zoran Krzisnik de la Moderna Galería de Ljubljana y Chisaburoh Yamada del Museo Nacional de Arte Occidental de Tokio.

La presencia de representantes de la Bienal de Venecia o de instituciones de Yugoslavia y Tokio, parece indicar más un deseo de proyección internacional por fuera de

⁷⁶ A partir del 1986 se le añade al nombre de la Bienal “y del Caribe”, convirtiéndose en la Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe. Esta fue la primera vez que la Bienal señalaba al Caribe como región y que estimulaba la participación de naciones con idiomas distintos al español.

⁷⁷ Reglamento en el Catálogo de la *Primera Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano*, 1970.

⁷⁸ Teresa Tió, art.cit p.34.

⁷⁹ Umbro Apollonio (1911-1981), historiador del arte vinculado a la *Bienal de Venecia* desde 1953 a 1970. También su figura permite delinear la existencia de contacto entre bienales gracias a las estrechas relaciones con la *Bienal de São Paulo* (entre 1955 y 1973) y a su participación como miembro del jurado en la *Segunda Bienal Americana de Arte de Córdoba* (1964).

los confines continentales, así como una validación dentro de los circuitos gráficos europeos y asiáticos. Sin embargo, la injerencia del MoMA en la organización de la Bienal, refiere a algo más.

En este sentido, el caso de Elaine Johnson resulta bastante ilustrativo para entender la conformación del campo y de los intercambios allí generados. En tres años Johnson fue jurado de tres eventos continentales. En 1968, para la *III Bienal Americana de Grabado de Chile*, Johnson fue la presidenta del jurado, donde además de participar en la labor específica de asignación de premios, dictó conferencias, participó de foros especializados, entre otras labores.⁸⁰ Al año siguiente, en 1969, Johnson viajó a Cali para participar como jurado del *Salón de las Américas de Dibujo y Grabado* en el marco del *IX Festival de Arte de Cali*, finalmente en 1970 fue parte del jurado de la *Iera Bienal del Grabado Latinoamericano en San Juan*. En el catálogo del *Salón de las Américas* se describe a Elaine Johnson como una persona muy conocedora del campo de la gráfica americana que bajo los auspicios del Consejo Internacional del MoMA, había viajado a las principales ciudades de América Latina, haciendo estudios e investigaciones para el Museo.⁸¹



Imagen 11. Catálogos de las exposiciones de artes gráficas realizadas en 1970.

La participación norteamericana en la organización de la BSJ a través de un estamento de tanto poder e influencia en los devenires culturales en América Latina durante la Guerra Fría como lo es MoMA -ya referenciado en el capítulo 1- alude a un programa establecido

⁸⁰ Catálogo Tercera Bienal Americana de Grabado de Santiago de Chile, 1968.

⁸¹ Catálogo Salón de las Américas de Dibujo y Grabado, Festival de Arte de Cali, 1969.

en ese periodo en el que los diferentes proyectos culturales latinoamericanos se hicieron con colaboración con instituciones de Estados Unidos. Si bien los organizadores encontraban en estos intercambios estrategias válidas de promover, expandir y, en el caso de Puerto Rico, financiar estos eventos, para muchos artistas y críticos esta intervención no era aceptada, lo que provocó cuestionamientos en las bienales continentales. Estas tensiones y contradicciones siguieron siendo foco de debate y confrontación a medida que avanzaban las ediciones y se cuestionaba la injerencia y patrocinio de capital estadounidense, como se verá en un capítulo posterior.

Sin embargo, para los artistas latinoamericanos, muchos de ellos residentes en París o Nueva York, San Juan se convirtió en un nuevo espacio donde encontrarse y generar redes de colaboración. En este sentido, Dolinko ve en el establecimiento de una bienal específica para la disciplina en Puerto Rico un posicionamiento de la isla en el entramado del nuevo circuito de bienales de grabado contemporáneo y, en forma más amplia, de la moderna institucionalidad político-cultural desplegada desde los programas del desarrollismo.⁸²

Después de las bienales de Chile y Puerto Rico, la *Exposición Panamericana* de 1970 marca la incursión de Cali en este circuito continental:⁸³

En estas fechas y gracias a ésta muestra, Cali se convierte en el centro de las Artes Plásticas de los países panamericanos. Está en las mentes y atrae el interés de todos aquellos que saben que su obra será juzgada por jurados internacionales de mayor nivel, como el norteamericano Peter Milton, el japonés Sedajiro Kub, el puertorriqueño Lorenzo Homar y los colombianos Antonio Roda y Pedro Alcántara Herrán. Y en un lugar donde no estarán sujetos a presiones, ni donde existen intereses diferentes a que en Colombia se tenga una muestra completa del actual arte americano.⁸⁴

Con la *Exposición Panamericana*, la última parada de los certámenes gráficos en el continente en el intenso año 1970, Cali, al igual que San Juan, entraba en ese circuito con la intención compartida de sus antecesores. A diferencia de San Juan o Santiago, ambas

⁸² Silvia. Dolinko, *Arte plural....* op.cit., p. 291.

⁸³ Los artistas colombianos participantes en las bienales de 1970 fueron: En la *IV Bienal de Grabado*, Antonio Samudio y José Urbach ; y en la *IBSJ*, Pedro Alcántara, Hernando del Villar, Umberto Giangrandi, Anibal Gil, Leonel Góngora, Jorge Enrique Madriñán, Alfonso Mateus Ortega, Alonso Noreña, María Victoria Porras, Alfonso Quijano Acero, Diva Teresa Martínez, Omar Rayo, Augusto Rendón Sierra, Francisco Rocca Lynn, José Urbach, Rodolfo Velázquez-Rubio,

⁸⁴ Maritza Uribe de Urdinola, “La muestra precursora de la bienal”, *El País*, Cali, octubre 1970.

ciudades capitales y con unos campos artísticos más consolidados, Cali una ciudad periférica, aunque en pleno proceso modernizador, y desde un museo recién fundado, plantea un escenario emergente de apertura, fresco y renovado. Las BAAG se entienden entonces como un punto de encuentro e intercambio que ayudaba a actualizar y fortalecer una escena en formación ya que, a diferencia de los otros contextos mencionados, el grabado no contaba con una producción y valorización significativa. El proyecto iniciado desde Cali se nutre de manera directa de los procesos iniciados por sus antecesores así como de los ya mencionados eventos de dibujo y grabado en el marco de los Festivales de Arte de Cali, antecedentes directo de las BAAG como evento internacional, contribuyendo la expansión del circuito de las gráficas durante la década del setenta.

Además del grabado, la inclusión del diseño gráfico y particularmente el dibujo como disciplinas a promocionar propone un escenario distinto al de los otros eventos institucionales en América, lo que puso a Cali en un lugar de diferencia. Como jurado calificador e invitado a la *Primera Bienal Americana de Artes Gráficas* en 1971, Marc Berkowitz,⁸⁵ un reconocido crítico de arte brasileño, respondía a la pregunta “¿en qué lugar ubica usted a la Bienal de Cali?” lo siguiente: “Hay otras, Yugoslavia, Polonia y Santiago de Chile pero no incluyen el dibujo, por esto la idea de Cali es importantísima y en ella están representadas todas las tendencias actuales”.⁸⁶

Cada exposición se definía incluyente en su propósito de mostrar lo *mejor* del arte gráfico panamericano. Silvia Dolinko acierta al destacar que en diversos certámenes de grabado “*mucho* parecía sinónimo de *mejor*”.⁸⁷ Las Bienales mostraron diversidad técnica y conceptual en los dibujos y grabados, se presentaron gran cantidad de obras que oscilaron entre las 600 de la *Exposición Panamericana* y las 435 de la *Tercera Bienal*; las representaciones nacionales más numerosas, además de la colombiana que tenía mayor número de participantes, eran la brasilera, la argentina, la venezolana y la norteamericana.

⁸⁵ Marc Berkowitz es uno de los principales colaboradores de las Bienales, mantiene una correspondencia habitual con Maritza Uribe y Gloria Delgado, actuó de jurado, asesor e incluso llegó a hacer contactos importantes con agentes de la Bienal de São Paulo y de los Gobiernos Nacionales de Brasil y Colombia.

⁸⁶ “Divorcio entre la Bienal y los Panamericanos en Cali”. *Periódico El Tiempo*, Bogotá, 24 julio de 1971.

⁸⁷ Silvia Dolinko, *Arte Plural... op.cit.*, p.292.



Imagen 12. Sala de exhibición de la I BAAG, 1971. CEDOC MLT.

Como en la mayoría de este tipo de certámenes, el proceso de selección de los artistas que participaban en las BAAG se realizaba gracias a un engranaje de colaboradores llamado comité de enlace, que proporcionaba un listado de artistas para invitar. Luego un jurado se encargaba de elegir los ganadores de los premios. Para la organización la garantía de *calidad* del evento yacía en el prestigio ligado a los nombres de quienes tomaban las decisiones.

A través de la *Exposición Panamericana*, el MLT comienza a extender lazos en el continente. Puerto Rico fue el primer enlace de la cadena, la amistad de Alcántara y Homar posibilitó que se dieran los contactos iniciales entre Cali y San Juan. Ricardo Alegría, Director del IPC y organizador de la BSJ envió a Cali una lista de los artistas que participaron de la primera BSJ en enero y afirmó: “Me alegra mucho saber que Cali habrá de celebrar una exposición de dibujo y grabado”.⁸⁸ En ese sentido, también escribe el Director de la Galería el Morro de Puerto Rico donde Alcántara expuso ese mismo año:

⁸⁸ Carta de Ricardo Alegría a Gloria Delgado, San Juan de Puerto Rico, 10 de agosto de 1970.

Homar me dijo que asistiría a la Panamericana y espero poder ir con él en esa misma época. (Gracias por los elogios referentes a la labor de mostrar lo nuestro). Parece que al fin mis conciudadanos se están dando cuenta de la constante muestra de nuestro arte, unas veces buenos otras no tan bueno, pero siempre con la mejor voluntad. Y recuerda querida Gloria que acá yo estoy solo, ustedes por lo menos son varios los que animan La Tertulia y Los Festivales de Arte.⁸⁹

Los intercambios entre San Juan y Cali son palpables en el tiempo que duran las BAAG: además de Homar -quien visitó Cali por primera vez en 1970 y por última ocasión en 1976, y participó de todas las Bienales-, los artistas puertorriqueños siempre estuvieron presentes en las muestras. Asimismo, Ricardo Alegría y Maritza Uribe sirvieron de mutuos asesores en el envío de obras y de transmisión de contactos de artistas para los dos eventos continentales.

El MLT también estableció contactos con los responsables de las Bienales chilenas: Nemesio Antúnez, director de la Bienal de Chile y del Museo de Bellas Artes de Santiago, fue asesor del evento y Emilio Ellena (1934-2011), quien en 1970 fue miembro de la comisión consultiva para la presentación del envío chileno a Puerto Rico y uno de los organizadores de la *Tercera y Cuarta Bienal Americana de Grabado de Santiago de Chile*, fue en 1976 asesor del envío chileno y argentino para la III BAAG en Cali.

Además de los boricuas y los chilenos, las juntas asesoras y el comité de enlace internacional de las BAAG fueron conformadas por directores de instituciones, museos, galerías y academias de arte de otros países americanos, quienes tenían la misión de ayudar a una selección de calidad para la muestra. Entre estos nombres se puede destacar a Roberto del Villano (comisario de la Representación Argentina en la Bienal de São Paulo, Brasil, en los años 1971 y 1975), Juan Calzadilla (crítico venezolano), Aracy Amaral (crítica de arte e historiadora brasileña), Sylvan Cole (influyente coleccionista norteamericano), Marta Traba, Mark Berkowitz, Ángel Kalemberg (curador uruguayo), Jorge Glusberg (Director del CAYC en Buenos Aires) y Juan Acha, entre algunos otros.

Las relaciones también se tendieron con los artistas. En Cali se puede identificar una peculiar articulación entre la labor institucional y los artistas del periodo, que se desplegó más allá de las BAAG. De eso, entre otras cosas, da cuenta la correspondencia encontrada en

⁸⁹ Carta de Julián Rodríguez a Gloria Delgado, San Juan de Puerto Rico, 21 de agosto de 1970.

el CEDOC del MLT, donde se registra una comunicación constante con artistas que mostraban su entusiasmo por participar de los eventos del Museo y generar proyectos compartidos. Para los artistas, participar de Bienales era una manera de mostrar su trabajo, hacer conexiones, tener reconocimientos y también un incentivo económico, ya que el mercado que se estaba formando alrededor de la gráfica hizo que muchas obras exhibidas fueran adquiridas por visitantes, espontáneos o coleccionistas, que a un bajo costo podían obtener las piezas.

Para la *Exposición Panamericana de 1970* se realizó una convocatoria abierta a todos los artistas del continente y se eligió un jurado de selección conformado por el crítico de arte venezolano Juan Calzadilla, y los colombianos Soffy Arboleda de la Vega y Edgar Negret, destacado escultor. Estos elegían, de todas las obras recibidas, las que finalmente estarían exhibidas. Debido al alto número de propuestas que llegaron, y para tener control sobre la calidad de la muestra, a partir de la *Primera Bienal* sólo podían participar artistas invitados por la organización. Es llamativa la recepción positiva que tuvo el evento en los artistas de la región, más allá de los beneficios mencionados, ya que para ese entonces Cali era una pequeña ciudad y la institución organizadora era desconocida en el panorama artístico del momento. Además, eran años en los que muchos artistas manifestaban proclamas antiinstitucionales.

En Cali se encuentran hoy reunidos artistas de la calidad del norteamericano Baskin, de los argentinos Seguí y Berni, de los mexicanos Cuevas y Rojo, de los bolivianos Pantoja y María Luisa Pacheco, de los brasileros Ramos y Thame, de los chilenos Opazo y Núñez, de los ecuatorianos Villacís y Cifuentes, del guatemalteco Rodolfo Abularach, de los peruanos Hubotta y Moll, de los puertorriqueños Marcos Yrizarry y Antonio Torres, Sonnylal Rambisson de Trinidad, Bresciano y Luis Camnitzer del Uruguay, los cubanos Sánchez y Bermúdez, y así indefinidamente. Esto sin nombrar de todos los colombianos que acudieron al llamado, a pesar de que últimamente se muestran tan reticentes de concurrir a las muestras colectivas.⁹⁰

Este listado de artistas americanos señalados por Maritza Uribe da cuenta del impacto que de manera casi inmediata tuvo el evento. En el caso de los artistas colombianos, esa

⁹⁰ Maritza Uribe de Urdinola, “La muestra precursora de la Bienal”. *El País*, Cali, octubre 1970.

“reticencia” se debía a que el espacio de validación más importante del país, que eran los SNAA, estaba en crisis de legitimidad a partir de la XX versión del salón en 1969, que tuvo una fuerte confrontación entre los jurados y los artistas no seleccionados. Esta polémica fue avivada por Marta Traba, en ese entonces presidenta de la junta directiva del Museo de Arte Moderno de Bogotá quien, a través de una columna de opinión en el periódico *El Espectador*, atacó el certamen y en particular al grupo de jurados, conformado por el nicaragüense Armando Morales, el asesor del Museo de arte Moderno de Nueva York Kynaston McShine y el pintor colombiano Santiago Cárdenas, al considerar un error de criterio la exclusión de algunos artistas colombianos cercanos a Traba y al Mambo.⁹¹ Este altercado llevó a que muchos artistas empezaran a cuestionar el lugar de este tipo de eventos en los que algunos agentes del campo artístico y de procedencia foránea, juzgaban y premiaban a los artistas no en función de sus obras, sino de los intereses o gustos personales de cada uno de ellos.

Este sentimiento cuestionador de los eventos y su premiación como instancia legitimadora de un cierto tipo de arte, fue compartida por otros artistas latinoamericanos que meses previos a la *Exposición Panamericana* habían manifestado opiniones críticas sobre los premios en los salones y bienales:

Denuncian que "el otorgamiento de premios en un evento cultural sólo sirve para fomentar el espíritu comercial" silenciando la promoción, tráfico mercantilista "generado" en otro plano, en gran escala a los fraudes "marchants" locales o internacionales del arte equivale a señalar un sólo aspecto, y el menos informante de las distorsiones comerciales autorizadas en el quehacer artístico contemporáneo. La operación alcanza una escala sin precedentes. Sabemos cómo son animados, a qué intereses obedecen y muchos museos de arte moderno del mundo transformados en Olimpos de dios promovidos por marchants, coleccionistas particulares. Cuadros sostenidos por diferentes burócratas, políticos, (la cultura es hoy utilizada en la especulación financiera y la expansión ideológica), esos museos hacen de patrón de oro de colecciones privadas. Coleccionistas y galeristas designan directores de arte e influyen para el nombramiento en museos oficiales. Recomiendan, sugieren a promotores o personalidades de la crítica, indefectibles defensores de las tendencias estéticas que han coleccionado previamente. Pagan costosas revistas de arte donde solo se promocionan artistas enrolados en la causa.

⁹¹ Entre estos están los artistas: Bernardo Salcedo, Beatriz González, Feliz Burstyn y Álvaro Barrios. Para más información sobre el Salón, véase: María Mercedes Herrera Buitrago, “XX Salón de Artistas Nacionales vs. Salón Nacional 1969: botín de guerra entre sociedad colombiana de artes plásticas y museo de arte moderno, en Calle14, volumen 5, número 7, julio-diciembre de 2011.

En América latina existen, en grueso, tres clases de arte, el prescrito por caducidad histórica, el proscrito por opresión comercial e ideológica, y el promovido por la internacional mercantilista.⁹²

Así expresaba el reconocido artista argentino Antonio Berni, participante activo de las diferentes bienales en el mundo y del circuito comercial del arte, una mirada crítica a la relación de las instituciones promotoras del arte con los coleccionistas, comerciantes o marchands, quienes dictan el valor de las obras de arte según sus intereses. Las objeciones de Berni eran compartidas por artistas de otros países: en México por ejemplo, un grupo de artistas inconformes por la manera en que se estaba organizando una exposición oficial por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y el Comité Organizador de los Juegos Olímpicos realizados en ese país en 1968, decidieron convocar a una muestra paralela a la que llamaron *Salón Independiente*. Este evento fue considerado disruptivo en el campo del arte mexicano, principalmente por la manera en que los artistas trabajaron en colectivo y por fuera de las instituciones legitimadoras del momento para mostrar un arte crítico y de vanguardia.⁹³

Para el MLT la participación fuera de concurso de algunos artistas del *Salón Independiente* era “de la máxima importancia por tratarse de un grupo que propone postulados absolutamente nuevos y de gran valía para la reestructuración y renovación total de las exposiciones tradicionales”. En el Segundo Boletín de la *Exposición Panamericana*, donde se informaban los avances en la organización de la muestra, se publican algunos apartes de un documento surgido de la Asamblea General de este *Salón Independiente* ya que los consideraban honestos y significativos de su posición: “El otorgamiento de premios en un evento cultural sólo sirve para fomentar el espíritu comercial; es decir redundante en beneficio de la valorización mercantil de una obra de arte”.⁹⁴

El MLT se nota receptivo a estas cartas recibidas al considerar vital para la organización del evento escuchar las posiciones de los artistas; prueba de esto es que estas correspondencias son compartidas en los boletines que envían a todas las instituciones y

⁹² Carta de Antonio Berni a Maritza Uribe de Urdinola, Buenos Aires, 18 de octubre de 1970.

⁹³ Para más información sobre el Salón independiente véase Pilar García, Cuauhtémoc Medina (eds.), *Un arte sin tutela: Salón Independiente en México, 1968–1971*, Ciudad de México: MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, 2018.

⁹⁴ Exposición Panamericana de Artes Gráficas, Boletín Informativo No 1. octubre 10 de 1970. Archivo de Lorenzo Homar.

personas colaboradoras como una manera de abrir el debate y ampliar la comunicación. El MLT buscó entonces lograr un equilibrio entre organizar un evento de estructura similar a ese tipo de certámenes y proponer un espacio donde diferentes posiciones y propuestas, incluso contrarias, fueran escuchadas.

En Cali, como no fue habitual en San Juan o Santiago, los artistas también encontraron un espacio para actuar como jurados de las muestras. El jurado de la *Exposición Panamericana*, por ejemplo, estuvo conformado por los artistas Pedro Alcántara, Lorenzo Homar, Peter Milton y Juan Antonio Roda, acompañados del crítico de arte japonés Sadajiro Kubo, quien previamente había sido jurado de la *Bienal de São Paulo*. Con la intención de generar más estímulos a los artistas y “abolir una especie de rango” que tienen este tipo de eventos, el jurado decidió “unificar” los premios, reuniendo los montos de dinero destinados para los mismos y así premiar a más artistas: 12 en vez de 6 primeras obras y 10 menciones en vez de 3.⁹⁵

Después de la homologación de premios, la junta directiva de la Bienal se debatía entre si seguir con una línea no competitiva, o tener premios que permitieran destacar a los “mejores”. Pensando en modificar las bases para la I Bienal, Alcántara propuso lo que llamó un “sistema de autogestión”, según el cual se les daría a los artistas mismos la posibilidad de participar activamente en la organización de la Bienal.⁹⁶

Se entró luego a discutir si debería haber o no premios en ésta Bienal o si se debería realizar solamente como una muestra en la cual se garantizaría una determinada cantidad de dinero para adquisición de obras, sin que existiera ningún jurado internacional para calificar. Puesta en discusión la propuesta que dejara escrita Pedro Alcántara Herrán fue negada por mayoría de votos y se aprobó por unanimidad la siguiente fórmula:

Cuarenta mil pesos (\$40.000.00) para dos premios en dibujo.

Cuarenta mil pesos (\$40.000.00) para dos premios en Grabado

Cuarenta mil pesos (\$40.000.00) para dos premios en Diseño Gráfico.

⁹⁵“Unifican premios en Salón Panamericano” *El País*, Cali, 20 de noviembre de 1970. Para la *Tercera Bienal de Arte de Coltejer* se eliminó el sistema de jurados y premios, en su lugar se adquirieron seis obras participantes seleccionadas por una junta asesora, otra muestra de que en ese periodo el formato de premiación promovido en este tipo de certámenes estaba en crisis.

⁹⁶ Una mirada a la Bienal de Cali” *El Espectador*, Bogotá, 18 de noviembre de 1970.

Por un valor total de \$120.000.00 que serían donados por la firma Cartón de Colombia S.A., como los auspiciadores de la Bienal y que serían indivisibles.⁹⁷

Las razones para mantener los premios, que posiblemente responde al deseo de crear un incentivo mayor para los artistas participantes, se pueden encontrar en la correspondencia del periodo: existen varias notas donde los artistas agradecen y expresan necesidad de obtener el dinero otorgado. Además, los otros certámenes continentales ofrecían importantes premios, lo que podría hacer que los organizadores temieran que la Bienal dejara de ser atractiva para los participantes, lo que también connota una convicción del lugar que el evento se proyectaba ocupar en el entramado y que da cuenta del circuito en el que cada programa buscaba atraer la participación de los artistas más destacados. Esto sumado a que Cartón de Colombia como empresa proveedora del dinero de los premios pudiera tener una voz de decisión mayor. La modalidad de premiación se mantuvo durante las demás ediciones de las Bienales, actualizándose sólo los montos de los premios.

Una revisión de los jurados y ganadores de la *Exposición Panamericana* y BAAG (Anexo 1) muestra nombres repetidos; algunos de éstos oficiaron como jurados y luego fueron premiados o viceversa: tal es el caso de Pedro Alcántara, quien además hizo las veces de asesor y organizador, Peter Milton o Rodolfo Abularach.

El listado de participantes también muestra la reincidencia de artistas en las diferentes ediciones,⁹⁸ lo cual ocasionaba en el espectador la sensación de “haberlo visto antes” o que el evento se volviera predecible e incluso aburrido.⁹⁹ Sin embargo lo repetitivo también habla del establecimiento de un circuito, y de un interés de los artistas por volver a ser parte del certamen en sus diferentes ediciones, ya sea para obtener un reconocimiento por su participación, o por el atractivo económico, ya que estaba la posibilidad de recibir los premios en dinero o de vender las obras durante las exposiciones. Otro factor que posibilitó una amplia participación de artistas en este tipo de eventos tiene que ver con la ya referenciada

⁹⁷ Acta de la Primera Bienal de Artes Americana de Artes Gráficas número 2, 11 de febrero de 1970. La Primera Bienal Americana de Artes Gráficas también contó con el aporte del Comité Panamericano encargado del departamento de cultura de los Juegos Panamericanos y que entregó los premios en la categoría de Dibujo.

⁹⁸ Ver anexo 5 que contiene el listado completo de participantes de la *Exposición Panamericana* y las cuatro primeras Bienales.

⁹⁹ Miguel González, *Latinoamérica: Visiones y miradas*, Corporación para la Cultura, Cali, 2005, p.64.

facilidad en el envío de trabajos en papel, ya que éstos podían enviarse por correo postal de manera económica.



Imagen 13. Apertura de la Primera BAAG. En la imagen se identifican a los artistas Leonel Góngora, Rodolfo Abularach y el director del Instituto de Arte Latinoamericano, Chile, Miguel Ángel Rojas Mix. CEDOC MLT.

En 1976 Marta Traba viaja a Cali para estar durante los días de apertura de la III BAAG¹⁰⁰ Allí en una entrevista da su opinión sobre el evento y lo califica como el “más importante de América”: para ella es un programa “serio” de promoción artística que conjuga los intereses de la empresa privada y la institución museística, como proyecto opuesto a la *Bienal de São Paulo*, y otros eventos de este tipo. Además señala que “los artistas de Latinoamérica tienen como su máxima ambición venir a la Bienal de Cali” y destaca la fabulosa participación norteamericana.¹⁰¹ Un año antes Traba afirmaba: “No creo en las bienales porque la mayoría se han ido degenerando, se han vendido convirtiendo en instrumentos de grupos, que otorgan los premios de acuerdo con situaciones previstas de

¹⁰⁰ En 1972 Marta Traba estuvo en La Tertulia dictando cursillo sobre Historia del Arte junto a su esposo Ángel Rama, quien dio una clase sobre la obra literaria de Gabriel García Márquez.

¹⁰¹ “Marta Traba desnuda la Bienal” *Semanario El Pueblo*, Cali, domingo 16 de mayo de 1976.

antemano, en general con criterios muy distintos a los puramente artísticos.”¹⁰² ¿Qué hacía entonces diferente a la Bienal de Cali? Más allá de las obvias diferencias económicas y de poder simbólico entre los eventos, se cree que las BAAG encajaban en esa noción de regionalismo y resistencia que la crítica le otorgó al dibujo y el grabado.¹⁰³

Para ese momento Traba llevaba casi una década construyendo su teoría de *la estética del deterioro y el arte de la resistencia* donde contraponen la influencia política y cultural norteamericana en la producción artística a un arte propio, regional, conectado con las realidades particulares de los pueblos latinoamericanos. Como ya se mencionó, las bienales de grabado realizadas en el continente llamaron la atención de la crítica al ver en ellas un motor importante en la “explosión demográfica del dibujo y el grabado”; para Traba, el dibujo y el grabado son “armas de combate” que estimulan a los artistas para expresarse con una convicción y fuerza que no logran con “las mal llamadas artes mayores”. Marta Traba ve en Cali el certamen con “mayor expansión, mayor vitalidad y juventud”, donde se descubren nombres nuevos que ingresan a formar parte de las listas de quienes se expresan por el medio gráfico.¹⁰⁴

Si bien las apreciaciones de Traba respecto a las BAAG son valoradas sobre todo en el sentido de que su favorecimiento ayudó al establecimiento de Cali como un espacio de incidencia en el arte latinoamericano, se debe resaltar que, durante la concepción y desarrollo de los certámenes, la crítica ya había salido del país y su influencia en el campo había decrecido considerablemente. Sin embargo, la relación de Traba con Maritza Uribe de Urdinola y Gloria Delgado se mantuvo en un plano personal y profesional, al desempeñarse ésta como asesora del evento en los envíos de Venezuela o Puerto Rico. Igualmente se consideran relevantes los planteamientos “latinoamericanistas” de Traba que incluyen escenas por momentos secundarias en el entramado del arte latinoamericano, planteando una mirada articulada y abarcadora de la región continental.

Leer las BAAG bajo la exclusiva mirada de los postulados de Traba puede ser riesgoso ya que simplifica la revisión del evento y los discursos que allí se pusieron en juego. Edith Gibson cae en ese error al plantear que “siguiendo el postulado de Traba respecto a la

¹⁰² Marta Traba citada en Fabiana Serviddio, *Arte y crítica en latinoamericana en los años setenta*, Buenos Aires: Miño y Dávila, 2012, p. 221.

¹⁰³ Marta Traba, *Dos décadas vulnerables*, op. cit. p. 212.

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp.207-212.

polarización del grabado y la estética elitista, los organizadores [de las BAAG] concibieron la exhibición como una muestra distintiva del dibujo suramericano-entendido como figurativo, narrativo y comprensible- de uno más superficial y de tendencia vanguardista”;¹⁰⁵ como se tratará de demostrar en el siguiente capítulo, las obras exhibidas y promovidas en las diferentes ediciones de las BAAG muestran variados lenguajes, apropiaciones y apuestas que ponen en tensión los preconceptos atribuidos a la gráfica y que más bien muestran planteamientos heterogéneos de técnicas, usos y espacios de la disciplina.

Más allá de la directa distinción entre figurativo y abstracto, tradicional y experimental, conceptual y formal, las obras presentadas en la bienal también permiten trazar otras líneas de revisión desde lo político, lo comercial, lo identitario, los escenarios de circulación, lo colectivo, comunitario, los materiales, medios y soportes, etc. Durante sus cinco ediciones, las BAAG dieron cuenta de esa heterogeneidad del escenario gráfico que se desplegaba en el continente convirtiéndose en un punto de encuentro y lugar de tránsito de artistas, agentes, discursos y programas alrededor de una disciplina específica, lo que permite, a partir de ahí, estudiar redes artísticas y culturales en diferentes direcciones, las cuales serán desplegadas en los capítulos siguientes.

¹⁰⁵ Edith Gibson, art.cit. p.49

CAPÍTULO 3: TENSIONES ENTRE EL MEDIO, LA IMAGEN Y EL ESTATUS DE LA OBRA GRÁFICA: REVISIONES DESDE LAS BAAG DE CALI

Las ediciones de las BAAG convirtieron a Cali en un lugar de encuentro para muchos artistas latinoamericanos cuya producción se sostenía en propuestas gráficas muy variadas y con objetivos distintos. Las BAAG como programa de alcance continental y con el interés de mostrar un compendio del arte representativo de la región, exhibieron en cada edición una muestra amplia de obras. Sus tres disciplinas de convocatoria y exhibición -dibujo, grabado y diseño gráfico- le dieron al evento una forma abierta y heterogénea, lo que lo hizo un escenario llamativo para distintos artistas, no necesariamente grabadores o dibujantes.

En los años setenta los eventos impulsados desde el MLT dan cuenta de un panorama que permite proponer algunas lecturas e interpretaciones sobre el lugar dado al arte gráfico en el campo artístico continental y desde allí revisar redes y programas de producción y circulación del arte latinoamericano. En las exposiciones colectivas en el marco de las BAAG se redefinían los conceptos de técnica, habilidad y demás calificativos establecidos para catalogar la calidad de los productos artísticos.¹ Esto apuntaba a la diversidad técnica y conceptual del certamen que en algunos casos proponían cuestionamientos a los parámetros de virtuosismo artesanal tradicionalmente asociados a la obra gráfica.

Si bien la esfera publicitaria siempre utilizó diferentes técnicas y soportes gráficos como afiches, anuncios o volantes impresos, durante esos años el cruce entre lo artístico y lo publicitario se perfilaba como una práctica recurrente, desde el empleo de la serigrafía o la concepción de carteles con la influencia del pop, el diseño ya había iniciado un proceso de consolidación como categoría de importancia que articulaba la gráfica artística, estableciendo un mercado. Por otro lado, el carácter múltiple del grabado como su particularidad más esencial y técnicas como la xilografía, litografía y en especial la serigrafía, hacían parte del variado repertorio con que los artistas exploraban diversas materialidades expresivas. La experimentación fue una característica clave en los artistas de la época quienes desafiaron los métodos más tradicionales del grabado, ahora más cercanos a lo conceptual o publicitario.

¹ Miguel González, *Latinoamérica: Visiones y miradas*, Cali: Corporación para la Cultura, 2005. p.68.

El diseño gráfico como disciplina en expansión en el continente, empezó a develar esas tensas fronteras entre el arte y la publicidad y a la vez expandió estos conceptos; las nuevas prácticas artísticas que surgen de este diálogo son un componente importante para entender el lugar de medio gráfico, particularmente en el contexto colombiano, sin desconocer escenas tan disímiles pero fructíferas como Estados Unidos y Cuba.² Esta expansión de la disciplina gráfica por fuera de categorizaciones establecidas tradicionalmente hace de las bienales de Cali un espacio, como no otro en el continente, central para estudiar los discursos conceptuales y formales de la gráfica, sus matices, cruces e intercambios que tanto artistas como otras instituciones de América Latina sostenían durante esos años.

Este capítulo propone una revisión de algunas propuestas gráficas presentadas en las BAAG y que dan cuenta de producciones que redefinieron los cánones y objetos de la gráfica tradicional,³ sus rutas de circulación, así como las asociaciones y programas colectivos que sostuvieron. El interés es ampliar la lectura sobre las BAAG, que en las pocas investigaciones recientes que tocan el tema suelen ser presentadas según postulados genéricos sobre la disciplina, sin advertir los procesos de renovación y replanteos del medio que algunas propuestas participantes habían empezado a evidenciar.

En el citado estudio sobre el dibujo durante esos años, Edith Gibson sostiene que las BAAG fueron un evento importante en la institucionalización del dibujo que privilegió la figuración dejando por fuera el dibujo experimental, conceptual y no representativo, siguiendo los postulados de Marta Traba, así, el evento realizó una marginalización de formas más innovadoras. La autora asegura que “although contests that promoted drawing in terms of graphic legibility and visual design were applauded for spurring the development of

² La escena norteamericana de posguerra sugiere interesantes planteamientos en cuanto a la función de la imagen publicitaria en el campo del arte y las propuestas que desde el diseño gráfico empezaban a vincular algunos lenguajes artísticos, como se reseñó brevemente en el capítulo anterior en relación con el departamento de diseño de la CCA. El caso cubano, por su parte, establece otros usos del cartel y la serigrafía, que cumplen funciones publicitarias y de comunicación. Ambas escenas presentan una complejidad propia que excede los alcances de esta tesis, pero se formulan en este punto como una consideración para una futura investigación.

³ Se entiende por gráfica tradicional las creaciones en las que la técnica del grabado era apreciada según los cánones modernistas de habilidad. En palabras de Silvia Dolinko: “Dentro de las particularidades sostenidas en la práctica tradicional del quehacer gráfico se destacó la destreza artesanal como factor constitutivo para su valoración. Sujeta a procedimientos enunciados en textos técnicos que operaban a modo de ‘manual de instrucciones’, la realización de las tareas gráficas efectuadas con minuciosidad, acentuando el virtuosismo técnico, la limpieza del trazo y la meticulosidad del manejo de los materiales se vinculó al *saivor faire* del profesional como condición básica para este tipo de producción”. Silvia Dolinko, *Arte plural. El grabado entre la traducción y la experimentación, 1955-1973*, Buenos Aires: Edhasa, 2012. p.25

drawing as an independent art form in Latin America, the conflation of media served to compromise the autonomy of drawing”, afirmando que se redujo el amplio espectro del boom que proponía diversas interpretaciones de la técnica.⁴ Se considera que aunque es válido este análisis propuesto por Gibson, esta premisa puede ser discutida o por lo menos relativizada

Este capítulo sostiene que si bien muchas obras presentadas en las BAAG respondían a características figurativas, no existe una homogenización ni una exclusión de propuestas distintas e innovadoras. En Cali se apostaba por una disciplina que, mirada con los lentes de Traba o de las lecturas tradicionales de la gráfica, estaba separada de los lenguajes internacionalistas del *arte nuevo*, pero claramente esto no implica que la disciplina no planteara problemas y tensiones en su actualización como medio transversal y soporte que muchos de estos artistas utilizaron y que las BAAG también supieron incluir y mostrar.

Entre el centenar de obras participantes en cada edición, registradas en los completos catálogos de las muestras,⁵ se seleccionaron para su análisis en este capítulo un número a través de las cuales estudiar las vertientes principales de producción del periodo. Esta selección se hizo teniendo en cuenta por un lado la importancia de los artistas en la escena continental de esos años, y por otro, atendiendo la conexión que éstos tuvieron con el MLT y que se pueden rastrear de manera particular en los archivos de la institución. El eje central de este capítulo es pues el corpus de obras que se presentaron en las ediciones de las BAAG en el periodo que esta tesis abarca (1970-1971,1973,1976,1981).⁶ Estas obras están agrupadas por problemas de análisis, no de forma lineal, lo que implica que se contraponen diferentes momentos, pero todos enmarcados en la producción gráfica de los setenta.

En primera instancia se esbozará una aproximación a las artes gráficas en el contexto de las BAAG, examinando algunos postulados sobre la disciplina, sobre todo en relación con

⁴ Edith Gibson “Re-aligning vision: alternative currents in South American Drawing”, en *Re-aligning vision: alternative currents in South American Drawing*, Austin, Universidad de Texas, 1997. p.49

⁵ Los catálogos de las BAAG fueron además parte de una estrategia de promoción del evento ya que eran entregados a artistas, periodistas, críticos e instituciones académicas y artísticas, sirviendo también como una suerte de directorio de artistas gráficos. Las imágenes de algunas obras aquí presentadas provienen de los catálogos, se optó por esto al entender su importancia como fuente primordial de acceso a las obras expuestas durante los diversos certámenes. Los catálogos fueron dirigidos en su diseño e impresos por Cartón de Colombia, y el resultado fue tan satisfactorio que se convirtió en una herramienta importante para conocer la actualidad de la gráfica continental. El Museo La Tertulia recibió muchas cartas con solicitudes de los libros por parte de diversas instituciones y artistas, por esta razón, los catálogos se pueden encontrar en varias bibliotecas y centros de documentación en un buen número de países. En Buenos Aires se encuentra el Catálogo de la Segunda Bienal en el Centro de Estudios Espigas.

⁶ Aquí se incluye la *Exposición Panamericana*, que por su alcance es revisada a la par de las Bienales.

la técnica, para luego establecer puntos de quiebre y valoración de ésta para la década del setenta. Durante los años sesenta se empezó a construir un marco de valoración del dibujo y el grabado, con las características ya mencionadas ampliamente en el capítulo anterior que refieren a su carácter múltiple, entendido en la época como democrático, asequible, así como la proliferación y cambio de estatus de la disciplina- en ese momento ya legitimada como una disciplina autónoma- llevó a algunos autores a asociar el arte gráfico con una noción política y reivindicativa de la identidad latinoamericana.

Esta representación de lo latinoamericano en la gráfica, como elemento distintivo de un arte regional, se revisará primero reflexionando sobre los postulados de Marta Traba que asocian la gráfica como un arte “comprensible” y que responde a su contexto, en contraposición con otro tipo de manifestaciones artísticas que la autora califica como influencias de lenguajes extranjeros, carentes de sentido. A través de las obras de los artistas Pedro Alcántara, Luis Solari, Omar Rayo y León Ferrari, se propondrá una lectura desde la cual complejizar las apreciaciones principales sobre el arte gráfico del periodo. Los primeros dos con un trabajo figurativo y los siguientes con propuestas más experimentales, esta selección se aboca a tensionar una mirada esencialista y unilateral del arte gráfico latinoamericano -como comprensible y figurativo-, estudiado desde las BAAG.

En el siguiente punto se trazará una lectura sobre la vinculación del diseño gráfico en las bienales como elemento que promueve la inclusión de obras que se salieron de los constructos tradicionales asociados a la disciplina artística; para esto se reseñan las intenciones de los organizadores al incluir este campo publicitario en un evento de arte y los replanteos y configuraciones que este ocasionó, cómo se desarrolló y qué alcances tuvo. Más que una revisión desde el campo del diseño -que excede el foco de esta tesis-, se propone que la apuesta de la disciplina gráfica fue esencialmente como un medio de comunicación que daba cuenta de una disolución de categorías desde las cuales complejizar el estatuto del medio en el arte contemporáneo.

Partiendo de lo anterior, se continuará la revisión de la gráfica como la técnica utilizada por algunos artistas para realizar obras de tipo conceptual, donde el discurso y medio se enlazan abriendo la posibilidad a lenguajes que expandieron las nociones de la disciplina hasta el momento. El abordaje de las obras presentadas en diferentes ediciones de las BAAG por los artistas colombianos Antonio Caro y Bernardo Salcedo permitirán avanzar en una

interpretación de propuestas innovadoras. En relación con esta redefinición del medio, posteriormente se revisará la gráfica desde su aspecto democratizador y publicitario, estableciendo esos cruces no sólo disciplinarios y técnicos, sino también visuales. En este apartado se estudiarán las producciones de Álvaro Barrios y Beatriz González, las cuales se nutren de las imágenes de los medios de comunicación y las reinterpretan en sus trabajos, a la vez que utilizan elementos de la cultura popular para la composición de sus creaciones, proponiendo una circulación imágenes y lenguajes que combinan la baja y alta cultura, problematizando la división entre disciplinas artísticas y técnicas.

Muchos artistas compartieron talleres y crearon programas que involucraban variadas prácticas de la disciplina y cuyas producciones hicieron parte de las BAAG. Las propuestas de Luis Camnitzer y Liliana Porter que iniciaron juntos el New York Graphic Workshop (NYGW) y que luego continuaron prácticas por separado pero que se pueden leer en diálogo, así como las del grupo Grabas (Grabadores de Buenos Aires), proponen dos acercamientos diferentes al medio que gozaron de reconocimiento y circularon profusamente en la escena latinoamericana e internacional. Las propuestas de este grupo de artistas dimensionan marcadas rupturas y actualizaciones del medio, desde lo formal y conceptual, pero también funcionan para dar cuenta de proyectos que sacaron provecho del circuito de instituciones y certámenes de promoción de la disciplina para mostrar sus trabajos en ciudades como Caracas, San Juan, Buenos Aires y por supuesto, Cali, generando intercambios y colaboraciones entre instituciones y artistas.

Las derivas del arte gráfico como arte latinoamericano

Algunos postulados críticos realizados entre los años sesenta y setenta plantean ciertas características del arte latinoamericano del periodo en relación con el arte gráfico. Principalmente se asocia el carácter democrático de la disciplina con un arte comprensible y comunicativo. En este aspecto particular del estudio de las propuestas del periodo, los postulados de Marta Traba son ineludibles y en algunos casos el pensamiento de la crítica es considerado como la mayor influencia en la inclinación por la gráfica de algunos artistas de

esos años,⁷ así como en la promoción de algunas obras en los certámenes internacionales.⁸ Para Traba el interés por el dibujo (y el grabado) no se puede analizar por separado del proceso continental y afirma “la única manera de que las artes plásticas reestablezcan su perdida función de lenguaje y, por consiguiente, comuniquen contenidos vigilantes, esclarecedores y críticos acordes con el proceso que vivimos, es volviendo a conectar significados y significantes, de tal modo que se expresen cosas, y que, lo que se diga, sea nuevamente audible y comprensible”.⁹ En su exhaustiva investigación sobre el grabado moderno, Silvia Dolinko referencia que para el canon del grabado de ese periodo era imperativo que las imágenes resultaran visualmente accesibles y de fácil decodificación en sus contenidos narrativos o programáticos. Una imagen comprensible.¹⁰

Lo comprensible de la imagen como un elemento ineludible en la valoración de la gráfica de mediados de siglo XX genera entonces un interrogante sobre el lugar dado a lo artístico dentro de esta disciplina. Dolinko elabora un acertado análisis en el que después de anotar algunas otras particularidades del ejercicio del grabado como la destreza artesanal del oficio como elemento constitutivo para su valoración y así como la mencionada narratividad o figuración de este tipo de obras, recurre a la figura del grabador inglés Stanley Hayter para dar cuenta de una novedad del paradigma de la gráfica social a la gráfica modernista asociado a un “boom del consumo artístico” a mediados de los años cuarenta, primero en el campo norteamericano pero rápidamente expandible a algunas escenas latinoamericanas: “era un grabado autónomo, en el sentido de su reflexión sobre los recursos propios del estatuto de la obra gráfica, sobre su soporte y sus cualidades de la materia. La autonomía del medio también

⁷ Traba estudió y promovió la obra de un número importante de artistas. Se destacan en el campo del arte gráfico principalmente a José Luis Cuevas, quien para la crítica fue uno de los representantes más sobresalientes del dibujo durante el periodo, sobre el que comenta: “Cuando nos enfrentamos con un gran dibujo, como el de Cuevas, sabemos, sin duda alguna, que esta manera de expresión todavía es lenguaje; que no ha podido ser distorsionado en sus funciones comunicativas ni en sus alcances semánticos”, Marta Traba, “Cuevas, José Luis. El dibujo como lenguaje insuperable” *El Tiempo*, Bogotá, Colombia, 1971 en *Marta Traba*, Editorial Planeta, 1984. Otros artistas que se pueden mencionar son los colombianos Luis Caballero, Pedro Alcántara y José Antonio Roda, la puertorriqueña Myrna Báez, el guatemalteco Rodolfo Abularach, entre muchos otros.

⁸ Esta afirmación es compartida por algunos investigadores sobre el periodo como Edith Gibson y Mari Carmen Ramírez, curadoras de la exposición *Re-Aligning Vision. Alternative Currents in South American Drawing*, realizada en 1997 en Nueva York en la que se propone revisar la producción del dibujo latinoamericano y estudiada ampliamente por Fabiana Serviddio en su libro *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*, Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2012.

⁹ Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2005. p.207

¹⁰ Silvia Dolinko “Impresiones sociales. Una lectura sobre la tradición del grabado en la Argentina”, *Separata*; Lugar: Rosario; Año: 2010 vol. X. p.21

se evidenciaba en que estos grabados se encontraban desligados de la función ilustrativa”.¹¹ Este desplazamiento es importante para entender el estatus con el que contaba la obra gráfica en el momento de las BAAG.

Álvaro Medina en el estudio sobre la historia del grabado en Colombia, enmarca esta transición moderna del grabado en la década del cincuenta, cuando en 1951 se reabría el Taller de Grabado de la Universidad Nacional, dirigido por Luis Ángel Rengifo. “Se vivía una época de inquietud y cambio”, afirma Medina, indicando que los lenguajes vanguardistas empezaron a influir en la producción artística de una nueva generación. Esta influencia fue estimulada por algunas exposiciones de grabadores europeos de vanguardia que se realizaron de manera regular durante la década gracias a galeristas extranjeros radicados en Colombia, como el alemán Karl Buchholz y el polaco Casimiro Eiger. Entre los artistas exhibidos, se destacan a George Rouault, Pablo Picasso y dos exposiciones de Arte Gráfico Alemán, “la primera figurativa, la segunda abstracta”.¹² El ascenso de la obra gráfica en Colombia, según Medina, transitó por dos caminos: el subjetivo y lírico y el social y político.

Se habla entonces de un replanteo del medio gráfico en una vinculación a lenguajes modernos, pero desde una perspectiva bastante cerrada: las galerías mencionadas por Medina estaban ubicadas en Bogotá, es decir que esa influencia estaba restringida para los artistas residentes en esa ciudad, y los dos caminos que menciona también son restrictivos. Como se mencionó en el capítulo anterior, la gráfica tuvo en Colombia un desarrollo más contenido que en otras escenas latinoamericanas. Para la década del sesenta todavía era una disciplina secundaria a la pintura y la escultura, y si bien ya en los SNA se había empezado a premiar la categoría de grabado y dibujo la producción no era variada ni abundante.

Una mirada a los ganadores en la categoría de grabado de los SNA permite identificar nombres que muchas veces se repiten, lo que habla de un círculo acotado: además del mencionado Rengifo, está Pedro Hanné Gallo, mención de Honor en 1958 y Primer Premio en 1961, Rodolfo Velázquez, Aníbal Gil; Augusto Rendón, uno de los grabadores más importantes del periodo, recibe el Primer Premio en 1963 y en 1966, el último compartido con Omar Rayo, el artista nacido en Roldanillo que en los años sesenta había llegado a México para aprender las técnicas del grabado. En 1967 el SNA modificó su reglamento, ya

¹¹ Silvia Dolinko, *Arte plural*. op. cit., p.40-43

¹² Álvaro Medina, “La gráfica de 1823 a 1970” en *La historia del grabado en Colombia*, Bogotá: Editorial Planeta, 2009. p.88

no se premiarían a los artistas diferenciados en categorías según su técnica. Pasaron seis años para que una obra en grabado volviera a obtener un galardón. La distinción fue otorgada a Juan Antonio Roda en 1973, tres años después de la *Exposición Panamericana*.¹³

De forma similar a lo acontecido con el grabado, “en la década del sesenta se inició un fenómeno creciente de interés por el dibujo como lenguaje artístico” iniciado a partir de su inclusión como categoría a premiar en el SNA, “allí se propicia una discusión abierta sobre su carácter, desde procedimientos técnicos hasta su validez como obra final y no como un boceto preparatorio”.¹⁴ Esta discusión se dio a lo largo de la década y parte de la misma se puede rastrear en los premios del salón, donde los primeros reconocimientos fueron otorgados a destacados artistas cuyos trabajos en dibujo eran considerados de segundo orden, bocetos de su obra principal.¹⁵ Es en 1963 cuando Pedro Alcántara gana el primer premio de dibujo, como representante de una nueva generación, que se puede empezar a hablar de artistas dibujantes, con una dedicación exclusiva a la disciplina.

Tanto el dibujo como el grabado como disciplinas estaban ganando un lugar en el campo del arte en Colombia, pero aún estaban lejos de ser valorados como obras importantes frente a la pintura o la escultura. Los premios del SNA para las artes gráficas “fueron notablemente inferiores a los de las técnicas tradicionalmente consideradas artes mayores”.¹⁶ Con la *Exposición Panamericana* y las posteriores BAAG el dibujo y el grabado lograron un espacio central en el campo del arte colombiano y además se dio un salto en la renovación en la escena artística nacional al generar otra instancia de legitimación del arte por fuera del SNA. Juan Calzadilla, quien fue jurado del SNA de 1970 presenta esta opinión: “Hace algunos días vine a Cali, invitado para formar parte del Jurado de admisión de obras nacionales de la *Exposición Panamericana de Artes Gráficas*. Fue aquí, más que en el *Salón de Artistas Colombianos*, donde pude comprobar el progreso experimentado por la gráfica en este país en los últimos años”.¹⁷

¹³ Álvaro Medina, op cit. pp.107-108

¹⁴ Juan Ricardo Rey, *El dibujo en Colombia 1970-1986*, Medellín: La Carreta, 2007. p.21.

¹⁵ Aquí se puede mencionar a Enrique Grau, Lucy Tejada, Ignacio Gómez Jaramillo.

¹⁶ Álvaro Medina, *Dibujantes y grabadores colombianos*, Bogotá: Museo de Arte de la Universidad Nacional, 1975.

¹⁷ Juan Calzadilla, “Una mirada la Bienal de Cali” en *El Espectador*, Bogotá, 18 de noviembre de 1970.

Es en las BAAG que los artistas nacionales se encuentran con la producción de la gráfica continental que en su conjunto permite revisar el estatus de la obra gráfica. Los críticos del periodo identificaron en estas muestras colectivas una diversidad tanto de técnicas como de temáticas, pero rápidamente se abocaron a referenciarlas en relación con movimientos o estilos conocidos adjudicando calificativos como “surrealismo, realismo mágico, onirismo, automatismo, futurismo”, y que a su vez se agrupaban en la idea de una “expresión figurativa”.¹⁸ Retomando lo mencionado anteriormente, la gráfica era valorada por los especialistas como medio de comunicación directa con el público: “el hecho de que esta facilidad para la comunicación esté presente de modo simultáneo con la multiplicidad, el abaratamiento y la popularización implícitos en el grabado, obliga a reconocer el potencial político de todo lo gráfico”.¹⁹

Ese potencial político de la gráfica fue uno de los aspectos más ligados a la tradición, “la idea del grabado como arte comprometido constituye un *topos* a partir del cual se ha entendido frecuentemente a esta producción”.²⁰ Sin negar lo político como elemento significativo del medio gráfico, las propuestas estéticas, experimentales y de destreza manual propias de la gráfica modernista promovida desde mediados del siglo XX, recibieron una mejor valoración en el contexto del certamen.

Si una definición de la gráfica, en su sentido amplio, la sostiene como un conjunto de técnicas que permiten una comunicación directa de mensajes, para Marta Traba este mensaje debía ser “comprensible” y conectarse con su comunidad. La crítica consideró que los artistas debían ganar la confianza del público formulando una estructura de significado para su arte, desafiando así lo que consideraba una “ortodoxia” de los centros emisores, principalmente en Estados Unidos.²¹ El “arte de la resistencia”, formulado por Traba como una respuesta a un arte de influencias extranjeras y sin lenguaje propio -el “arte del deterioro”- si bien es reconocido por la crítica como un arte de mayor presencia en América Latina, no era considerado como “un sistema simbólico amplio ni en una identidad común”, aún así, es

¹⁸ Gloria Inés Daza, “Las artes plásticas. Grabado en la Bienal” en *El Espectador*, Bogotá, 11 de noviembre de 1973.

¹⁹ Galaor Carbonell, “La bienal de artes gráficas: Una armonía entre lo político y lo plástico”, *El Tiempo*, Bogotá, 1 de agosto de 1971.

²⁰ Silvia Dolinko, *art. cit.* p.22.

²¹ Florencia Bazzano-Nelson, “Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba”, en Marta Traba, *Dos décadas vulnerables*, op.cit. p.29.

evidente el privilegio que otorgó a los paradigmas específicos como el mito, el dibujo y el erotismo.²²

Las lecturas críticas de Traba del periodo²³ evidencian entonces una predilección por un tipo de arte que, como el dibujo, se conecta con su realidad específica y a través de un lenguaje comprensible, comunica al espectador. Sin embargo, esto no infiere una mirada totalizadora del arte en cuanto a su forma o su estilo, ni que ésta sea un reflejo de la región o de la identidad continental; es más, parte de la estructura del pensamiento de Traba se basa en la noción de áreas abiertas y cerradas, donde establece una distinción de los países según ciertas características que se puede resumir en mayor o menor inmigración y conexión más profunda con el pasado precolombino.²⁴ Como bien señala Bazzano-Nelson, los artistas más referenciados por Traba eran de los países dentro de las áreas cerradas (Colombia, Bolivia, Ecuador, Paraguay, Puerto Rico y México), pero era evidente que los ejemplos más definitivos utilizados por la crítica eran los artistas colombianos, y es precisamente en *Dos décadas* donde Traba “construye un paradigma artístico que sitúa al arte colombiano como modelo para el resto del continente”.²⁵

Uno de estos artistas ejemplo para Traba fue Pedro Alcántara, artista ya mencionado en el capítulo anterior, uno de los ideólogos de las BAAG y un agente de promoción de la gráfica clave para entender las dinámicas del periodo. En 1970 Alcántara afirmaba: “No solamente ya tenemos un arte que refleja la realidad americana, sino que hay un arte americano. Este no se encuentra necesariamente entre lo que llamamos ‘arte culto’ sino – y es ahí donde se encuentra nuestra gran responsabilidad investigativa- entre las manifestaciones populares de todos los órdenes”: Esta aproximación a un arte americano- que se debe entender aquí como latinoamericano- conectaba la disciplina gráfica con un entorno social y cultural específico, opuesto a otro tipo de exploración plástica como el “arte conceptual, de participación, objetos y todas las últimas manifestaciones” a los que encontraba “desesperados, desorientados y carentes de lenguaje”.²⁶ Las afirmaciones de

²² Ibid. pp.29-30.

²³ Estos argumentos de Traba son contrarios a los defendidos por la crítica en la década del cincuenta, donde, particularmente en relación con la escena artística colombiana, defendió lenguajes universales, particularmente el esteticismo europeo, como elemento fundamental del arte moderno.

²⁴ Marta Traba, *Dos décadas*, op.cit. pp. 92-93

²⁵ Florencia Bazzano-Nelson, op cit. pp.29-30.

²⁶ “Si hay un arte americano: Pedro Alcántara”, *El País*, Cali, 3 de mayo de 1970.

Alcántara se conectan con los planteamientos de Traba mencionados anteriormente, el artista defendía desde la noción de “lo latinoamericano” un arte conectado con una realidad concreta y que se expresaba a través del medio gráfico en contraposición a un lenguaje internacionalista.

La obra de Alcántara durante ese periodo debe ser entendida en relación con su militancia política, casi a la par de su elección por la técnica del dibujo en la Academia Nacional de Bellas Artes de Roma, donde estudió, y se “descubre” como latinoamericano. La excitación que generó en algunos artistas e intelectuales el triunfo de la Revolución Cubana llegó al joven Alcántara que empezó a interesarse por conocer más sobre sus orígenes como parte de su identidad.²⁷ Esta curiosidad devino en un compromiso político, que en suma fue lo que siempre buscó plasmar en sus trabajos. La propuesta de Alcántara parte del contexto específico de Colombia de los años sesenta, el conflicto armado, los enfrentamientos, matanza de campesinos, una realidad que circuló a través de libros y medios de comunicación, principalmente el periódico que ilustró con imágenes el horror de los combates en el campo.²⁸

El compromiso político fue una característica de los artistas gráficos colombianos durante la década del sesenta que buscaban conectarse a través de su obra con esas terribles circunstancias y realizar una denuncia, expresar un grito de alerta, de dolor, que diera cuenta del sufrimiento y las muertes que la violencia cobraba diariamente. En 1966 Alcántara hizo la serie *Testimonios*, dibujos en los que representaba estas violencias, torturas, luchas políticas populares. En *El martirio agiganta a los hombres raíz* [Img. 14], un dibujo de grandes dimensiones, se pueden ver dos hombres colgados de los pies, desnudos, muertos. Sus rostros no son identificables y caen al suelo, a la tierra con la que se conectan, inertes,

²⁷ Pedro Alcántara en entrevista con la autora, 15 de noviembre de 2017.

²⁸ Ivone Pini ve en las décadas de los sesenta y setenta tal desarrollo de la gráfica que convierte a Colombia en uno de los países más significativos de América Latina en la producción de esta disciplina; atribuye esto al contexto político del país durante esos años, sobre todo las luchas guerrilleras, y muy especialmente la publicación del libro *La violencia en Colombia* de Germán Guzmán, Fals Borda y Eduardo Umaña Luna en 1962 (Orlando Fals Borda, Monseñor Germán Guzmán, Eduardo Umaña Luna, *La violencia en Colombia*, Madrid: Taurus, 2008 [1962]), que causó un gran impacto público al describir la década de los cincuentas de forma “dramática”. Para la autora, los eventos acontecidos en estas décadas “crearon las bases para el desarrollo de un arte testimonial fuertemente enraizado en el grabado colombiano del periodo”; a partir del triunfo de Alejandro Obregón en el Salón Nacional de 1962 con su obra *Violencia*, un grupo de artistas se empezaron a interesar en este tipo de obras, con un claro compromiso político. Ivonne Pini, “Gráfica Testimonial en Colombia. Mediados de los sesenta a comienzos de los setenta” *Revista Arte en Colombia* N° 33, Bogotá, 1987, pp. 60-66.

pero la fuerza de la composición los hace ver erguidos, valientes, resistentes. Esta pieza también da cuenta de la exploración material del artista, trabajando en grandes dimensiones en papel adherido a la madera.

Con *Testimonios* Alcántara empieza a construir un lenguaje que será la base de su trabajo durante la próxima década en el que propone una estética y una ética de su compromiso como artista que se puede sintetizar en la figura del hombre-símbolo que alude a la violencia.²⁹ Estas composiciones donde los trazos de sus personajes evocan la pugna y enaltecen la resistencia y el sacrificio de los caídos en combate, se distancia de una representación directa y crea unos seres ancestrales de un imaginario mágico, produciendo un distanciamiento con el mundo real.³⁰

²⁹ Ruth Acuña Prieto, “Entre trazos y sombras. La obra de Pedro Alcántara Herrán. Inicios y años sesenta”. *Alcántara*, Cali: Fundación función visible ediciones, 2013. p.89.

³⁰ Julián Malatesta y Ana María Jiménez Ríos, “La gráfica y el dibujo, una toma de partido al servicio del arte en la década del setenta” en *Alcántara*, op.cit. p.110



Imagen 14. Pedro Alcántara, *El martirio agiganta a los hombres raíz.*, dibujo en laca, tinta china y técnica mixta sobre papel adherido a madera, 1966. Colección MLT.

Son sombras de guerreros [Img. 15] es el dibujo con el que participa en la *I Bienal* y con el que obtiene uno de los premios en la categoría. Este trabajo hace parte de una serie que muestra a personajes híbridos que surgen de la tierra y se presentan en fusión con elementos orgánicos que refieren a una tradición cultural precolombina, objeto de

investigación del artista que tomó el lenguaje expresivo de la cerámica Tumaco³¹ para representar a sus personajes revolucionarios.³² De esta forma construye imágenes que conectan la violencia del país con una historia de opresión y sufrimiento de las culturas ancestrales desde la cual surgen seres místicos y poderosos que le hacen frente a la devastación, que se sostienen firmes. “En los dibujos de Pedro Alcántara el hombre resiste [...] Alcántara inventa una criatura propia y la va alimentando con esa condición de resistente”.³³ El artista concibe su obra como una muestra de un “mundo extraño, caótico y sobre todo desgarrado” que responde a una realidad concreta de Colombia, pero también de muchos otros países latinoamericanos.³⁴

³¹ La cultura Tumaco fue una cultura precolombina en el suroccidente colombiano y la región costera de Ecuador, cerca de la costa Pacífica. Se reconoce por la destreza artística de sus trabajos cerámicos y orfebres.

³² Álvaro Medina, *Procesos del arte en Colombia*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978. p.521.

³³ Marta Traba, *Historia abierta del arte colombiano*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1984. p.226

³⁴ Pedro Alcántara en Miguel González, “Alcántara: gráfica atenta” en *El País*, Cali, junio 23 de 1974



Imagen 15. Pedro Alcántara, *Son sombras de guerreros*, collage, tinta china y técnica mixta sobre papel, 1971. Colección MLT.

El dibujo y posteriormente el grabado dan una especial dimensión a la obra de Alcántara quien por esos años se consideraba esencialmente un dibujante, en este caso el dibujo también representa una toma de partido por un medio básico en la comunicación

humana y como una técnica con posibilidades expresivas conectadas con su entorno. Para Marta Traba los “documentos” de Alcántara poseen una gran eficacia porque proponen una “dicción” original,³⁵ trabajo que continuó a lo largo de la década en la que realizó obras que exploraban la tensión entre la expresividad contenida en figuras centrales potenciadas por el medio gráfico y la mirada atenta a su entorno social que buscaba representar y con la cual exaltar las luchas populares del periodo; se pueden destacar aquí las series litográficas *Así son los héroes* (1972), *Retrato de guerrero* (1972) así como la obra *Homenaje a George Jackson* (1972), parte de la colección MLT.

Con amplia circulación y reconocimientos durante la década de sesenta y setenta, Alcántara se consolidó como uno de los artistas más relevantes del periodo, sin embargo, su trabajo no tuvo una trascendencia por fuera del circuito de la gráfica y en los países de Europa del Este donde este tipo de obra tuvo una acogida y valoración similar a la de los países latinoamericanos. Sin duda, la característica concreta de la propuesta estética y política del artista no tenía el mismo eco de otras obras más conceptuales y con lenguajes de avanzada de algunos colombianos como Beatriz González o Bernardo Salcedo lo que limitó su incidencia sobre todo a la zona Caribe (Puerto Rico, Cuba) y a los países socialistas, donde participó de redes claves para la expansión de la disciplina en esa parte del continente y entabló lazos con otros artistas latinoamericanos.

Uno de estos fue el uruguayo Luis Solari (1918-1993); de una generación anterior a la de Alcántara, Solari se destacó como dibujante y grabador, muy activo en el circuito gráfico latinoamericano. Sus trabajos hacen eco de tradiciones populares que participan de sus composiciones para crear figuras antropomorfas con cabezas de animales que remiten a máscaras de carnaval, uno de sus temas predilectos. A través de estas características composiciones, por momentos irónicas y satíricas, Solari presenta una mirada crítica a la sociedad evidenciado además de la violencia, otros conflictos morales como la hipocresía o la avaricia.

En *Figuras para un proverbio* de 1970 [Img. 16], ganadora de uno de los premios en Dibujo de la *Exposición Panamericana*, se pueden observar algunas de las características mencionadas. Cuatro personajes están en el centro de la escena y parecen estar encima de las cabezas de animales erectos con características humanoides, algunos parecen gesticular y

³⁵ Marta Traba, *Dos Décadas...* p.213

llevar objetos como sombreros o monoculares. En el centro, un hombre ataviado con una suerte de disfraz con máscara de felino lleva una escoba; a su lado izquierdo aparece una figura femenina, también con máscara de animal, un sombrero y en sus manos, flores. Al costado derecho, dos personajes con aires de superioridad complementan la escena, uno de ellos lleva un sombrero de copa alta, el otro tiene cabeza de pájaro. El título de la obra refiere a uno de los temas predilectos por el artista: proverbios y refranes populares del Río de la Plata, donde representa personajes fantásticos o surreales, proponiendo así -de manera similar a Alcántara-, una mirada de su entorno que traspasa la representación realista para crear alegorías y composiciones que refieren a una imaginaria cultural propia latinoamericana.

En este sentido es sugerente la reacción del artista al conocer su reconocimiento en el certamen: “el jurado actuó con un criterio latinoamericano, con la seguridad de que más latinoamericano no significa menos universal”.³⁶ Esta frase, a la vez que celebra el latinoamericanismo que tanto el evento como su obra defendían, deja de manifiesto la tensión o preocupación por la marginalización que este tipo de propuestas podrían sufrir en el entramado amplio del circuito del arte donde lenguajes internacionalistas compartían la escena y muchas veces la dominaban. Este sentimiento de preocupación por la validación de su trabajo en eventos internacionales se vuelve a encontrar en una carta posterior que Solari envía a Gloria Delgado del MLT: “La compra de mi dibujo por cuenta del Museo La Tertulia, me honra. –No sé si lo he dicho, que la comprobación de que la obra encuentra resonancias populares premia y trae esa tranquilidad espiritual que acompaña a los comprendidos.”³⁷

Recordemos aquí que entre los jurados de la *Exposición Panamericana* estaban Pedro Alcántara y Lorenzo Homar que compartían el interés por lo popular como elementos a rescatar y defender culturalmente como parte de una identidad, nacional o continental. También estaban Peter Milton y Juan Antonio Roda, que pudieron haberse fijado en el tema técnico. Como grabador, pero especialmente como dibujante, Luis Solari demostró un manejo importante de la técnica, que como ya se mencionó fue uno de los aspectos más valorados en la apreciación de la gráfica tradicional y que comenzando la década del setenta,

³⁶ Carta de Luis Solari a Gloria Delgado Restrepo, Morristown, New Jersey, 24 de febrero de 1971.

³⁷ Carta de Luis Solari a Gloria Delgado Restrepo, Morristown, New Jersey, 16 de abril de 1971.

todavía seguía siendo un elemento importante para otorgar premios en los eventos de la disciplina. Cali y San Juan no fueron la excepción.



SOLARI, Luis A.

Uruguay

PREMIO DE DIBUJO



Imagen 16. Luis Solari, Figuras para un proverbio, 1970 tinta china sobre papel. Colección MLT.

Luis Solari es uno de los artistas del periodo a través del cual podemos entender las redes que se crearon durante la década en torno al medio gráfico. Además de participar en las BAAG y en las BSJ, así como otros eventos gráficos continentales, -lo cual se entiende como una validación de su propuesta gráfica y expresiva- participó en 1972 en la XXXVI Bienal de Venecia y otras exposiciones en Europa. A finales de los años sesenta, Solari

compartió taller y profundizó su conocimiento de las técnicas del grabado con Liliana Porter y Luis Camnitzer en el NYGW y realizó talleres de grabado en Porto Alegre, Brasil, otra ciudad de gran actividad gráfica. Particularmente se destaca una red de intercambios entre artistas con eje Cali, San Juan y Nueva York, donde por esos años residía el artista.³⁸

Esa ciudad norteamericana acogió a un número importante de artistas latinoamericanos quienes además trabajaron en la enseñanza del arte gráfico en instituciones de prestigio de ese país, complejizando la lectura de una identidad continental, en este caso sostenida desde la inmigración y en la confrontación con escenas internacionales.³⁹ Nueva York como capital del arte moderno, se convirtió en un lugar consagratorio para muchos artistas en busca de participar de una escena de avanzada donde la disciplina gráfica, por lo menos hasta mediados del siglo XX no había tenido cabida.⁴⁰ Para Silvia Dolinko la exclusión del grabado de la escena central del arte moderno, “uno de los grandes relatos que signó la producción artística del período” se debe a que ésta privilegió producciones que más que representar, buscaban mostrar el objeto “puro” y autorreferido separado de narrativas sociales.⁴¹ Para la década del setenta, la gráfica ya tenía otro lugar de valoración en el entramado moderno, pero, con los nuevos medios de expresión artística, un arte más participativo y conceptual, el lugar de la gráfica en el arte contemporáneo exigía reformulaciones del medio.

En este sentido se puede estipular que los eventos continentales exclusivos a la gráfica contribuyeron a actualizar esos lenguajes al poner en diálogo en un mismo espacio diferentes propuestas con enfoques muy variados en la concepción del medio. Si bien comenzando la década del setenta la destreza técnica continuaba siendo el elemento principal de valoración para dibujantes y grabadores, rápidamente estos postulados se estaban reestructurando para

³⁸ En diversas cartas tanto del CEDOC como del archivo de Lorenzo Homar, se puede rastrear parte de lo que fue esta red colaborativa, las estancias de Solari tanto en San Juan como en Cali, así como las solicitudes y muestras de apoyo mutua de los proyectos que cada uno emprendió.

³⁹ Algunos de los artistas gráficos latinoamericanos que residían en Nueva York durante esos años y participaron activamente de los eventos gráficos continentales fueron los uruguayos Antonio Frasconi y Luis Camnitzer, el chileno Juan Downey, los argentinos Liliana Porter y César Paternosto, el guatemalteco Rodolfo Abularach y los colombianos Omar Rayo y Leonel Góngora.

⁴⁰ Serge Guilbaut revisa las estrategias institucionales que se pusieron en juego en la Posguerra para ubicar a Nueva York como el nuevo centro del arte mundial, una de esas estrategias buscaba promover un arte de características abstractas y formalistas. Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*, Madrid: Mondadori, 1990.

⁴¹ Silvia Dolinko, *Arte plural...* p.29

darle a la exploración material y conceptual mayor estimación y de esta manera, abrir las lecturas y espacios de circulación de piezas gráficas.

Mientras Pedro Alcántara afirmaba que “hay un arte americano”, Luis Solari argumentaba que “más latinoamericano no significa menos universal”, una toma de partido por un medio y una forma que buscó un lugar central en el entramado artístico de los setenta. Si bien se puede establecer que los eventos gráficos de San Juan y Cali fueron esos espacios que dieron reconocimiento a estos planteamientos, también es innegable que para esos años otras manifestaciones compartían escena con las propuestas figurativas, expandiendo la noción de la disciplina gráfica en el periodo.

Exploraciones formales del medio: la obra gráfica de Omar Rayo

En las lecturas críticas realizadas sobre las BAAG al momento de su realización aparecen también referencias a un arte no figurativo o abstracto que suele ser obviado en posteriores revisiones de este tipo de eventos. El crítico Galaor Carbonell expone estas otras propuestas como “contraparte” de las obras figurativas: “En este otro grupo privaba la presencia de un objeto temático que no se derivaba del reconocimiento visual de las apariencias externas del mundo objetivo”.⁴² Entre los artistas participantes de las BAAG que trabajaron un arte no figurativo están Rogelio Polessello y César Paternosto de Argentina, los venezolanos Carlos Cruz Diez y Jesús Rafael Soto, este último también jurado de la II Bienal, los ecuatorianos Estuardo Maldonado, Luis Molinari Flores, Mauricio Bueno, el guatemalteco Luis Díaz y el boliviano Oscar Pantoja. Si bien se han realizado meticulosas investigaciones sobre el arte geométrico, no figurativo y concreto en Latinoamérica,⁴³ sobre

⁴² Galaor Carbonell. “La bienal de artes gráficas: Una armonía entre lo político y lo plástico”. *El Tiempo*, Bogotá, 1 de agosto de 1971.

⁴³ Se destacan las investigaciones de las investigadoras argentinas Cristina Rossi y María Amalia García sobre el arte concreto latinoamericano, ésta última también fue la co-curadora de *Sur Moderno Journeys of Abstraction* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. En el caso colombiano, la investigadora Ana María Franco. María Amalia García, *El arte abstracto: Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2011; María Amalia García, Inés Katzenstein, Karen Grimson y Michaela De Lacaze, *Sur moderno: Journeys of Abstraction – The Patricia Phelps de Cisneros Gift*, Nueva York: The Museum of Modern Art, 2019; Cristina Rossi, “Redes latinoamericanas de arte constructivo”. Centro de Estudios de Diseño y Comunicación, Cuaderno 60, 2016. pp.103-125; Ana M. Franco, *Neoclásicos: Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar entre París, Nueva York y Bogotá, 1944-1964*, Bogotá: Ediciones Uniandes, 2019. Ana M.

todo en la época de Posguerra, poco se ha profundizado en el uso que algunos de estos artistas le dieron al medio múltiple.⁴⁴ En el contexto del presente análisis, se propone entonces una revisión de la gráfica con un lenguaje diferente al narrativo asociado a la disciplina. El trabajo del colombiano Omar Rayo y el argentino León Ferrari, dos artistas con obras y propuestas completamente distintas, son dos casos desde los cuales se puede estudiar el arte gráfico no figurativo durante los años setenta desde Cali.

Entre la prolífica obra de Omar Rayo (1928-2010), pintor, escultor y grabador, su propuesta gráfica presenta una definición particular de lo que es el grabado, en su expresión más elemental. Los intaglios, su producción más celebrada, surgen de una exploración de las posibilidades de la impresión, plasmando el objeto mismo sobre el papel. Esta exploración inició en México, país donde residió a finales de la década del cincuenta y donde estudió aguafuerte y punta seca. Esta experimentación, en la que se sumerge la plancha común en ácido nítrico hasta que se rompa para “técnicamente morder la plancha”,⁴⁵ continuó con una incesante y repetitiva producción de objetos de uso cotidiano plasmados en papeles de color blanco, haciendo un juego de percepciones, donde ganchos, sobres, y texturas emergen del papel a través de líneas y formas puras.

El artista argentino Luis Felipe Noé ve en esta exploración de Rayo la pureza del objeto, indicado por la marca en el espacio, y la perversidad en la ilusión de que el objeto está presente sin estar ahí, lo que realza la esencia de esta propuesta: “Hacer una estampa es grabar, eso es, dejar una marca”.⁴⁶ Esta lectura de la obra de Rayo a partir del medio es compartida por Luis Camnitzer quien en un texto para la exposición del Pratt Center for Contemporary Printmaking en 1968, observa que en esta acción de moldear el papel para

Franco, “The Politics of Abstraction in Colombian Art During the Cold War”, en *New Geographies of Abstract Art in Postwar Latin America*, New York y Londres: Routledge, 2019.

⁴⁴ Isabel Plante en su estudio sobre el arte cinético propone interesantes revisiones sobre la incorporación de los múltiples en el entramado comercial parisino de los sesenta, Afirma que si bien el múltiple era concebido por los artistas cinéticos a mediados de los sesenta se conectaba con la tradición de la gráfica en tanto producción artística multiejemplar, habían marcadas diferencias en cuanto a la materialidad y la circulación de esos objetos. En el contexto que investiga la autora, el tránsito de original único a múltiples se vio cuestionado por artistas y galeristas que discutían cuáles eran las posibilidades de la producción seriada de este tipo de obras que podrían convertirse en objetos de consumo por fuera de su particularidad artística. Isabel Plante, *Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Buenos Aires: Edhasa, 2013, cap. 4.

⁴⁵ José Gómez Sicre, “Entrevista con Omar Rayo” en *El Espectador Dominical*, Bogotá, 30 de julio de 1961, Bogotá, Colombia.

⁴⁶ Luis Felipe Noé, “The Innocence of the Object Hides a Miracle.” Rayo's tactile prints. San Juan, Puerto Rico: Galería Colibrí, 1968. Archivo ICAA.

crear la imagen sin usar la tinta, la convierte en un elemento accidental del proceso de impresión y no el único vehículo para transmitir la imagen. Así, Rayo se conecta con una tradición ornamental de impresión japonesa, actualizando en el contexto moderno sus usos reproductivos y expresivos.⁴⁷

Fernando López Anaya (1903-1988), durante los mismos años en que Rayo estaba experimentando con los intaglios en México, comenzó en 1958 una exploración similar sobre la matriz de zinc en Argentina, que llamó grofados (grauffrages). En estas el ácido perforaba directamente sobre la matriz dejando marcas o incluso perforaciones que al plasmarse en la superficie dejaba composiciones abstractas, en relieve, con texturas a lo largo del papel. En el análisis de este trabajo, Silvia Dolinko destaca la ausencia de tinta de las estampas resultantes como una característica innovadora en la historia del grabado:

Eran años en los que el factor monocromático era abordado en el plano internacional por artistas como Robert Rauschenberg, Lucio Fontana, Yves Klein, Piero Manzoni o Robert Ryman, quienes retoman y reinventan el recurso vanguardista iniciado por Malevich. Enmarcada en este contexto, esta propuesta de López Anaya no representaba para el campo del grabado un retorno sino una novedad: una elaboración original indiciaria de ese nuevo discurso modernista que había comenzado a conceptualizarse en el grabado local.⁴⁸

⁴⁷ Luis Camnitzer, "Art in Editions: New Approaches." En *Art in Editions: New Approaches*. Catálogo de la exposición New York: Pratt Center for Contemporary Printmaking, 1968. Archivo ICAA.

⁴⁸ Silvia Dolinko, *Arte plural*, op.cit. pp.130.

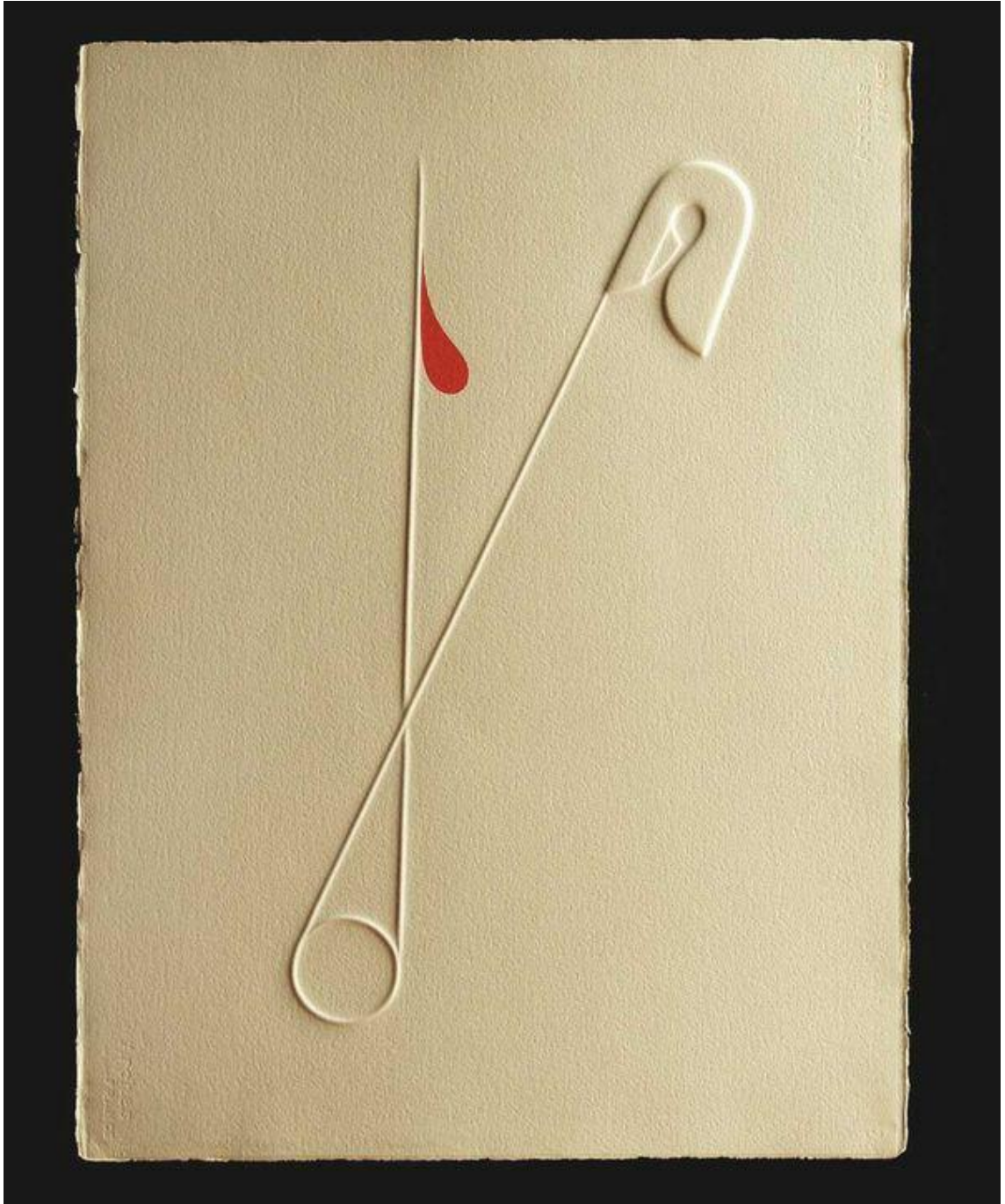


Imagen 17. Omar Rayo, Quiet, Catálogo de Artes Gráficas Panamericanas, AGPA. 1973. Colección MLT.

Los grabados de Rayo y López Anaya muestran una actualización del grabado desde el monocromo, la ausencia de tinta y también de color -una característica de innovación importante para el grabado moderno- y la trascendencia de la materialidad de la superficie -

el papel con su relieve-⁴⁹ La fuerza expresiva de la imagen no está en el trazo ni en la figura, sino en la superficie y la forma. A diferencia de las exploraciones de López Anaya, los intaglios de Rayo no eran abstractos, los objetos de la cultura popular que surgen de la superficie son absolutamente identificables, las líneas limpias, cada detalle queda en la impresión, las imágenes se presentan puras, sin narrativa más allá de lo que refiere la forma misma.

La producción de Rayo ese periodo da cuenta de una transformación y consolidación de un lenguaje propio. Rayo fue un artista autodidacta que aprendió a dibujar por correspondencia, empezó realizando caricaturas de personajes de la vida pública colombiana de políticos como el presidente Alberto Lleras Camargo o de personajes históricos como Simón Bolívar. Su trabajo fue creciendo en interés por los temas precolombinos a partir de un viaje que lo llevó de Colombia a México a estudiar, siendo su paso por Perú donde visitó Machu Pichu de decisiva influencia en la inclinación por obras geométricas. Otros artistas del periodo como el argentino César Paternosto o los colombianos Eduardo Ramírez Villamizar y Edgar Negret también se inspiraron en la síntesis geométrica y en la simbología de piezas de culturas precolombinas para trabajarlas a través de la escultura, inclinándose hacia la abstracción geométrica que integraron lo precolombino con lo moderno.⁵⁰

Rayo reflexiona sobre esta influencia en su texto “Análisis de la Suma”, un conjunto de aforismos que presentan las características esenciales de su obra. Allí da pistas sobre cómo integra el elemento precolombino a su trabajo: “Una raíz y una esencia precolombinas se manifiestan en mi obra. Con ellas exploro y ordeno mi estilo.”⁵¹ Un estilo con un lenguaje universal que integra lo geométrico y simbólico que surgen de la exploración gráfica

⁴⁹ Ibid. pp. 130-131.

⁵⁰ Sobre esta integración de lo precolombino y lo moderno se pueden ver el trabajo de María Alba Bovisio, “¿Qué es esa cosa llamada ‘arte primitivo’?, Acerca del nacimiento de una categoría” en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo*. CAIA, Buenos Aires, 2009, donde la autora propone definir esta categoría en conjunción con las vanguardias artísticas de finales del S.XIX y comienzos del XX.

En el caso colombiano, Ana María Franco revisa la obra *El Dorado* de Eduardo Ramírez Villamizar para dar cuenta de cómo el lenguaje precolombino se integró de una manera definitiva a la propuesta estética del artista. Ana María Franco, “Modernidad y tradición en el arte colombiano de mediados del siglo XX: El Dorado de Eduardo Ramírez-Villamizar”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2013, núm. 24, pp. 26-44.

⁵¹ Omar Rayo Catálogo *Omar Rayo, la constante geometría*, Museo La Tertulia, 1972. En 1972 el MLT realizó la exposición Omar Rayo. *La constante geometría*, y para el catálogo de la muestra, Maritza Uribe de Urdinola le pidió al propio artista escribir sobre su obra. Esta exposición fue gestionada en San Juan, donde Rayo estaba como Jurado de la IIBSJ y Uribe de Urdinola como invitada por los organizadores.

comenzada con los intaglios en México. La intersección entre el fondo y forma que refiere a una unidad y una continuidad, se siguen observando en sus producciones geométricas donde la principal característica de la obra Rayo comienza a ser la ilusión del nudo que se repite varias veces en el lazo.



Imagen 18. Participación de Omar Rayo en la III Bienal Americana de Artes Gráficas, Catálogo, 1976.

En la obra presentada para la III BAAG (1976) se observa una fusión de sus dos ejes de exploración formales: la ilusión de *presencia* de la materia a través de la presión sobre el papel para generar un relieve, y la exploración geométrica que propone la conjunción de formas puras que generan el doblez, el movimiento y la tensión de la imagen [Img. 18]. Omar

Rayo entiende la obra gráfica como un equilibrio entre la técnica y la estética, propuesta y medio tienen la misma importancia:

...La técnica y el contenido estético tienen que correr parejos. Entonces, por ejemplo, si una obra gráfica está bien hecha pero falla el planteamiento estético pues ya hay una falla. Entonces esas obras aunque sean muy bien realizadas comienzan a olvidarse. A veces es todo lo contrario. El planteamiento estético está muy bien realizado pero la ejecución falla. El autor no es capaz, o es nuevo o no domina la técnica y falla. Entonces también queda abolido a pesar de que tiene un planteamiento realmente hermoso y de impacto, pero esto tiene que ser una obra global en términos de una obra de arte⁵²

Esta articulación entre técnica y estética fue una demanda para los artistas gráficos en el contexto moderno, como ya se mencionó en este capítulo, un aspecto de valoración que se iba a transformar en la inscripción contemporánea de la disciplina, donde la idea o el concepto iba a tener más protagonismo. La obra gráfica de Rayo obtuvo premios en la I^a *Bienal de Grabado Latinoamericano de San Juan, Puerto Rico* (1970) y en la II BAAG (1973), además de ser jurado habitual de este tipo de certámenes. Ganador en la Bienal de Sao Paulo en 1971, algunas de sus piezas gráficas hicieron parte de exposiciones en el MoMA durante los sesenta y setenta, así como en otras galerías en Nueva York⁵³ a la vez que se mostraba su trabajo en el circuito latinoamericano.

Si bien para 1970 Rayo ya tenía un estilo establecido, legitimado institucionalmente y con trabajos reconocibles y repetitivos, la circulación de su obra por las distintas escenas puede esbozar revisiones disímiles: mientras en Estados Unidos sus intaglios eran valorados como una actualización del medio, cuyas imágenes de objetos cotidianos que referían al consumismo de una sociedad como la neoyorquina pero posible extrapolar a otras grandes metrópolis; a nivel doméstico su obra integraba el canon del arte moderno colombiano. Para

⁵² Margarita Fernández, "Entrevista a Omar Rayo, Jurado de la Sexta Bienal del Grabado Latinoamericano", *Plástica*, no. 11, noviembre 1983, pp. 3-5. Archivo ICAA.

⁵³ Las obras de Omar Rayo durante los años sesenta y setenta pasaron a hacer parte de la colección permanente del MoMA. Entre las exposiciones en las que participó en el periodo se pueden referenciar *London, New York, Hollywood: A new look in prints* de 1966 y *Printed, Cut, Folded, and Torn* de 1974, donde comparte cartel con artistas en su mayoría norteamericanos y europeos, lo que da cuenta de la valoración de su obra en ese periodo. Más información sobre las exposiciones de Omar Rayo en el MoMA se puede encontrar en la página web del Museo: <https://www.moma.org/artists/4831>

Marta Traba, Omar Rayo fue el único artista nacional plenamente incorporado a las corrientes ópticas y cinéticas, con un destacado virtuosismo, pero con una obra cuyo logro es enteramente visual,⁵⁴ algo considerado como negativo por la crítica al sentir que son propuestas estériles y no propias del contexto latinoamericano. Cuando Rayo ganó el premio en la mencionada Bial de Sao Paulo, el espacio de legitimación más importante del continente, los medios colombianos cuestionaron la distinción al considerar que ésta era producto de las influencias del cónsul honorario de Colombia en Sao Pablo, Óscar Landman.⁵⁵

La falta de valoración de la obra de Omar Rayo en Colombia también se debe a su éxito comercial, la producción masiva de grabados y pinturas que circularon por galerías y colecciones privadas por todo el continente, lo que por momentos hizo olvidar su aporte al medio gráfico como soporte autónomo y de exploración formal. Su obra muchas veces se complementó con apuestas desde el diseño gráfico, donde realizó juegos visuales a partir de su nombre, ahora convertido en marca [Img. 19].⁵⁶ La revisión de la obra de Rayo en el contexto gráfico latinoamericano del periodo ayuda a complejizar el lugar de la disciplina en la producción de piezas no figurativas, la importancia dada a la expresión estética y el más evidente, la gráfica como medio de reproducción y circulación que supera la idea de obra única para llegar a otros públicos y otras escenas, ampliando los márgenes de lectura y encasillamiento de las mismas (por ejemplo la valoración de su corpus gráfico en Nueva York).

A finales de la década del setenta Rayo funda el Museo de Dibujo y Grabado Latinoamericano -más conocido como Museo Rayo- en Roldanillo,⁵⁷ lo que responde a una postura del artista que sostiene que el arte latinoamericano también está en las pequeñas

⁵⁴ Marta Traba, *Dos décadas*, pp.162-163.

Si bien hay investigaciones recientes que mencionan la obra de Omar Rayo como parte del entramado de arte geométrico y concreto en el periodo, no se encontró una investigación que profundice sobre su obra en relación con estas redes y la valoración de su obra en este contexto, especialmente su acogida en la escena norteamericana por la cual también pasaron sus colegas colombianos Ramírez Villamizar y Edgar Negret, pero donde además entró en contacto con otros importantes artistas latinoamericanos del periodo.

⁵⁵ Fabiana Serviddio, op.cit. pp.220-221.

⁵⁶ Sobre este particular basta consultar los catálogos realizados para cada una de sus exposiciones de Omar Rayo durante el periodo. Este es un punto del que no hay información concreta, pero se cree que el mismo Rayo proponía “la marca” para las exposiciones. Para más sobre los catálogos de Rayo se puede visitar la página <https://fontsinuse.com/uses/37145/omar-rayo-exhibitions-catalogues-and-posters->

⁵⁷ Roldanillo es un municipio al norte del Valle del Cauca, cuya capital es Cali, que hoy en día es un lugar turístico principalmente por la atracción que tiene el Museo para sus diferentes visitantes.

ciudades. El Museo se construyó con aportes del municipio, el departamento y la nación, pero sobre todo fue sacado adelante por la convicción del artista de la necesidad de un espacio que exponga y estudie las manifestaciones gráficas continentales, con un trascendental enfoque a lo formativo, un espacio para la enseñanza de las diversas técnicas de grabado. El Museo conserva como parte de su colección un gran parte de la obra de la carrera de Rayo así como más de 500 obras de artistas latinoamericanos que el artista adquirió y otras que fueron donadas.⁵⁸

⁵⁸ Omar Rayo, *Los Rayos del Museo Rayo y los Rayo del Museo La Tertulia*, Catálogo de exposición, Corporación Regional de Turismo del Valle del Cauca, XX Feria de Cali, 1977-1978.



Imagen 19. Omar Rayo, *La constante geometría*. Afiche de exposición. Museo La Tertulia, 1972.

Un lugar para la gráfica experimental: Las heliografías de León Ferrari en las BAAG

Las heliografías realizadas por el artista argentino León Ferrari (1920-2013) presentadas en la IV Bienal permiten complejizar las formas y posibilidades de la gráfica como medio amplio de producción y circulación de obras que ya no responden al canon moderno y expanden lenguajes y modelos de producción:

También quiero mandar algo en la sección grabado, tengo aguafuertes, punta seca, lito, etc, pero lo que ahora más me interesa y que es mi trabajo actual, es la heliografía. Pero antes de mandarlas quisiera saber si entra dentro de los “ETC” que figura en el reglamento luego de enumerar diversas técnicas. Es un medio formidable, permite hacer cosas grandes (tengo una de m 1,20 x 2, 80), de reproducción barata y tiene mil variantes de papel, tinta, lápiz, collage, etc, se puede reproducir en póster lo que permite pegarla en la pared sin vidrio.⁵⁹

Así escribe Ferrari preguntando al MLT por la posibilidad de participación de las BAAG programadas para celebrarse en 1981, cinco años después de la última edición, con una heliografía. Había sido invitado por el MLT y aceptó participar con dibujos, pero demostró mayor interés en participar en la sección de grabado con esta técnica experimental y con un lenguaje novedoso que podría considerarse por fuera de un certamen de este tipo, si se siguen los parámetros tradicionales de la gráfica que el evento caleño había ayudado a actualizar. En este caso, el artista tiene claridad en la intención y el potencial que, desde el medio gráfico, ve en este medio: formato grande, reproducción barata y con variantes de intervención y de exhibición.

En un breve ensayo sobre el corpus heliográfico, Andrea Giunta ubica el comienzo de esta exploración gráfica del artista en 1979, año en que Ferrari comienza a mezclar sus dibujos con el Letraset (material usado para la simulación de personas, camas o vegetales en

⁵⁹ Carta de León Ferrari a Maritza Uribe de Urdinola, Sao Paulo, 3 de junio de 1980

los planos de los arquitectos) generando composiciones que involucraban líneas y geometrías y crean un dibujo abstracto. “A comienzos de los años 80 les da la forma de planos que imprime con el método heliográfico que se utilizaba para copiar planos arquitectónicos, los pliega y los envía por correo a sus amigos. Inaugura así un nuevo formato de arte correo, en el que la obra pasaba del sobre a tamaño mural”.⁶⁰ Ese tamaño mural que tanto atraía al artista, fue también un tema a considerar para el envío al evento:

Recibí oportunamente su carta donde aceptan heliografías. Aplausos. Me parece que en una muestra de artes gráficas pienso debe entrar no sólo los medios ya conocidos consagrados sino especialmente también los nuevos y pocos usados como la heliografía y la xerografía.

Dado que la heliografía sobrepasa las dimensiones establecidas en el reglamento, le ruego a la Comisión que considere su aceptación que, si mantienen las dimensiones del reglamento, la dividiría en tres partes iguales. Será mejor que yo espere su respuesta, también sobre este punto, para mandar las obras tal como ustedes prefieran. Espero que no todos los participantes planteen estas dudas, pero sucede que me interesa mucho ahora la heliografía y la que quiero mandar es la obra que prefiero entre todo lo que hice en Brasil.⁶¹

León Ferrari se encontraba en Brasil, país al cual había llegado como exiliado de la dictadura argentina de Jorge Rafael Videla; durante el momento de concepción y elaboración de estos trabajos, la escena de exploración gráfica paulista impactó mucho al artista que comenta: “Fue una época de mucha experimentación e incorporación de otros medios: el Letraset, la fotocopia, el sello, la heliografía, el arte postal, los planos... También empezó a aparecer la figuración con elementos claros como los de la arquitectura, eso fue como recibir un regalo... he de decir que a mí me cambió la imagen, pues al utilizar el Letraset fui llegando a concepciones figurativas”.⁶²

⁶⁰ Andrea Giunta, “León Ferrari Heliografías, Daros Latinoamérica” Recuperado de <https://www.daros-latinamerica.net/es/essay/le%C3%B3n-ferrari-heliograf%C3%ADas>. Consultado 20/03/2020

⁶¹ Carta de León Ferrari a Maritza Uribe de Urdinola, Sao Paulo, 2 de febrero de 1981.

⁶² Catálogo exposición retrospectiva “León Ferrari”, Fundación Augusto y León Ferrari Arte y Acervo, Museo Banco de la República, Bogotá, Colombia 2011.

Sra Maritza Uribe de Urdinola

Av Colombia Nº5-105 Oeste

CALI, Colombia

S.Paulo 2/2/81

Estimada Maritza:

Recibí oportunamente su carta donde aceptan las heliografías.

Aplausos. Me parece que en una muestra de artes graficas pienso debentrar no sólo los medios ya conocidos y consagrados sino especialmente tambien los nuevos o poco usados, como la heliografía y la xerografía.

Acompaño la ficha de inscripción. Pero sucede que no estoy seguro si participando en ambas técnicas (dibujo y grabado) se pueden enviar tres obras en cada técnica o sólo tres obras en total por artista. En el primer caso enviaría tres dibujos de 75x100 cm para la sección dibujo y una heliografía de 107x280 cm en la de grabado. Si sólo se pueden enviar tres obras en total, mandaría solamente la heliografía. Por favor mándeme un telegrama.

Dado que la heliografía sobrepasa las dimensiones establecidas en el reglamento, le ruego a la Comisión que considere su aceptación que, si mantienen las dimensiones del reglamento, la divida en tres partes iguales. Será mejor que yo espere su respuesta, también sobre este punto, para mandar las obras tal como ustedes prefieran: es decir tres dibujo y la heliografía, o la heliografía sólo, y esta entera o ya cortada. Espero que no todos los participantes le planteen estas dudas, pero sucede que me interesa mucho ahora la heliografía y la que quiero mandar es la obra que prefiero entre todo lo que hice en Brasil.

Veo que está García Canclini entre los asesores. Somos muy amigos y me está ayudando a ver si es posible hacer una muestra en México A ustedes, en este caso, les interesaría hacer algo en Cali?

Agrazos de

León Ferrari, Al.Lorena 131, 3º andar, ap 7, 01424 S.Paulo
tel 283-4312

Imagen 20. Carta de León Ferrari donde se puede ver el uso de los sellos de las figuras características de las Heliografías.

Según como aparece en el catálogo de la muestra, el artista participa de la Bienal con las obras *Cidade* (23/75) y *Planta* (103/500) [Img.8] dos heliografías características del periodo que proponen un juego de imágenes y dimensiones gráficas. En este caso, la elección de una técnica como la heliografía, que procede de la práctica arquitectónica, de la copia de planos industrial, es clave para el artista que busca dar cuenta de la alienación urbana de una gran ciudad como Sao Paulo. La dimensión de las heliografías hace que vistas a distancia se observe un juego de líneas rectas en variadas direcciones, creando diversas formas geométricas y ritmos de la composición, pero a medida que la mirada se va acercando al papel de la heliografía -que tiene un característico color rosáceo- se evidencian pequeñas escenas que involucran los personajes en Letraset mencionados anteriormente. Cada fragmento de la pieza en su minucia genera escenas distintas, son personas que van de un lugar a otro, se encuentran, se distancian, se cruzan, se atraviesan, abriendo las posibilidades narrativas de una forma considerable.

En las heliografías también se puede ver una intersección con el dibujo, que para Ferrari es el origen de todo: las líneas en el espacio. En el texto *Dibujos, esculturas, primas y rectángulos* escrito en 1980, expone lo siguiente:

Tomo una pluma y empiezo una línea dentro de un rectángulo de papel y mañana otra línea en otro rectángulo y pasado mañana otra: siempre en rectángulos. No modifico el perímetro, no recorto con tijera entradas, agujeros, bahías, penínsulas, ensenadas, perfiles de hombro, axilas, para después comenzar el dibujo. No deformato el rectángulo: en su destrucción muere la pureza, dentro de otra superficie el dibujo se convierte en complemento, en ilustración del perímetro. [...]

Acurrucada en un ángulo, desplegada en el medio o encogida en un borde, la línea recorre el papel libre gestora de su destino, con rayas a veces delgadas accidentadas y medio borrosas, como cuando uso un papel para aguafuerte y demoro el trazo con la pluma cargada que ensancha la línea lanzando tentáculos en su avance raíces que buscan agua o jugos que alimenten sus pensamientos [...]

A veces libre, a veces rebotando contra el marco implacable de los bordes, paredes en la celda de un monasterio en la cárcel o en la tumba, esos bordes que son el límite, la valla, lo imposible que separa nuestro pequeño dibujo del dibujo que hace el plano apoyado en la mesa en su avance vertiginoso hacia el infinito cortando nuestra casa, la del vecino, la gente que está comiendo, pasando por encima o por debajo de los que duermen o se besan y en las

intersecciones con cosas arboles nubes viento y luego tangente al globo y separándose niebla y nada.⁶³

La reflexión del dibujo sobre la superficie, las formas que se van enlazando en el plano construyendo las escenas cuya ejecución es similar a la práctica del aguafuerte, evidencia un análisis particular de la idea de lo gráfico dispuesto en el espacio amplio, casi infinito. La primera parte del proceso de elaboración de las heliografías partía efectivamente de un diseño del plano original sobre papel de los espacios que muchas veces incluían líneas en tinta china, esto complementado con elementos Letraset y, así como la utilización de sellos que encargaba con más figuras (Img.20). Posteriormente, se copiaba en la máquina heliográfica donde eran reproducidos con tirajes variados para las diferentes series.⁶⁴

El formato grande que tanto entusiasmaba al artista como posibilidad de la heliografía que permitía la exhibición de las imágenes como murales, es pensada por Ferrari en relación con el espacio, como una escultura. En el escrito anteriormente mencionado, Ferrari se indaga experimentalmente sobre esas líneas sobre el plano proyectadas en el espacio: “Pero en el aire puede también repetirse la experiencia del dibujo rectangular que proyectado al espacio se transforma en prisma cuyas cara y aristas serán ahora los límites del dibujo entre ellos desplegado”,⁶⁵ pensando así en la percepción del espectador que tendrá que prestar mucha atención al tejido de formas y figuras que cada heliografía presenta. De eso también habla la elección de la superficie de diferentes tipos de texturas y papeles, papel vegetal, acetato y poliéster transparente y la inclusión de tintas con variados componentes químicos.⁶⁶

⁶³ León Ferrari, *Dibujos, esculturas, primas y rectángulos*. Documento mecanografiado. Sao Paulo, julio de 1980.

⁶⁴ Andrea Wain, “León Ferrari: Rua, 1980”, Colección Malba Online, consultado en <https://coleccion.malba.org.ar/rua/>

⁶⁵ León Ferrari, *Ibid.*

⁶⁶ Andrea Wain, *Ibid.*

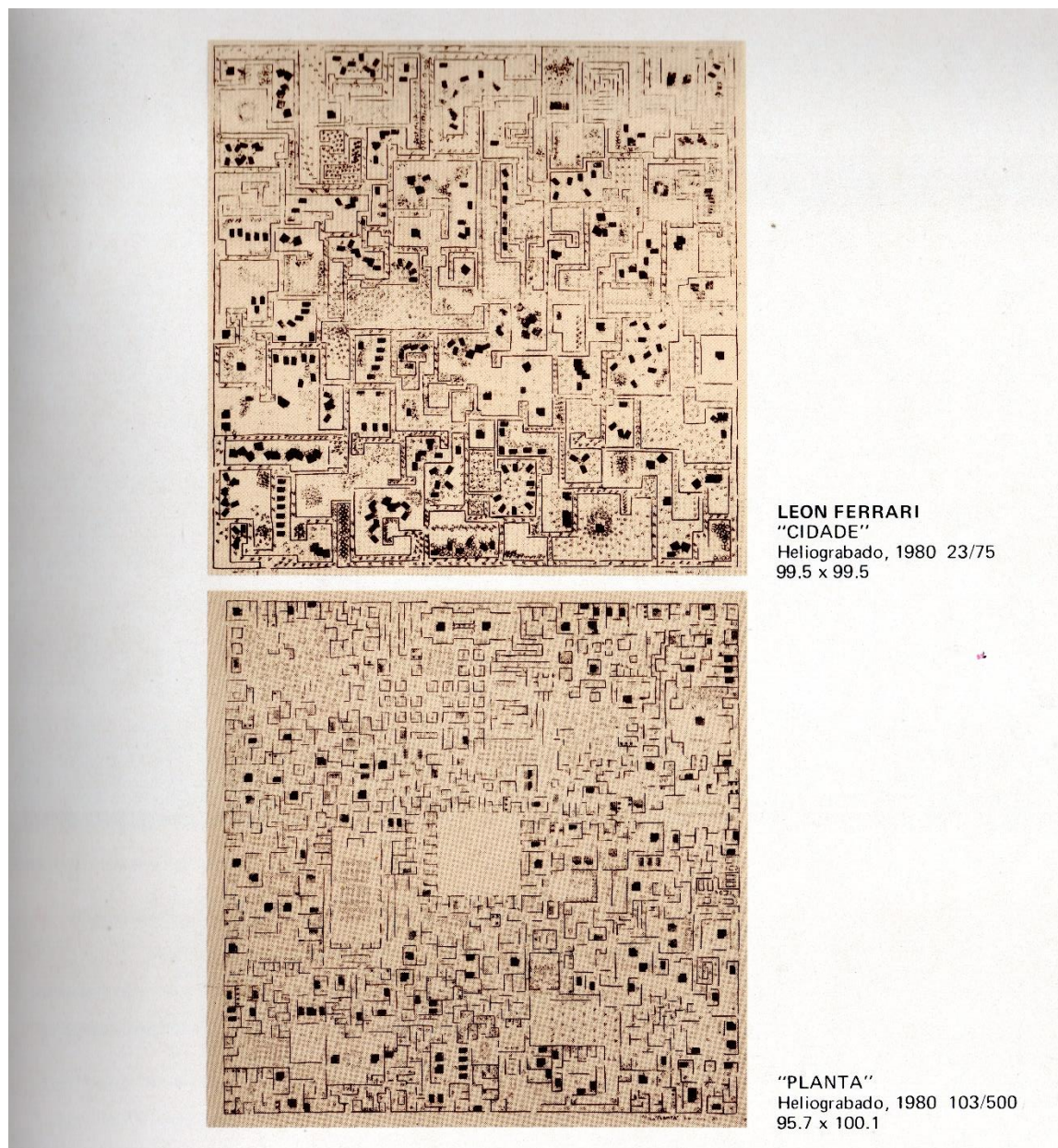


Imagen 21. León Ferrari, Heliografías presentadas en IV Bienal Americana de Artes Gráficas, 1981. Colección MLT

Las heliografías de León Ferrari obtuvieron el premio en grabado en la IV Bienal, un jurado compuesto por los colombianos Dicken Castro y Enrique Grau, el uruguayo Antonio Frasconi y el estadounidense Fritz Eichenberg, dieron una gran alegría al argentino, que afirmó: “Me quedé muy contento y también sorprendido por este premio colombiano (que es el primer premio internacional que recibo) a mis queridas heliografías: es como un primer

paso para imponer ese medio dentro del campo antes exclusivo a la xilo metal lita etc. [sic].”⁶⁷ Esta serie de heliografías fueron numerosas y hoy se encuentran en varias colecciones y museos, incluyendo la colección de MLT que tiene varias donadas por el artista en 1981, una de las primeras en llegar a colecciones de museos: sus formatos y diseños compositivos son variados, a pesar de usar elementos similares, no se repiten entre ellas.

Así como los intaglios de Rayo una década antes, las heliografías plantearon una reformulación de la gráfica desde lo formal y figurativo, su producción estuvo inserta en escenas por fuera de los conductos tradicionalmente asociados a la disciplina. Además, en Ferrari se puede observar el lugar dado a los medios gráficos dentro de propuestas conceptuales, que en el caso latinoamericano responden a las situaciones políticas de su contexto y que buscaron exponer las condiciones sociales y políticas de estas sociedades por fuera de un circuito o lenguaje *mainstream*.⁶⁸ La noción marcadamente anti-institucional que representó el arte enviado por correo utilizado por Ferrari en las heliografías, dan cuenta de esto: de bajo costo, carácter múltiple y amplia circulación, una inserción en dinámicas tanto por fuera como por dentro del circuito del arte. En este sentido, se sostiene que el estudio de las producciones gráficas del periodo como condicionantes de los espacios que ocupan y las escenas que configuran, convierten a las BAAG en un espacio que propicia un entendimiento de esas resistencias y crisis que desafiaron a la disciplina y al mismo tiempo contribuyeron a su eclosión.

El medio gráfico y el mensaje: diseño para la comunicación visual

“El jaguar es el representante en la tierra del Dios sol, usa su color y está siempre presente y visible”, así se explicita en el Catálogo de la *Segunda Bienal Americana de Artes Gráficas* el significado del Jaguar Desana como símbolo de las BAAG. Desde el comienzo del proyecto con la *Exposición Panamericana* de 1970 esta pictografía del río Inírida utilizada por los indios Tukanos del Vaupés había sido utilizada como logo ya que, según continúa la explicación, el símbolo del jaguar se asocia por su contenido al concepto de

⁶⁷ Carta a León Ferrari a Maritza Uribe de Urdinola, Sao Paulo, 18 de abril de 1981

⁶⁸ Mari Carmen Ramírez, “Blueprints circuits: Conceptual art and politics in Latin America” in Aldo Rasmussen, ed. *Latin American Artists of the Twentieth Century*, New York: MoMA, 1993. pp.156-169.

comunicación gráfica. El diseño fue realizado a partir de un dibujo de Pedro Alcántara. La elección del ícono de una cultura precolombina se vincula con la noción de identidad defendida por Alcántara durante ese periodo y su significado encajaba en los propósitos de evento: la gráfica como medio de transmisión de mensajes para el gran público.

Entender la gráfica como un medio de comunicación obligaba entonces salirse de los formatos y categorías generalmente asignados a las técnicas artísticas y que generalmente tenían cabida en los eventos gráficos de entonces: ampliar el espectro a medios, dispositivos y lenguajes no considerados “arte” por sí mismos. La inclusión del diseño gráfico en las Bienales de Cali, ya explicado por la participación de Cartón de Colombia como patrocinador de los eventos, convierte el proyecto del MLT en uno particular al ser el único en el continente que pone en el mismo grupo al arte y al diseño gráfico como categorías que podían ser exhibidas conjuntamente en un museo. Esta decisión bien podría generar diferentes interrogantes o cuestionamientos sobre el lugar del arte frente a esferas comerciales o publicitarias o si este tipo de propuestas podrían tener cabida en una institución concebida como un “templo de las bellas artes”, considerando esas jerarquizaciones que tradicionalmente se hicieron en el campo artístico donde se establecían unas artes mayores y otras menores que estaban muy bien diferenciadas y valoradas de maneras muy distintas, pero que para la década del setenta ya estaban superadas. Esto a su vez amplía el espectro de estudio al considerar la impronta de la *cultura visual* como marco para entender las imágenes, más allá de sus categorías “esencialistas” donde el diseño construye y reproduce una cultura visual de la época.

Una aproximación podría hacerse desde el campo de diseño gráfico, estudiando y expandiendo cómo esta disciplina históricamente se ha vinculado con el arte, comprometiendo la autonomía de éste último, al entenderlo como un dispositivo funcional y estético, efectivo a propósitos específicos en su concepción. Sin embargo, en el caso de Cali, sería un error analizar el programa gráfico como un todo homogéneo. La categorización de las obras y su apreciación por parte de críticos y espectadores estuvieron lejos de ser uniformes. En su propuesta, el diseño gráfico dentro de las BAAG se establecía como una categoría aparte, separada, que buscaba responder a las características propias de la

disciplina, sobre todo siguiendo lineamientos internacionales ya que en Colombia era un sector todavía emergente y no tenía un desarrollo sólido para comienzos de los setenta.

Cartón de Colombia, representado por Sergio González, se encargó de las bases de participación de diseño gráfico y a través de sus contactos con la Container Corporation of America establecieron un intercambio con diseñadores y agencias publicitarias norteamericanas para garantizar una participación de calidad y también para convocar a jurados a hacer parte del evento. Uno de estos fue John Massey, diseñador que por esos años trabajaba en el Departamento de Diseño, publicidad y relaciones públicas de la CCA. Massey fue instrumental en la convocatoria de la I BAAG al servir como puente entre Cartón de Colombia y los diseñadores estadounidenses. En una carta enviada a un selecto listado de posibles participantes para la Bienal, Massey exponía: “Me gustaría personalmente motivarlos a participar de esta exhibición ya que creemos que puede tener una significativa influencia en el nivel del diseño en este hemisferio”.⁶⁹

La convocatoria de Massey explicitaba las diferentes áreas en las que era posible participar: Posters, paquetes, portadas, créditos (films, T.V.), símbolos, logotipos, estudios tipográficos, anuncios (prensa, revistas), letreros exteriores, material promocional (catálogos, etc), ilustraciones (libros, revistas) y estampas (textiles, papel y plásticos). Áreas que respondían al diseño como disciplina publicitaria y que mostraban la multiplicidad de medios a través de los cuales se podían transmitir los mensajes. Sin embargo, en las primeras ediciones de las BAAG estas divisiones entre disciplinas no fueron tan marcadas como los organizadores pudieron haber planificado: diseñadores y artistas presentaron sus trabajos como “iguales”, es decir, trabajos de diseño muchas veces eran referenciados como “obras” en medios de comunicación o en boletinas de las BAAG, situación que confundía a algunos participantes al sentir que cambiaba la naturaleza de la producción.⁷⁰

En este sentido, los resultados a nivel cualitativo en la *Exposición Panamericana* no fueron los esperados dado que la diversidad de productos de diseño gráfico presentados junto con el resto de obras gráficas generó confusión por lo desequilibrado de la muestra que

⁶⁹ Carta de John Massey, Chicago, junio 1 de 1971.

⁷⁰ Un ejemplo de lo anterior es la carta donde el diseñador norteamericano Bruce Beck, que participó con diseños de empaques, indica que siente que el formato de inscripción no aplica al material que envía ya que son impresiones y no está seguro que la palabra “técnica” responda a su proceso de la misma forma como lo hace a una obra de arte. Carta de Bruce Beck a Gloria Delgado, julio 1, 1971.

resultaba ser más derivativa que impactante, al no haber una claridad sobre la disciplina en cuanto su función y su enfoque estético o formal.⁷¹ Por esta razón para la I Bienal, después de la experiencia con la *Exposición Panamericana*, “se planteó la necesidad de reelaborar totalmente las bases del diseño gráfico para impedir que envíen afiches y obras ejecutadas para un determinado producto, logrando con la participación de proyectos originales, sin un fin específico, una mayor calidad comparable con la sección de dibujo y grabado”.⁷² También se definió un jurado especial de selección y premiación de la categoría del diseño con el fin de subsanar el hecho de que esta, en la pasada edición, había sido calificada por artistas, enfatizando la diferencia disciplinar: si bien Diseño gráfico es parte de la Bienal, se la escinde de la producción artística. Se consideró entonces diferenciar una gráfica artística -leída en el marco del campo del arte- y una gráfica de la comunicación -que respondiera al campo disciplinar del Diseño-. El mencionado John Massey y los diseñadores colombianos Dicken Castro y David Consuegra, dos de los nombres más importantes de la disciplina en el país, otorgaron los premios a Jaime Mendoza, trabajador del departamento de diseño de Cartón de Colombia que presentó el libro *El círculo y el cuadrado* que jugaba con las formas geométricas que en cada página iban variando, conectándose una con la otra; y a la artista argentina Liliana Porter por la obra *Cartel para la paz*, obra excepcional en el corpus de la argentina que será retomada más adelante.

La premiación de Liliana Porter en la categoría de diseño no es un caso aislado ya que muchos artistas presentaron obras en esta sección, probablemente atraídos por la variedad de medios aceptados dentro de la misma, o tal vez al considerar este un espacio para presentar obras no tan fáciles de clasificar en su formato híbrido. Así como Porter, otros artistas estaban trabajando con formatos como el cartel, en ese entonces fuertemente asociado al Diseño gráfico.⁷³ En efecto, a pesar del interés por mantener la disciplina separada de las artísticas, esto no funcionó en la práctica. En los catálogos de las BAAG se mostraban a los artistas de manera alfabética en vez de dividir a los participantes por su nacionalidad, como se solía hacer en este tipo de eventos y hasta la II Bienal tampoco hubo separación por categoría ya que gran parte de los artistas presentaban obras en las tres disciplinas indistintamente. Para

⁷¹ Miguel González, *Latinoamérica*. op. cit. p68.

⁷² Acta No 8 *Primera Bienal Americana de Artes Gráficas*, julio de 1972.

⁷³ Aquí se pueden mencionar muchos nombres, se destacan Bernardo Salcedo, Antonio Frascioni, Sergio Camporeale, Lorenzo Homar y el mencionado Omar Rayo.

diferenciarlas en las páginas del catálogo, junto con el nombre del artista se pusieron logotipos que diferenciaba si participaba en la categoría de dibujo, grabado o Diseño gráfico, uno por categoría, según aplicara. En 1976 el libro ya diferenciaba a los artistas según disciplinas: Dibujo, Grabado y Diseño gráfico que para esa edición se empezó a denominar “Diseño para la comunicación visual”. En la convocatoria de esa III Bienal la reglamentación establece:

- 1) Se considerarán como obras de Diseño Gráfico aquellos trabajos que, realizados en cualesquiera de las técnicas tradicionales o experimentales, sean susceptibles de aplicación masiva y cuya concepción esté orientada a comunicar visualmente un contenido específico.
- 2) Las obras deben ser originales e inéditas.

TEMA: La ecología

Siendo este un tema que abarca diferentes áreas de interés universal, en la III Bienal Americana se propone como tema experimental único, para ser desarrollado en cualesquiera de los medios propios de esta disciplina.

ESPACIO

- 3) Considerando que algunos de los medios de Diseño Gráfico tienen una estrecha relación con el ambiente donde actúan, aquellas obras que así lo requieran, serán exhibidas en el espacio exterior del Museo. V.G. Vallas, Señalización exterior, banderas, etc.⁷⁴

Es posible ver entonces en esta reglamentación dos elementos desde los cuales la categoría se propuso separada de la producción artística: por un lado, la referencia a la aplicación masiva y la concepción orientada a comunicar un contenido específico, esto seguido del condicionamiento a un tema particular para participar: la ecología, lo que no agradó a algunos diseñadores al sentirse coaccionados en sus libertades creativas. Sin embargo, tanto los medios como el objetivo de comunicar un mensaje, incluso el carácter masivo de su reproducción, eran características que muchos artistas estaban considerando como parte de sus propuestas. En definitiva, lo que hizo la inclusión de la categoría de Diseño

⁷⁴ Catálogo de la *III Bienal Americana de Artes Gráficas*, Museo La Tertulia, Cartón de Colombia, 1976.

en las BAAG fue favorecer la indeterminación y ampliación de las disciplinas y el interés de los artistas por presentar obras que las crucen.

Una técnica en particular da cuenta de esa tensión entre lo artístico y lo publicitario: la serigrafía. En 1971 Lorenzo Homar comunicaba: “He decidido enviar dos de mis afiches al concurso de diseño gráfico- aunque no sean de fines comerciales me parece entran en la categoría pues su propósito es publicidad, anuncio”.⁷⁵ La serigrafía se puede considerar un medio de relativa juventud en el espectro artístico, para mediados de siglo era más asociada a programas comerciales por lo que su utilización fue resistida por algunos críticos e incluso artistas, que impidieron por muchos años que se pudieran apreciar y explotar las cualidades de dicho medio al no considerarlo “grabado” en su forma tradicional.⁷⁶ Aún así, su popularidad es innegable, convirtiéndose en una de las técnicas gráficas más usada por los artistas del periodo.⁷⁷

Lorenzo Homar fue uno de esos artistas sobresalientes en el uso de la técnica serigráfica y fue el que la introdujo a sus colegas colombianos. Para él, la serigrafía “ofrece posibilidades increíbles no sólo de textura sino también en cuanto a la impresión desde una veladura, casi una barnizada entonada, a un relieve cómo se consigue en el intaglio, a crear accidentes acuarélicos y su posibilidad de controlarlos”.⁷⁸ No obstante, no todos los artistas fueron tan cercanos y entusiastas del oficio del grabador como el maestro Homar. La popularidad de la serigrafía hizo que muchos la utilizaran en sus procesos plásticos sin ser propiamente

⁷⁵ Carta de Lorenzo Homar a Gloria Delgado Restrepo, 3 de mayo de 1971

⁷⁶ Mari Carmen Ramírez, "Notas sobre la serigrafía: Entrevista a Lorenzo Homar." en *Exposición retrospectiva de la obra de Lorenzo Homar*, San Juan, Puerto Rico: Museo de Arte de Ponce, 1978. p.67. Archivo ICAA.

En el artículo Ramírez menciona a Fritz Eichenberg (1901-1990), artista alemán-americano como uno de los críticos del medio serigráfico. Aquí también se puede mencionar a Omar Rayo, quien como jurado de la VIBJS, afirmó que le preocupaba la poca cantidad de obra de grabado en metal y al contrario veía mucha serigrafía, ya que consideraba que la serigrafía no era grabado, era estampación, lo dijo pensando sobre todo en el nombre de la Bienal “Bienal de Grabado”, considerando que tal vez debía cambiarse el nombre a “Bienal Gráfica”. Lo anterior ejemplifica la mirada purista con la cual algunos artistas se relacionaban con dicha técnica. Margarita Fernández, “Entrevista a Omar Rayo, Jurado de la Sexta Bienal del Grabado Latinoamericano.” *Plástica*, no. 11, noviembre de 1983, pp. 3-5. Archivo ICAA.

⁷⁷ La serigrafía fue especialmente popular en la producción de carteles en Puerto Rico y Cuba durante los años sesenta. Estos carteles con llamativos colores construyeron una estética reconocida en la cual se comunicaban eventos o información de la cultura popular desde estamentos del Estado. En el caso portorriqueño, la serigrafía fue enseñada y promovida desde el Instituto de Cultura Puertorriqueña, mientras que en el caso cubano, los afiches más celebrados fueron realizados en el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, donde se hacían carteles especiales para la promoción de las películas que se iban a presentar, carteles que se convirtieron en una imagen visible de la cultura cubana postrevolucionaria, que buscaba llegar a un público masivo y transmitir, de manera atractiva, un mensaje.

⁷⁸ Mari Carmen Ramírez, "Notas sobre la serigrafía: Entrevista a Lorenzo Homar", art. cit. p.69

grabadores y en algunos casos sin ser ellos los impresores. Sobre esto escribe el crítico Miguel González, -que a mediados de los ochenta sería el curador del MLT- sobre las BAAG, en un artículo para su IV edición en 1981: “Las técnicas de impresión son tan atractivas como prácticas, en proporción a su aliciente multiplicador. Muchas veces el artista no imprime sus propios trabajos, ya que es común que el interés de una obra radique más en la elaboración conceptual que en sus aspectos artesanales. Una técnica asombrosa puede disimular ideas sin mayores alcances. Al juzgar la gráfica es necesario tener presentes estos puntos divergentes.”⁷⁹

Si a mediados de siglo la obra gráfica se fundamentaba en su fortaleza manual, para la década del setenta lo conceptual era un elemento casi igual de importante en algunas propuestas que se presentaban en el evento. Las obras gráficas de tipo conceptual presentadas en las BAAG proponen una exploración del medio que ensancha las nociones asociadas a la gráfica: su reproducción, accesibilidad y como dispositivo de comunicación. La categoría de Diseño gráfico como disciplina a premiar en el evento, más allá de buscar fortalecer un campo en la escena local,⁸⁰ permitió la cabida de trabajos no tradicionales al género y potenció las propuestas de algunos artistas que empezaron a darle otros alcances a las técnicas del grabado en función de una pregunta, un concepto.

La gráfica como medio y no como fin: arte conceptual colombiano

Durante los años setenta muchos artistas sacaron provecho de las técnicas de impresión, algunos con un enfoque tradicional que privilegiaba la destreza técnica en relación con las herramientas y materiales disponibles, mientras que otros se preguntaban más por las posibilidades del soporte como un medio para su trabajo y no necesariamente como un fin.

⁷⁹ Miguel González, *Latinoamérica...* p.68

⁸⁰ Para Iván Abadía, las BAAG fueron propicias para que “el campo proyectual se consolidara en la ciudad dentro del campo académico, pues desde 1970 el Instituto de Bellas Artes empezaría a ofertar el programa de Arte Publicitario de 8 semestres de duración, que para 1975 tomaría el nombre de Diseño y Arte Publicitario; la carrera, que hoy se conoce como Diseño Gráfico en la institución, cambiaría su razón en 1988 con la reestructuración del centro académico, único en la región en ofertar -hasta 1998- un plan de formación proyectual profesional” Iván Abadía, “La gráfica rebelde. Una reflexión sobre la consolidación del campo disciplinar del diseño gráfico en Cali y su relación con las Bienales de Artes Gráficas entre 1969 y 1986 en el Seminario de Investigación en Diseño: memorias [recurso informático]/ Vol. 10 (2018) Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. p.497

El grabado en el uso más experimental y expandido del medio, tuvo una importante recepción en algunos artistas latinoamericanos del periodo que empezaron a desarrollar un arte de tipo conceptualista o de ideas.

María Mercedes Herrera y Gina McDaniel Tarver han realizado investigaciones sobre el arte conceptual en Colombia durante los años sesenta y setenta, poniendo el foco en algunas obras presentadas en las BAAG que generan vínculos innovadores con el medio gráfico. Para Herrera “distintas técnicas de reproductibilidad de la imagen, tales como la fotocopia, el heliograbado y la fotografía” acercaban a los artistas conceptuales a “nuevas fuentes de información y canales de expresión, haciendo de sus obras de arte formas multiplicadas según el medio”.⁸¹ Gina McDaniel Tarver por su parte propone una interesante lectura de algunas obras presentadas en el evento caleño al establecer una relación entre las características que Traba identificaba en las artes gráficas (inmediatez y accesibilidad) con las intenciones que tenían los artistas conceptuales con su trabajo. Para ella, muchos artistas colombianos que desarrollaron aproximaciones conceptuales buscaron un arte accesible en términos materiales para comunicar directamente su mensaje, realizando trabajos de bajo costo o incluso sin costo alguno. McDaniel Tarver afirma, en relación a las BAAG, que “the similarities in accessibility between graphic arts in general and Colombian Conceptual art in particular made Conceptual art’s appearance at these Colombia graphic arts exhibitions particularly appropriate”.⁸²

Dentro de las obras presentadas en las BAAG de carácter conceptual se puede destacar la participación de Bernardo Salcedo (1939-2007) con *Primera Lección* [Img.22] realizada para la segunda edición del certamen. Utilizando vallas publicitarias, el artista trastoca la imagen del escudo nacional colombiano haciendo una crítica histórico-política. La obra se compone de cinco fragmentos horizontales ubicados uno sobre el otro. En la parte superior se observa el escudo completo, el cual va desapareciendo paulatinamente hasta quedar solo una X. Su título es una referencia a la enseñanza de la historia nacional en la educación escolar y en ella se descompone el símbolo patrio negando lo que éste representa

⁸¹ María Mercedes Herrera, *Emergencia del arte conceptual en Colombia (1968-1982)*, Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2011. p.112.

⁸² Gina McDaniel Tarver, *The new iconoclasts, From Art of a New Reality to Conceptual Art in Colombia, 1961-1975*, Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte, Ediciones Uniandes, 2016.

a través del uso del texto: “No hay cóndores, no hay abundancia, no hay canal, no hay libertad, no hay canal, no hay escudo, no hay patria”, así Salcedo niega el significado del símbolo más importante de la construcción del Estado Nación, y problematiza la historia en la cual se erige. Las frases son el eje de la obra en la que la imagen -la del Escudo Nacional- pierde su significado original y ya no se trata de un símbolo de respeto, sino de la evidencia de la degradación de la nación.

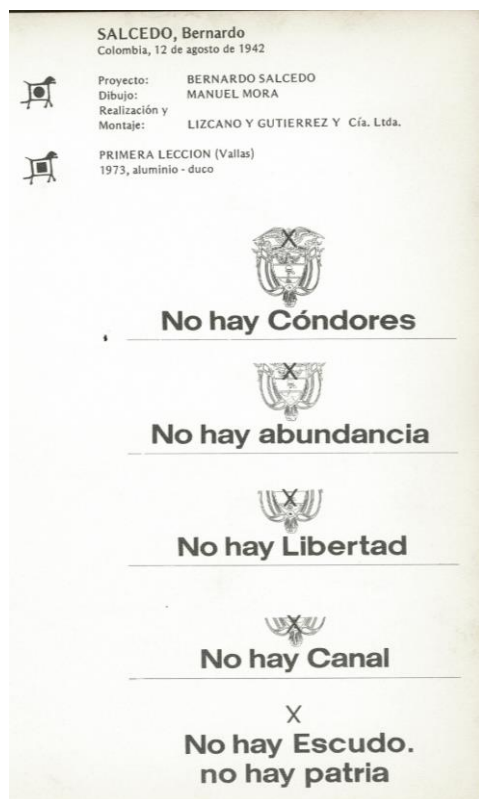


Imagen 22. Bernardo Salcedo, *Primera lección*, 1973, serigrafía, duco y madera. Colección de Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Como bien lo señala Juan Ricardo Rey, esta obra también es paradigmática por los medios utilizados y sus disposiciones de montaje, lo cual hace difícil categorizarla en una técnica específica; de esto da cuenta su participación en las BAAG en la categoría de Diseño gráfico, pero también presenta un cuestionamiento implícito al trabajo de dibujo y a la noción de autoría.⁸³ La obra consta de cinco vallas en aluminio con los dibujos realizados por Miguel

⁸³ Juan Ricardo Rey, *op.cit.* pp.49-50.

Mora y cuyo montaje fue hecho por la firma Lizcano y Gutiérrez y Cia. S.A., tal como se puede ver en el catálogo y como explica el artista en una carta a Maritza Uribe de Urdinola:

Aquí van los orijinales [sic] de las vallas para que uds. les saquen las fotos para el catálogo. Les pido tratar de devolvérmelos lo más pronto posible- en 3 ó 4 días- porque tengo que enviarlos a la Argentina. Por lo demás, las vallas las estarán instalando oportunamente, allá en los jardines de La Tertulia”.⁸⁴

María Mercedes Herrera asegura que “no se llamó ni arte conceptual ni arte político al envío de Bernardo Salcedo”⁸⁵, no obstante, los críticos que cubrieron la edición de ese año no pudieron evitar reparar en el carácter político de este trabajo. Para Eduardo Serrano “las vallas de Salcedo inquietan y agreden con varios de los argumentos políticos y gráficos de más calidad y efectividad en toda la bienal”⁸⁶ mientras que Gloria Inés Daza sugiere que las vallas de Bernardo Salcedo mostraron una “capacidad de emitir escuetamente un concepto impactante de implicaciones sociopolíticas”.⁸⁷ Al utilizar Salcedo una valla publicitaria en un espacio exterior (los jardines del Museo son públicos y colindan con una de las avenidas más importante de la ciudad), muestra una clara intención de comunicación a un público amplio, con un lenguaje claro y un mensaje directo, disruptivo y crítico. La efectividad de la obra además se puede constatar con la presunta solicitud del alcalde de la ciudad a los organizadores de retirarla,⁸⁸ petición que no fue atendida, ya que como se ve en la carta anteriormente citada, las directivas del evento conocían tanto el mensaje como la manera en que sería transmitido.

La asistencia de Salcedo a las Bienales de La Tertulia fue asidua desde su participación en la Exposición Panamericana con la obra *Lección general y Lección particular* (fotocopias con repeticiones de la palabra “el tiempo es oro”) y también en la *I*

⁸⁴ Carta de Bernardo Salcedo a Maritza Uribe de Urdinola y Gloria Delgado [circa, 1972] El envío de la obra a Argentina se hizo para ser presentada en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) en Buenos Aires, Argentina. Según la cronología de exposiciones en las que participó Salcedo, esta exposición pudo ser la *Arte de Sistemas*. CAYC, Pamplona, España, en 1973.

⁸⁵ María Mercedes Herrera, op.cit. p. 115

⁸⁶ Eduardo Serrano “La bienal de Cali” en *El Tiempo*, Bogotá, 7 de noviembre de 1973

⁸⁷ Gloria Inés Daza, “Las Artes Plásticas. Diseño en la Bienal” en *El Espectador*, Bogotá, 20 de noviembre de 1973.

⁸⁸ María Mercedes Herrera, op.cit. 116

Bienal con la obra *El observador I* [Img. 23] (un tablero con la frase “sencillo método para encontrar Bogotá, según las convenciones geográficas” escrito en tiza blanca, acompañada de una serie de planos). Ninguna de las obras de Salcedo respondía a los cánones convencionales de disposición y uso de la gráfica, sus trabajos denotaban búsqueda y experimentación, una exploración por distintas formas de expresión y de comunicación.

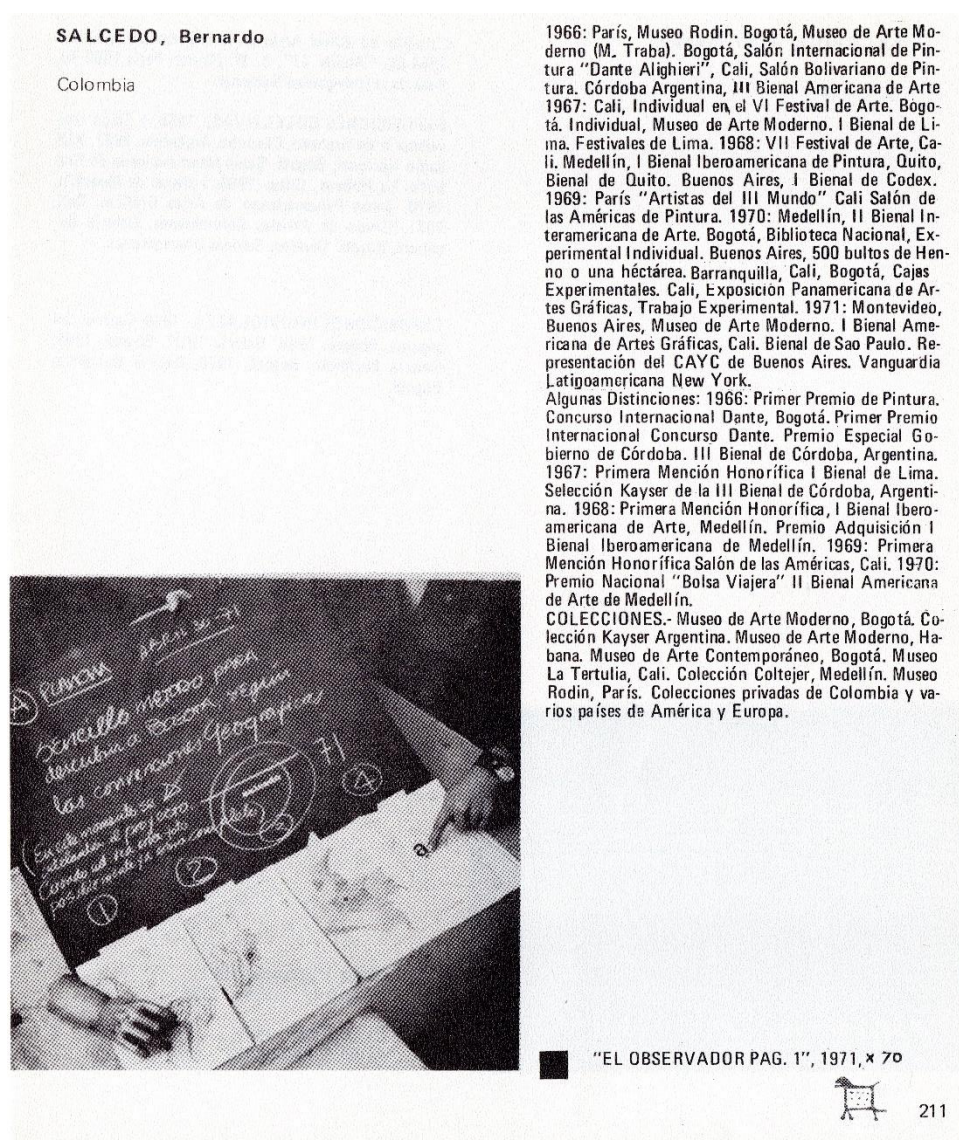


Imagen 23. Bernardo Salcedo, *El observador*. Catálogo I Bienal, 1971.

Similar análisis se puede hacer de la obra de Antonio Caro (1950-2021) presente en las BAAG, particularmente las que concibe con Jorge Posada. En la *Exposición*

Panamericana presentaron las obras *Escudo nacional* [Img.24] y *Primitive art* [Img.25-26], ambas consistieron en realizar una reproducción xerox de una imagen (un dibujo de un tallado precolombino y del escudo nacional) y entregarlas a los asistentes del evento. Según explicó Caro a McDaniel Tarver, hizo el dibujo de la imagen en un cuaderno y le pidió a una estudiante *gringa* de intercambio que escribiera observaciones simples sobre la figura dibujada, convirtiendo el dibujo con el comentario en una estampa al fotocopiarlo. En la obra se puede leer:

This creature has many human characteristics.

- a. Appears to be playing on an instrument of some kind.
- b. Resembles ancient remains of Colombian Indians.
- c. It could signify that many other creatures, existing in the same era, also contained this characteristics.⁸⁹

En *El escudo nacional* de Jorge Posada fotocopió una imagen de un libro que mostraba el escudo colombiano acompañado de una explicación de su simbolismo. Según McDaniel Tarver, es una sátira de la educación institucional, de lo que se aprende en la escuela. La autora reflexiona sobre las razones de la elección del medio: primero, no requería ninguna habilidad especial, por ende desafiaba los valores artísticos convencionales basados en la técnica. Segundo, era la forma más barata de impresión disponible, un medio que permitió a jóvenes artistas con recursos limitados, participar en un importante evento internacional de arte. Las BAAG fueron el primer evento competitivo internacional para Caro y Posada y fue el debut de Posada en el mundo del arte.⁹⁰

⁸⁹ Gina McDaniel Tarver, op.cit. p.156

⁹⁰ Idem.

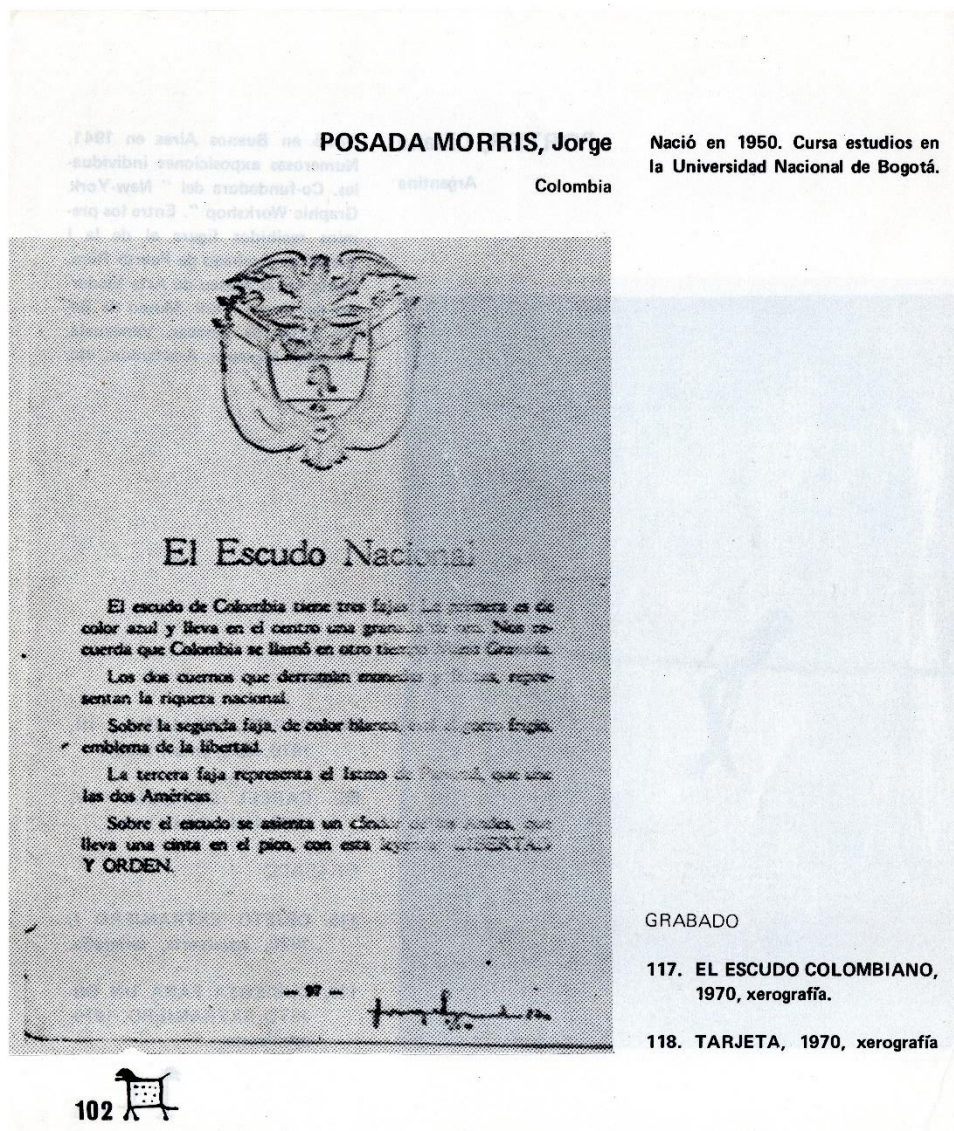


Imagen 24. Antonio Caro y Jorge Posada. El escudo colombiano. Catálogo Exposición Panamericana. 1970.

La propuesta de los dos jóvenes (Caro y Posada tenían 20 años en 1970) desafió varios conceptos asociados a la gráfica como la noción de originalidad y autoría, la destreza técnica y el valor comercial. Esta exploración continuó en la *I Bienal* con la obra *Dar para ganar* realizada conjuntamente. Constaba de 3000 dibujos firmados por los artistas que eran repartidos en la entrada al público. En carta enviada al MLT, Caro explica en qué consiste la obra:

Notas o aclaraciones de la obra Dar para ganar:

- I) Los dibujos son estrictamente personales.
- II) Los dibujos se colocarán revueltos indiscriminadamente en el mismo sitio.
- III) Los dibujos se colocarán en un cajón de mesa, o escritorio, un baulito, etc. La altura será la adecuada para una de pies.

(Estas son guías pero nosotros confiamos en su criterio y en las posibilidades del museo)⁹¹

“Los dibujos estarán al alcance de los visitantes, ellos podrán hacer con los dibujos lo que deseen”, así explicaba Caro las intenciones de la obra, y complementaba: “El carácter lúdico de nuestro trabajo implica nuestro criterio respecto a los términos standarizados [sic] mitificados como estético, artístico, comprometido, etc. Con una visión conceptual, queremos tratar de encontrar el dibujo como expresión libre y espontánea de cualquier persona y para cualquier persona”.⁹² Con esta obra Caro y Posada llevaban al límite la noción democratizadora asignada a la gráfica, haciendo múltiples los dibujos, desacralizando la figura del artista y de la obra, así como dándole un carácter participativo al espectador. Para Eduardo Serrano, al ser realizado en equipo este acto no sólo cuestionaba la noción de “producto genial”, sino que además al regalarlos cuestionaba los sistemas comerciales del arte.⁹³ Luis Camnitzer también destaca este trabajo como paradigmático: “En la (Bienal) de Cali quizás la obra más impactante fue cuando Antonio Caro repartió 200 dibujos originales en la puerta de La Tertulia, cuestionando así todo el concepto de la Bienal.”⁹⁴ En su libro sobre arte conceptualista latinoamericano, Camnitzer referencia esta obra de Caro -y Posada- como un ejemplo de “desinstitucionalización sistemática dentro del ambiente artístico” considerando que “su enorme edición de originales fue capaz de aniquilar la importancia

⁹¹ Carta de Antonio Caro a Gloria Delgado, sf. (circa 1971).

⁹² Carta de Antonio Caro a MLT, sf.

⁹³ Eduardo Serrano, *Un lustro visual, ensayos sobre arte contemporáneo*. Bogotá: Tercer mundo ediciones, 1976. p.141.

⁹⁴ Luis Camnitzer en comunicación vía correo electrónico con la autora, 28 de octubre de 2016.

pretendida por cualquiera de las ediciones limitadas y numeradas que estaban expuestas en el museo”.⁹⁵

Es curioso que al parecer Caro y Posada tenían otra idea pensada para presentar en el evento. En el Acta No 6 de la *Primera Bienal Americana de Artes Gráficas* se puede leer que la participación de los artistas fue aprobada “dejando constancia con respecto a Antonio José Caro y Jorge Posada Morris, quienes solicitaron autorización para envolver uno de los muros del Museo, que podría realizarse solamente en la parte externa, para no inferir el buen desarrollo de la muestra”.⁹⁶ Las razones por las cuales esta propuesta no se realizó así como los detalles de su contenido se desconocen, sin embargo esta fuente, al igual que lo sucedido con las vallas de Salcedo o las heliografías de Ferrari, evidencia la apertura de los organizadores del evento a recibir propuestas diversas e igualmente da cuenta de la buena relación establecida con los artistas.

La participación de Caro y Posada en las BAAG admite discutir la disciplina gráfica y su definición, en tanto la obra se convierte en gesto, intercambio y mensaje. La característica reproductiva del medio es llevada a su límite máximo borrando la distinción entre obra de arte y medios publicitarios como folletos o volantes, o de comunicación como periódicos y boletines.

⁹⁵ Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Bogotá: IDARTES, 2012. p.235.

⁹⁶Acta No 6 de la Primera Bienal Americana de Artes Gráficas, 24 de mayo de 1971.



Imagen 25. Antonio Caro, *Primitive Art*, xerografía, 1970. Pieza original. Colección MLT.

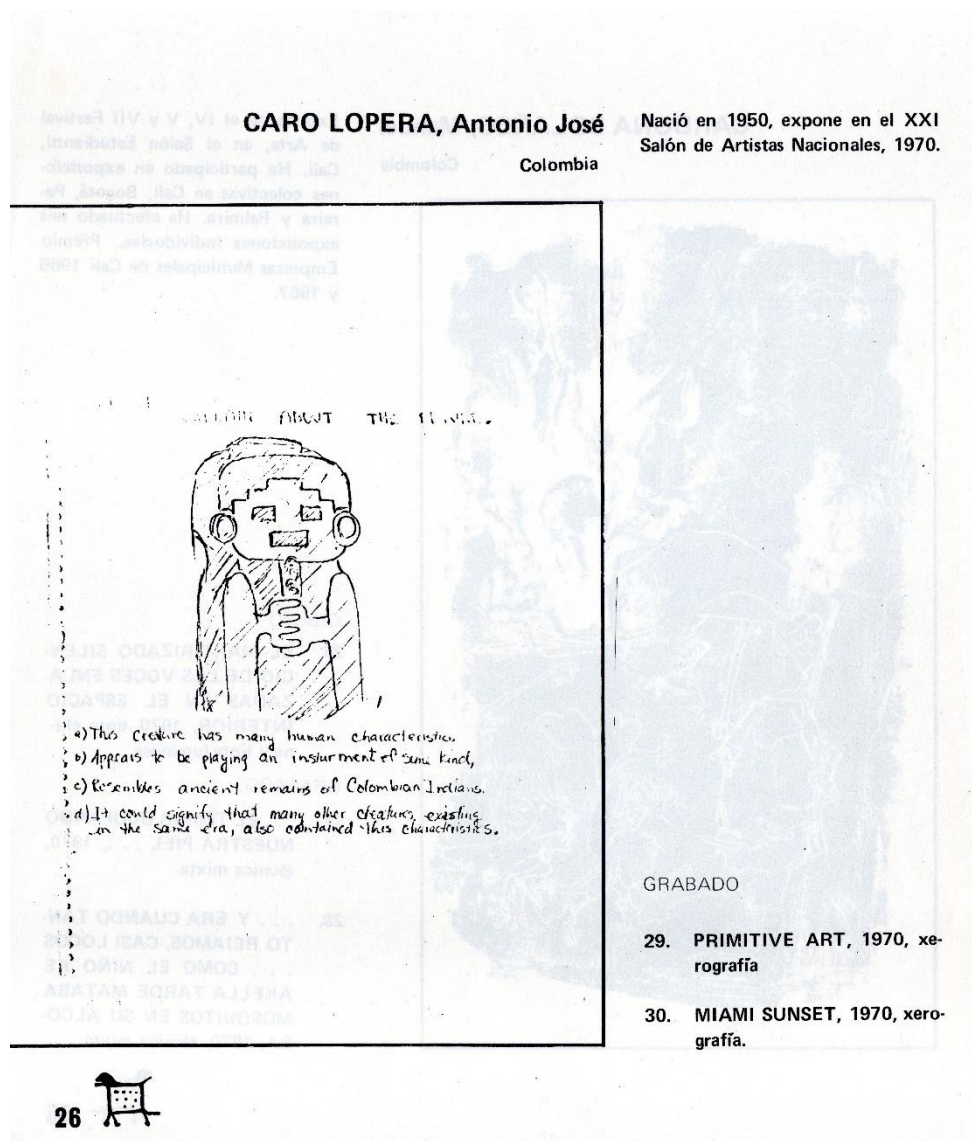


Imagen 26. Antonio Caro. Primitive Art. Catálogo Exposición Panamericana. 1970.

Álvaro Barrios (1945) es otro de los artistas conceptuales que trabaja tensionando el medio, el mensaje y el status de la obra de arte en sus propuestas. En 1972, trabajaba en la agencia de publicidad Sonovista y realizó unos dibujos para la campaña publicitaria de *Café Puro Almendra Tropical* que fueron publicados en algunos periódicos de Barranquilla. Según cuenta, algunos colegas le comentaron que eran unos dibujos tan bien logrados que era una pena que no estuvieran firmados. Para remediar la situación, Barrios organizó un encuentro para firmar la obra una vez impresa en el periódico. Esta experiencia fue el inicio de los

Grabados populares que el artista continúa realizando en diferentes contextos hasta la actualidad.⁹⁷

“Yo me estaba apropiando del trabajo de la máquina y empecé a crear una teoría de este tipo de grabado frente al grabado tradicional, que tiene otras condiciones, como la intervención de la mano”.⁹⁸ Esta teoría de manera similar a la esbozada por Caro y Posada, expande los límites de la disciplina del grabado al masificar la impresión de sus obras a través de periódicos de circulación amplia con instrucciones para que los lectores se congreguen en un lugar y hora específica y lleven la hoja del periódico que contiene la obra para ser firmada por el artista, el cual con ese simple gesto convierte la copia en original y la valoriza. “One of the propositions for the *Popular Prints* has been the demystification of the principal values respected by ‘traditional prints,’ not just the economic value and the limitation of the edition, but also the signature itself”.⁹⁹ En los “Grabados populares” [Img.27] se destaca que Barrios mantenga la noción de Grabado en vez de gráfica: La noción del grabado popular como parte del origen del grabado en occidente, y como línea muy fuerte en el grabado tradicional en América Latina, como lo fue por ejemplo el Taller de Gráfica Popular mexicano; pone en relación el soporte de los medios masivos y los medios populares.

⁹⁷ Conversación de Álvaro Barrios con la autora, 26 de febrero de 2019.

Al igual que Salcedo, la obra de Barrios hizo parte de exposiciones de CAyC: “Art Systems” del Institute of Contemporary Art de Londres en 1974 y “Latín América” organizada con la Fundación Joan Miró de Barcelona en 1976, mismo año de la *III Bienal*.

⁹⁸ Álvaro Barrios, “Génesis de una idea” en *Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, 2(6), 1981, pp. 48-54.

⁹⁹ Álvaro Barrios en Gina McDaniel Tarver, op.cit. p.199



Imagen 27. Álvaro Barrios. Grabado popular publicado en un periódico. Obra presentada en la III BAAG. 1976.

Una carta enviada por el artista en el marco de la organización de la *III Bienal* en 1976 permite entender mejor el proceso detrás de la ejecución de la propuesta:

Por correo aéreo te estoy enviando el dibujo original para la impresión en *Estravagario*.¹⁰⁰ Excúseme la demora pero espero que todo llegue bien. Por carga aérea de Avianca envió mañana miércoles a primera hora la caja que participa como dibujo, y enseguida te envió un cable con el número de guía. Te ruego que de ser posible me avises cuando las hayas recibido. Ahora quisiera darte algunas notas sobre la colocación de estas obras:

[...]

B) El grabado popular debe exhibirse con ambas páginas del periódico unidas y abiertas, de modo que se vea el nombre del periódico, día de su publicación, precio, etc. y si la explicación para el público no es publicada en primera página, entonces es recomendable recortar esta explicación y enmarcarla, junto con el grabado a fin de que el público comprenda de qué se trata el evento. También, si se desea puede enmarcarse además otra página solamente con el grabado (sin la primera página) para que el público se haga una idea de cómo se vería la obra enmarcada en sus casas –pero esto último no es indispensable.¹⁰¹

Mientras Álvaro Barrios utilizaba los periódicos para poner en circulación su obra artística, Beatriz González (1932) realizó la acción contraria al tomar imágenes publicadas en estos medios de comunicación y transformarlas como parte de su trabajo artístico. Las obras de González “parten de imágenes ya existentes, de motivos dados por el azar o la sociedad. Su mayor pasión ha sido y sigue siendo variar, alterar los significados y los hechos, distanciar y crear sobre lo ya existente; con fervor, con terquedad, sin tregua”.¹⁰²

En la *Exposición Panamericana* González muestra la obra *Hara-kiri en plena calle* [Fig.28-30], un heliograbado en el que se observan dos momentos de una escena en la que se pueden reconocer un automóvil y dos personajes que parecen tener una discusión. La escena es poco legible, pero la manera como es representada remite a un lenguaje entre infantil y caricaturesco, vaciando la imagen del dramatismo que podría contener la escena. La obra de

¹⁰⁰ Suplemento cultural del diario *El Pueblo*.

¹⁰¹ Carta de Álvaro Barrios a Maritza Uribe de Urdinola, Barranquilla, 20 de abril de 1976

¹⁰² Miguel González, *Colombia: Visiones y miradas*. Cali: Fondo mixto para la promoción de la cultura y las artes del Valle del Cauca, 2010. p.11

González fue sacada de una noticia publicada en la crónica roja¹⁰³ del periódico *El Tiempo* de Bogotá. El recorte original, que no hace parte de la obra y que sólo permanece como fuente de la imagen en el archivo personal del artista [Fig.29], está acompañado de un breve texto que explica la tragedia: un hombre de 46 años en Santa Marta recientemente operado de apendicitis, por razones no explicitadas, escapa de la clínica y “hace hara-kiri” frente a su mujer e hija (personajes en el recuadro superior). El hombre fue capturado e intervenido oportunamente, preservando su vida.

En este trabajo, González presenta una aproximación que no sólo entiende la gráfica como fin o como medio sino también como fuente desde donde saca las imágenes que a través de diferentes técnicas como la pintura, el dibujo, la serigrafía o en este caso, la heliografía, reproduce en diversos soportes. Las imágenes provenientes de la cultura popular en la cual la artista se sumerge, son extraídas de sus contextos originales y mostradas en otros espacios artísticos no sin tensionar el ejercicio de representación. Para González es clave que el carácter de copia de la obra se haga evidente, además resalta el hecho de que esta copia es realizada partiendo de otra copia, que es la de la impresión en el periódico. “González intensificaba los efectos de la reproducción industrial de imágenes uniformizando las áreas de color y aplanando en forma total los pocos matices existentes en la reproducción de prensa”.¹⁰⁴ A la artista le interesa destacar los defectos en la calidad de la imagen que se presentan en las reproducciones de la prensa, la cual por sus económicos materiales y la masividad de su impresión afecta su legibilidad.

¹⁰³ Es un tipo de periodismo popular donde se registran asesinatos, muertes o noticias violentas.

¹⁰⁴ Fabiana Serviddio, op.cit. p.218.

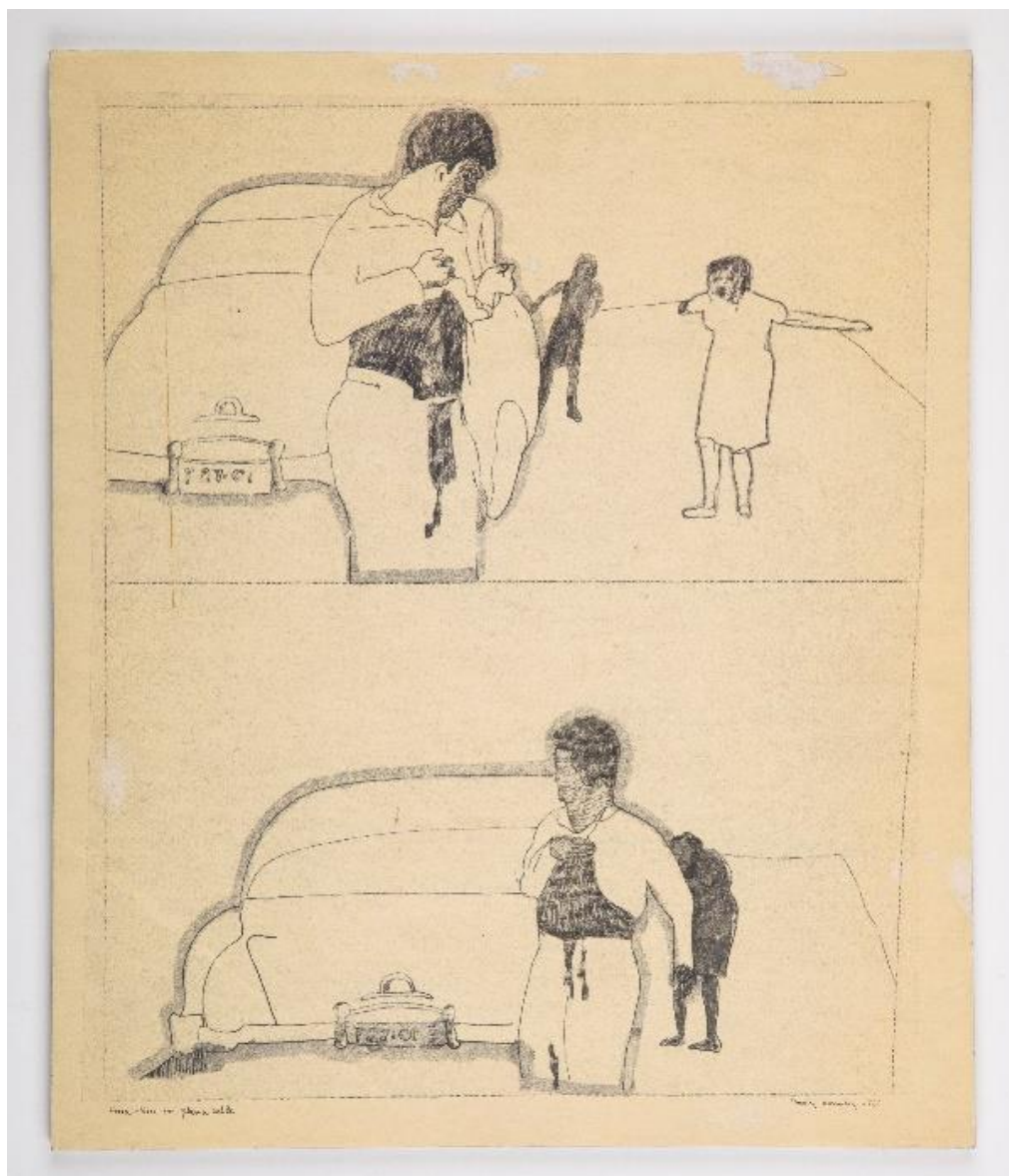


Imagen 28. Beatriz González, *Hara-kiri en plena calle*, heliograbado, 1970.

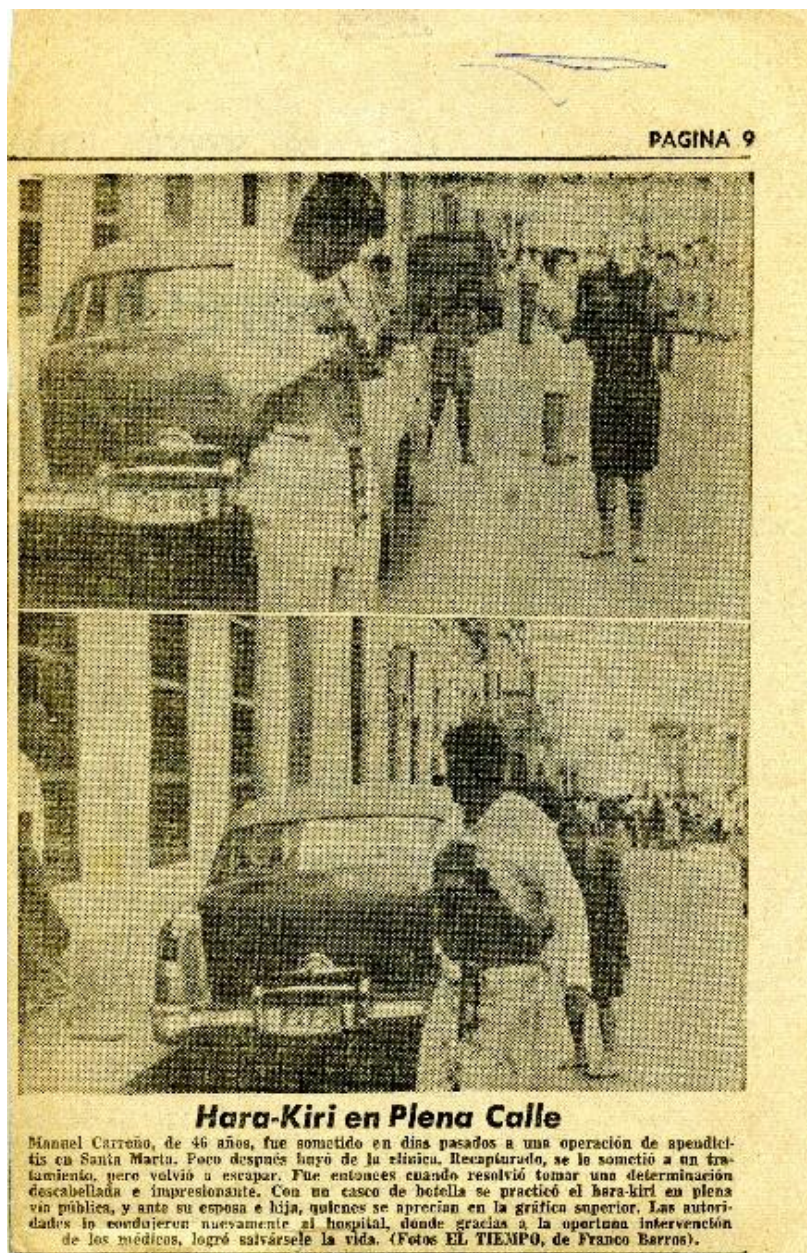


Imagen 29. Recorte de periódico con la noticia "Hara-Kiri en Plena Calle", Catálogo Razonado Beatriz González. Universidad de los Andes.

Nació en 1927 en Santiago, Chile. Estudió en Chile, Estados Unidos, Inglaterra y Francia. Ha participado en diversas exposiciones en Europa y América, entre ellas, las Bienales de Ginebra, San Pablo, Caracas y Bogotá.

GONZALEZ, Beatriz
Colombia

Cursó estudios en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de los Andes. Estudió grabado en la Academia van Beelden de Kunsten, Rotterdam, Holanda. Numerosas exposiciones colectivas desde 1962 a 1970. Exposiciones individuales en 1964, 1965, 1967, 1970. Segundo premio en el I Salón de Pintores de Cali. Mención en el Salón Intercol de pintura joven. Segundo premio especial en el XVII Salón de Artistas Colombianos. Segundo premio en el XIX Salón de Artistas Colombianos. Mención en el I Salón Austral y Colombiano de Grabado. Almanaque Propal, edición 1970. Bolsa viajera de la exposición 20 años de Icetex.



GRABADO

59. HARAKIRI EN PLENA CALLE, 1970, heliograbado.

60. HAPPY BIRTHDAY, 1970, heliograbado.

 53

Imagen 30. Beatriz González. Harakiri en plena calle. Catálogo de la Exposición Panamericana, 1970.

En 1976, la obra de Beatriz González se mostró en la exposición colectiva *¡Al fin pintura!* en la Galería Belarca, de Bogotá, curada por Eduardo Serrano, su director. Como su nombre indica, la exposición buscó reivindicar el medio pictórico frente a las disciplinas gráficas que tuvieron gran popularidad en Colombia durante los años setenta, en gran parte gracias al programa caleño. Para el crítico, el dibujo y el grabado “no son las únicas maneras de expresión artística en las cuales alcanza relevancia el arte contemporáneo en Colombia, ni se han convertido en las vías características del arte de América Latina como se ha llegado

a pretender recientemente”, en lo que puede ser un comentario sobre los planteos de Traba, lo que lo lleva a afirmar -en una contraposición disciplinar, más no de enfoque- que es la pintura la que define “como ningún otro medio la realidad artística del país” según él, por su contenido expresivo y los colores en la superficie. Una contradicción que sugiere por un lado una resistencia a la pérdida de la hegemonía pictórica, siempre entendida a la cabeza de las expresiones plásticas, y por otro lado también puede evidenciar un recelo hacia la descentralización de la escena artística nacional. Más allá de esto, es curioso que de los artistas seleccionados para la muestra, la mayoría estuviera desarrollando obra gráfica por los mismos años.¹⁰⁵

Lo que las obras de Antonio Caro, Jorge Posada, Bernardo Salcedo, Beatriz González y Álvaro Barrios aquí referenciadas muestran es que precisamente el arte contemporáneo colombiano no se definía por la técnica, estos artistas no podían ser categorizados como “pintores” o “grabadores”, se movían entre disciplinas en busca de medios para transmitir sus ideas, revolucionando el arte colombiano de ese momento. De igual forma, reparar en el uso de estos medios es importante para entender el papel que desempeñaron las BAAG y el MLT en el estímulo y exhibición de estas producciones así como los vínculos que propició con artistas continentales, lo que en suma contribuyó a la actualización del campo del arte nacional y a la activación de dinámicas internacionales.

Proyectos colectivos en el circuito de arte latinoamericano: el New York Graphic Workshop y el Grupo Grabas

El impacto de las BAAG y su conexión con otras escenas artísticas latinoamericanas transformó al MLT en una institución referente para variados artistas que, a comienzos de la década de los setenta, sostuvieron proyectos asociativos de producciones exploratorias del medio que se insertaron tanto en el circuito institucional artístico como comercial. Luis Camnitzer (1937) y Liliana Porter (1941), desde 1965 compartieron procesos en el New York Graphic Workshop donde junto con José Guillermo Castillo (1938-1999) se propusieron

¹⁰⁵ Además de González, la muestra incluía trabajos de Santiago Cárdenas, Darío Morales y Luis Caballero, destacados dibujantes nacionales.

revisar los alcances de la gráfica como medio. Este taller fue un lugar de encuentro de muchos artistas latinoamericanos que se interesaron en hacer ediciones de sus trabajos y aprender las técnicas.¹⁰⁶ Estos encuentros en Nueva York generaron en muchos de ellos un sentimiento de identidad compartida: dejaron de ser argentinos, mexicanos o peruanos para ser latinoamericanos. Este sentimiento de pertenencia era algo nuevo, propiciado por la migración: “en Argentina no me pasaba, sentía que México era el extranjero o Perú, en cambio acá [Nueva York] no había diferencia”, dice Porter.¹⁰⁷ De igual forma Camnitzer afirma: “se podría decir que la idea de Latinoamérica unida (como opuesta a una conglomeración de países) estaba más cerca a la realidad en el exilio que el continente mismo”.¹⁰⁸

Lo latinoamericano se convierte en una categoría significativa de configuración para los artistas y para entender la inscripción de su obra durante esos años, un parametro de revisión muy importante: en la diáspora los artistas habían perdido su sentido del lugar, pero mantuvieron su cultura.¹⁰⁹ “Soy artista latinoamericana, mis puntos de referencias culturales comenzaron ahí, mi idioma es el español”, establece Porter.¹¹⁰ Esta reafirmación identitaria también se veía reflejada en la participación de muchos de estos artistas en el circuito de bienales y en exhibiciones en museos subcontinentales; según Camnitzer, “la estrategia para la promoción del NYGW debía apuntar a la escena latinoamericana” al encontrar en Nueva York un espacio impenetrable para propuestas alejadas del folclorismo asociado aún entonces al arte de esos países.¹¹¹ Dentro de este circuito, San Juan y Cali fueron estaciones centrales. Tanto Porter como Camnitzer, participaron constantemente de los eventos bienales; además, en el MLT presentaron exposiciones, individuales y en conjunto, que dan

¹⁰⁶ Entre los nombres se puede mencionar a José Luis Cuevas, Marta Minujín, Jorge de la Vega, Luis Felipe Noé y Luis Solari.

¹⁰⁷ Lilita Porter en entrevista con la autora, 11 de diciembre de 2018.

¹⁰⁸ Luis Camnitzer en Aimé Iglesias Lukin, “Contrabienal: Art, Politics, and Latin American Identity in 1970s. New York”, *ICAA Documents Project Working Papers* num.4 diciembre, 2016. p.11.

Otros artistas residentes en Nueva York expresan nociones similares. César Paternosto, artista argentino residente en la ciudad norteamericana que por esos años afirma: “Fue en Nueva York donde descubrí que era ‘Latinoamericano’. Viniendo de Buenos Aires, todos buscábamos en ser artistas ‘universales’... pero la categoría ‘Latinoamericana’ estaba muy presente. Fue una etiqueta que se quedaba contigo tan pronto como llegabas”. *Ibid.* p.12.

¹⁰⁹ *Ibid.* p.11-12

Isabel Plante, en su investigación sobre los artistas argentinos en París, coincide al señalar que la noción de lo latinoamericano como identidad grupal fue compartida por el amplio colectivo de artistas exiliados en Francia. Isabel Plante, *op.cit.*

¹¹⁰ Lilita Porter en conversación con la autora, 11 de diciembre de 2018.

¹¹¹ Silvia Dolinko, *Arte plural...*p.352.

cuenta de sus preocupaciones y exploraciones técnicas y conceptuales sobre el medio gráfico.¹¹²

Hasta hoy el grabado, en general, fue epigonal con respecto a las otras artes. El grabador vivió siempre encerrado en su cocina de recetas técnicas. Creemos que llegó la hora de que tomemos la responsabilidad de revelar, nuestras propias imágenes como grabadores, condicionados, pero no destruidos por nuestras técnicas.¹¹³

El pensamiento de los artistas, que a la vez que se autoreconocen como grabadores, cuestiona la disciplina dentro de la posición disciplinar y extra disciplinar, es decir, replantean la disciplina en sus nociones tradicionales, sin desconocer las mismas. Este particular acercamiento al grabado se puede observar en algunas obras presentadas en Cali.

Liliana Porter mostró en las BAAG diferentes piezas que pasan por el dibujo, el grabado y el cartel, combinándolas conceptualmente, y cuestionando el medio gráfico. La obra con la que participa en la I Bienal 1971 *Arruga I y II*, (1968) [Img.31], parte de un portafolio de 10 estampas¹¹⁴ en las que se muestra una exploración donde la forma afecta la superficie creando un efecto de dimensiones tridimensionales. La obra, un fotograbado - técnica mixta en el que se realiza la transferencia de una imagen fotográfica a la matriz de metal, para luego imprimirla en el papel soporte-,¹¹⁵ el papel liso parece arrugarse ante los ojos del espectador, extrapolarlo la característica unidimensional del fotograbado a una ilusión de relieve. Para la artista, la mayor singularidad radicaba en el acto de editar. Para condensarlo en un gesto, tomó un papel, lo apretó en su mano y lo arrojó. La arruga que quedaba era el grabado. Era un acto que ella o cualquiera podía hacer, incluso con los ojos cerrados.¹¹⁶

¹¹² Estas exposiciones fueron: Luis Camnitzer/Liliana Porter, enero de 1978. Luis Camnitzer Simón *Rodríguez. Instalación*, Galería Taller, 1995. Liliana Porter, tuvo tres exposiciones individuales en el Museo (1981, 1987 y 1991), la artista extranjera con mayor número en la historia del museo.

¹¹³ Luis Camnitzer, "Manifiesto del New York Graphic Workshop," [n.d]. Typed manuscript. Archivo ICAA.

¹¹⁴ Porter presentó a fines de los sesenta, piezas del portafolio fueron exhibidas en distintos escenarios de Buenos Aires, Caracas, Santiago de Chile, entre otros. Más sobre esta obra en Silvia Dolinko, *Arte plural...*pp. 349-355.

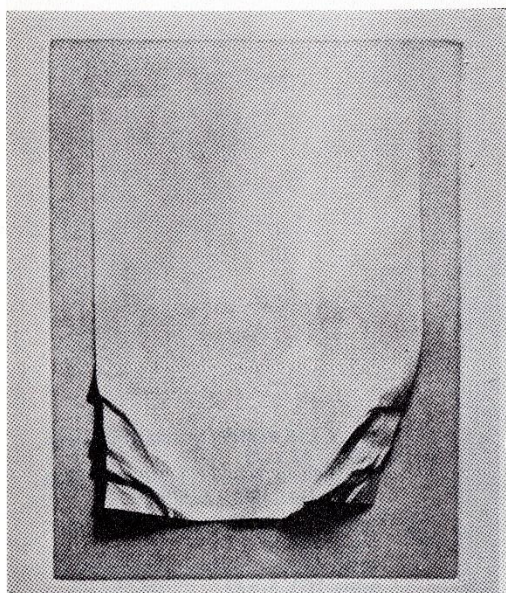
¹¹⁵ *Ibid.* pp.349-350.

¹¹⁶ Andrea Giunta, *¿Dónde comienza el arte contemporáneo?* Buenos Aires, Fundación arteBA, 2014, p.61.

PORTER, Liliana

Argentina.

Nació en Buenos Aires en 1941. Numerosas exposiciones individuales. Co-fundadora del "New York Graphic Workshop". Entre los premios recibidos figura el de la I Bienal de Grabado de Puerto Rico. Obras en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, Museo de Bellas Artes de Caracas, Stedelijk Museum de Amsterdam, etc.



- ☐ "AUSENCIA I", soplete sobre papel, 1970, 1.00 x 0.75
- ☐ "AUSENCIA II", soplete sobre papel, 1970, 1.00 x 0.75
- ◼ "ARRUGA I", aguafuerte fotográfico, 1968, 0.35 x 0.40
- ◼ "ARRUGA II", aguafuerte fotográfico, 1968, 0.35 x 0.40
- "AFICHE PARA EL MOVIMIENTO POR LA PAZ EN E.E.U.U.", serigrafía, 1970, 0.45 x 0.70

174



Imagen 31. Liliana Porter, *Arruga*, aguafuerte fotográfico, 1968. Catálogo de la I BAAG, 1971.

Con la serie *Arruga*, Porter evidenciaba “su noción de crisis de la idea del grabado tradicional, apuntando a una lectura acerca de cuál era el discurso propio del *médium* a fines de los años sesenta”, ironizando el aspecto técnico y virtuoso que había caracterizado a la estampa; su trabajo de esos años pueden ser objeto de distintas lecturas que además de la materialidad ya mencionada apudan a la obra como objeto efímero e incluso como mirada metafórica y crítica de la sociedad de consumo.¹¹⁷ Con la inclusión de la fotografía se reemplazaba el lugar que el dibujo tenía como elemento creativo de la obra gráfica, el

¹¹⁷ Silvia Dolinko, *Arte plural...* pp.350-351.

fotograbado, en la manera que Porter lo utilizaba, permitió ampliar las discusiones sobre la imagen y el soporte, “explorando los ambiguos diálogos entre imagen ‘original’, la ‘representación’ y la ‘reproducción’”.¹¹⁸

Las obras de Porter ganan reconocimientos tanto en la *Ira Bienal del Grabado Latinoamericano de San Juan* en 1970 como en la II BAAG en 1973, con *Rotura*, obra en la que el papel se “rompe” develando una capa oculta, una segunda superficie, que a su vez traza líneas de dibujo, como un efecto de *trompe l’oeil* que genera una ilusión que remite a rotura. Estos reconocimientos indican una legitimación de su propuesta en este tipo de certámenes. Marta Traba, en desacuerdo con los premios de Puerto Rico en 1970, escribe un influyente artículo crítico titulado “El éxito de los derrotados”, donde afirma que “las obras premiadas del venezolano Jesús Rafael Soto, del uruguayo Luis Camnitzer y de la argentina Liliana Porter son vacías de significado y entregadas a la técnica.”¹¹⁹ La crítica no apreciaba la manera en que desde el NYGW se concebía la gráfica, alejada de las características por ella asignadas al medio. Una mirada más atenta a la propuesta de la artista es la que plantea Maritza Uribe de Urdinola en una columna sobre los premios entregados a artistas mujeres en la segunda edición del certamen caleño en la que expone respecto a la obra de Porter que

Tanto sus dibujos, como sus grabados, cerebrales, fríos, podrían ser catalogados dentro del orden de la pintura conceptual. Sin embargo, demuestran claramente el oficio, la maestría, el acierto de composición.

[...]

Tanto el dibujo, leve fino, impecable, que fue merecedor del premio, como en los dos grabados, con las “huellas plantares”, o cuando rasga el papel con el acierto de quien diciendo aparentemente muy poco, nos está contando toda una historia o un resumen de la pintura moderna.¹²⁰

¹¹⁸ Ibid. p.351. La técnica que aparece en el Catálogo de la I BAAG es “aguafuerte fotográfico”.

¹¹⁹ Marta Traba, “El éxito de los derrotados” en *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, San Juan, No. 47, abr.-jun. 1970.

En *Dos décadas*, Traba también se refiere a la obra de Camnitzer premiada en San Juan de la siguiente manera: “una obra tristemente conceptual, que recibe el premio a la gratuidad y el esnobismo”, p.208. Las menciones de Porter y Camnitzer en este libro son escasas, lo que evidencia el argumento de que la obra de estos artistas no era valorada según el marco de apreciación construido por la crítica.

¹²⁰ Maritza Uribe de Urdinola, “Las mujeres en el arte” en *Occidente*, 20 de diciembre de 1973

Las exploraciones que exhibe Porter en Cali permiten examinar el grabado en su inscripción contemporánea, donde se amplían no sólo las propuestas sino también los alcances del medio que sobrepasa la esfera de exhibición tradicional y propone una gráfica extendida, incorporando otros elementos físicos en las composiciones y ampliando el soporte que pasa del papel al muro.¹²¹ Pese a esto, la artista no desconoció la obra gráfica como un dispositivo de comunicación en algunas de sus producciones como *Cartel para la paz en EE.UU* [Img.32], mención en *Diseño en la IBAAG*, obra atípica, y por sí misma muy valiosa. En esta serigrafía, se observa en la parte superior a una mujer siendo apuntada por un fusil en la cabeza, es la impresión de una fotografía sacada del periódico *The New York Times*, en la parte inferior se inserta un texto mecanografiado que dice: “This woman is a northvietnamese, southafrican, puertorican, colombian, black, argentinian, my mother, my sister, you, I”. Porter se manifiesta en contra de la guerra de Vietnam y se reivindica -con el texto- como mujer universal, equiparando las luchas vietnamitas con la de otros países tercermundistas. En palabras de la artista:

Lo político no aparece como tema recurrente en mi obra, pero pienso que se expresa de diversas maneras. Hubo ocasiones concretas en las cuales asumí una postura pública, como por ejemplo frente a la Guerra de Vietnam. En 1970 hice esta serigrafía con una foto del asesinato de una mujer vietnamita, que había aparecido en el *New York Times*. Debajo escribí “Esta mujer es norvietnamita, sudafricana, puertorriqueña, colombiana, negra, argentina, mi madre, mi hermana, tú y yo”.¹²²

¹²¹ Para la exposición de Liliana Porter en el MLT en 1983, la artista realizó un mural portátil, sobre un panel, ubicado en la sala principal del Museo. La obra *Fin de viaje*, incorpora diversidad de elementos y técnicas que pasan entre el dibujo, la fotoserigrafía y el collage, involucrando objetos reales como hilos, páginas de libros y barcos de juguetes, en una exploración conceptual y poética. En 2018, el mural es “descubierto” después de estar oculto en las paredes del Museo por más de 30 años como parte de la exposición *Reserva abierta: ¿Por fin Cali sabrá lo que tiene?*, curada por la autora de esta tesis. Más sobre el mural, la historia y su exhibición se puede encontrar en el siguiente vídeo: <https://artsandculture.google.com/asset/fin-de-viaje-mural-de-liliana-porter-en-el-museo-la-tertulua-liliana-porter/nwGAK9YifFQ5UA?hl=es-419>

¹²² Liliana Porter en la cuenta de Instagram del Museo Latinoamericano de Buenos Aires- Malba, 2 de julio de 2020. <https://www.instagram.com/p/CCKdCbcjeHD/?igshid=MDJmNzVkMjY=>

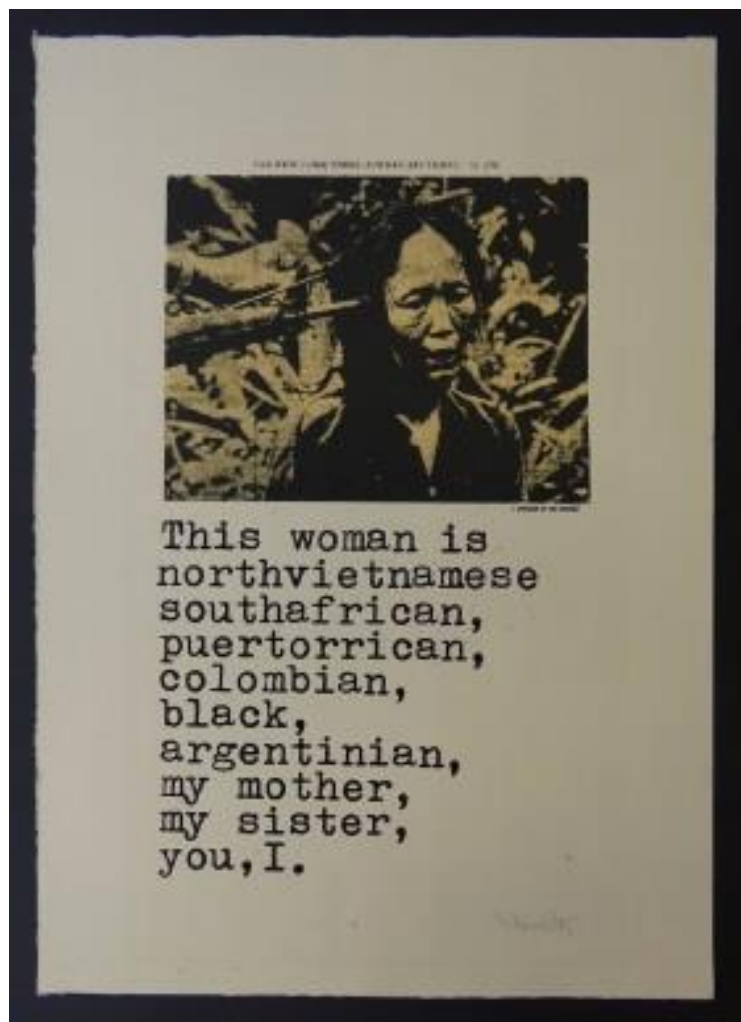


Imagen 32. Liliana Porter, Cartel para la paz en EE.UU. Serigrafía, 1970. Colección MLT

Liliana Porter usó el texto como un elemento central de la propuesta, en un ejercicio similar al de Bernardo Salcedo, anteriormente mencionado, aunque con propósitos distintos. En los dos, el texto busca darle un significado a la imagen más allá del que la imagen misma pueda indicar. En el caso de Porter, pasa de ser un documento extraído de la realidad, una fotografía que muestra los horrores de la guerra y se transforma en una composición que dignifica a la mujer, anónima, y la convierte en un emblema de luchas y posicionamientos políticos, aseuntando el carácter único de esta obra dentro de la producción de la argentina.

En obras posteriores, Porter trabajará con más insistencia con la literatura, utilizando fragmentos de libros en sus composiciones en las que creaba un vocabulario visual. Las mismas imágenes se pueden encontrar impresas en obras sobre papel, algunas impresas en ediciones de serigrafías, otras integrando la composición de collages únicos. También

algunas de esas mismas imágenes aparecieron en obras sobre tela, pinturas que integraban a veces óleo o acrílico, assemblages y serigrafía.¹²³

Más que explorar con los límites materiales del medio gráfico, Luis Camnitzer propuso una aproximación que indagaba en el lenguaje y la palabra: “Lo que finalmente me interesaba era la construcción de una red mental; no una red visual, sino un concepto. Básicamente, me interesaban los conceptos y la manera en que mi obra los relacionaba, además de la arbitrariedad del sentido y de la nomenclatura que se revela en un diccionario”.¹²⁴ La serie de *Camilo Torres*, tres producciones desarrolladas a lo largo de tres años y tres ediciones del certamen caleño, son una muestra de cómo estos intereses conceptuales fueron desarrollados a través del medio gráfico. Camnitzer participó En 1970 en la *Exposición Panamericana* con un par de aguafuertes con dos nombres centrados en un cuadrado blanco con letras mayúsculas: “Che” y “Camilo Torres” [Img.33 - 34]. La primera, realizada en 1968, y la segunda en 1970, ambas hacen parte de que una serie de trabajos basados en una sola palabra o frase con las que se propone avanzar en su indagación sobre “el proceso intelectual de la creación artística, los alcances simbólicos del lenguaje y la lectura crítica sobre el rol del artista contemporáneo”.¹²⁵

La obra *Camilo Torres* se refiere a un líder revolucionario colombiano, sacerdote católico que optó por dejar su orden religiosa y tomar las armas dentro del grupo guerrillero Ejército de Liberación Nacional (ELN) como acción final en su empeño por combatir la pobreza y la desigualdad en el país. En 1966, poco después de iniciar el camino armado, fue asesinado en combate. La imagen de la obra presentada por el artista uruguayo es mostrada en la página del catálogo del evento, lo que se convierte en un detonante para la creación de una serie de piezas que se interconectan entre sí. Para la *I Bienal* realizada al año siguiente, Camnitzer envía la segunda parte de la serie: *Página para Camilo Torres*, [Fig.35] una serigrafía en la que reproduce la página del catálogo donde aparece su nombre y su obra. Esta acción es repetida para la II Bienal de 1973 con *Tercera página para Camilo Torres*, una reproducción de la página del catálogo de la *I Bienal*, pero en esta ocasión, la obra repetida es resignificada con un texto escrito a mano por el artista que interviene la reproducción de la imagen sobre el papel, que ya no será la copia de la imagen del catálogo, rompiendo la

¹²³ Lilitiana Porter en comunicación vía correo electrónico con la autora, 8 de diciembre de 2018.

¹²⁴ Alexander Alberro, *Luis Camnitzer. En conversación con Alexander Alberro*, Fundación Cisneros, 2014.

¹²⁵ Silvia Dolinko, *Arte plural...* p.349.

tautología que se había presentado: la obra reproducida en el catálogo da pie a una acción contraria, la página del catálogo reproducido en una obra.

Luis Camnitzer complementa esta interpretación: “En cuanto a la obra de Camilo Torres me interesaba cómo al reenviarla a las varias bienales utilizando la reproducción del catálogo, la imagen referente a Camilo iba achicándose sucesivamente mientras que mi presencia como artista permanecía del mismo tamaño, una especie de lamento sobre la disminución de la imagen del revolucionario a expensas de la promoción del artista”.¹²⁶ Las obras fueron donadas al MLT y al ser exhibidas en su conjunto logran mostrar la intención expresada por el artista: la palabra Camilo Torres de la primera estampa pierde impacto y profundidad en las obras que le siguen, donde más que el homenaje a la figura del revolucionario, hay una superposición de capas y sentidos que ya no refieren al personaje de la obra, sino a la obra como tal, su reproducción en catálogos, su edición en imagen, la descontextualización de su forma y los códigos a través de los cuales se presenta: información de técnica, biografía del artista, año de realización, numeración de páginas, una construcción de sentidos que el tiempo y el medio permiten condensar.

Curiosamente, no se encuentra mención a las obras de Camnitzer en las críticas del periodo. Lo anterior se puede explicar en la particularidad de la propuesta, que si bien tiene un elemento claramente político, no se hacía tan evidente en el tratamiento dado por Camnitzer, contrario a otras obras -que se verán en el siguiente capítulo- que se podrían considerar, para la época, abiertamente políticas e incluso comprometidas.

¹²⁶ Luis Camnitzer en comunicación vía correo electrónico con la autora, 28 de octubre de 2016.



Imagen 33. Luis Camnitzer, Camilo Torres, aguafuerte, 1970. Colección MLT

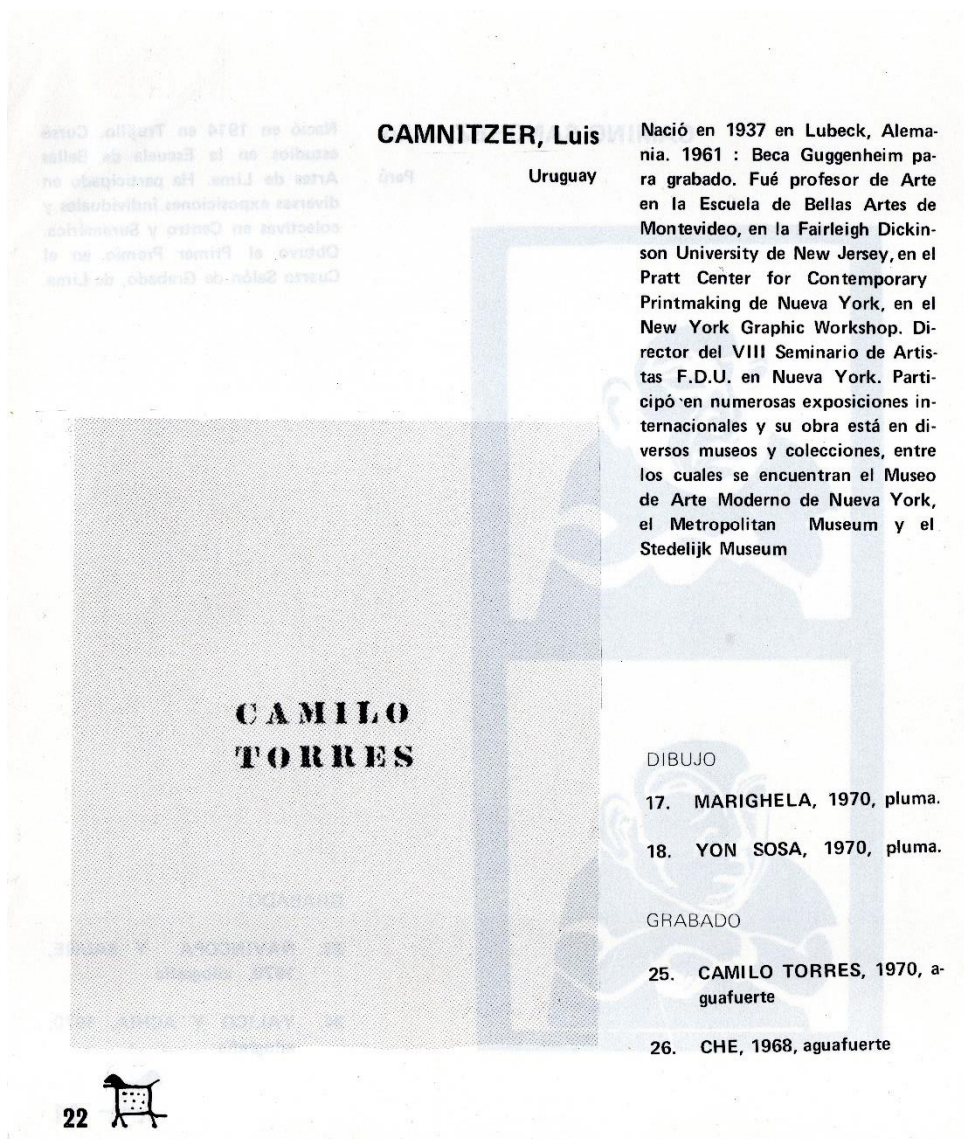
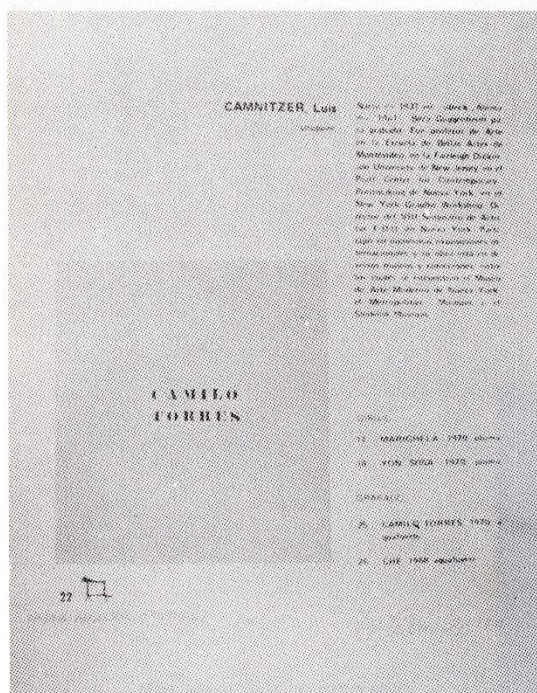


Imagen 34. Luis Camnitzer. Camilo Torres. Serigrafía. Catálogo Exposición Panamericana, 1970.

CAMNITZER, Luis

Uruguay

Nació en 1937 en Lubeck Alemania. 1961, Beca Guggenheim para Grabado. Fué profesor de Arte en la Escuela de Bellas Artes de Montevideo, en la Fairleigh Dickinson University de New Jersey, en el Pratt Center for Contemporary Printmaking de Nueva York, en el New York Graphic Workshop. Director del VIII Seminario de Artistas F.D.U. en Nueva York. Participó en numerosas exposiciones internacionales y su obra está en diversos museos y colecciones, entre los cuales se encuentra el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el Metropolitan Museum y el Stedelijk Museum.



■ "PAGINA PARA CAMILO TORRES", serigrafía, 1971, 0.70 x 0.50
 "TRES CABEZAS", serigrafía, 1971, 0.70 x 0.50



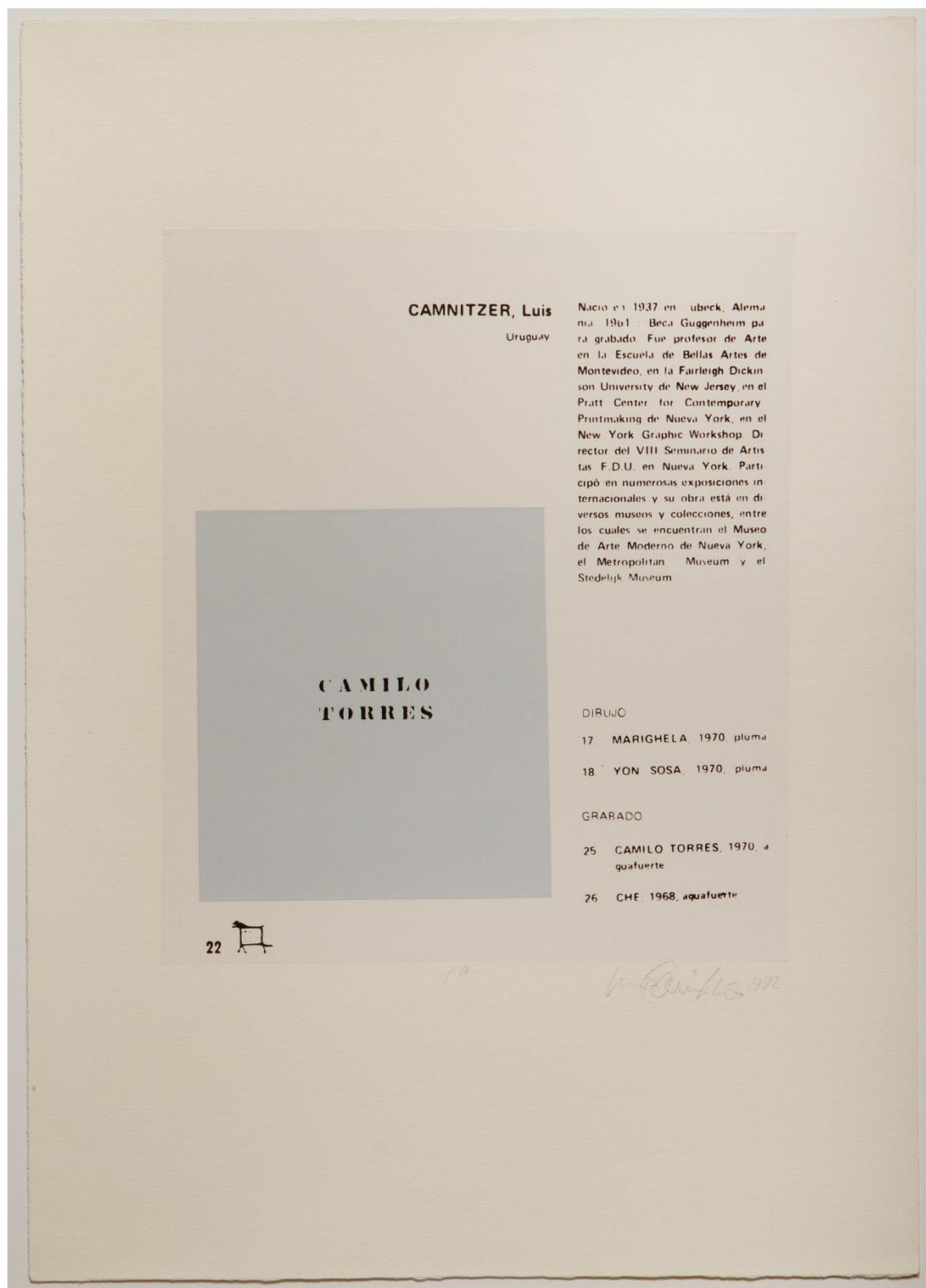


Imagen 35. Luis Camnitzer, Página para Camilo Torres, serigrafía. Catálogo I Bienal Americana de Artes Gráficas, 1971. Página para Camilo Torres, serigrafía, 1971. Colección MLT.

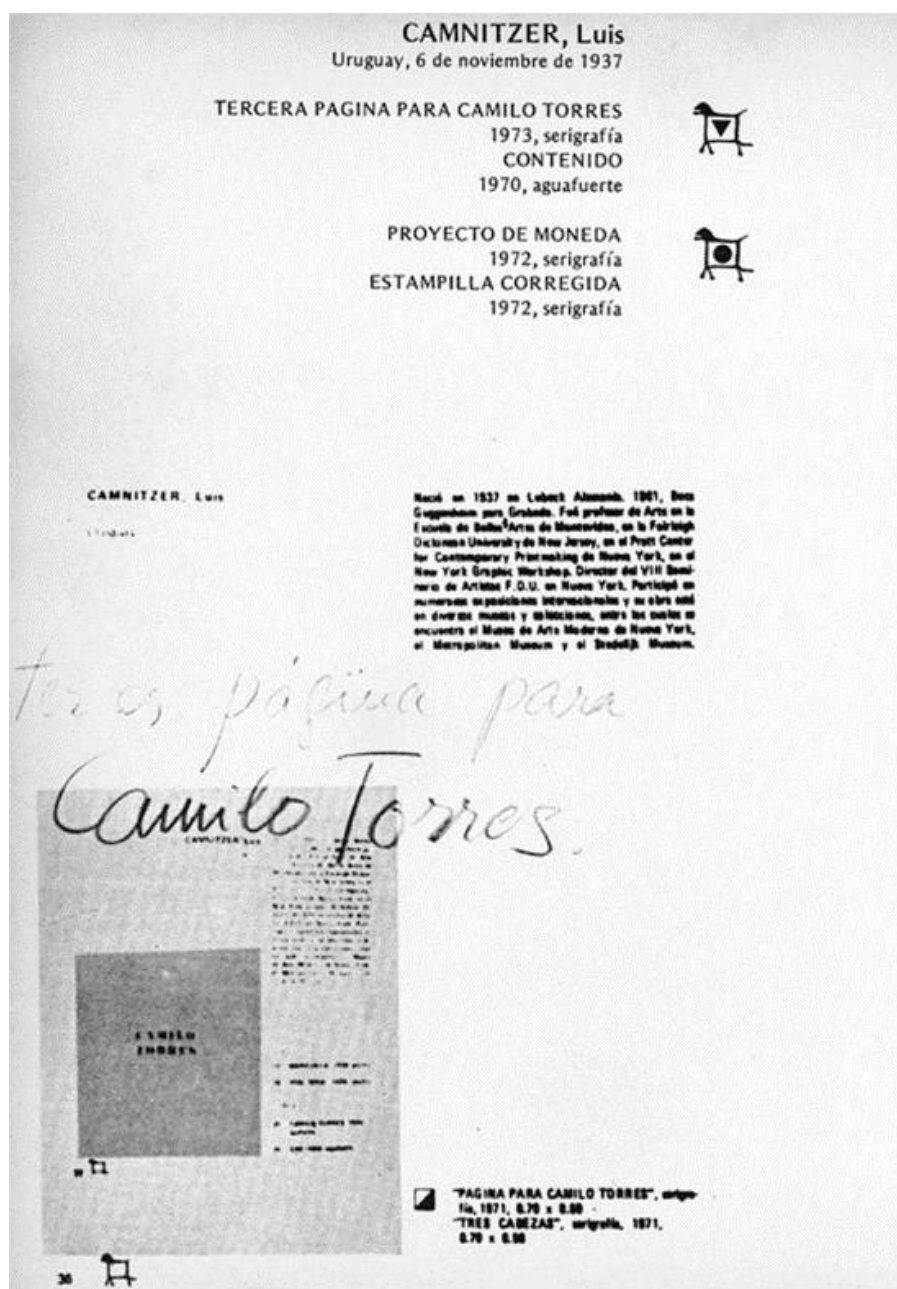


Imagen 36. Luis Camnitzer, Tercera Página para Camilo Torres, serigrafía. Catálogo II Bienal Americana de Artes Gráficas, 1973.



Imagen 37. Fotografía de la exposición *Cali 71: ciudad de América*, Museo La Tertulia, 2016-2019. A la izquierda la obra de Liliana Porter, *Cartel para la paz*. En el centro la obra de Pedro Alcántara y al fondo, la serie de Luis Camnitzer.

Las obras de Luis Camnitzer para las BAAG también dan cuenta de la relación entre las imágenes que circulan en otros medios de comunicación, como libros, catálogos y revistas que terminan siendo parte de las creaciones de los artistas, lo que difumina las divisiones disciplinarias entre el grabado artístico y otros medios de difusión de la imagen. En esa sintonía, se pueden introducir los trabajos del Grupo Grabas (Gráficos de Buenos Aires) quienes, también conformaron un grupo de exploración gráfica y de producciones seriadas que circularon profusamente por el circuito latinoamericano de los años setenta.

En una carta enviada a Maritza Uribe de Urdinola en 1971, Daniel Zelaya, reconocido artista argentino participante de las *Bienales de Grabado de Chile* y de la *Exposición Panamericana*, expuso la siguiente solicitud:

Desearía si es posible dentro el reglamento de la próxima Bienal, hacer extensiva la invitación de concurrencia a la misma, de tres artistas gráficos argentinos, con los cuales conformamos un grupo llamado GRABAS (Gráficos de Buenos Aires) y que exponemos este año en Polonia, Checoslovaquia, Canadá y Chile. Como todos los

componentes nos dedicamos al grabado, el dibujo y el diseño gráfico, nos interesaría participar aparte de con la obra individual, también con una obra de diseño gráfico realizada íntegramente por los cuatro integrantes de GRABAS.

Los nombres de los restantes integrantes (de los cuales adjunto fotografías de obras y curriculums) son: DELIA CUGAT, PABLO OBELAR y SERGIO CAMPOREALE.¹²⁷

Los Grabas se presentan ya no como grabadores sino como “artistas gráficos”, definiendo un enfoque particular desde lo comunicacional que caracterizó su obra del periodo, la cual se insertó en los itinerarios marcados por la gráfica en eventos celebratorios de la disciplina en Europa del este y en el continente americano. Grabas es un grupo de creación colectiva en las técnicas gráficas, crearon un espacio en el cual confrontar sus trabajos en el marco de un proceso creativo, construyendo escenarios conjuntos de circulación y exhibición, pero sus obras son totalmente distintas e individuales,¹²⁸ por lo que sus participaciones en el evento se daban de manera personal: “Las serigrafías ejecutadas por los cuatro grabadores manejan recortes, fotografía, elementos decorativos, plano y perspectiva, línea y zona cromática; para manipular este repertorio se emparentan con la información visual masiva de la sociedad altamente industrializada y se convierten en confesos e inteligentes acreedores de la valla publicitaria, el cartel, el afiche, la imagen seriada en todas sus formas consumibles”.¹²⁹

El conjunto de estampas enviadas por Grabas a la II Bienal, todas serigrafías, muestran un enfoque figurativo, con recursos surrealistas, sobre todo en las obras de Cugat (1935-2020) y Camporeale (1937), y de collage, yuxtaposición de figuras y formas en Obelar (1933-1995) y Zelaya (1938-2012). En una columna escrita como antesala a la primera exposición de *Grabas* en Cali, Maritza Uribe de Urdinola describe así el trabajo del colectivo: Camporeale propone nuevos espacios para la vida cotidiana, Delia Cugat condena al hombre a soledades altivas, dramáticas, Obelar se ríe, con buen y sano sentido del humor de los “respetables”, Zelaya más tenso, más alerta, más preocupado por la información y la comunicación propone nuevos identikits.¹³⁰ En conjunto propusieron una mirada crítica al individuo en la sociedad urbana y a través de figuras humanas sin rostro, encerradas e

¹²⁷ Carta de Daniel Zelaya a Maritza Uribe de Urdinola, Buenos Aires, 21 de abril de 1971

¹²⁸ Carta de Daniel Zelaya a Maritza Uribe de Urdinola, Buenos Aires, 10 d abril de 1973.

¹²⁹ Marta Traba en el Boletín MLT No 65, marzo de 1974

¹³⁰ Maritza Uribe de Urdinola, “Pensamiento del Grupo Grabas” en Occidente, viernes 8 de marzo de 1974.

inexpresivas, aludieron al confinamiento, la represión y la alienación del hombre moderno. En la *Serie de las moradas* de Cugat, por ejemplo, vemos a un hombre-estatua con traje, que está parado sobre una estructura y rodeado por amarras y armaduras. Obelar en *Crónica para insectos* también muestra como eje central la imagen de un hombre vestido de traje con la mitad de su rostro borrado, rodeado de moscas.¹³¹ Zelaya, en *Propuesta para Identi-kit*, muestra el rostro de un individuo pensativo encerrado en la silueta de una cabeza humana. En *Propuesta para un nuevo paisaje cotidiano* de Camporeale se ve un espacio de formas geométricas, en el centro, una especie de ventana para el espectador con la imagen de nubes y una estructura flotante, un marco de líneas negras y blancas, elemento también observable en la obra de Zelaya.

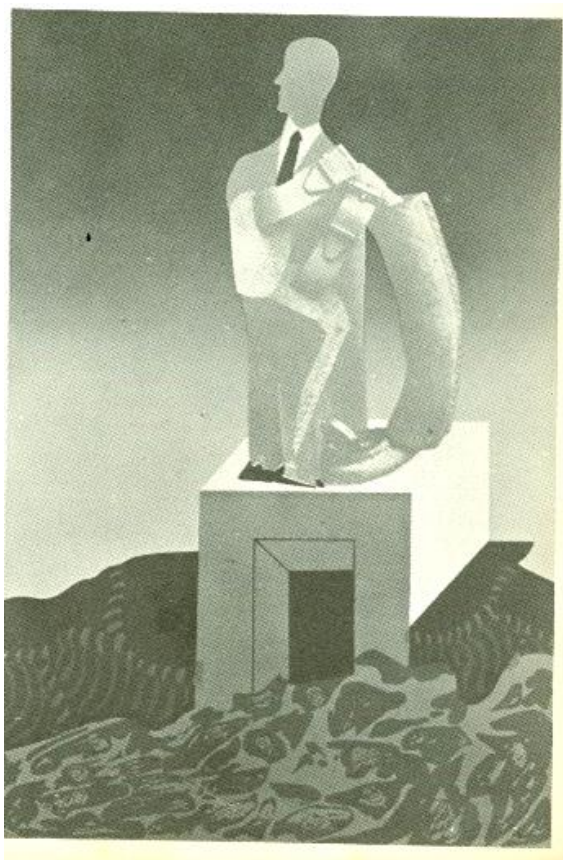


Imagen 38. Delia Cugat, *Serie de las Moradas*, Serigrafía, 1973.

¹³¹ Sobre esta obra, perteneciente a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, Silvia Dolinko escribe: “El rostro fragmentado y la mano que centralizan la composición se conjugan con las siluetas de moscas que, reiteradas, encuadran el estrecho espacio de esa inquietante figura a medio descubrir.” <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/8024/>

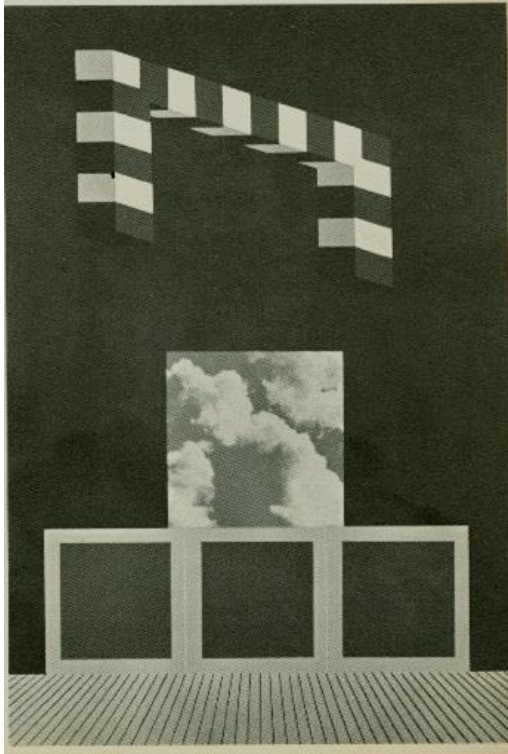


Imagen 39. Sergio Camporeale, *Propuesta para un nuevo paisaje cotidiano*, Serigrafía. 1973.

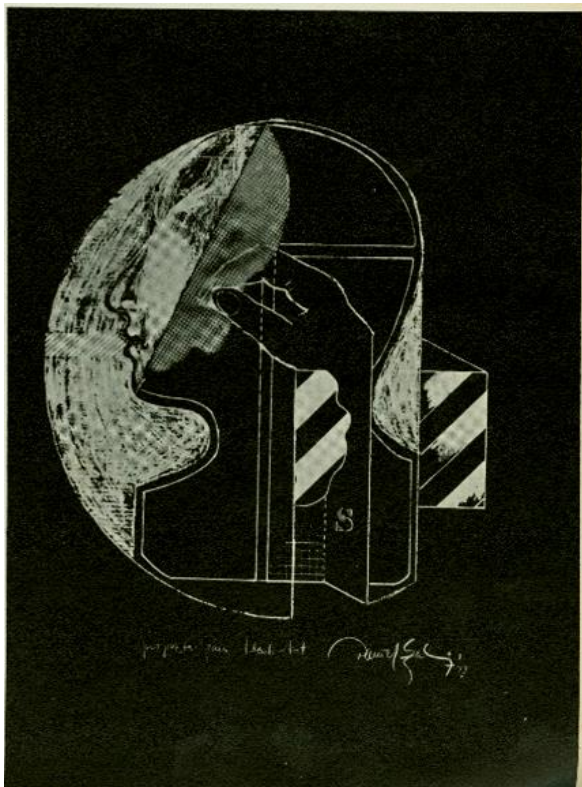


Imagen 40. Daniel Zelaya, *Propuesta para Identi-kit*, serigrafía, 1973.



Imagen 41. Pablo Obelar, *Crónica para insectos*, serigrafía, 1973.

Por fuera de las BAAG, los Grabas organizaron muchas exposiciones en las que desplegaron un conjunto de obras que giraban en torno a los temas brevemente expuestos. “Los puntos comunes son la neofiguración y el formalismo técnico: las diferencias; disímiles tratamientos para expresar semejantes acuerdos”.¹³² La fortaleza estaba entonces en el trabajo colectivo que daba cuenta de esos intercambios. Los artistas conscientes de las posibilidades del medio “decidieron unirse para así realizar exposiciones múltiples y simultáneas que lleguen a todo el público y que no sean patrimonio de unos pocos”.¹³³ El proyecto de Grabas entendió el potencial múltiple del grabado en su expresión máxima en relación con la difusión y el mercado del arte.

¹³² Miguel González, “El Grupo Grabas”, *El País*, Cali, 21 de marzo de 1974.

¹³³ Marina Carbonel, “En la Tertulia: Exposición del grupo Grabas hoy”, en *El País*, Cali, 8 de marzo de 1974.

¿Por qué grabamos en lugar de hacer pintura o escultura? Porque apuntamos a una concepción muy específica de la obra de arte que puede vincularse al más amplio contexto informativo. Por ejemplo, nuestras obras en este momento simultáneamente están exhibiéndose en Caracas, Cali, Medellín Bonn, Zagreb, Noruega, Bradford. Creemos establecer así una neta separación con la concepción elitista del arte que genera el objeto único. Nos gusta la posibilidad multiplicable del grabado, su apertura al público, siempre menos limitada que las obras técnicas ¿Por qué insistimos en esto? Porque nos importa definitivamente que la obra tenga un receptor, que vaya a parar a alguien y que este alguien pueda entenderla.¹³⁴

En efecto, para la propuesta defendida por los Grabas fue esencial que su obra circulara en escenarios donde podían encontrar un público asiduo y entusiasmado por la accesibilidad de la gráfica. La profusa itinerancia de exposiciones del grupo fue promovida por diversos agentes del campo que intermediaron con instituciones para que organizaran las muestras. Jorge Glusberg como director del Cayc escribió una carta a Maritza Uribe de Urdinola con el fin de informar que los artistas estarían en Colombia para marzo de 1974 después de una exposición en Caracas, representando una oportunidad para que se realizara una muestra en Cali: “Le ruego me conteste antes de fin de mes, si le interesa organizar una muestra de estos artistas en el museo. De ser así, ellos llevarían personalmente alrededor de 40 grabados, solamente tendrían que ser enmarcados. La exposición sería sin cargo para ustedes”.¹³⁵ Marta Traba, gran entusiasta de la propuesta del grupo y una de las promotoras y legitimadora de su trabajo, se ofreció a escribir el prólogo del catálogo de esta itinerancia y “manifestó que, como deseaba presentar personalmente la muestra, viajaría de Caracas a Cali para la inauguración”.¹³⁶ La exposición fue inaugurada a comienzos de marzo en el MLT y aunque sin la presencia de Traba, gozó de reconocimiento de público y críticos.¹³⁷

La acogida de la propuesta de Grabas en la ciudad fue tal que realizaron otras exposiciones por fuera del MLT, promovidos también por el curador Miguel González que exhibió su obra en la Galería del Club de Ejecutivos y en el Museo de la Universidad del Valle. Cada muestra estuvo acompañada de cuantiosas ventas y muchas obras de los artistas quedaron en colecciones públicas y privadas de la región. De hecho, Pablo Obelar se

¹³⁴ Declaraciones de Daniel Zelaya en Maritza Uribe de Urdinola, “Pensamiento del Grupo Grabas” en *Occidente*, Cali, viernes 8 de marzo de 1974.

¹³⁵ Carta de Jorge Glusberg a Maritza Uribe de Urdinola, enero 10 de 1974.

¹³⁶ Carta de Grabas a Maritza Uribe de Urdinola, 10 de diciembre de 1973.

¹³⁷ Para más sobre Grabas, ver Silvia Dolinko, *Arte plural...* pp.367-376

convirtió en un asiduo visitante de Cali -incluso vivió en la ciudad por amplios periodos-, hasta que la muerte lo sorprendió en 1995 en medio de una inauguración en la Galería del Edificio Taller Escuela del Museo, proyecto del cual fue colaborador.¹³⁸ Cugat y Camporeale, distanciados en los años siguientes del medio gráfico, también regresaron a la ciudad con exposiciones de pintura, lo que muestra que la red tejida con el MLT quedó vigente hasta entrados los años ochenta.



Imagen 42. Sergio Camporeale, Soffy Arboleda, Marc Berkowitz, Maritza Uribe de Urdinola, [por identificar], Pablo Obelar y Daniel Zelaya en la apertura de la exposición de Grabas, MLT; 1974.

Así como Grabas, todos los artistas citados en este capítulo tuvieron una relación estrecha con Cali, que desde el comienzo del programa gráfico con la *Exposición Panamericana* se convirtió en un lugar central de los itinerarios de la gráfica latinoamericana. Las BAAG acercaron a diferentes artistas preocupados por el medio gráfico que utilizaron algunas técnicas de impresión para proponer recursos formales y conceptuales, así como para expandir sus mensajes y posturas críticas, consolidando un escenario importante en los replanteos gráficos y artísticos del periodo en su amplio espectro.

¹³⁸ Gloria Delgado en entrevista con la autora, 12 de mayo de 2017.

Revisar las artes gráficas desde Cali, implica entonces poner en cuestión definiciones homogéneas y unilaterales de lo que las disciplinas y técnicas gráficas pueden representar en relación con una tradición y más bien atender los cambios y rupturas que el medio en su inserción contemporánea estaba introduciendo. El medio mismo, en su carácter reproductivo y accesible, manifiesta una toma de partido, más allá de sus elecciones representativas, y el hecho de que gran número de artistas latinoamericanos estuvieran haciendo uso de éste, sin importar si eran o no considerados “grabadores” o “dibujantes” da cuenta de esto. Igualmente, lo identitario fue fortalecido por artistas en la diáspora principalmente neoyorquina que al participar en Cali y en San Juan, reforzaban la idea de pertenecer a Latinoamérica como un todo que se enlaza a otras escenas internacionales y hegemónicas con sus propias redes de intercambio.

Se sostiene entonces que la gráfica se convirtió en una disciplina particularmente popular por los artistas latinoamericanos a partir de los eventos gráficos que la convocaron, ya que se promovía la experimentación y estas exploraciones se enlazaron con los lenguajes contemporáneos y el arte de avanzada que tenía lugar en el continente. Estos espacios como lugares de encuentro fueron fundamentales para el entendimiento de la disciplina y la construcción de una producción latinoamericana, no por tener una forma específica, si no por ser concebida, entendida en relación con el continente, esto remite al lugar de procedencia de los artistas, pero también a sus escenas de circulación y puesta en debate de la disciplina, en este caso, las bienales.

CAPÍTULO 4: LAS BAGG EN EL MERIDIANO POLÍTICO DE LOS AÑOS SETENTA EN LATINOAMÉRICA

Este capítulo examinará a Cali como espacio de circulación de obras, agentes, artistas y proclamas revolucionarias y latinoamericanistas en la década del setenta, preguntándose principalmente por el papel del MLT en este entramado. Partiendo de algunas situaciones que se presentaron alrededor de la elaboración de las BAAG, en este apartado se analizará la intrincada relación del arte, la política, las instituciones y las contradicciones de la puesta en juego de ideologías dentro del campo artístico, mostrando el circuito y las redes políticas continentales revisados desde Cali, y sosteniendo que se trató de un escenario a revisar que permite aportar a la historiografía existente sobre el tema.

La larga década del sesenta fue un periodo de cambios en Latinoamérica. La Revolución Cubana desató una cadena de acciones que marcaron el devenir del periodo: ideas revolucionarias se expandieron y se crearon diferentes guerrillas en el continente; Estados Unidos a través de la *Alianza para el progreso*, empezó una serie de planes de tipo económicos, educativos y culturales que buscaron apoyar el proceso modernizador y así, contrarrestar el comunismo en la región. Fueron años agitados que experimentaron gobiernos dictatoriales, movimientos estudiantiles, manifestaciones contraculturales y actividades insurgentes, alterando las dinámicas políticas, económicas y socioculturales de los diferentes países, y radicalizando posiciones que parecen llegar a su punto culminante con el derrocamiento de Salvador Allende en 1973.¹ El campo del arte no fue ajeno a estas transformaciones, y tanto las instituciones como las prácticas artísticas evidenciaron este momento de transición y cambio de subjetividad. Los escritores y artistas se sintieron llamados a desempeñar un rol en este proceso.²

¹ Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2003, p.32

² Sobre estos asuntos se puede leer, entre otros: Eduardo Devés Valdés *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Tomo 2. Desde la CEPAL al neoliberalismo (1950-1999)*, Buenos Aires: Biblos, 2003.

Como ya se enunció en el anterior capítulo, la obra gráfica, en particular el grabado, ha sido cargado de una fuerte connotación político-social por su carácter múltiple, en muchos casos considerado arte para las masas, para el pueblo, de denuncia.³ Para Ivonne Pini, en el siglo XX en Latinoamérica “la posibilidad de la obra seriada, del retorno al oficio, estuvo acompañada de un militante compromiso con la realidad, insertándose en una temática testimonial, de denuncia social.”⁴ Así, durante esos años, los artistas progresistas, con acentuado sentido político o de rebeldía y crítica social, utilizan el grabado y todas las técnicas de impresión y diseño gráfico, no sólo para tratar los temas propios de la política nacional, sino también los del carácter mundial. La guerra de Vietnam, las luchas por la paz, las campañas contra el imperialismo, y a favor de la autonomía de los pueblos.⁵

La fundación del Museo La Tertulia en 1968, la *Exposición Panamericana* en 1970 y las tres primeras Bienales se encuadran temporalmente en la época que se está describiendo, dentro del marco de un programa político panamericanista, y con fuertes conflictos y actividad política. Puede establecerse aquí una tensión y una contradicción en el hecho de que el evento que promovía a las artes gráficas, una disciplina considerada más democrática, accesible y de denuncia, fuera producto del patrocinio de la multinacional Cartón de Colombia y organizado por una institución burguesa dirigida por una élite social, política y económica. Esta contradicción permite avanzar en el estudio de las Bienales bajo la lupa de la relación entre el arte y la política. Teniendo en cuenta estos elementos cabe preguntarse, ¿fueron las Bienales de Cali un escenario de confrontación política?, o mejor ¿de qué manera se pusieron en juego en las BAAG las posturas políticas tanto de organizadores como de participantes?

Paula Barrerero (Ed.), *Atlántico Frío, Historias Transnacionales entre el Arte y la Política en los tiempos del telón de acero*, Madrid: Editorial Brumania, 2018.

Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires: Paidós, 2009; Ana Longoni, *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, Buenos Aires: Ariel, 2014; Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2003; Diana Sorensen, *A Turbulent Decade Remembered: Scenes from the Latin American Sixties*, New York: Stanford University Press, 2007.

³ María Elvira Iriarte, *Historia de la Serigrafía en Colombia* Bogotá, Editorial Universidad Nacional de Colombia, 1986. Ivonne Pini, “Grafica Testimonial en Colombia. Medios de los sesenta a comienzos de los setenta” *Revista Arte en Colombia* N° 33, Bogotá, 1987. pp.60-66. Clemencia Arango, *El auge del grabado contestatario en los años sesenta y setenta*, Bogotá: Ministerio de Cultura, 2002.

⁴ Ivonne Pini, op, cit. p.60

⁵ Sylvia Suárez e Ivone Pini, eds., *Eugenio Barney Cabrera y el arte colombiano del siglo XX*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2011. p. 201.

En las Bienales de Cali no se realizaron proclamas o protestas de gran alcance, pero basta una mirada más incisiva para reconocer en el evento algunos elementos que dan cuenta de la tensión ideológica latente por esos años en el campo artístico. En palabras de Santiago Rueda Fajardo, “el auge de la gráfica, en especial en las Bienales de Cali, puede verse como la muy curiosa asociación del capital con la juventud política más radicalmente anticapitalista, pues una empresa depredadora desmedida de los bosques colombianos, como es Cartón de Colombia, como acción autopromocional financió las Bienales, y en ellas los artistas, entre ellos los más políticos, participaron”.⁶

Rueda Fajardo explicita una paradoja evidente, la cuestión del financiamiento de los eventos y la posición de las instituciones y los artistas que generó fricciones y cuestionamiento, situación que no sólo está presente en las Bienales de Cali, sino que fácilmente puede ser un punto obligado de revisión dentro del estudio del arte político.⁷ Lo que es interesante es revisar el por qué, en el caso de las Bienales de Cali, fue posible esta convivencia. Aquí se sostiene que el papel fundamental desarrollado por la institución Museo La Tertulia, particularmente de Maritza Uribe de Urdinola, fundadora y presidenta, sirve para responder este interrogante. Es el Museo como institución intermediaria, gestora, y promotora, convocando a los artistas⁸ con posturas latinoamericanistas y ejecutando la financiación de Cartón de Colombia, que posibilitó que las Bienales fueran vistas más que un evento al servicio de la corporación, como un espacio de posiciones sociopolíticas liberales de corte progresista, y con un gran interés en potenciar el arte latinoamericano y a sus artistas. En este orden de ideas, se analizan las Bienales desde este cruce de posturas ideológicas, que posibilita el cuestionamiento del arte gráfico como político una vez se liga a un proyecto de institución.

Este capítulo revisa cronológicamente el primer lustro de los setenta en los que se desarrollaron las tres primeras ediciones de las BAAG y le da un lugar central a la figura de Maritza Uribe de Urdinola al entender que el papel desempeñado por la directora del MLT

⁶ Santiago Rueda Fajardo, art. cit.

⁷ En la primera BSJ, por ejemplo, hubo una protesta de los artistas al contar el evento con el patrocinio de la empresa Phillip Morris donde algunos participantes lo hicieron bajo la figura de “homenaje a la lucha de la liberación de los pueblos de Latinoamérica”. Silvia Dolinko, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa, 2012. p.294. En el capítulo cinco se retomará este punto.

⁸ Recordemos aquí que después de la *Exposición Panamericana*, la participación de las BAAG se realizó por invitación.

en este periodo es trascendental en los devenires institucionales aquí presentados. La primera parte del capítulo estudia la I Bienal de 1971 que, en el contexto de los Juegos Panamericanos en la ciudad, desplegó una importante participación de artistas con obras políticas que plantearon un debate en el certamen artístico. La visita del Director del Instituto de Arte Latinoamericano de Chile (IAL), Miguel Ángel Rojas Mix como jurado se examina en el marco del triunfo de Salvador Allende en Chile y de la vinculación con la Unidad Popular de artistas chilenos que exhibieron en las BAAG con el fin de introducir a Cali como un escenario que se conectara con el entramado latinoamericanista que se estaba formando y que tenía en el polo chileno-cubano un epicentro de iniciativas revolucionarias.

En segunda instancia se estudiará el *I Encuentro de artistas latinoamericanos* realizado en mayo 1972 en La Habana que reunió a artistas de todo el continente quienes adhirieron al *Llamamiento de Artistas Plásticos Latinoamericanos*. En este punto se atenderá a la exclusión de Pedro Alcántara del evento para dar cuenta de las paradojas del artista comprometido y la relación problemática entre el arte y la política. Asimismo, se revisarán las implicaciones que tuvo el *Encuentro* en el desarrollo de la II Bienal, realizada en 1973, en la que algunos artistas no participaron por ir en contra del *Llamamiento* e incluso algunos como los integrantes del grupo colombiano *Taller 4 Rojo*, intentaron boicotear el evento como consecuencia de un posicionamiento político más radical que iba en contra de este tipo de certámenes internacionales financiados por la empresa privada.

Finalmente, en esta revisión de las redes políticas y revolucionarias en Latinoamérica elaborada desde Cali, se analizará la III BAAG, realizada en 1976, ya que en ella confluyen agentes y propuestas que evidencian tensiones entre la política y la institución, así como la transformación de los compromisos políticos sostenidos en los años anteriores. Para este certamen, el Museo intentó gestionar la participación de artistas chilenos en el exilio y por primera vez logró que artistas cubanos enviaran obras. De hecho, en noviembre de 1976 se realizó en el Museo la exposición *Las plásticas cubanas actuales*, donde se pretendía mostrar del estado del arte de Cuba en su conjunto, exhibiendo en su mayoría obra de *nuevos* artistas y así tener una *completa información* de la plástica cubana, por primera vez en el país. La presencia de los cubanos en Cali generó gran resistencia por parte de algunos exiliados y opositores al régimen de Castro y las mismas directivas del MLT mostraron posturas críticas al trabajo presentado desde la isla.

La BAAG como espacio de confrontación entre el arte y la política. 1971

Como ya se ha comentado, la *I Bienal Americana de Artes Gráficas* tuvo su apertura en julio de 1971 en paralelo con los *IV Juegos Panamericanos* celebrados en la ciudad, realizados con el propósito de convertir a Cali en una ciudad de interés internacional. Desde el comienzo del proyecto, la en principio denominada *I Bienal Panamericana de Artes Gráficas* se pensó en relación con el desarrollo de los Juegos, de allí que en 1970 se realizara la *Exposición Panamericana* como su preámbulo. De hecho, para la planeación de la misma, un representante del Comité Panamericano hacía parte de la Junta Organizadora, y entregaba los premios en la categoría de Dibujo.

Esta asociación se hizo con la intención de darle visibilidad al naciente evento artístico, que se anexaba así a la programación cultural siguiendo el antecedente de los Juegos Olímpicos de México 68 que, en paralelo con la celebración de las justas deportivas, realizó las *Olimpiadas culturales*. Así, en el segundo semestre de 1970 se realizó en Cali el *Festival Panamericano de la Cultura*, donde se presentaron exposiciones y actividades divididas en los tres ejes continentales (Norte, Centro y Suramérica); la mayoría de estas muestras, que también incluían presentaciones teatrales, musicales y literarias, se realizaron en alianza con las embajadas y consulados de los diferentes países.

Durante la celebración de la I BAAG el Museo La Tertulia estrenaba la ampliación de la segunda etapa del espacio museístico con una sala subterránea de exposiciones y un auditorio, mientras mostraba en su fachada -frente a la fuente y el gran samán, árbol característico de su espacio público de cara a la Avenida Colombia-, las flamantes banderas de todos los países del continente que se congregaban en Cali celebrando un espíritu panamericano, como se puede ver en una fotografía que hizo parte de las estampas vendidas por la empresa Gráficas Molinari para conmemorar el evento [Img.43]. Sin embargo, en la rueda de prensa preámbulo a la ceremonia de inauguración de las BAAG, Sergio González, representante de Cartón de Colombia en el Comité Organizador, anunciaba que “los Juegos Panamericanos no se vinculaban a la bienal y no asistirían a su apertura. El argumento, es que no se había utilizado el símbolo de los juegos y no se había usado la palabra

Panamericana, sino Americana” lo que en últimas provocó “un divorcio” entre los Juegos y el certamen artístico.⁹

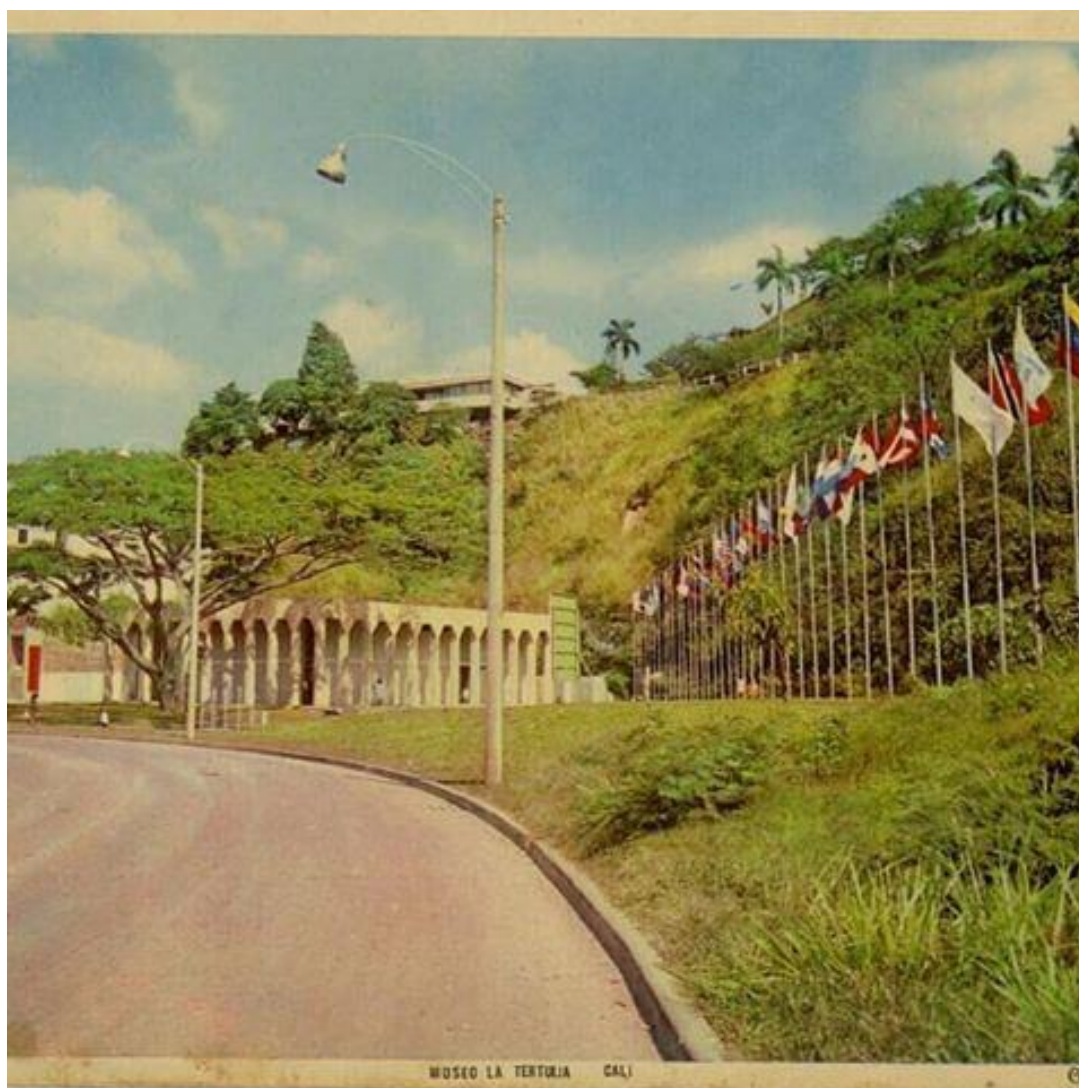


Imagen 43. Lámina de Gráficas Molinari del Museo La Tertulia, 1971.

La razón del cambio del nombre no se conoce. Por un lado, se puede establecer que el MLT y Cartón de Colombia no querían perder potestad sobre el proyecto y de allí el cambio de nombre a Bienal *Americana*: el carácter privado de las BAAG se mantuvo a lo largo de los años y es notorio cómo, a diferencia de otros eventos similares, no hubo participación pública en su financiación u organización. Por otro lado, el cambio de denominación del

⁹ “Divorcio entre la Bienal y los Panamericanos en Cali”. *El Tiempo*, Bogotá, 24 de julio de 1971.

certamen se hace relevante al estudiar estos programas en el marco de la Guerra Fría: se recuerda aquí que lo *panamericano* fue un término usado en los proyectos e instituciones estadounidenses que tenían como objetivo intervenir en las políticas de los países latinoamericanos, tanto social, económica y culturalmente y que desde la promulgación de John F. Kennedy de la *Alianza para el progreso* planteaba una mirada común del continente, entendido como un todo y con un origen común.

La idea de lo *latinoamericano* como oposición a lo *panamericano* es importante para esta tesis al entender el primero como un posicionamiento identitario que hace frente a esta noción construida desde Norteamérica y su política exterior “en momentos que el *latinoamericanismo* operó como clave de definición geográfica para el reconocimiento entre proyectos culturales similares y como guiño ideológico para definir las nuevas vías de intercambio simbólico”¹⁰ reivindicadoras de las luchas revolucionarias del periodo. Si bien no se cree que los organizadores de las BAAG tuvieron en cuenta estos argumentos a la hora de modificar el nombre del evento, sí se quiere plantear esa diferenciación y análisis de la postura geopolítica de estos programas y en suma sostener que Cali se propuso un espacio múltiple en apariencia neutral que incluyó ambos posicionamientos, generando en esta amalgama un lugar privilegiado desde el cual revisar los tensos cruces entre arte y política en el marco de los discursos institucionales.¹¹

Particularmente en su primera edición, las BAAG fueron un escenario en el que es posible revisar estas tensiones. La amplia convocatoria y el hecho de que los organizadores permitieron a los artistas presentar obras realizadas en los últimos tres años, implicó que muchas de las piezas participantes respondieron al contexto colombiano, latinoamericano y mundial de la larga década del sesenta. El potencial de la disciplina gráfica se ve evidenciado en las propuestas expuestas en las BAAG que hacen uso de imágenes de la cultura visual del periodo, publicadas en periódicos o emblemas de luchas políticas, para crear trabajos críticos, muchos de los cuales circularon en espacios públicos o hicieron parte de manifestaciones y proclamas. El conjunto de obras con temática política que se pueden estudiar a través del Catálogo de la I Bienal, sirve como una referenciade las luchas y disputas políticas que se encontraban en primera plana durante esos años, como la Guerra de Vietnam, las posturas

¹⁰ Silvia Dolinko, *Arte plural*. p. 270.

¹¹ Recordemos que las BAAG incluyeron envíos de artistas norteamericanos, a diferencia de las BSJ, como se revisó en el capítulo dos y se complementará en el siguiente capítulo.

antiimperialistas, los movimientos obreros, estudiantiles y de derechos civiles, así como la represión estatal de estas sublevaciones.

Así como lo hizo Liliana Porter en *Cartel para la paz*, revisado en el capítulo anterior, el uruguayo Antonio Frasconi [Img.44] mostró en Cali las obras *Vietnam I* y *Vietnam II*, parte de una serie donde el artista se enfoca en los crímenes cometidos por la armada de Estados Unidos con los bombardeos que mataron a la población civil en el país asiático.

FRASCONI, Antonio

Uruguay

Nació en 1919 en Montevideo. Estudió en el Art. Students League de Nueva York. 1952, Beca Guggenheim, Premio del National Institute de Artes y Letras de Nueva York. Gran Premio del Festival Fílmico de Venecia, Premio en el Salón Nacional de Bellas Artes de Montevideo y de la Academia Nacional de Ciencias de Washington. 1968, Gran Premio Exposición de La Habana, Cuba. 1968. Unico representante a la 34 Bienal Internacional de Arte de Venecia, por su país. Mención Especial en la Exposición Panamericana de Artes Gráficas de Cali. Colombia.



- ☐ "VIETNAM I", Dibujo, 1967, 74 x 58.5
- ☐ "VIETNAM II", Dibujo, 1967, 74 x 58.5

- ▣ "BABILONIA", xilografía, 1971, 21 x 31
- ▣ "WASTE LAND", xilografía, 1971, 21.5 x 31

- "AFICHE: "EXPOSICION FRASCONI", serigrafía, 1969, 73 x 45
- "AFICHE: "EXPOSICION FRASCONI", serigrafía, 1971, 77 x 59



75

Imagen 44. Antonio Frasconi, "Vietnam I", 1967. Catálogo I BAAG.

Otro tema recurrente en algunos artistas de periodo fue la huelga de los recolectores de uva en Estados Unidos en 1968, liderada por César Chávez como presidente del United Farm Workers. La obra del chileno, radicado en Washington, Juan Downey es una propuesta muy interesante por el mensaje y el medio utilizado. *Boycott Grapes* se puede leer en una camiseta estampada en serigrafía en la cual también se ve el águila, símbolo del comité organizador del sindicato [Img.45]. El diseño creado por Downey fue utilizado por algunos participantes como una suerte de declaración política en apoyo a la huelga de Chávez, “Downey desarrolló una edición limitada de 200 camisetas que se vendieron en la galería Lunn (Washington D.C) mientras que otro grupo de ellas estuvo destinada a los repartidores y empleados de los supermercados donde se vendían las uvas para exponer también su malestar a los clientes. Las ganancias por la venta de las camisetas fueron directamente a las arcas del sindicato”¹². Una vez exhibida en la Bienal, la camiseta cambiaba su sentido práctico a uno simbólico, como sucede con varias obras de este tipo. Asimismo, el artista evidencia el carácter de obra de arte del objeto al firmarlo y numerarlo.

Un tratamiento similar se ve en el afiche del norteamericano Paul Davis, *Viva Chavez, Viva la Causa, Viva la Huelga* realizado para promocionar un evento benéfico para los recolectores de uva de California [Img.46]. La información del evento así como las proclamas del movimiento están en la parte superior del afiche y en el centro se ve la imagen de un joven mirando por fuera del cuadro, en el fondo, lo que parece ser un atardecer en los campos californianos. El afiche, una pieza informativa utilizada en el marco del movimiento de protestas, fue presentado en la Bienal en la categoría de diseño gráfico y actualmente permanece en la colección del MLT.

¹² Sebastián Vidal Valenzuela, “La exposición olvidada. El CAYC en Chile, 1973” *Revista 180* no.45 Santiago agosto de 2020.

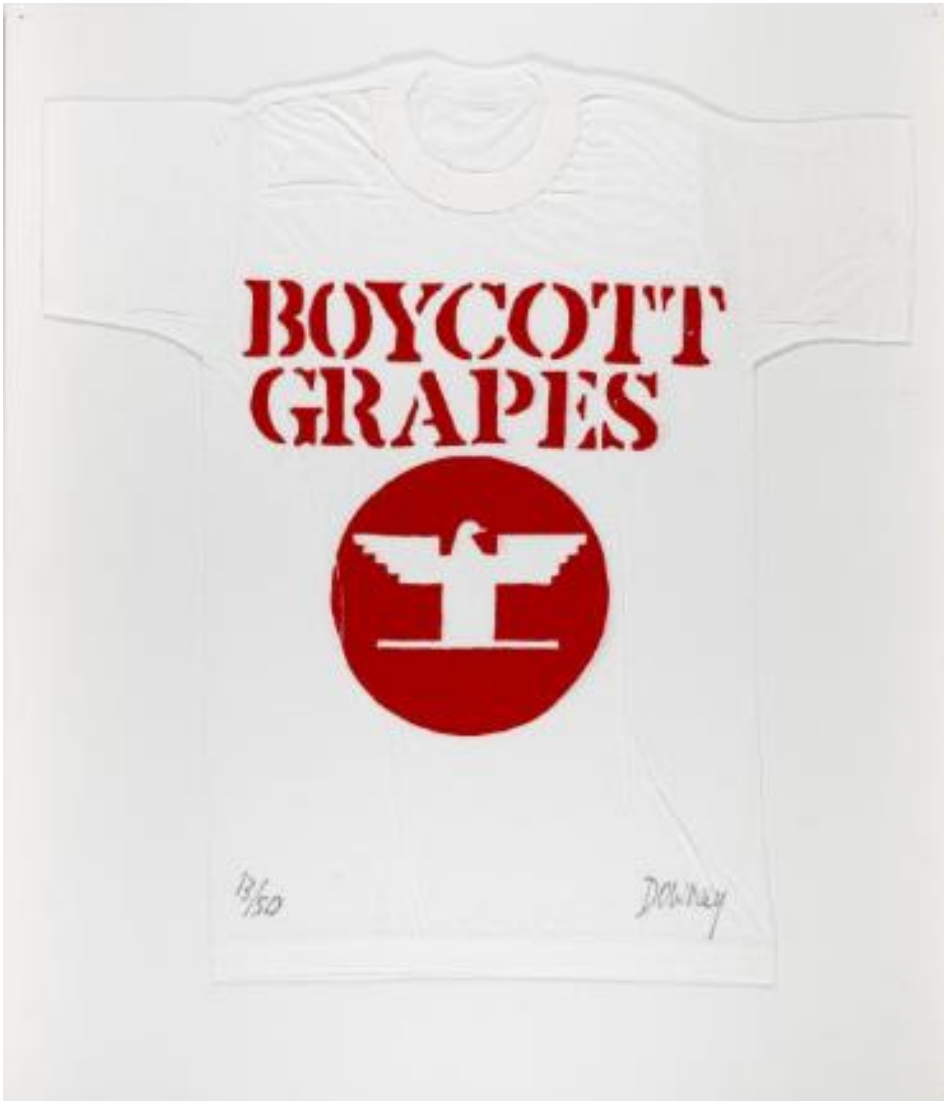


Imagen 45. Juan Downey, *Boycott Grapes*, 1969

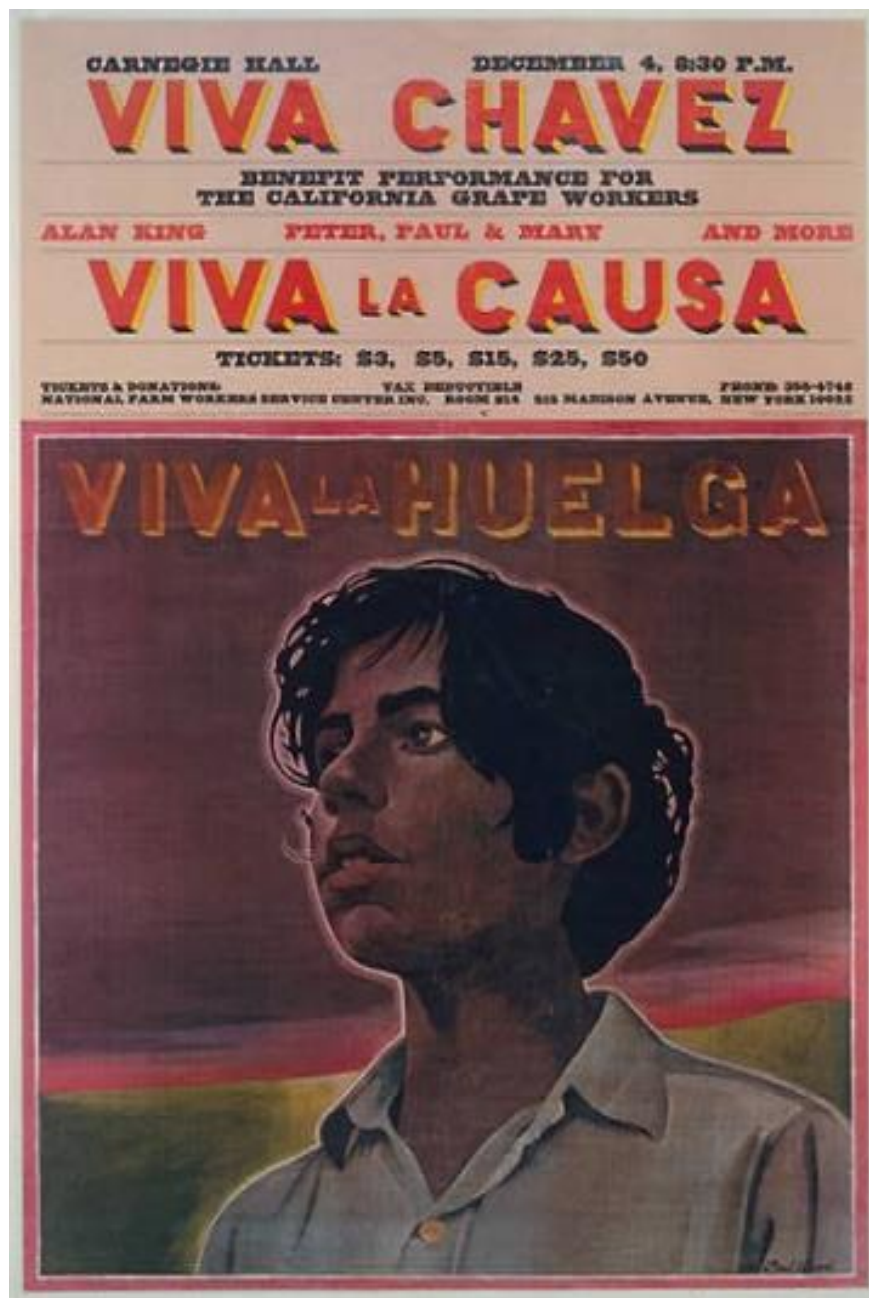


Imagen 46. Paul Davis, "Viva Chávez, Viva la Causa, Viva la Huelga" 1968. Colección MLT.

La lucha por los derechos civiles de los afroamericanos se puede ver representada en la obra de Jeff Donaldson, Nelson Stevens y Barbara Jones-Hogu, artistas pertenecientes al grupo Afri-Cobra (African Commune of Bad Relevant Artists), un colectivo de artistas de

Chicago fundado en 1968, cuyas propuestas plásticas eran re afirmativas de una identidad heredada de la cultura africana. Particularmente la obra de Jones, *Unite*, es una serigrafía que muestra un grupo de personas con los puños levantados, señal de resistencia y también orgullo, característico de movimientos como Panteras Negras [Img.47]. Si bien, Afri-Cobra no se consideraba un grupo político, -eran académicos que exploraban estéticas reivindicativas de la diáspora africana-, es inevitable observar una relación con imágenes icónicas del periodo.



Imagen 47. Barbara Jones, *Unite*, serigrafía, 1968.

JONES, Barbara

Afro-Americana

Nace en 1938, obtiene el título B. A. en 1959 en la Universidad de Howard, y el B. F. A. en 1964 en el Instituto de Arte de Chicago el M. S. en 1970 en el Illinois Institute of Technology.



■ "UNITE", serigrafía, 1970, 22 1/4 " x 30 "
 "BLACK MEN MUST RISE", serigrafía, 1970,
 25.5 " x 27 ".

112



Imagen 48. Bárbara Jones, *Unite*, 1970. Catálogo I BAAG

El argentino Julio Le Parc también presentó una obra con referencias visuales a un contexto de tensiones políticas con un lenguaje más lúdico, dos juegos presentados hacia finales de los sesenta en París, dentro del contexto de GRAV,¹³ colectivo de experimentación artística. Durante esos años Le Parc empieza a utilizar la estrategia de múltiples en su trabajo, definiéndolo como “uno de los puntos de encuentro del arte con los medios técnicos de nuestra época”.¹⁴ La obra presentada en la Bienal hace parte de una serie realizada en 1969 titulada *Voltee los mitos* [Img. 49,50] mostrada en Cali en su versión serigráfica, donde -a modo de los juegos de kermesse, del tratar de derribar siluetas- se invita al espectador a golpear con una pelota (rebotar) sobre ocho imágenes recortadas y dispuestas en el lugar; esta acción es seguida de una *encuesta* donde se invita a reflexionar sobre la decisión tomada.

¹³ Groupe de Recherche d'Art Visuel. Más sobre GRAV en Isabel Plante, *Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Buenos Aires, Edhasa, 2013.

¹⁴ Julio Le Parc citado en Isabel Plante op.cit, p.137.

Imagen del juego encuesta: identifique a sus enemigos [Img.51,52] es, como su nombre lo dice, una imagen de un dardo que contaba con siluetas que representaban diversos personajes: imperialista, capitalista, militar, intelectual neutral, policía, indiferente. En su exhibición original se lanzaban dardos sobre las imágenes en una total reivindicación de la característica lúdica de la obra artística como forma de comunicación e interacción con el público, cuya participación completa la obra.

Voltee los mitos fue presentada un año antes en el *Segunda Bienal de Coltejer*, evento al que el artista asistió para realizar el montaje de la obra y repartir las encuestas que acompañaban la pieza. En esta se observaban las imágenes de los personajes con una imagen igual a la de obra *Identifique a sus enemigos*. La encuesta preguntaba si el espectador concordaba con el orden de importancia presentado en la gráfica o si le daría un orden distinto y cuál sería el mismo. Las encuestas también preguntaban los datos de los participantes.

En su investigación sobre las Bienales de Coltejer, Federico Ardila reseña que las acciones realizadas por Le Parc no fueron bien recibidas por los críticos que participaron del evento. Uno de los jurados, Lawrence Alloway, afirmó que “la iconografía del compromiso parecía una débil colección de estereotipos, que ni correspondían a las realidades políticas colombianas ni eran adecuadas como manifestación de una revolución más extensa. El arte revolucionario de Le Parc era, de hecho, muy Mickey Mouse.”¹⁵ Para Marta Traba, la obra era un “juego de pelota mal hecho, sucio, sin gracia” y digno de “una feria de diversiones de algún pueblito perdido en el Far West.”¹⁶ Mientras en Medellín las obras con referencias políticas eran pocas, como se está viendo, en Cali su presencia fue contundente, lo que refuerza por un lado el argumento de que la gráfica es un medio más afín para este tipo de pronunciamientos, pero también refiere al posicionamiento de los organizadores.

¹⁵ Lawrence Alloway “Colombia no tiene hoy pintores maduros de edad media”, en El Diario, Medellín, 24 de julio de 1970, p. 10. Publicado originalmente en The Nation. en Federico Ardila, *Las tramas del modernismo. Mecenazgo, política y sociedad en las Bienales de arte de Coltejer, 1968-1972*, Tesis de Doctorado en Historia, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, 2018. p. 107.

¹⁶ Marta Traba, “La segunda Bienal”, en *Magazine Dominical*, Bogotá, 24 de mayo de 1970, p. 4 en Federico Ardila, *Ibid.*



Imagen 49. Julio Le Parc. Voltee los mitos, 1968. Catálogo II Bienal Coltejer, 1970.



Imagen 50. Julio Le Parc. Imagen del juego-encuesta: Voltee los mitos, serigrafía, 1968. Colección MLT.

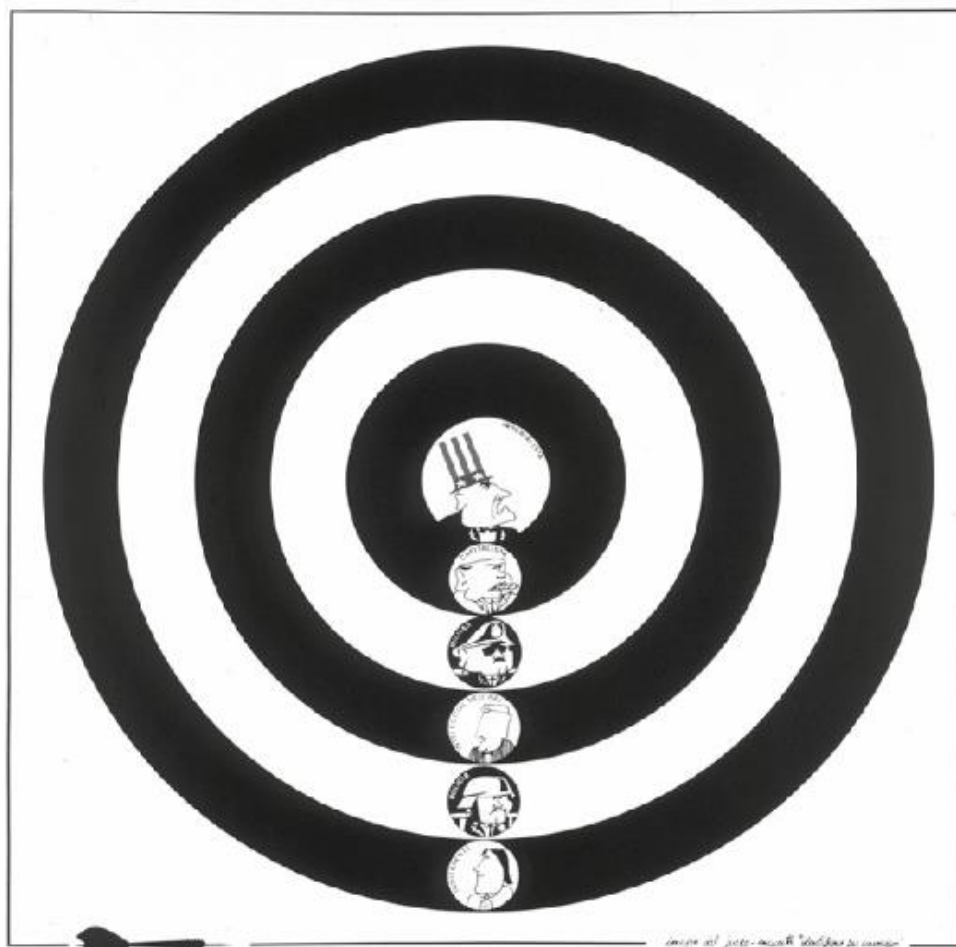


Imagen 51. Julio Le Parc, *Imagen de juego-encuesta: identifique a sus enemigos*, 1978. serigrafía, 1971. Colección MLT.

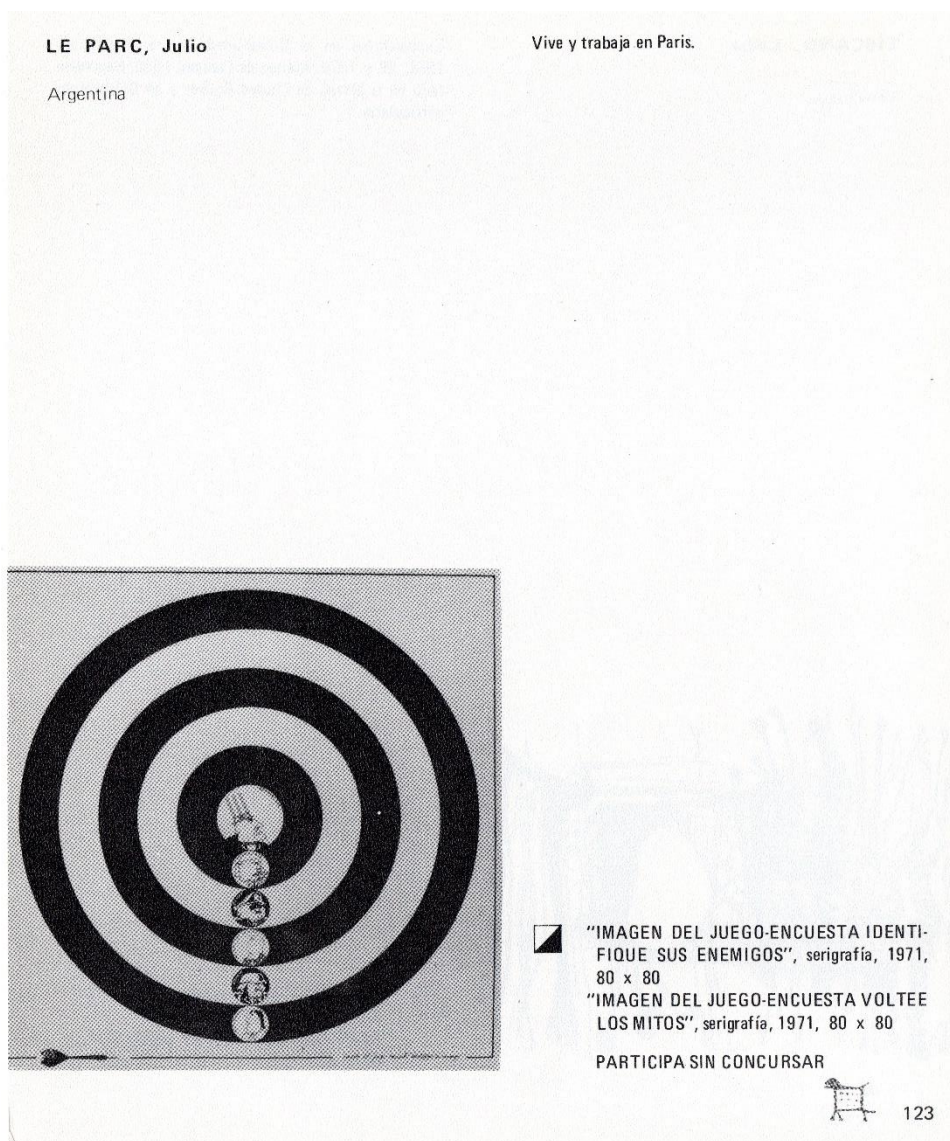


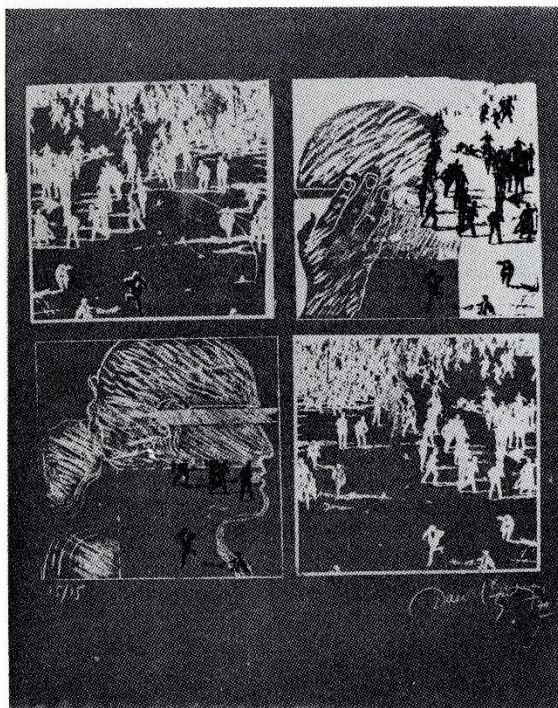
Imagen 52. Julio Le Parc. Imagen del juego-encuesta: Identifique a sus enemigos. Catálogo I BAAG.

Las manifestaciones sociales y la represión policial en diferentes escenarios latinoamericanos se transformaron en imágenes de denuncia en las obras del argentino Daniel Zelaya y del mexicano Luis Jaso. En el caso del primero, la estampa presentada en Cali hace parte de la serie *Propuesta para identi-kit* [Img.53] que desarrolló en el marco de su trabajo con Grabas y muestra cuatro cuadros en los que se puede ver en el fondo imágenes de lo que parece ser un grupo de manifestantes dispersos, algunos corren perseguidos por la policía. Las imágenes parten de una fotografía que seguramente fue publicada en algún periódico como noticia de alguna protesta reprimida. Cada cuadro tiene un tratamiento distinto,

jugando con los opuestos, positivos y negativos de una imagen. En dos de las escenas aparecen dos figuras dibujadas: en la parte superior derecha el personaje se cubre los oídos con sus manos y en la parte inferior izquierda, lo que podría ser el mismo personaje, tiene una venda en los ojos, lo que se puede interpretar como una crítica a la indiferencia de parte de la sociedad a los abusos del estado o directamente, los ojos vendados se refieren al accionar represivo de policía o agentes del poder con los presos políticos, por ejemplo.

ZELAYA, Daniel

Argentina



Nació en Buenos Aires en 1938. Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes " Manuel Belgrano "

EXPOSICIONES INDIVIDUALES. 1963, Galería D'Arcy, Buenos Aires. Galería Oca, Rio de Janeiro, Brasil. 1966, Club de la Estampa de Buenos Aires. 1969, Dibujos, Galería Lirolay, Buenos Aires.

EXPOSICIONES COLECTIVAS. 1960, Certámen Latinoamericano de Xilografía, Buenos Aires. 1963, Bienal Americana de Grabado, Chile. 1966, Bienal Blanco e Nero, Lugano, Suiza. Grabado Argentino Actual. Ciudades de Europa. 1967, Vancouver Prints International, Canadá. Grabado Argentino Actual, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Premio Georges Braque, Buenos Aires. Bienal de Lubljajna, Yugoslavia. 1969, Premio de Dibujo Joan Miró, España. 1970, Premio de Dibujo Joan Miró, España. IV Bienal Americana de Grabado, Chile. Bienal de Grabado Latinoamericano, Puerto Rico. Certámen Latinoamericano de Artes Gráficas, Cali, Colombia. Grabado Argentino Actual, Estados Unidos y Japón. II Bienal Internacional de Grabado, Buenos Aires. Exposición de Homenaje a Durero, Leipzig, Alemania.

PREMIOS. 1959, Premio Estimulo, Salón de Mar del Plata. Premio Estimulo, Salón de Arte de La Plata. 1962, Premio Adquisición Salón de Arte Mar de Plata. 1963, Premio C. Cassel, Bienal Americana de Grabado, Santiago, Chile. 1964, Tercer Premio, Poema Ilustrado, Galería Proaer, Buenos Aires. 1966, Premio Ex-Aequo Bienal Blanco e Nero, Suiza. 1967, Premio Adquisición, Vancouver Print International, Canadá. Premio Georges Braque (Beca de perfeccionamiento en París 1967/68). 1970, Primer Premio Salón Nacional de Grabado y Dibujo, Buenos Aires. Segundo Premio en Bienal Americana de Grabado, Santiago, Chile.



"PROPUESTA PARA MONUMENTO", lápiz tempera, 1971, 48 x 65

"PROPUESTA PARA MONUMENTO", lápiz tempera, 1971, 48 x 65



"PROPUESTA PARA IDENTI-KIT", serigrafía, 1970, 48 x 65

"PROPUESTA PARA IDENTI-KIT", serigrafía, 48 x 65



Luis Jaso presenta *Sin título* [Img.54], un dibujo en tinta china en el que también se presentan dos niveles de imágenes, al fondo una multitud levanta sus manos con carteles en señal de protesta; en estos se lee “contra la miseria de México” y “justicia social”, en la parte del frente se observan figuras que representan a la policía y enfrentan a los manifestantes, portando unos rifles amenazantes. Jaso, que había participado en el Salón Independiente mexicano, realiza una obra crítica y de denuncia contra los abusos policiales que culminaron en la masacre de Tlatelolco tres años atrás.

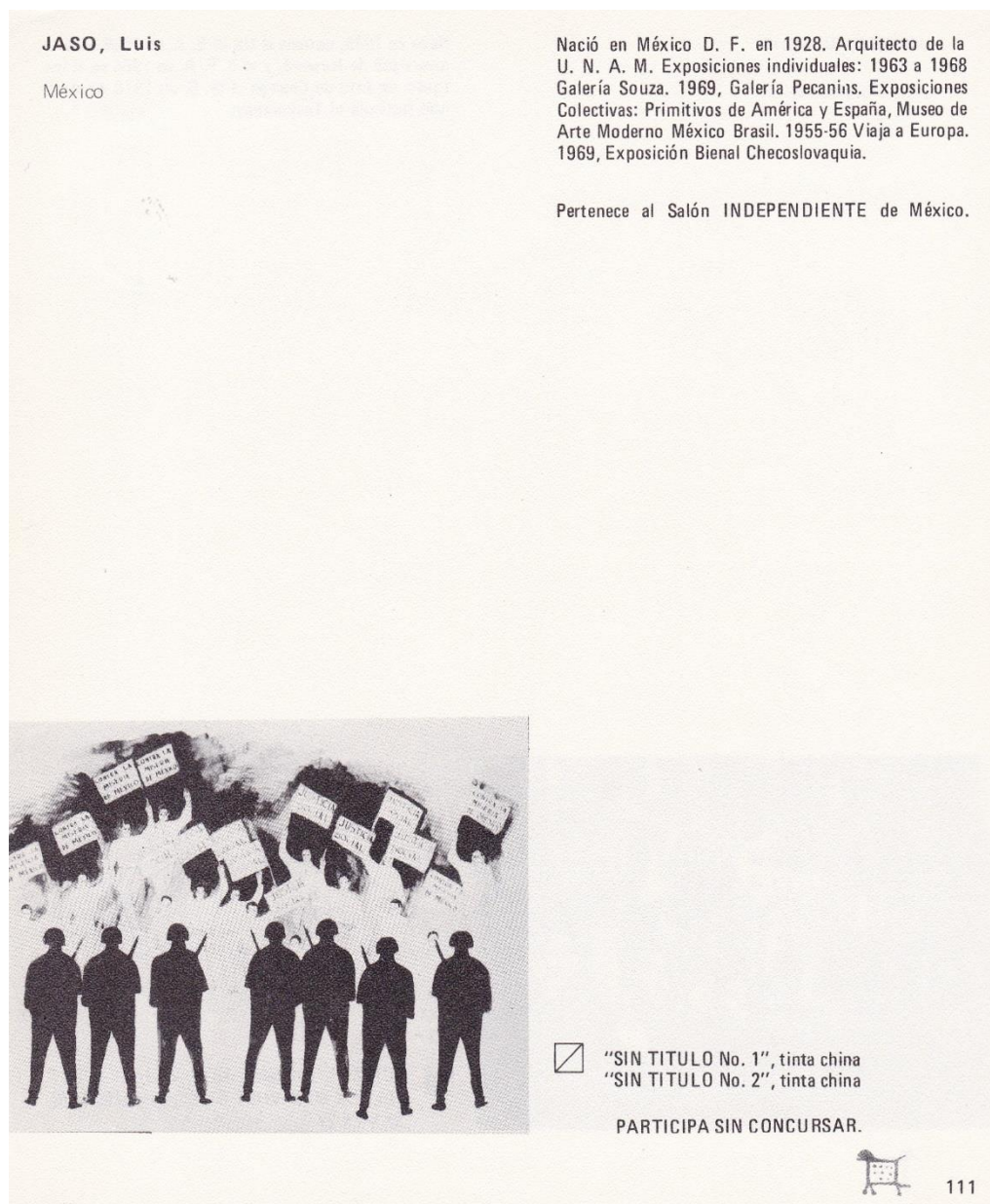


Imagen 54. Luis Jaso, *Sin título*, s.f. Catálogo I BAAG.

De manera similar a lo sucedido en México en 1968, en los meses previos a los Juegos Panamericanos, en Cali se presenta un agitado ambiente de inconformidad social y política en respuesta al gobierno del cuestionado presidente Misael Pastrana Borrero, el último del Frente Nacional.¹⁷ Las protestas estudiantiles en contra de la reforma educativa presentada en el marco del Frente Social¹⁸ desencadenaron una represión que terminó en el asesinato de estudiantes y otros manifestantes.¹⁹ Los estudiantes reclamaban la eliminación de la participación extranjera (principalmente norteamericana, a través de las Fundaciones Rockefeller y Ford) en la orientación de los programas académicos y de su hegemonía ideológica, la democratización institucional, ampliación de contenidos curriculares y la apertura de la universidad a los sectores populares, entre otras exigencias.²⁰ En las protestas participaron los estudiantes de la Universidad del Valle, Universidad Santiago de Cali, el Colegio Santa Librada, el Colegio Eustaquio Palacios, el INEM (Institución Educativa Jorge Isaacs), que extendieron sus acciones e influencia a los barrios populares y contaron también con la participación obrera.

Al día siguiente de una manifestación simbólica y multitudinaria en la Plaza de Cayzedo, en el centro de la ciudad, acción que molestó al gobierno al los estudiantes tomarse un sitio emblemático²¹ por lo que al día siguiente, el 26 de febrero, la policía ingresó a la Universidad del Valle donde se encontraban algunos de los estudiantes de la protesta. En esta incursión fue asesinando al estudiante Edgar Mejía, conocido como Jalisco. El asesinato desencadenó en continuadas manifestaciones que fueron reprimidas de manera violenta por el estado, ocasionando más muertes. La situación que se sintetizó en el titular del periódico

¹⁷ El Frente Nacional fue una alianza entre el partido liberal y el conservador para alternarse el poder, entre 1958 y 1974.

Se recuerda aquí que, en las elecciones del 19 de abril de 1970, Misael Pastrana Borrero derrotó de manera cuestionada al candidato de la ANAPO Alianza Nacional Popular, el ex dictador Gustavo Rojas Pinilla generando un descontento popular. Posteriormente en 1974, el grupo guerrillero Movimiento 19 de abril se presenta al público con acciones simbólicas, como el robo de la espada de Simón Bolívar del Museo en el cual era exhibido. El nombre precisamente se refiere a las elecciones consideradas fraudulentas por sus militantes, algunos de los cuales fueron pertenecientes a la ANAPO.

¹⁸ Nombre dado por Misael Pastrana a su programa de Gobierno, el cual incluía reformas en variados sectores.

¹⁹ La década de la setenta estuvo marcada de movimientos sociales y políticos que marcaron a nivel global. El 1968 fue un año de particular impacto: el movimiento estudiantil en Francia, la invasión soviética a Praga y la masacre de Tlatelolco, dan cuenta de ello. El 71 en Cali se concibe en relación con esa coyuntura sociopolítica. Un panorama político en su complejidad de los años sesenta se puede encontrar en Frederic Jameson, *Periodizando los sesenta*, Buenos Aires: Alción editorial, 1997.

²⁰ Edgar Vázquez Benítez, *Historia de Cali en el Siglo XX. Sociedad, economía, cultura y espacio*. Cali: Artes Gráficas del Valle, p. 282.

²¹ Idem.

El Tiempo: “Declarado ayer el Estado de Sitio- Graves desórdenes en varias ciudades –El presidente se dirige al País -Siete muertos en Cali”. La indignación por este hecho llevó a que las luchas universitarias se intensificaran en el resto del país, suscitándose revueltas de todo tipo, igualmente reprimidas con violencia. Estos acontecimientos fueron motivo de denuncia de un grupo de artistas colombianos como Nirma Zárate, Diego Arango, Carlos Granada, Fabio Rodríguez y Umberto Giangrandi, que posteriormente conformaron la agrupación Taller 4 rojo. En la I BAAG, los cuatros artistas presentaron obras en relación con el movimiento estudiantil y su represión, de estas obras se destacan *Homenaje a María Cano* y *Colombia: febrero de 1971*, por el uso que hacen tanto de la imagen como de la técnica de la fotoserigrafía, además fueron realizadas de manera colectiva:

En *Homenaje a María Cano*, Nirma Zárate y Diego Arango representan a la líder del movimiento obrero sindical de los años veinte y fundadora del Partido Socialista Revolucionario Colombiano: un emblema de la lucha y la reivindicación de los derechos civiles y de los trabajadores, quien había sido invisibilizada en la historia nacional. Así, en esta serigrafía se muestra “en primer plano la imagen de la líder sindical, acompañada por una multitud de nuevos obreros, indicando la continuidad de las luchas sociales y articulando el pasado, y el presente como parte de un mismo legado”.²² En *Colombia: febrero de 1971* [Img.55] el dúo colaboró con la artista colombiana Clemencia Lucena para crear una fotoserigrafía con un montaje de recortes de prensa en relación con la represión estudiantil de ese año, donde se ve la imagen ridiculizada del rector de la Universidad de los Andes²³ y el rostro de Édgar Mejía (estudiante asesinado) encabezando la lista de víctimas de las sucesivas revueltas, formando algo así como un periódico mural de contrainformación.²⁴

La técnica de la fotoserigrafía es funcional para el interés de los artistas que buscan crear obras de denuncia partiendo de imágenes de los medios de comunicación y tensionándolas mediante una suerte de collage y yuxtaposición de noticias, retratos e iconografías populares.

²² Alejandro Gamboa Medina, *Taller 4 Rojo: Entre la práctica artística y la lucha social*. Bogotá: Instituto Distrital De Las Artes. 2011. p. 50.

²³ Ibid, p. 49.

²⁴ Katia González Martínez, *Cali: Ciudad abierta, arte y cinefilia en los años setenta*, Ministerio de Cultura, Bogotá: 2014. p.123



Imagen 55. Diego Arango, Nirma Zárate, Clemencia Lucena, Colombia, febrero 1971, 1971. Catálogo I BAAG.

Otra obra que puede sintetizar el contexto en el que la I BAAG se llevó a cabo fue la realizada por Hernando Guerrero y Pakiko Ordoñez, integrantes de Ciudad Solar. “Los

panameriquenques se acercan y todo está sin terminar. Va a ser la cagada y con una represión del putas. Pienso participar en la bienal de diseño gráfico, con un afiche que hicimos sobre un estudiante muerto en yanpopa, y un homenaje a Julio Rincón”.²⁵ Así Guerrero le describió a su amigo, el cineasta Luis Ospina, la situación que estaba viviendo la ciudad con la elaboración de los Juegos Panamericanos y la fuerte represión policial; y expresó la decisión de participar en la Bienal con un afiche sobre el dirigente escolar Carlos Augusto “Tuto” González, quien había sido asesinado en Popayán (“yanpopa”) por fuerzas militares en protestas de los estudiantes por los acontecimientos ocurridos días antes en Cali. El afiche [Img.56] muestra una fotografía de “Tuto” González, fragmentando en tres partes por dos fragmentos de texto: “Miren. Miren ese soldado. Armado hasta los dientes. Miren. Miren la metralla reluciente y en espera de transformar su silencio en carcajada de muerte”. Este es el fragmento de un poema escrito por el mismo González, un día antes de su muerte, 4 de marzo de 1971, a la edad de 19 años.

Mientras afuera se celebraban los Juegos Panamericanos que pretendían mostrar la mejor cara de la ciudad y ocultaban con represión las inconformidades del pueblo, en la exposición presentada en el MLT como atractivo cultural para los visitantes, era posible encontrar obras que revelaron las injusticias sociales y los abusos policiales como otra forma de protesta. Estas obras funcionaron entonces en la Bienal como dispositivos de denuncia, que junto con otras producciones culturales, como el documental *Oiga, vea*, realizado por Carlos Mayolo y Luis Ospina durante el desarrollo de las justas,²⁶ se convirtieron en documentos de denuncia y mostraron el compromiso político de los artistas de ese momento.

²⁵ Carta de Hernando Guerrero a Luis Ospina, 8 de junio de 1971. Archivo Luis Ospina.

²⁶ Uno de los mejores documentos de los Juegos Panamericanos es el corto documental *Oiga, vea* realizado por Carlos Mayolo y Luis Ospina, dos cineastas que se encontraban en el comienzo de su carrera. Básicamente este filme, creado con tomas documentales y con contraposiciones de sonido e imagen, critica enfáticamente la realización de los Juegos Panamericanos y devela las exclusiones sociales originadas por éstos, o más correctamente, a pesar de éstos. Esencialmente, este trabajo es una pieza de contra-información que respondía a películas institucionales como *Cali: Ciudad de América* de Diego León Giraldo, que mostraban a esta ciudad como civilizada y moderna, totalmente preparada para organizar el evento deportivo más importante del continente.

El espíritu de la película como un elemento de contra información también se puede percibir en los afiches con los que fue promocionada un año después de los sucesos que registra: los carteles presentaban un diseño tipográfico de anuncios populares que se pegaban en el espacio público de la ciudad publicitando diferentes tipos de eventos como conciertos o fiestas e incluso propaganda política, ¡Oiga, vea! es una expresión para llamar la atención en el gentilicio caleño, y en este caso también funcionaba como una suerte de pregón y la insinuación de una revelación. La utilización de las palabras “deporte, miseria y dominación” anunciaban la

ORDOÑEZ, Pakiko GUERRERO, Hernando

Viven y trabajan en Cali.

Colombia



"MIREN", fotografía 1971, 1.00 x 0.50

156



Imagen 56. Pakiko Ordoñez, Eduardo Guerrero, Miren, 1971. Catálogo I BAAG.

postura crítica de la producción. Se entiende que la gráfica se convierte en un complemento de la pieza fílmica, apuntando a atraer a un público masivo y popular en sintonía con el tono de su propuesta.

Este compromiso político era compartido por los artistas chilenos participantes de la Bienal y por Miguel Ángel Rojas Mix (1934-2022), uno de los jurados del certamen. Director del Instituto de Arte Latinoamericano de Santiago (IAL) y profesor de historia del arte de la Universidad de Chile, Rojas Mix fue uno de los principales agentes del campo cultural durante el corto periodo de duración del gobierno de la Unidad Popular. El IAL era definido por su director de la siguiente manera: “El Instituto cumple dos funciones: por una parte, la investigación, por otra parte, lo que nosotros llamamos la extensión artística. El Instituto está organizado como un centro de investigación, en el cual se procura en primer lugar reunir todo el material relativo al arte latinoamericano.²⁷ La labor de Rojas Mix a cargo del IAL, como gestor y como investigador permitió conformar una red de artistas e instituciones en el continente americano que respondían al proyecto político de Salvador Allende y se enlazó con el espíritu revolucionario que llegó a su momento cumbre en esos primeros años setenta.

Rojas Mix fue jurado de la I BAAG después de que José Luis Cuevas declinara la invitación. En el Acta No 4 de la I BAAG se consigna que fue Pedro Alcántara el encargado de proponer un nuevo nombre para reemplazar al mexicano.²⁸ En 1970 Rojas Mix había desarrollado un intercambio con Leonel Estrada de la Bienal de Coltejer donde mostró un claro interés por construir lazos con la escena colombiana y en particular participar del evento artístico, lo que lo llevó a viajar a Medellín en abril de 1971 para dar una serie de charlas y promulgar el nuevo proyecto latinoamericanista.²⁹ Precisamente, cuando el director del IAL recibió el telegrama con la invitación a Cali, la respuesta fue casi inmediata, ya que podía expandir el contacto y sobre todo porque el programa gráfico del MLT se enlazaba con las prácticas que muchos artistas chilenos estaban desarrollando en ese periodo que se resume en la frase “en Chile se saca el arte a la calle”. Así Rojas Mix se refiere a la circulación de las obras que invadieron la ciudad de Santiago y que las hizo accesible a todas las personas por sus precios sumamente bajos, “así todos tienen posibilidad de captar el esfuerzo de los artistas por plasmar una nueva actitud”.³⁰

²⁷ “Chile se vinculará más a la Bienal de Medellín”, anuncia Miguel Rojas Mix.”, en *El correo*, Medellín, 11 de abril de 1971. Archivo MAC.

²⁸ Acta No 4, *Primera Bienal Americana de Artes Gráficas*, 6 de abril de 1971.

²⁹ “Chile se vinculará más a la Bienal de Medellín”, anuncia Miguel Rojas Mix.”, en *El correo*, Medellín, 11 de abril de 1971. Archivo MAC

³⁰ “Museo de Arte del Siglo XX donará Coltejer a Medellín” en *El Colombiano*, Medellín, 7 de abril de 1971. Archivo MAC.

Esta nueva actitud se puede sintetizar como un interés temático que responde a un contexto latinoamericano, el uso de la gráfica como medio que permite llegar a más personas y circular en otros escenarios por fuera de los artísticos y, en el caso chileno, también un vínculo partidario e ideológico, como se puede ver en el envío chileno a Cali del cual hicieron parte artistas como José Balmes (1927-2016) [Img.60], Gracia Barrios (1927-2020) [Img.57], Eduardo Vilches (1932) [Img.58] y José Moreno [Img.59] vinculados al proyecto de la Unidad Popular. Estos artistas habían formado parte, el 12 de agosto de 1970, de la emblemática exposición *El pueblo tiene arte con Allende*, que se realizó simultáneamente en decenas de ciudades chilenas, donde a través de la venta de estampas serigráficas -que ilustraban las 40 medidas del plan de gobierno de Allende- se buscaba recoger fondos para la campaña electoral de Salvador Allende.³¹ En Santiago de Chile, la exposición se ubicó en una carpa afuera de la Escuela de Bellas Artes Parque Forestal frente al Museo Nacional de Bellas Artes donde se estaba realizando la *IV Bienal Americana de Grabado*. Este hecho fue visto como una provocación para los organizadores del evento gráfico, que recuerdan los acontecimientos así:

No bastaron los esfuerzos pluralistas de los organizadores para vencer la hostilidad de los sectores que veían con desagrado el auspicio privado de la Bienal y que al mismo tiempo encontraron como motivo de crítica que la presidenta del jurado fuese nuevamente de nacionalidad norteamericana. Consecuencia de ello fue que en las afueras del museo, en forma simultánea a la inauguración de la Bienal y en una carpa construida especialmente, se montara una muestra que fue denominada anitbienal. Hecho totalmente comprensible dentro del clima político que se vivía en esos momentos. Pero particularmente penoso para quienes había generado y trabajado en estas muestras.³²

Este caso pone de manifiesto dos instancias de exhibición de obras gráficas contrarias por sus formas y propósitos. Por un lado, la Bienal que, como ya se vio, responde a una

³¹ Silvia Dolinko, *op.cit.* p. 296

³² Emilio Ellena, Alberto Zamora, *Sobre las Bienales Americanas de Grabado Chile 1963-1970*. Santiago de Chile, Centro Cultural de España, 2008. La jurado norteamericana fue Elaine Johnson por esos años Directora de Dibujo y Grabado del Museo de Arte Moderno de Nueva York, quien además de ser jurado, realizó conferencias y visitas a grupos de trabajo. Más sobre Johnson en el capítulo 2.

estructura que se enmarca en la promoción y legitimación de obras que son premiadas por un jurado de prestigio, lo que también interfiere en el *valor* que se le asigna a las obras. Por otro lado, se ve en *El pueblo tiene arte con Allende* una apuesta marcadamente política y proselitista, que comienza con el lugar en el que se muestran las obras y el lugar que se les da a las mismas -una feria en el espacio público donde la obra está más cercana a la gente del común-. Contrario a lo que menciona la cita anterior, la exposición a las afueras de la Bienal no se entiende como una consecuencia de ésta o como una crítica directa, “antibienal”, sino como el resultado de un posicionamiento de los artistas y el lugar que le dan a su concepción artística, que si bien se podría entender opuesta, responde principalmente a una toma de partido desde lo político.

BARRIOS, Gracia

Chile

Premio de Pintura en la Bienal de Quito, Ecuador 1968. Exposiciones en América y Europa. Obras en colecciones particulares, museos y galerías en Chile y en Europa. Nace en Santiago de Chile en 1927.



- ☐ "CAMPESINOS" acrílico, 1971, 1.00 x 1.10
- ☐ "AMERICA", acrílico, 1971, 1.30 x 1.10
- "EL ROSTRO DEL PUEBLO", serigrafía, 1971, 75 x 54
- "PUEBLO", serigrafía, 1971, 75 x 54



15

Imagen 57. Gracia Barrios, "El rostro del pueblo", 1971. Catálogo I BAAG. Obra también presentada en Chile en "El pueblo tiene Arte con Allende".



Imagen 58. Eduardo Vilches, 5 de abril de 1970, 1970. Catálogo I BAAG. Obra también presentada en Chile en "El pueblo tiene Arte con Allende".

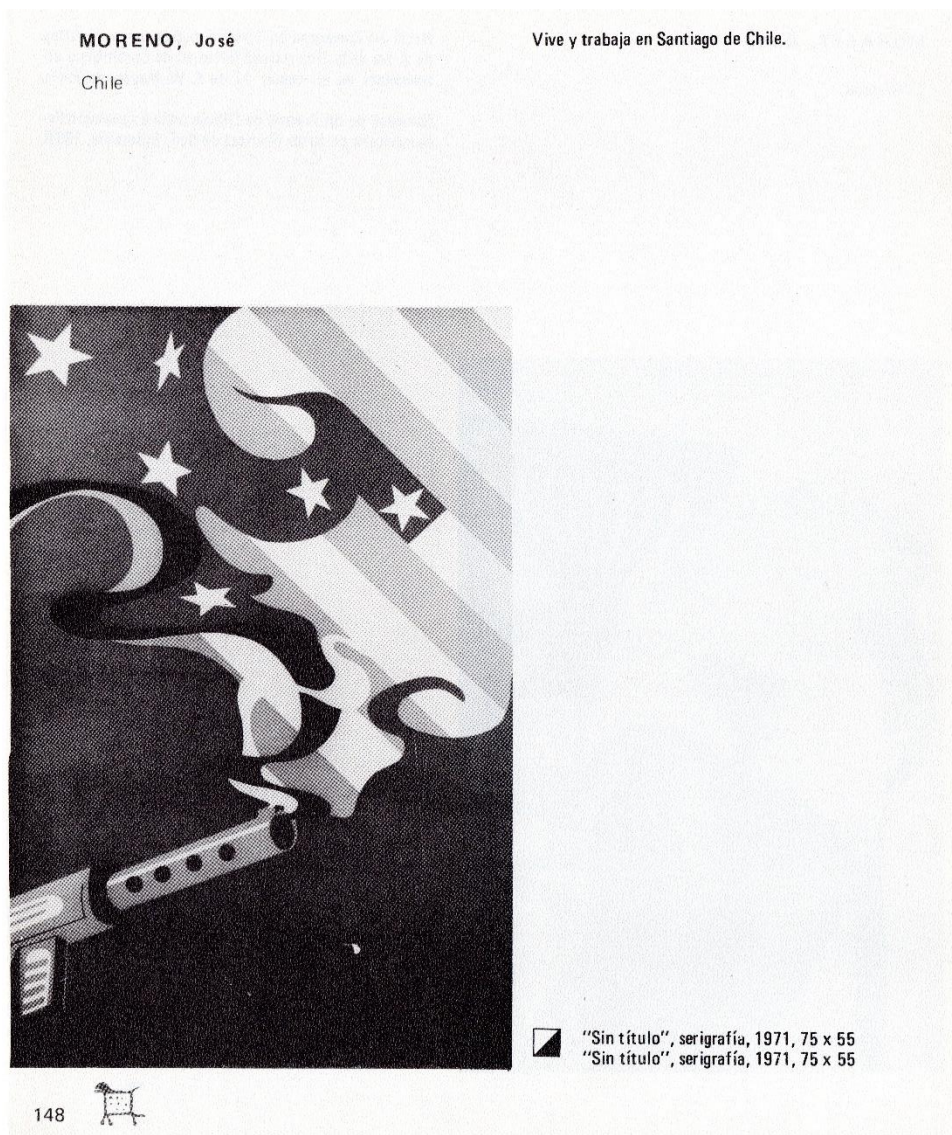


Imagen 59. José Moreno, *Sin título*, 1971, *Catálogo de la I BAAG*. Obra también presentada en Chile en “*El pueblo tiene Arte con Allende*”.

Para la crítica franco-chilena Nelly Richard, en estos eventos se hace evidente el deseo de acercar el arte al pueblo y expandir así los circuitos de recepción de las obras. El alcance de la serigrafía como medio múltiple tiene el potencial de que el arte penetre en todo el cuerpo social. “Esas técnicas de reproducción serial estaban contenidas para desmentir el fetichismo burgués de la obra única al multiplicar su distribución y al democratizar así el consumo de los bienes culturales.”³³ Como se vio en el capítulo 2, la noción de lo democrático

³³ Nelly Richard, “Lo político en el arte: arte, política e instituciones” en *Hemispheric Institute*. Consultado el 15 de enero de 2020 en <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-62/6-2-essays/lo-politico-en-el-arte-arte-politica-e-instituciones.html>.

asociado a la gráfica también hace parte tanto del discurso institucional de las bienales de Chile y Cali, que igualmente se refieren a la idea de “un arte para todos” o “un arte de las masas”. Lo anterior abre la ventana para preguntarse entonces por las diferencias o posibilidades de encuentro entre obras pensadas con un fin político y social y espacios de exhibición institucionales como el MLT. De entrada se puede entender como paradójico que algunas de las obras presentadas en *El pueblo tiene arte con Allende* se exhibieran un año después en la *I BAAG*, como el caso de la artista Gracia Barrios que participó con una serie de *Rostros del pueblo* y de su marido, José Balmes quien presentó dos serigrafías *No a la represión* y *No a la sedición*, las cuales se pueden ver en fotografías de las carpas del evento chileno. Balmes también envió la obra *El grito*, que ganó el primer premio en dibujo de la Bienal [Img. 61].

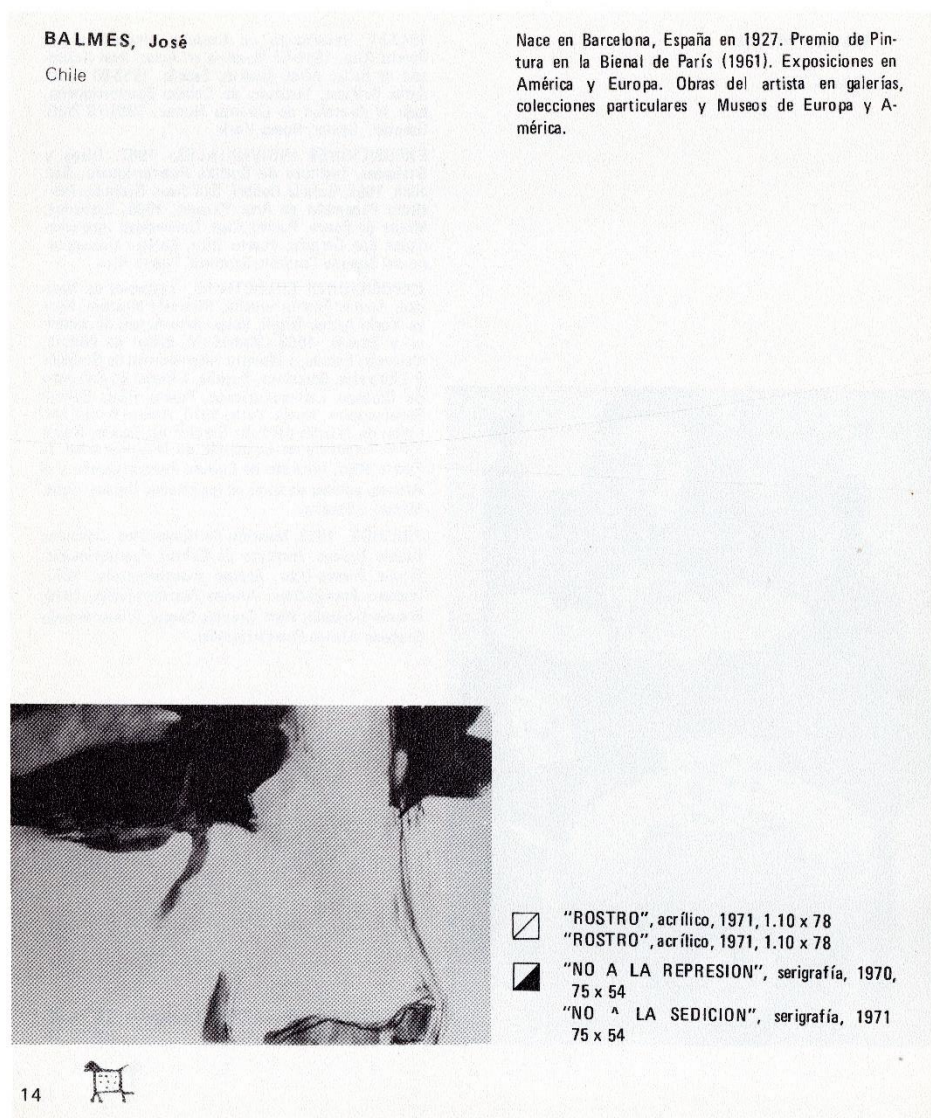


Imagen 60. José Balmen, Rostro, 1971. Catálogo I BAAG. No a la represión y No a la sedición hicieron parte de "El pueblo tiene arte con Allende".

El debate en torno al lugar del arte político en el marco del evento institucional marcó la deliberación del jurado y el análisis de los organizadores debido a la cantidad y calidad de las obras enmarcadas en este contexto, lo que fue entendido como un reflejo de los intereses de los artistas del periodo, una marca de época. En otros escenarios, como la Bienal Coltejer, que como ya se mencionó tuvo lugar en su segunda edición en 1970, el arte de contenido político era visto problemático e incluso indeseado. En el estudio de la obra de Le Parc previamente mencionada, Federico Ardila señala que debido a que los organizadores querían mantenerse al margen de las denuncias políticas que pudieran realizar los artistas invitados,

decidieron cancelar la visita del artista argentino después de conocer sus antecedentes como agitador político en el contexto francés y su expulsión de Francia por su actividad subversiva.³⁴ Sin embargo, el telegrama donde se le solicitaba no viajar con la excusa de que el evento no tenía presupuesto para financiar el traslado de sus invitados, llegó cuando Le Parc ya estaba rumbo a Medellín, por lo que pudo participar la Bienal.³⁵

En Cali, no sólo no hubo intentos de censura, si no que los artistas fueron invitados así se conociera la inclinación política o el sentimiento antiinstitucional que algunos expresaban, como se vio en el capítulo 2 en el caso del Salón Independiente mexicano. Aún así, las BAAG como plataforma de posicionamientos políticos generó una serie de cuestionamientos sobre la función del arte, como lo señala Maritza Uribe de Urdinola en su columna “La política y el arte”: “La Primera Bienal Americana de Artes Gráficas ha puesto nuevo sobre el tapete el viejo tema de si son o no compatibles la política y el arte. Es decir, si tienen valores artísticos perdurables las obras que se basan en temas políticos, o si no sobrevivirán más que el momento que relatan”.³⁶ Robert Nelson,³⁷ jurado de la *I Bienal* junto con Rojas Mix, Rodolfo Abularach, Luis Caballero y Marc Berkowitz, expresó: “Muchos artistas gráficos latinoamericanos están visiblemente interesados en transmitir mensajes de protesta. Parece que están muy preocupados de una amenaza constante de una guerra, desafiando así la imagen de la libertad.”³⁸ Luis Caballero respondió al norteamericano lo siguiente: “Me da la impresión que el señor Nelson está ofendido porque no se tuvo en cuenta suficiente la representación norteamericana. Lo que pasa es que los tres jurados y yo la consideramos pobre. Los americanos aquí son admirables en cuanto a oficio, habilidad y forma, pero no dicen nada”.³⁹

³⁴ Para más sobre la participación política de Julio Le Parc en París, leer: Isabel Plante, “Amérique Latine Non Officielle o París como lugar para exhibir contrainformación” en *A contracorriente*, Vol. 10, No. 2, Winter 2013, 58-84. Cristina Rossi, “Julio Le Parc y el lugar de la resistencia”, en ICAA Documents Project Working Papers, n°2, mayo de 2008.

³⁵ Federico Ardila, op.cit. 105-107

³⁶ “La Política y el Arte”, por Maritza Uribe de Urdinola, *Occidente*, Cali, 17 de agosto de 1971.

³⁷ Pintor, grabador, dibujante y profesor de la Universidad de North Dakota.

³⁸ “Rueda de Prensa sobre la Bienal gráfica: La amenaza de Guerra desfigura la libertad”, *El País*, 26 de Julio de 1971. Para Nelson el arte debería estar separado de los contextos sociopolíticos, entendiéndolo por libertad una idea del arte por el arte, libre de sujeción política o ideológica.

³⁹ “Divorcio entre la Bienal y los Panamericanos en Cali”. *El Tiempo*, 24 Julio de 1971.

Para “justificar” de alguna manera los premios de carácter político, Maritza Uribe sentencia: “Los premios dados al grabado de Antonio Roda y el dibujo de José Balmes de Chile [...] en ambos casos son obras de primerísima calidad en las que la presencia de lo político juega un papel armónico y prácticamente indistinguible de lo clásico.”⁴⁰*El grito* [Img.61] es un dibujo en el que se ve una boca abierta exclamando un gesto que puede ser de dolor, rabia o placer. Esta ambivalencia es reforzada en la obra al tener el rostro recortado, donde el protagonista es el gesto mismo, de igual forma no hay evidencia del sexo del personaje, el fragmento parece querer hacer referencia a la necesidad de ser escuchado, o a la posibilidad de descargar un sentimiento. Esta obra fue premiada en la Bienal, en medio de un debate en el que cual el jurado se preguntaba si premiar una obra evidentemente política, o una que en su propuesta trascendiera un contexto específico y representar emociones que conectaran con el espectador más allá del tiempo y el lugar.

⁴⁰ “La Política y el Arte”, por Maritza Uribe de Urdinola, *Occidente*. 17 de agosto de 1971.



Imagen 61. José Balmes *El grito*. Carboncillo sobre papel, 1971. Colección MLT.

Esta postura apunta precisamente una preferencia por las imágenes propensas a ser despojadas de su carácter político; la connotación de lo político ligado a lo “armónico” alude, en la obra de Balmes, a una ambivalencia que posibilita que las obras pueden perder su carga ideológica según el contexto en el que sean exhibidas.⁴¹ Sin embargo el premio entregado a Balmes también sirve para preguntarse por la separación del compromiso político del artista y su obra, ya que como se referenció, el chileno hizo parte de los *artistas de la Unidad*

⁴¹ *El grito* como premio de adquisición, pasó a ser parte de la Colección del MLT y ha sido exhibida en diversas curadurías panorámicas del acervo institucional, en ninguna se le ha dado un contexto que evidencie el carácter político y la militancia del artista en el momento de la realización de esta obra.

Popular y las otras obras presentadas eran de carácter manifiestamente político. Además el artista perteneció al Partido Comunista y fue abiertamente militante durante el periodo.

Desde un posicionamiento claramente reduccionista, que se puede enlazar a lo expresado por el norteamericano Nelson, Maritza Uribe se pregunta: “¿Llegará el arte latinoamericano, como la literatura, a tener una sola orientación producto de la difícil etapa que estamos viviendo? Puede ser que sí, aunque siempre quedarán los aislados, que encontrarán en su propio mundo o en el de su fantasía la forma de expresión. La obra de arte lo será cuando llene los requisitos indispensables para ello, no importa de dónde saliera o dónde se originen sus fuentes de inspiración”.⁴²

Esta cita evidencia la politización que la cultura alcanzó durante esos años, tomando incluso por sorpresa a algunos críticos que no entendían o valoraban este tipo de obras insertadas en certámenes instituciones como las bienales. La paradoja del arte político dentro de la institución y en particular dentro de este tipo de programas artísticos es analizada por la misma Uribe en la columna, “Escuchando a Romero Brest”:

En cuanto a la comercialización del arte actual, encontramos una franca contradicción cuando dice que las grandes compañías “compran revolución” no para esconderla sino para mostrarla. O cuando el Museo de Arte Moderno de New-York obtiene la licencia para exhibir el “Guernica”, de Picasso. [...]Y si el “Guernica” no estuviera en el Museo de New York podría enviar su mensaje contorsionado y dolorido al mundo entero? O que los artistas no tengan que guardar en los talleres sino que gracias a algunos sean de fácil acceso para todos?⁴³

Los espacios museísticos se convierten entonces en receptores de obras de carácter político, y como se vio en el capítulo anterior, el museo en sí mismo como una institución política no puede pensarse neutral en este tipo de intercambios. Para Romero Brest, hay un problema con las obras políticas en manos de las grandes compañías o museos; para Maritza Uribe de Urdinola, el hecho de que estas obras estén en estos lugares permite acercarlas al resto del mundo, opuesto a quedar guardadas en los talleres de los artistas. Esta parece ser la

⁴² “La Política y el Arte”, por Maritza Uribe de Urdinola, *Occidente*, Cali, 17 de agosto de 1971.

⁴³ Maritza Uribe de Urdinola, “Escuchando a Romero Brest”, *Occidente*, Cali, 31 de enero de 1971

clara postura del MLT al incluir e incluso promover propuestas ideológicamente opuestas a la clase burguesa y en contravía de la política colombiana de los años setenta⁴⁴ posibilitando, como el MoMa con *El Guernica* que más personas puedan conocer estos trabajos. Sin olvidar que el lugar en el cual se exhibe la obra afecta la carga política de la misma, se resalta que, siguiendo lo que Jaques Ranciere denomina “división de lo sensible”,⁴⁵ para los artistas latinoamericanos *comprometidos* del periodo, era importante mostrar su obra también en los circuitos del arte y llevar a esos espacios la discusión política, como sucedió con las BAAG, algunos lo hacían participando fuera de concurso, lo que acentuaba más su posición e interés de mostrar su trabajo y propiciar espacios de encuentro y confrontación dentro de la institución artística. Lo anterior hizo que estos circuitos de bienales se enlacen con otros circuitos de circulación política e ideológica durante el periodo en Latinoamérica.

Las paradojas del arte comprometido y sus vínculos institucionales. Cali y el polo chileno-cubano, 1972-1973

La participación de Miguel Ángel Rojas Mix en las BAAG fue más allá de la colaboración a través del IAL en el envío de las obras de los artistas y su papel como jurado del evento. En una carta al artista uruguayo Néstor Ramos, Rojas Mix mencionaba que se había hecho recientemente un convenio en Cali para que el IAL y la Casa de las Américas llamaran conjuntamente a un *Encuentro de Plástica Latinoamericana* en 1972.⁴⁶ En 1971

⁴⁴ Un ejemplo de lo anterior puede ser la ya mencionada expulsión de Traba de Colombia por el presidente Carlos Leras Restrepo en 1969 por “intervenir en cuestiones políticas” a favor de Cuba, obligándola a renunciar a todos sus cargos oficiales.

⁴⁵ “Denomino como división de lo sensible ese sistema de evidencias sensibles que pone al descubierto al mismo tiempo la existencia de un común y las delimitaciones que definen sus lugares y partes respectivas. Por lo tanto, una división de lo sensible fija al mismo tiempo un común repartido y unas partes exclusivas. Este reparto de partes y lugares se basa en una división de los espacios, los tiempos y las formas de actividad que determina la manera misma en que un común se presta a participación y unos y otros participan en esa división”. Jacques Rancière. “Sobre Políticas Estéticas” de *Museud'Art Contemporani de Barcelona* Universidad Autónoma de Barcelona. España. 2005, p.19.

⁴⁶ Carta de Miguel Ángel Roja Mix a Nelson Ramos, 17 de agosto de 1971, Archivo MAC, citado en Sylvia Juliana Suárez y Carla Macchiavello, “Solidaridad, plásticas, redes y revolución: una crónica breve del surgimiento y oclusión del meridiano Chile-Cuba, en el ámbito del arte latinoamericano” en María Clara Bernal (Compiladora), *Redes intelectuales. Arte y política en América Latina*, Ediciones Uniandes, Bogotá, 2015. p. 199

estas instituciones ya habían realizado la bienal Chileno-Cubana de pintura, grabado y dibujo también conocida como la *Exposición de la Habana*, donde se reunieron artistas y críticos con el objetivo de afianzar la relación entre ambos países enmarcadas en un programa amplio de iniciativas bilaterales que respondían al restablecimiento de las relaciones diplomáticas de los dos gobiernos socialistas, así como a un posicionamiento geopolítico conocido como el *meridiano de la solidaridad* que “incluía un arco subcontinental muy amplio a los demás países latinoamericanos, generando gran fricción con el orden capitalista hegemónico en ellos” construyendo un epicentro del arte latinoamericano de gran influencia en el posicionamiento de artistas en “la convulsionada vida cultural de sus países, atravesada por la cada vez más franca dinámica cultural de la Guerra Fría”.⁴⁷

El *I Encuentro de Plástica Latinoamericana* se realizó en mayo 1972 en Santiago de Chile, y reunió a artistas de Argentina, Brasil, Colombia, Chile, México, Panamá, Perú, Puerto Rico, Uruguay y Venezuela. Este espacio sirvió como un lugar donde los artistas que representaban a sus países debatieran acerca de “las bases sobre las cuales debería fundarse el nuevo arte revolucionario”; estos debates dieron como resultado la redacción del “Llamamiento de Artistas Plásticos Latinoamericanos”, una suerte de manifiesto para los artistas del continente. “Se trataba de una declaración de principios –sin fisuras- que mostrase una América Latina en un frente cultural antiimperialista y revolucionario” donde se clarificaba la función del artista latinoamericano dentro de la cultura revolucionaria como “una instancia de carácter eminentemente político y militante”.⁴⁸ El Llamamiento señalaba que: “El artista latinoamericano no puede declararse neutral, ni separar abstractamente su condición de artista de sus deberes como hombre [...] es por ello que para el artista latinoamericano la actitud militante tiene tanta importancia como su obra. Una y otra deben identificarse”.⁴⁹

⁴⁷Ibid., .177-181.

⁴⁸ Mariana Marchesi, “Redes de arte revolucionario: el polo cultural chileno-cubano, 1970-1973” en *A Contracorriente*, North Carolina State University Vol.8 No.1 Otoño 2010, pp. 130-143

⁴⁹ “Llamamiento a los artistas plásticos latinoamericanos” en Mariana Marchesi. op. cit. p.143.

En marzo de 1968 desde París Le Parc lanzaba su manifiesto sobre el rol social del artista en el que afirmaba la necesidad de una *guerrilla cultural*. “Dentro de nuestros propios medios, podemos cuestionar la estructura social y sus prolongaciones en el interior de cada especialidad. Podemos coordinar las intenciones y crear perturbaciones en el sistema [...] El interés reside de hoy en adelante, no ya en la obra de arte (con sus cualidades de expresión, de contenido, etc.), sino en la impugnación del sistema cultural. Lo que cuenta es, más que el arte, la actitud del artista”.

La importancia de este evento para esta tesis radica principalmente en que varios artistas participantes del Encuentro habían respondido a la convocatoria realizada por el MLT durante los meses previos a la realización del mismo, incluyendo a los artistas colombianos, representados por el Taller 4 Rojo, y habla de una directa relación entre arte y política a través de una toma de compromiso de diversos artistas. La extendida politización de estos años en los que se realizaron las primeras Bienales de Cali, impactan el desarrollo de los eventos. Además, se puede argumentar la idea de que las BAAG, con su reiterado interés de “mostrar lo más representativo de la gráfica del continente y promover los lazos de comunicación entre los distintos países de América” hacen parte de un circuito de carácter latinoamericanista durante los años setenta pero desde un escenario opuesto al *Encuentro*, ya que las bienales involucraron agentes de la empresa privada y la burguesía, lo que hace más notable el hecho de que artistas comprometidos participen a la par en este tipo de eventos. En este sentido, se coincide con el planteo de Suárez y Macchiavello cuando proponen que:

Aunque a posteriori los circuitos de bienales de artes gráficas y de arte experimental parezcan opuestas, en ambos confluyeron de manera recurrente los mismos artistas y críticos. Las bienales fueron territorios polémicos efímeros cuya observación se intercalan movimientos intelectuales y artísticos heterogéneos, complementarios y opuestos, tensados por relaciones de poder económicas, políticas y profesionales, animados, en algunas ocasiones, por la formación de auténticas redes intelectuales, articuladas en torno a proyectos comunes, o bien en un sentido más amplio, a horizontes de acción compartidos. Así que los encuentros y las bienales no constituyeron redes por sí mismos: fueron atravesados por ellas. Las redes se desenvuelven en un espacio que trasciende las plataformas de representación, como una función viral de las ideas y, sobre todo, como una especie netamente política de producción cultural.⁵⁰

La revisión de las BAAG en relación con el *Encuentro* permite precisamente dar cuenta de una constelación amplia en la cual se conectaron artistas, obras, instituciones y programas que revelan tensiones y paradojas en el denotado contexto político. Esta parte del capítulo se centrará en revisar la figura del artista comprometido partiendo del caso de Pedro Alcántara y su no participación del *Encuentro* así como los efectos que tuvieron las

⁵⁰ Sylvia Juliana Suárez y Carla Macchiavello, op.cit. p.209.

proclamas consignadas en el *Llamamiento* en la concepción y desarrollo de la II BAAG en 1973, para finalmente entender el lugar del MLT más allá de la promoción cultural.

En 1972, la representación colombiana en La Habana estuvo a cargo del artista Carlos Granada, quien participó de las mesas debate y firmó el *Llamamiento a los artistas latinoamericanos*. La *Exposición de Plástica Latinoamericana* que acompañó el evento mostró obras de los artistas nacionales Diego Arango y Nirma Zárate, Juan Cárdenas, Héctor Castro, Umberto Giagrandi, Carlos Granada, Alfredo Guerrero, Ana Mercedes Hoyos, Ángel Lockhart, Jaime López Correa, Evelina Medina, Luis Paz, Alfredo Quijano, Augusto Rendón, Fabio Rodríguez Amaya y Rodolfo Velázquez.⁵¹ Marchesi define la muestra como “heterogénea” desde lo estético y lo formal, lo que evidencia la inexistencia de un “estilo revolucionario” determinado.⁵² Este punto se conecta con lo referenciado anteriormente en relación con la obra de Balmes premiada en Cali: más que en la obra, el compromiso se palpaba en una postura del artista.

En este sentido se considera reveladora la carta que Pedro Alcántara envía a Mariano Rodríguez⁵³ con copia a Miguel Ángel Rojas Mix y otros organizadores del *I Encuentro* en la que el artista plantea una “preocupación” por lo que llama “una curiosa y descarada campaña de difamación lanzada en [su] contra por el pintor Carlos Granada”, miembro del Taller 4 Rojo y representante de Colombia en el evento. Alcántara explica que Granada basa sus aseveraciones y sus ataques en un aludido “sobre paso de límites políticos” en su obra y esto correspondería a un supuesto veto para participar en el *Encuentro*, lo que considera tiene visos personalistas con un fondo puramente político lo que da cuenta de un acentuado dogmatismo e incluso lo considera “antisoviético”. Alcántara había enviado dos litografías de la serie *Así son los héroes* [Img.62], también exhibida en la I BAAG. La ausencia de la obra en la *Exposición* generó interrogantes en el artista que se pregunta: “¿No cumpliría alguno de los requisitos exigidos?”⁵⁴

⁵¹ María Sol Barón Pino y Camilo Ordoñez, Equipo Transhistoria, *Rojo y más rojo. Producción gráfica y acción política*, Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2004. p.130

⁵² Mariana Marchesi. art. cit. p.144

⁵³ Director de la Casa de las Américas y organizador con Rojas Mix del evento.

⁵⁴ Carta de Pedro Alcántara a Mariano Rodríguez, Cali, 10 de noviembre de 1971. Archivo de Lorenzo Homar. ICAA.

En su diatriba y en busca de una respuesta por parte de su interlocutor, Alcántara cita a Mariano Rodríguez en un *Boletín de Artes Plásticas* de Casa de las Américas donde dice: “Además pienso que en la medida en que el artista se vaya incorporando a la clase obrera, aunque de inicio se exprese con formas más o menos alienantes, la mecánica de este trabajo, de la lucha, lo va a ir transformando, lo va a ir forzando a cambiar su expresión”. El artista continúa su argumentación:

Yo soy militante del Partido Comunista de Colombia –a mucho honor- y mi militancia de base se cumple precisamente en un organismo obrero, porque así lo considera útil mi partido y porque creo firmemente en la necesaria subordinación de los trabajadores de la cultura a la dirigencia revolucionaria de la clase obrera. Cumpló además trabajos de compleja proyección dentro de los organismos culturales a los cuales estoy vinculado y donde sea posible la instrumentalización de medios, siguiendo la línea política de mi partido de “combinación de todas las formas de lucha”. Esto me indica claramente no menospreciar ninguna posibilidad de acción, aún dentro de los organismos culturales de la democracia burguesa, siempre y cuando mantenga mi completa independencia ideológica.

[...]

Mis actitudes ante las diferentes facetas de mi trabajo cultural no obedecen a caprichos individuales ni personalistas sino a decisiones coherentes, fruto del análisis y la discusión. Mi trabajo cultural y político se cumple y se debe desarrollar y ampliar así en varios frentes, porque “la combinación de todos los métodos de lucha, destacando al plano principal aquel que corresponde a cada situación concreta” (Resolución Política, X Congreso P.C.C.) es la esencia misma de toda nuestra táctica. [Sic].⁵⁵

De la anterior carta se pueden desprender varias cuestiones: la primera, un conflicto en apariencia personal entre Carlos Granada y Pedro Alcántara, que desemboca en la exclusión del segundo del *Encuentro*; esta situación es por demás llamativa ya que como aquí se ha demostrado, la figura de Alcántara fue central en el circuito artístico del periodo y una revisión a los nombres participantes por Colombia no plantea una selección fina, sino más bien amplia, inclusiva, desde lo generacional así como por los lenguajes plásticos. Sin embargo, una segunda cuestión plantea que el trasfondo puede ser político. Al preguntar Alcántara si su obra no había cumplido algún requisito, -entendiendo como se planteó, que

⁵⁵ Idem.

no existía tal desde lo plástico-, sólo queda debatir si de verdad lo que se estaba objetando era la militancia del artista. Leyendo entre líneas las argumentaciones de Alcántara, que parecen ser más una defensa a algún tipo de acusación, se puede especular que uno de los puntos cuestionadores apunta a la relación de Alcántara con el MLT. Lo anterior se infiere del fragmento que dice “esto me indica claramente no menospreciar ninguna posibilidad de acción, aún dentro de los organismos culturales de la democracia burguesa, siempre y cuando mantenga mi completa independencia ideológica” así como en el que justifica un trabajo cultural y político que desarrolla en “varios frentes”.

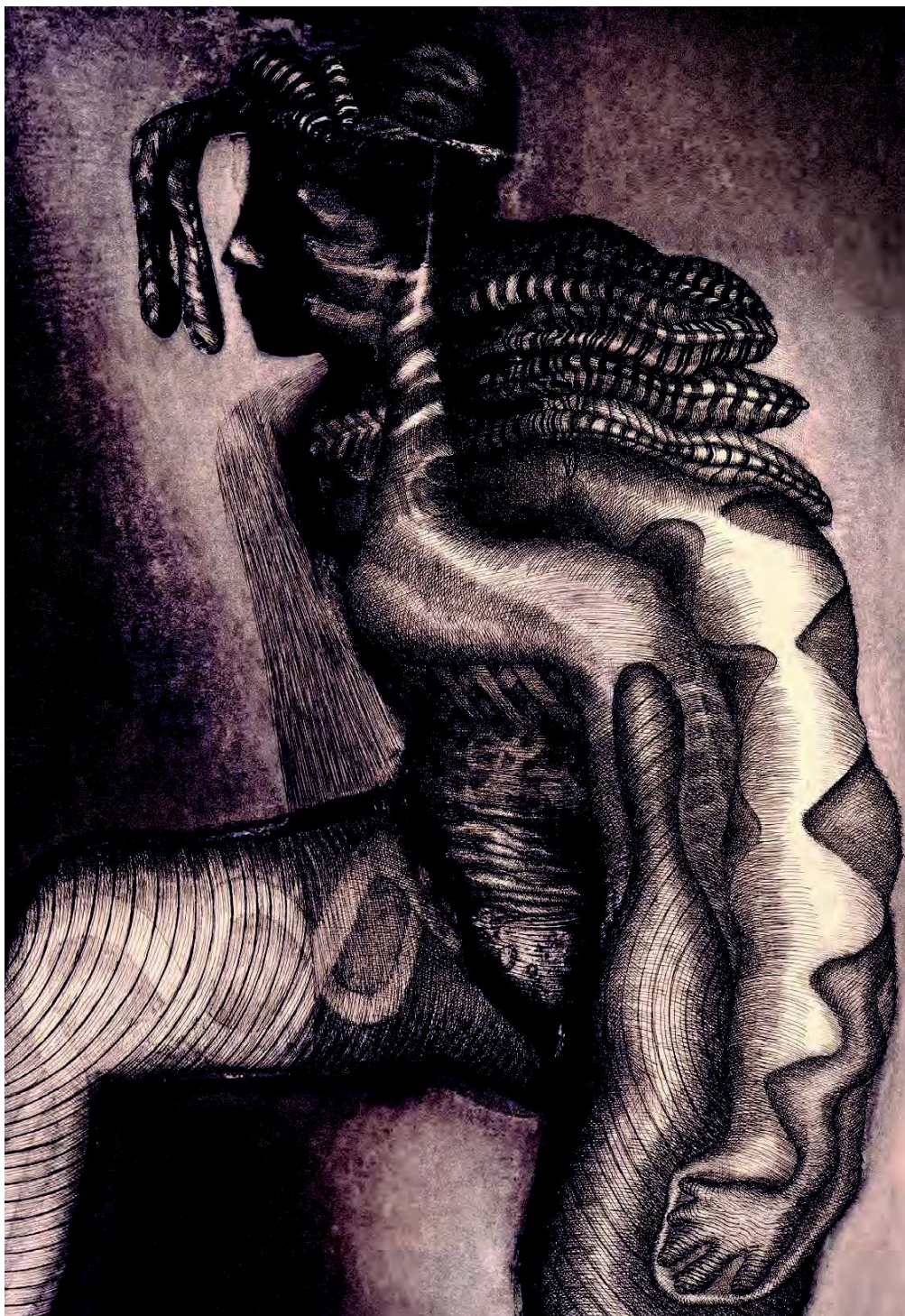


Imagen 62. Son sombra de guerrero. Collage, tinta china y técnica mixta sobre papel. Colección Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá. Libro Alcántara.

La relación de la conducta y la participación de un artista dentro de estos espacios por fuera de la militancia partidista es de interés para preguntarse por los límites de la acción en el campo cultural, así como la representación del compromiso ideológico. Pedro Alcántara

envía una copia de la misiva a Lorenzo Homar, quien además mantuvo una relación cercana con Rodríguez y con Casa de las Américas durante esos años. En respuesta, el artista puertorriqueño pregunta:

¿Quién es Granada? ¿Qué ha hecho como socialista o artista? ¿Qué has hecho tú a él? Casi parece un odio personal [...] Tu prestigio como artista comprometido, el contenido de tu obra, no me refiero a premios, y sobre todo tu “récord” como socialista. No comprendo qué quiere decir “sobrepaso de límites políticos en tu trabajo”. El tipo está actuando más estalinista y maoísta que los personajes que esos epítetos significan.⁵⁶

Para Homar es sobre todo preocupante el hecho de que se hayan “eliminado” las obras del artista que considera son “de lo más original que he visto en cualquier movimiento plástico en mucho tiempo”. Posteriormente toma a Julio Le Parc como ejemplo de una suerte de contradicciones expresadas desde Cuba. Manifiesta que el argentino tiene reputación como revolucionario, pero ésta no puede ser por su obra a la que considera “ingenua, ‘cony-island style’” pero que los cubanos alaban mucho contrario los de Alemania Oriental, donde según Homar “le dijeron claramente que sus manifestaciones no tenían nada que ver con su obra, o suena mejor vice-versa”.⁵⁷

Este intercambio epistolar pone de manifiesto no sólo las tensiones entre artista, militancia y obra, también los recelos y diferentes perspectivas entre los agentes e instituciones que compartían espacios y en apariencia ideologías desde donde se enunciaban. También hace visible el lugar central no sólo de Cuba, como paradigma revolucionario, sino particularmente del *Encuentro de artistas latinoamericanos* como legitimador del quehacer comprometido, el cual para los artistas de ese periodo también configuraba una noción identitaria *latinoamericanista*.

En ese mismo año, Luis Felipe Noé recuperaba la figura del mapa invertido de Joaquín Torres García y afirmaba *El arte de América Latina es la revolución*, un manifiesto donde postulaba la revolución como única manera de revelar “la verdadera imagen” de

⁵⁶ Carta de Lorenzo Homar a Pedro Alcántara, 26 de diciembre de 1972. Archivo de Lorenzo Homar. ICAA.

⁵⁷ Idem.

América Latina. Para Marchesi, “la imagen propuesta por Noé puede ser entendida como una proclama antiimperialista donde invertir el mapa significaba, desde el orden simbólico, subvertir una relación de dominación”⁵⁸ lo que además se convierte en una característica de un “verdadero arte latinoamericano”, que construye su identidad a partir de un sentido político. Claudia Gilman ha estudiado la figura del intelectual latinoamericano en relación con el compromiso y a la revolución, haciendo énfasis en la literatura y en el llamado boom, donde la familia de escritores latinoamericanos emerge con una clara posición intelectual en función de ideas de izquierda y con un determinante sentido de pertenencia e identitario con el continente latinoamericano: “La convicción de una identidad común basada en América Latina fue correlativa de la constitución de un cambio empírico de intervención a partir de la sociabilidad, sociabilidad concebida como parte operativa de la voluntad de transformar el mundo”.⁵⁹

La relación entre lo identitario, entendido como un posicionamiento ideológico, y la práctica artística fue tema de debate entre críticos del periodo. Marta Traba afirmaba que “del 60 al 70, los artistas latinoamericanos han variado muy notablemente su actitud, que ha pasado de la apoliticidad y la discusión teórica a una franca militancia, o una verdadera angustia por integrarse a la zona problematizada de sus sociedades”.⁶⁰ Como bien señala Devés Valdés, “el tema de la militancia no estuvo exento de polémicas. El mismo interés en polemizar este asunto es una forma de delatar su vigencia: vigencia para intelectuales y artistas, vigencia para el público que les exigía un compromiso”.⁶¹ Para Marta Traba es “desagradable” el arte comprometido al que considera panfletario: “Un artista está comprometido al mando de un determinado programa de tipo político o social. Y todo arte comprometido no sirve para nada porque tampoco es arte”.⁶² Octavio Paz tiene una posición similar al señalar que: “Lo que me prohíbe adherirme a la dudosa y confusa doctrina del ‘arte comprometido’ no es tanto una reserva de orden estético como una repugnancia moral”.⁶³ Las citas de Traba y Paz consignadas muestran que en el campo cultural latinoamericano el

⁵⁸ Mariana Marchesi, art.cit. pp.124-125.

⁵⁹ Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil Debates y dilemas del escritor revolucionario en América. Latina*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2003 p.102.

⁶⁰ Marta Traba en Eduardo Devés Valdés, *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Tomo 2. Desde la CEPAL al neoliberalismo (1950-1999)*, Buenos Aires: Biblos, 2003. p.218

⁶¹ Ibid p.219

⁶² Gilma Jimenez de Niño, “Marta Traba: Una alumna rebelde” *El Tiempo*, Bogotá, 23 de abril 1972.

⁶³ Octavio Paz en Eduardo Devés Valdés, op cit. p.221.

“compromiso” generaba tensión y rupturas, la radicalización apuntaba a una diferenciación entre quienes defendían una causa social o política y quienes preferían “el arte por el arte” y la “independencia” de su trabajo. Como ya se ha demostrado, en las BAAG se encontraron las dos posturas, aunque no ajenas de conflictos.

Además de la disputa presentada con Pedro Alcántara por su no inclusión en la exposición en el *Encuentro*, el certamen tuvo otras implicaciones para las BAAG. La segunda versión de la bienal caleña realizada en 1973 se enfrentó a la ausencia de algunos artistas que, respondiendo al *Llamamiento a artistas plásticos latinoamericanos*, dejaron de participar de bienales, festivales o eventos de este tipo. Una nota en el periódico *El País* de Cali titula “Chile y Cuba ausentes de Bienal de Artes Gráficas”, allí se consigna que Maritza Uribe de Urdinola precisó que “los artistas de esos países sostienen que en la Bienal no se expresa la verdad del arte porque las naciones de tendencia derechista no lo pueden hacer” e indicó que fue a través de comunicación con el director de Casa de Las Américas que éste le ratificó la no asistencia de ese país al certamen.⁶⁴ Una carta enviada por Mariano Rodríguez a Pedro Alcántara así consigna el intercambio:

Ayer me llamó por teléfono la Directora del Museo La Tertulia, quien me pedía la participación cubana a la Exposición Gráfica.

Como ves por la carta que te adjunto, nosotros tenemos que tener una política coherente y que está muy claro en el Llamamiento del Encuentro, por ello es imposible participar. Creo debes explicar a dicha señora nuestra posición que no se dirige especialmente al evento que ustedes proponen, y sí a una política general con las Bienales y el espíritu competitivo de estas.⁶⁵

La insistencia por parte del MLT demuestra la importancia de la participación cubana para sus directivas ya que uno de los objetivos principales del certamen de las BAAG era presentar el panorama más completo de la gráfica continental y sentían que, a pesar de tener participación de algunos cubanos en el exilio, la muestra quedaba incompleta sin el envío de la isla. Lo anterior es corroborado por una carta enviada al IAL, ahora bajo la dirección de

⁶⁴ Emilio Fernández, “Cuba y Chile ausentes de la Bienal de Artes Gráficas”, *El País*, Cali, 8 de abril de 1973.

⁶⁵ Carta con membrete de Casa de Las Américas firma sin identificar, a Pedro Alcántara, La Habana, febrero 14 de 1973.

María Eugenia Zamudio, en el que se pide colaboración para el envío chileno a la exposición: “Perdone tanta molestia pero nuestro mayor interés radica en que el gran país austral no se nos quede por fuera de la Bienal, porque así no lograríamos dar una imagen completa del panorama latinoamericano de las artes gráficas”.⁶⁶

Contrario a la nota de prensa anteriormente citada, los chilenos sí participaron del evento caleño, lo que se puede explicar entre otras cosas, por la relación cercana sostenida con Rojas Mix desde su viaje a Cali y que siempre vio en el MLT un aliado para su causa. En respuesta a una misiva en la que Maritza Uribe de Urdinola expresa la preocupación por no contar con el envío chileno, éste le responde:

por otra parte, conversando con Beatriz, cónsul de Colombia en Valparaíso y quien creo además es tu pariente y puedo, respecto a cierto temores que ella me planteó, decirte lo siguiente, de parte nuestra no hay hasta ahora nada en contra de la Bienal, ni oficial ni extraoficial. La forma en que ella se financia y se organiza corresponde a una realidad que son los propios colombianos los que tienen que juzgar.⁶⁷

Fue precisamente un grupo de artistas colombianos, los integrantes del mencionado Taller 4 Rojo quienes, después de haber participado en la I BAAG, pusieron en tela de juicio el evento caleño: según recuerda Diego Arango, el Taller 4 Rojo decidió convocar un boicot en protesta por el financiamiento brindado por la empresa Cartón de Colombia. Rechazaron, según sus argumentos, que la Bienal hubiera pasado a manos de esta empresa privada a la que acusaban de depredación ecológica y sobreexplotación económica de la población. El boicot convocado por el Taller 4 Rojo tuvo ecos en varios artistas. “Tuvimos apoyo a nivel internacional de muchas personas que habían invitado a la Bienal, por ejemplo, Julio Le Parc, personajes como Cruz-Diez. Hicimos una vaina muy grande alrededor de eso, tuvo mucha trascendencia, la lucha fue tenaz”.⁶⁸ En una entrevista posterior, Arango vuelve a traer a colación estas memorias, afirmando que:

⁶⁶ Carta de Maritza Uribe de Urdinola a María Eugenia Zamudio, Santiago de Chile. mayo 28 de 1973. Archivo MAC.

⁶⁷ Carta de Miguel Ángel Rojas Mix a Maritza Uribe de Urdinola, Santiago de Chile, 5 de junio de 1973.

⁶⁸ Alejandro Gamboa. op. cit., p.64.

Un grupo de personas- incluido yo- nos opusimos radicalmente, e hicimos una serie de manifiestos, por la cuestión de Cartón de Colombia [...] Logramos que mucha gente participara y efectivamente sacamos una serie de documentos, manifiestos, explicando qué era esa vaina. Esa era una gran paradoja, una contradicción que a veces los artistas no correlacionaban, simplemente asumían: esos me financian y punto [...] El año no lo recuerdo, pero esos documentos se socializaron a través de sindicatos, se reprodujeron en mimeógrafo y se distribuyeron.⁶⁹

En su investigación sobre el Taller 4 Rojo, el Equipo Transhistoria encuentra en el archivo personal de Jorge Mora, uno de sus integrantes, un documento inédito que respalda los anteriores testimonios. Se titula “Llamamiento al proletariado, las masas del pueblo en general, y a los intelectuales y trabajadores de la cultura y de la pastica” el cual fue firmado por el Comité Preparativo, Foro Nacional sobre Nueva Cultura, que los investigadores infieren fue probablemente integrado por el Grupo Taller 4 Rojo y otros artistas e intelectuales. En sus siete páginas de extensión, el documento da cuenta de esa mirada crítica del grupo a las empresas multinacionales encargadas de financiar eventos culturales y artísticos, particularmente Propal y por supuesto, Cartón de Colombia, quienes además de las BAAG, desarrollaba AGPA, su programa de portafolios gráficos. Se señala con vehemencia a los agentes culturales vinculados a las BAAG, particularmente a la directora del Museo, Maritza Uribe de Urdinola y a Pedro Alcántara- parte de la junta asesora de la Bienal- y considerado un “revisionista o reformista”. Ellos eran juzgados en el documento “como responsables de la promoción de una educación y cultura burguesa, y por ende imperialista, que inculcaba la ideología dominante al proletariado y a las amplias clases populares”. También se acusó a las BAAG de tergiversar las posibilidades artísticas y estéticas de las artes gráficas al confinarlas al “condicionamiento ideológico individualista y mercantilista”.

El posicionamiento termina con una propuesta articulada en siete puntos, uno de los cuales lee: “denunciar y combatir la Bienal Americana de Artes Gráficas de Cali”, citando el tercer punto del *Llamamiento de Artistas Plásticos latinoamericanos*, que exigía al artista “denunciar, rechazar y dismantelar todas las formas de opresión cultural por parte del

⁶⁹ Equipo Transhistoria, op.cit. p.141

imperialismo, ya sea mediante protestas, abstenciones, boicots o cualquier táctica adecuada, incluso la respuesta violenta a la violencia colonizadora del sistema”.⁷⁰

Esta fuente da cuenta de cómo la reunión de artistas en Cuba y la aceptación del *Llamamiento* repercutió en el posicionamiento de algunos frente a los eventos institucionales, mostrando cómo esas redes se expandieron más allá del mismo, a la vez que también evidencia el rechazo que el grupo Taller 4 Rojo, al cual perteneció Carlos Granada, tenía por Pedro Alcántara y su militancia partidaria, lo que cerraría el argumento de su exclusión de la participación del *Encuentro*.

A pesar de algunas ausencias como la de Pedro Alcántara, que no sólo no participó por primera y única vez de las BAAG, sino que también renunció a su cargo como miembro de la junta asesora del evento, lo que se interpreta como una consecuencia directa del *Encuentro* y las polémicas allí evidenciadas; la II BAAG se realizó sin mayores inconvenientes. Se puede argüir que se logró el objetivo planteado por sus directivas, como consigna Maritza Uribe de Urdinola en una columna titulada “Las inevitables constancias” donde comienza citando a Theodor Adorno que sugerentemente dice: “El arte le propone a la humanidad su fin prefigurado, a fin de que despierte, de que permanezca dueña de sí misma, de que sobreviva”.⁷¹ El evento fue inaugurado un mes después del golpe de estado que acabó con el gobierno de la Unidad Popular en Chile y que en gran medida culminó paulatinamente un periodo que vinculó el arte y la revolución, así como muchas luchas de izquierda, movimientos sociales y estudiantiles dando paso a represiones, censuras, torturas y exilios. Unos de los más afectados por la violencia desatada por el General Augusto Pinochet, fueron los artistas y gestores vinculados a Allende, como José Balmes, Gracia Barrios, Roser Bru y por supuesto, Miguel Ángel Rojas Mix quienes tuvieron que huir del país apenas se desencadenaron los hechos:

⁷⁰ Ibid, pp.138-140.

Se ha intentado acceder al documento original para ahondar en las ideas aquí sugeridas, pero no ha sido posible.

⁷¹ Maritza Uribe de Urdinola, “Las inevitables constancias” en *Occidente*, Cali, 3 de noviembre de 1973. En el texto se lee: “Y bien, sin rubores ni modestias, aceptamos como un indiscutible hecho cumplido el éxito de la II Bienal Americana de Artes Gráficas. Lo dice la prensa del Continente, los miembros del Jurado que la recorrieron ampliamente y que son personajes más que conocidos en el mundo del arte. Lo entienden los estudiantes que viajan de toda Colombia para visitarla. Y lo ratifica una multitud callada que visita diariamente el Museo, quizá mirando sin comprender mucho o comprendiendo mucho más de lo que pensamos. Aceptamos también que las Artes Gráficas son el medio más adecuado de comunicación entre el artista y el público y por lo tanto también son las técnicas con las cuales se puede hacer masiva la cultura”.

Termina un año que ha sido muy duro para todos los chilenos y les escribo porque a menudo todos estos meses las he recordado [...]

Bien queridas amigas sería muy largo contarles cómo salí del país, sólo les puedo decir que fueron días y horas muy dramáticas. Finalmente logré establecerme en París, donde fui contratado por este semestre por la Sorbonne. Después veremos qué se hará. De todas maneras lo que más me interesa es no perder contacto con América Latina y por eso quiero que ustedes no olviden las posibilidades de poder dar una serie de conferencias en Cali.⁷²

Si bien no se concretó otra visita de Miguel Ángel Rojas Mix a Cali, las relaciones generadas por el MLT a través de las BAAG se mantuvieron en algunos casos desembocando en exposiciones, entre otros intercambios. El MLT fue para muchos de esos artistas un lugar con el cual contar en el duro periodo de la dictadura pinochetista que los llevó al exilio y a pasar las dificultades propias de esa situación. Ya sea para mostrar su obra, realizar conferencias como sugería Rojas Mix, las directivas del MLT mantuvieron abiertos los contactos y se mostraron dispuestos a ayudar en lo que fuera necesario, tal como sucedió con el artista Juan Bernal Ponce quien participó en la Bienal con *Vioexpo*, una serie de carteles realizados en offset para la “Exposición y encuentro internacional de vivienda” en Chile.⁷³ Con un lenguaje didáctico, las tres piezas presentaban una unidad gráfica y comunicativa de los carteles donde se enseñaba el programa socialista de vivienda de la Unidad Popular usando imágenes, logotipos, texto explicativo y colores vivos que captaron la atención de los asistentes.

⁷² Carta de Miguel Ángel Rojas Mix a Maritza Uribe de Urdinola y Gloria Delgado, París, 30 de diciembre de 1973

⁷³ Gloria Inés Daza, “Las Artes Plásticas. Diseño en la Bienal”. *El Espectador*, 20 de noviembre de 1973.



Imagen 63. Juan Bernal Ponce, Viexpo, 1971. Colección MLT

Bernal Ponce ganó un premio de Diseño por este trabajo y debido a las persecuciones y amenazas que sufrió de los militares, el artista -quien era profesor de la Universidad de Chile- fue destituido de su cargo, sufrió allanamientos, e interrogatorios y aunque no lo detuvieron, temió por su vida. Pidió al MLT que el dinero del premio fuera utilizado para comprar un tiquete aéreo para poder salir de Chile. Llegó a Cali donde Gloria Delgado y Maritza Uribe de Urdinola le prestaron un departamento y pudo después traer a su familia, sin embargo, no logró encontrar trabajo y después de un tiempo viajó a San José donde se ubicó como catedrático en la Universidad de Costa Rica, hasta su muerte en 2006.⁷⁴ Algo

⁷⁴ Entrevista a Gloria Delgado, 12 de mayo de 2017

“Valiéndose de una amplia red social de artistas y arquitectos, muchos de ellos ya en el exilio, decidió trasladarse hacia Costa Rica luego de una breve estancia en Cali, Colombia, adonde viajó con el doble propósito de salir de Chile y recibir el Premio de Honor en la Bienal de Artes Gráficas. Arribó a tierras centroamericanas el 4 febrero de 1974 para atender la posibilidad de un contrato laboral en la recién fundada Escuela de Arquitectura (1972) de la Universidad de Costa Rica, acuerdo logrado por la mediación de un colega chileno, Fernán Meza Wever (Goering, comunicación personal, 28 de setiembre 2018) quien lo contactó con los creadores de la unidad académica”. En Marcela Ramírez-Hernández, “Trazos de una historia: San José desde

similar sucedió con la artista uruguaya Leonilda González que se exilió en Lima tras la persecución de los militares al Taller de Grabado que dirigía en Montevideo y ante el temor de ser apresada. González, asidua participante de las BAAG, contó con el apoyo al MLT que promovió la venta de sus estampas para ayudar a solventar su difícil momento como expatriada.⁷⁵

Cuba en Cali: arte y política en el epílogo de una época revolucionaria. 1976

Durante los años en cuestión las bienales -como formato de exhibición e institución legitimadora- estuvieron ligadas a prácticas políticas, sociales e ideológicas: entre fines de los sesenta y principios de los setenta se realizaron protestas y manifestaciones en las bienales de Venecia, Kassel, São Paulo y París. “Dentro de este derrotero, las bienales de gráfica latinoamericana también resultaron escenarios propicios para el desarrollo de esta agenda política de los artistas”.⁷⁶

En la Bienal de Venecia de 1974, para referenciar sólo un caso, se realizó una edición que rechazaba el golpe de estado al gobierno chileno de Allende y en defensa de una “cultura democrática y antifascista”.⁷⁷ Las Bienales de Puerto Rico fueron también un escenario de confrontación política, eran momentos convulsionados en el país y el evento contó con la participación de diferentes artistas puertorriqueños, invitados internacionales, estudiantes y otros agentes culturales que utilizaron la plataforma de la bienal para sus propios planteos políticos y anti-institucionales.⁷⁸ En la Primera Bienal por ejemplo, gran parte de los

la mirada de Juan Bernal Ponce 1976-1990”, *Revista Latinoamericana de Derechos Humanos*, Volumen 31 (1), I Semestre 2020.

⁷⁵ En una carta González agradece a Uribe de Urdinola el giro enviado y dice “Hoy me leyó Elida tu preciosa carta y las buenas noticias que le has transmitido para mí. Y la frase más linda y conmovedora fue la “de ayudar a los artistas de esta desafortunada América Latina”. Muchas gracias, querida amiga, por mí y por tantos otros que deambulan sin rumbos ni esperanzas y sin saber qué hacer con su talento”. Carta de Leonilda González a Maritza Uribe de Urdinola. Lima, 2 de septiembre de 1976.

⁷⁶ Silvia. Dolinko, *Arte plural*.... p.294.

⁷⁷ Mariana Marchesi, “Redes de arte revolucionario: el polo cultural chileno-cubano, 1970-1973” en *A Contracorriente*, North Carolina State University Vol.8 No.1Otoño 2010, p.161

⁷⁸ Marina Reyes Franco, *Poéticas políticas: gráfica alternativa, poesía y acción contestataria en Puerto Rico (1970 – 1980)*, Maestría en Historia del arte argentino y americano, Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, 2013.

participantes que para esos momentos estaban presentes en Puerto Rico dieron a su participación “un carácter de homenaje a la lucha de liberación de los pueblos de Latinoamérica”, sostenida desde una proclama colectiva⁷⁹ que fue firmada por un número importante de artistas.

El conflicto fue mayor en 1976, cuando en protesta por las fuentes de financiación para su celebración, la *Bienal Latinoamérica de Grabado de Puerto Rico* fue cancelada, principalmente por la gestión de un fondo para la Celebración del Bicentenario de los Estados Unidos, que provocó la objeción de los artistas. Según fuentes, Lorenzo Homar fue quien inició el movimiento de protesta en 1976, y posteriormente se distanció del evento y sus organizadores.⁸⁰ Alcántara, junto con los artistas colombianos María de la Paz Jaramillo, Gustavo Zalamea (hijo de Marta Traba), Augusto Rendón y Phanor León suspenden su participación en el evento al declararse: “Profundamente solidarios con la justa lucha independentista del Pueblo Puertorriqueño” y condicionan su “participación como invitados en la Bienal de San Juan, a la no utilización en la misma, de fondos destinados a la celebración del Bicentenario de los Estados Unidos de Norteamérica”.⁸¹ Junto con una copia de la carta, que también es enviada a variados medios de comunicación, Alcántara le escribe a Lorenzo Homar; “Abrazos y viva la solidaridad internacional en la lucha independentista del pueblo puertorriqueño! Todos se unen a mí para saludarte con cariño”⁸², lo que da cuenta de un intercambio sostenido en el tiempo y las redes construidas en ese periodo.

Con la cancelación del evento en Puerto Rico, para 1976 las BAAG se convirtieron en el único evento gráfico de este tipo en el continente. El Museo intentó gestionar la participación de artistas chilenos en el exilio y por primera vez logró que artistas cubanos enviaran obras para la muestra, así como la participación de Adelaida de Juan, reconocida crítica de arte vinculada a la Casa del Américas como jurado del certamen, generando satisfacción para Maritza Uribe de Urdinola que finalmente lograba su objetivo de tener a Cuba en Cali.

⁷⁹ Silvia. Dolinko, *Arte plural*. op.cit. p. 294.

⁸⁰ Marina Reyes Franco, tesis citada.

⁸¹ Carta de Pedro Alcántara, María de la Paz Jaramillo, Gustavo Zalamea, Augusto Rendón y Phanor León a Luis Manuel Rodríguez Morales, director ejecutivo de Cultura Puertorriqueña, San Juan de Puerto Rico, Cali, 20 de abril de 1976.

⁸² Carta de Pedro Alcántara a Lorenzo Homar, 20 de abril de 1976.

No obstante, en una nota en el *Diario Occidente* titulada “Arte y no política” la presidenta del MLT aseguró que en el evento no existen prejuicios políticos y mencionó el problema de la politización del arte “porque los artistas latinoamericanos en general están muy politizados”. Uribe continúa relatando que es la primera vez que Cuba expone sus obras en la Bienal: “Se ha confirmado la participación de 14 artistas cubanos que además traerán como jurado a Adelaida de Juan, [...] Se busca integrar una verdadera independencia de criterio ‘que permitirá obviar implicaciones u objeciones de índole política’. Relata Uribe de Urdinola que este proceso de equilibrio organizativo busca probar a los artistas que “en la Bienal hay libertad y respeto: no hay presión de ninguna parte sobre la ideología del artista”. Con esto respondía a los intentos de boicot ocurridos hace dos años como protesta porque el evento estaba auspiciado por la empresa privada, lo que según ellos, consiga Maritza, “le restaba libertad de expresión y le endilgaba limitación de miras”. La nota termina con este curioso planteo: “la participación del uruguayo Ángel Kalemberg en el jurado puede interpretarse “como el equilibrio de centro izquierda” y advierte que al tercer componente, Milton Glaser, “por ser norteamericano no puede considerársele necesariamente un reaccionario”.⁸³

El anterior artículo plantea entonces que los vínculos entre arte y política en relación con las BAAG se mantienen problemáticos: a la vez que sostiene que el MLT es un espacio neutro o apolítico, menciona la politización de los artistas latinoamericanos como un problema. Y mientras celebra la participación de Cuba en el certamen, se refiere a una independencia de criterio que no permite objeciones de tipo político. Finalmente, la referencia, desde lo político a los jurados que acompañan a la cubana, evidencia la imposibilidad de supresión de lo político en estos encuentros durante esos años, como se puede ver en los acontecimientos alrededor de la exposición *Las plásticas cubanas actuales* realizada en noviembre de 1976, después de la III BAAG:

No está por demás reseñar que ha sido en Cali, donde por primera vez se presentó una muestra venida directamente desde la Isla, dentro del pacto cultural colombo-cubano,⁸⁴ y que al romper la barrera o la cortina de humo que se extiende sobre los países que están regidos por sistemas diferentes a los nuestros, La Tertulia no ha hecho más que

⁸³ Augusto Goicochea, “Arte y no política” en *Occidente*, Cali, 9 de abril de 1976.

⁸⁴ En 1976, bajo la administración de Alfonso López Michelsen, primer presidente después del Frente Nacional, se firmó un convenio educativo y cultural colombo-cubano, donde se promovían acciones dirigidas especialmente hacia los campos deportivo y cultural propiciando el intercambio entre los dos países.

cumplir con la norma que la ha distinguido desde que fue fundada: la de la libre expresión. Para que quienes visiten el Museo tengan la oportunidad de mirar cómo piensan y actúan los artistas e intelectuales de toda América, comprendida desde el Canadá hasta la Argentina.⁸⁵

Aún así, la visita de los cubanos a Cali no fue tan armoniosa como se esperaba y *la libre expresión* no estaba exenta de cuestionamientos. Manuel López Oliva, participante de la exposición cubana en La Tertulia, -estando aún en Cali después de participar en el montaje de la muestra, de realizar algunas charlas y conferencias- consigna en una carta a Lorenzo Homar lo siguiente:

Después, Maritza Uribe a quien no le ha gustado mucho la exposición y que no justiprecia las obras de contenido político (entre ellas las mías) escribió un artículo *honesto*, pero cargado de subjetivismo, criterio elitista, falta de información artística y poca visión del proceso actual de nuestro arte [...] Sin embargo, para los estudiantes, jóvenes, obreros, pueblo -que es lo más importante- la exposición tiene valor y les resulta humana y hermosa, y eso vale.⁸⁶

La crítica a la que hace referencia López Oliva es una columna titulada “Cuba en Cali;” en ella Maritza Uribe de Urdinola cuestiona en primera instancia la falta de interés por parte de los medios de comunicación para consignar la exposición, sólo anunciada por dos o tres comentarios de prensa, lo que da cuenta de un escenario agreste a la propuesta cubana: “De manera que Cuba -en el campo de las plásticas- ya no tiene secreto para nosotros? ¿Dónde están nuestros críticos que nada dicen o dicen poco? La materia me parece, es de apasionante actualidad”. Posteriormente se anima a hacer un análisis de la muestra:

El nivel de la exposición deja mucho que desear. Al hablar sobre el tema con el experto, Manuel López Oliva, quien acompaña el envío, me explicaba que no se hizo discriminación alguna y que se presentaron al lado de unos pocos maestros, figuras jóvenes que apenas se inician en las tareas artísticas. Porque la idea es que se trabaje

⁸⁵ Boletín MLT número 95, Cali, noviembre de 1976.

⁸⁶ Carta de Manuel López Oliva a Lorenzo Homar, Cali, Colombia, November 22, 1976. Archivo Lorenzo Homar. ICAA.

en el arte casi masivamente y para ello se dan facilidades, no solamente a los estudiantes de las escuelas especializadas, sino también a obreros y campesinos.

En cuanto a divulgación del arte se refiere. Pero no deja de ser peligrosa si se trata de enviar una muestra internacional. Porque el criterio de la selección así sea entendido como una norma discriminante y elitista, se impone al hacer estos despachos. Está bien que en Salones Nacionales se amplíe el margen y todos puedan mostrar sus obras. Pero en el exterior, este mismo concepto no serviría sino para confundirnos- como sucede actualmente o para traernos dudas con respecto a la calidad del arte masivo.⁸⁷

Puntos de vistas encontrados, tensiones, puesta en juego de posicionamientos, la labor del MLT como agente de promoción cultural de esos años señala la complejidad de los debates de esos tiempos. Con la muestra cubana, que Uribe de Urdinola insistió en tener en Cali se evidenció de vuelta el conflicto entre la obra de arte y la posición política: ¿Cómo juzgar la calidad de la obra? ¿Cuál es el equilibrio? ¿Qué lugar darle a lo estético? Más allá de la diferencia de opiniones, el MLT se mantuvo firme en brindar ese espacio para la realización de proyectos que fomentaran la discusión y exhibieran pluralidad de mensajes. Esto queda establecido con la convocatoria hecha a los críticos y periodistas de que cubrieran la muestra cubana y multiplicaran sus opiniones, pero también en la organización de otros eventos y exposiciones como lo fue *Migraciones: Artistas Gráficos Afroamericanos* que se realizó en diciembre de 1976, una muestra de las gráficas Afro-Americanas, “rigurosamente trabajadas por artistas que pertenecen en su totalidad a la raza negra. En el continente Latinoamericano es la primera vez que se presenta esta especie de exposición-homenaje a unos artistas que luchando contra las más adversas circunstancias han logrado imponerse en el mundo de las gráficas, especialmente, ya que es la técnica mayormente utilizada por ellos, por considerarla la de mayor difusión.”⁸⁸

Migraciones fue un proyecto que se había estado tratando de organizar desde 1973. Una intensa correspondencia entre Maritza Uribe, Gloria Delgado y Acklyn Lynch, del Departamento de Estudios Afroamericanos de la Universidad de Massachusetts, catedrático y abiertamente militante de los derechos de los Afroamericanos. Como muchos de los eventos de este tipo, el contacto se hizo con mediación de Pedro Alcántara. Manuel López Oliva, todavía en Cali, se entusiasma con la muestra y escribe un artículo sobre la misma, allí

⁸⁷ Maritza Uribe de Urdinola *El Pueblo*, Cali, 18 de noviembre de 1976.

⁸⁸ Boletín MLT No 96, diciembre de 1976.

expone una coincidencia entre la exhibición y celebración del Bicentenario de la “independencia” de los Estados Unidos como una forma de descubrir el otro rostro del acontecimiento, y denunciar el más aborrecible sistema de discriminación racial, segregación humana y ausencia de derechos al hombre de piel oscura. Para López Oliva, allí está el acierto de La Tertulia que “apunta también ahora hacia planos superiores de actividad estética, y demuestra, una vez más, la dimensión y el respeto ganado entre lo mejor de trabajo museístico de América Latina y el Caribe”.⁸⁹

Siendo Cali una ciudad cercana a Buenaventura, el puerto del pacífico con mayoría de población negra es presumible que el entusiasmo del cubano haya sido compartido por el público local. Junto a la exposición, patrocinada por el Centro Cultural Colombo Americano, se realizó un concierto de Jazz en el teatrino de la institución, el cual estuvo colmado de público. La exposición *Migraciones* establece otra vertiente de las redes ejecutadas en Cali durante el periodo. En un mismo año, mientras en Puerto Rico se canceló la BSJ por protestas de los artistas a la celebración del Bicentenario de la Independencia Estadounidense, en Cali se realizó la III BAAG que finalmente contó con artistas de todos los países del continente, sobre todo con aquellos en el exilio, y finalizando el año, cubanos y afroamericanos se encontraron alrededor de exhibiciones que mostraban sus culturas, como un testimonio del MLT como espacio para intercambios y conjunción de propuestas.

Con estos eventos concluye un periodo en el que se generó la construcción de redes de artistas y eventos que se preguntaban por el lugar del arte en los procesos de transformación social. Cali fue un espacio en el que las diferentes posturas se dieron cita y, -aunque en apariencia neutral-, el programa del MLT, encabezado por Maritza Uribe de Urdinola, propuso intercambios provechosos y sirvió de plataforma para que artistas interesados mostraran su obra crítica y comprometida, no sin plantear una tensión entre la institución y las causas políticas, tal como se puede ver en las diferentes declaraciones aquí consignadas.

⁸⁹ Manuel López Oliva, “Gráfica norteamericana de artistas negros”, *Semanario El Pueno*, Cali, 5 de diciembre de 1976.

CAPÍTULO 5: INTERCAMBIOS CARIBEÑOS

Cali y San Juan coincidieron en realizar bienales de artes gráficas de alcance continental comenzando los años setenta; si bien las apuestas institucionales y las dinámicas de ambos eventos difieren, la importancia alcanzada por ambos permite proponer un estudio del campo del arte regional del periodo revisado desde el Caribe. El eje Cali-San Juan se aborda en este capítulo para profundizar en los intercambios desarrollados entre instituciones y artistas que dan cuenta de una vinculación y una red que propulsó las artes gráficas latinoamericanas durante casi dos décadas.

El posicionamiento geográfico que plantea este apartado se justifica en un recorte particular que atiende las circunstancias de los postulados de esos años donde el concepto de “Latinoamérica”, si bien amplio, muchas veces marginaba o ponía en un lugar secundario las autodeterminaciones de los países caribeños. Lo anterior entonces habla de una diferenciación de “Latinoamérica” y el “Caribe” que se hace evidente en las denominaciones de varios eventos del periodo que las usaban separadas o en conjunto, complementarias, abarcadoras.¹

¹ Generalmente se habla de la región de América Latina y el Caribe y de sus varias subregiones que, en ocasiones, también son denominadas regiones, pero estas responden a ciertos entendimientos y no a límites completamente objetivos. Se habla de América del Norte, América del Sur, Centroamérica, Mesoamérica, la Región Andina, el Cono Sur, el Caribe, e incluso se ha argumentado que existe una América Latina del Norte, una del Sur y dos Centroaméricas. Wendy Vaca Hernández, “Región América Latina: procesos regionales entre la dependencia y la autonomía” en *Iconos*. Revista de Ciencias Sociales, núm. 57, 2017. Sobre la idea de América Latina -separada del Caribe- se atiende de la definición de América Latina propuesta por Walter Mignolo: “La idea de ‘América Latina’ que se forjó en la mitad del siglo XIX dependió de otra idea, la de ‘latinidad’ (‘latinty’, ‘latinité’) surgida en Francia. El término ‘latinidad’ englobaba la ideología en la que se cifraba la identidad de las antiguas colonias españolas y portuguesas en el nuevo orden del mundo moderno/colonial, tanto para los europeos como para los americanos”, lo anterior implica entonces una separación de las naciones colonizadas por países no latinos (anglosajonas, holandesas), de allí que estos quedaban por fuera de la construcción de la “latinidad” como origen. Walter Mignolo, *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, Barcelona: Gedisa, 2007. p.81-82.

El eje San Juan- Cali se constituye entonces en un espacio descentrado de la escena latinoamericana más reconocida que a la vez de promocionar un arte regional ampliaba los circuitos caribeños del arte, conectándolos con el resto del continente. La idea de entender a Cali dentro de este panorama caribeño no deja de ser problemática y abre importantes cuestionamientos en cuanto a la conformación de una identidad producto de una cultura o una ubicación geográfica.

Si bien Colombia hace parte de la región Caribe, al limitar con el mar Caribe en la zona norte, Cali se encuentra en el sur occidente de Colombia, a 122 km del océano Pacífico, zona con una gran población de ascendencia afro, puerto marítimo principal de Colombia y puente de conexión, entre otros lugares, con Estados Unidos, por lo que las conexiones entre San Juan y Cali son más culturales que geográficas. La referencia más cercana del circuito cultural caribeño hace referencia a la música, a la salsa específicamente. La salsa permite establecer las primeras conexiones entre Cali y países del Caribe, en particular con Puerto Rico. La salsa en la sociedad caleña tuvo una aceptación e integración importante, convirtiéndose primero en un ritmo escuchado y reproducido en barrios populares, hasta establecerse en elemento de identificación para propios y extraños: “Cali: la capital de la salsa”. Lo anterior es sin duda una construcción y se refiere a un uso de la expresión popular en primera instancia a nivel marginal y de “resistencia” y luego como política cultural de gran interés estatal.²

Desde finales de los sesenta, el circuito caribeño de la salsa trajo a Cali a los mayores exponentes del género, creando una atmósfera propicia para el enraizamiento de la salsa en esta ciudad, lo que permitió establecer un intercambio importante entre Cali y países como Puerto Rico, República Dominicana y Cuba. La salsa, como manifestación cultural de crecimiento e importancia, permitió generar vínculos y redes de circulación y colaboración entre los países caribeños y Cali, aunque con menor masividad, se pueden pensar también en este sentido el caso de las artes gráficas como expresión artística que conectó a la ciudad con otros países de esta región. A través de la labor de MLT y de Pedro Alcántara, se empezaron a generar intercambios que permitían que artistas llegaran a Cali a dinamizar y expandir el campo artístico local desde la enseñanza de las artes gráficas, la

² Alejandro Ulloa, *La salsa en discusión. Música popular e historia cultural*. Cali, Universidad del Valle, 2009. pp. 281-286

realización de exposiciones o la participación de portafolios, en el marco de propulsión que tuvo la disciplina gráfica generada por las bienales celebradas en las dos ciudades.

Aunque existen algunas investigaciones de compilación de archivo sobre lo que fueron las bienales puertorriqueñas,³ estas pesquisas no han abarcado una mirada regional que las inserte en un contexto que permita dimensionar su incidencia por fuera del campo local.⁴ Si bien eso es algo que esta tesis tampoco se propone resolver, sí se quiere ampliar el espectro de revisión de las Bienales de Cali al contraponerlo y enlazarlo a las Bienales de San Juan apuntando a un enfoque regional.

A lo largo de casi dos décadas de funcionamiento en paralelo, las dos bienales se complementaron en diferentes frentes. Se podría decir que lo que iniciaba en una continuaba en la otra y se generaba un ida y vuelta de obras, artistas, jurados y asesores. Sin embargo, así como fueron aliados, los dos programas también tuvieron marcadas diferencias en la concepción, organización y recepción de los eventos.

Las bienales permitieron ampliar las conexiones regionales que excedieron el marco institucional, otro tipo de relaciones se gestaron a partir de las mismas. Tal como se señaló en el capítulo 2, Lorenzo Homar y Pedro Alcántara entablaron una amistad desde la primera visita de Alcántara a San Juan en la que trajo la idea de la bienal a Cali. A la par de que ambos participaron y luego se distanciaron de la organización de las bienales, también intercambiaron ideas y desarrollaron diferentes proyectos, la mayoría de estos en Cali. Estos se fundamentaron principalmente en la práctica serigráfica que Homar ayudó a popularizar en Colombia, en particular a través de la enseñanza de la técnica en talleres y la producción

³ Aquí se pueden señalar las investigaciones de Teresa Tió, “Las Bienales de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe. Una Síntesis” en *Plástica*, San Juan, Puerto Rico, vol.1, no. 16, mayo, 1987, pp. 33-46. *El cartel en Puerto Rico*. Naupacal de Juárez, Edo. De México, Pearson Educación, 2003. Mercedes Trelles Hernández, “Los rastros del tiempo, las huellas de la Bienal: la Bienal de San Juan de Grabado Latinoamericano y el Caribe en contexto” en *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, Segunda serie, Año 6 número 12. 2006. pp.97-119.

⁴ En la introducción del catálogo de la Primera Trienal Poligráfica de San Juan, Mari Carmen Ramírez expone una reflexión similar en cuanto a la concepción del evento, planteando que es necesario un replanteo al afirmar que “no cabe duda que los procesos globalizantes de los últimos quince años hicieron mella en la propia definición identitaria de la región. En la actualidad, resulta imposible considerar tanto a la sociedad puertorriqueña como a sus contrapartidas latinoamericanas como “entidades homogéneas” contenidas dentro de sus propias fronteras nacionales, sujetas a estrictos lindes regionales o comunitarios” y plantea expandir el diálogo particularmente a Estados Unidos -marginando de las BSJ al ser estas latinoamericanas- y desde ahí lograr una integración con el resto del continente. Mari Carmen Ramírez, “Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe: crítica y postulación conceptual frente al siglo XXI” Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2003.

de portafolios. El vínculo entre ambos artistas fue fundamental para la construcción del Taller de grabado del Museo La Tertulia que tuvo una actividad intensa desde 1977, año de inicio de su construcción, hasta finales de los ochenta.

Los talleres de grabado y la impresión de portafolios realizados por Lorenzo Homar y Pedro Alcántara son un punto de gran interés para esta tesis entendiendo estos espacios como productores y transmisores de la gráfica y sus alcances técnicos. Este capítulo explora las prácticas de los Talleres de Grabado realizados en Cali por Lorenzo Homar invitado por el Museo La Tertulia, por su incidencia en la escena artística local, a la vez que permite explorar su relación con el nuevo consumo cultural que se estaba instaurando alrededor de la gráfica a partir de la realización de las Bienales. La relación de Homar y Alcántara y sus proyectos en común, rastreados a partir de correspondencia conservada en el archivo personal del primero, ayuda a profundizar en la escena caribeña desde la gráfica y los posicionamientos políticos, que como se vio en el capítulo 4, los dos artistas comparten.

La Escuela Taller de Grabado del MLT se va a estudiar como un lugar de colaboración y solidaridad de una comunidad latinoamericana comprometida con el trabajo realizado desde Cali y como un espacio en el que artistas pudieron tener estancias y talleres de enseñanza de las técnicas del grabado propiciando un intercambio privilegiado con artistas locales y generando una asociación a través de la gráfica, que entre otras cosas permitió la impresión de portafolios que autofinanciaban el espacio.

Alcántara toma las enseñanzas de Homar como maestro grabador y empieza a construir programas gráficos de impresión de portafolios y la promoción de la técnica como lo fueron el Taller Gráfico Experimental y especialmente la Corporación Prográfica, creados en asociación con un grupo de artistas colombianos. Las asociaciones de Alcántara dieron lugar a una extensa producción gráfica de portafolios propios y ajenos, siendo uno de los más importantes *Mujeres de América* con el que ganó como parte del Taller Experimental de Cali⁵ el premio en la Intergrafik de Berlín en 1976. Con la Corporación Prográfica se extendieron los lazos iniciados entre Cali y San Juan al desarrollar un programa de intercambio con algunas instituciones culturales de La Habana, Cuba, particularmente Casa de las Américas. Exposiciones, portafolio y el montaje de talleres de serigrafía en la isla, fueron algunas de las

⁵ El Taller Experimental de Gráfica de Cali estuvo conformado por Pedro Alcántara, Oscar Muñoz, María de la Paz Jaramillo, Virginia Amaya y Phanor León.

actividades que Prográfica realizó en asociación con los cubanos desde finales de los setenta hasta mediados de los años ochenta.

Las relaciones de Cali con el Caribe, -primero con Puerto Rico y luego con Cuba- ponen de manifiesto tramas culturales de los años setenta que involucraron el medio gráfico y los intereses políticos, artísticos y comerciales de quienes participaron de las mismas. Estas alianzas permitieron una circulación más amplia de las obras gráficas de artistas latinoamericanos, lo que propulsó la práctica de la disciplina en varios países del continente, pero sobre todo enlazó iniciativas personales que dinamizaron y descentraron la escena continental del arte.

El escenario caribeño para las artes gráficas latinoamericanas

Sin la Bienal de San Juan probablemente no hubiera existido la Bienal de Cali. Dos contextos muy distintos se enlazaron a través de la realización de estos dos eventos internacionales, los cuales configuraron una escena sin precedentes de promoción de las artes gráficas latinoamericanas desde lugares descentrados de las zonas de consagración del continente. El hecho de que las dos Bienales se empezaran a celebrar en paralelo -con alternancias en la periodicidad- hizo que el eje Cali-San Juan se convirtiera en un circuito de referencia y validación para artistas y otros agentes del campo artístico latinoamericano, siendo uno de los espacios -por fuera de los lugares hegemónicos-⁶ de más influencia en la promoción del arte continental.

El punto de partida se trazó en San Juan. Como se vio en el capítulo 2, la Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano fue una suerte de epitome de la tradición del grabado en Puerto Rico, tradición que estuvo fundamentada principalmente en la enseñanza de los talleres de grabado que se impartieron de manera muy prolífica desde la posguerra y que formó a un número importante de artistas especializados en las técnicas gráficas en su amplio

⁶ Por hegemónico nos referimos a las escenas centrales del arte latinoamericano durante el periodo como Sao Paulo, Río de Janeiro, Buenos Aires, Ciudad de México y por supuesto, Nueva York. Estos lugares contaban con instituciones y eventos de gran alcance internacional.

espectro. La BSJ se propuso promocionar a ese grupo de artistas locales que se destacaban como grabadores y a la vez convocar a otros artistas latinoamericanos generando un espacio de encuentro que además era una apuesta política importante: enlazar a Puerto Rico, y a su arte, con Latinoamérica. Teresa Tió sintetiza esta particularidad de la siguiente manera:

Lo primero que resalta es el nombre y apellidos de la criatura, Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano, al que se añade en 1986, y del Caribe, por enfatizar el interés de que participen los vecinos inmediatos a nuestra casa. El carácter Latinoamericano de la misma, marca un énfasis con los vínculos históricos y culturales que Puerto Rico parecía desconocer y que el Instituto de Cultura intenta estrechar. Colocado en una posición marginal a la que miran con suspicacia los países hermanos por la particular relación política de Puerto Rico con los Estados Unidos de América, la Bienal ejercía un rol moderador de apertura al diálogo y a la valoración mutua. Esa vía de comunicación permitió a la comunidad artística nacional entrar en contacto más estrecho con las diversas corrientes del grabado y con los artistas, críticos e historiadores que en diversas ocasiones se dieron cita en el país.⁷

Esta inserción del arte gráfico puertorriqueño en el campo del arte latinoamericano se enmarcó en el carácter dado al medio del grabado en la isla, el cual estaba vinculado a una suerte de autodeterminación identitaria promovida como consecuencia de la invasión norteamericana por algunos programas culturales gubernamentales. El rol del grabado en este entramado se entiende si se revisan las características y usos dados a la imagen desde los Talleres estatales que se empezaron a crear en el país, como el Taller de Cine y Gráfica de Parque y Recreo Público formado en 1946 y dirigido por estadounidenses.⁸

Manifestaciones culturales como el cine, el grabado y la literatura tuvieron un papel fundamental en el Taller. “Dichas formas simbólicas fueron el escaparate utilizado por el gobierno colonial para impulsar una campaña educativa masiva al mismo tiempo que se preconizaba el imaginario cultural del puertorriqueño basado en el sincretismo cultural entre

⁷ Teresa Tió, “Las Bienales de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe. Una Síntesis” en *Plástica*, San Juan, Puerto Rico, vol.1, no. 16, mayo, 1987, p.34

⁸ Este taller fue dirigido por el estadounidense Edwin Rosskam con colaboración de la pareja de artistas norteamericanos radicada en la isla, Jack e Irene Delano, estos últimos de gran influencia en el desarrollo artístico del periodo. Dialitza Colón Pérez, “Puerto Rico: arte, diáspora y esfera pública”. Tesis doctoral presentada para el grado de Doctora en Filosofía en la Facultad de Filosofía de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2012.p.27

la herencia hispana, la africana y la taína.”⁹ El grabado entonces, como parte de esta campaña educativa, cumplió un rol pedagógico principalmente a través del medio serigráfico con el cual hacían carteles populares reivindicativos de la cultura puertorriqueña.

En este contexto, artistas locales como Lorenzo Homar, Rafael Tufiño, José Alicea, Carlos Raquel Rivera y Antonio Maldonado, conocidos como la “Generación de los cincuenta”, empezaron a destacarse en el medio con una propuesta con claras referencias a la escuela mexicana. “Estos tomaron la batuta para liderar una generación artística caracterizada por una fuerte ideología nacionalista y social, mientras su producción se constreñía hacia la obra de carácter cultural y educativo”.¹⁰

La adopción de la constitución del Estado Libre Asociado en 1952, no eliminó la relación colonial entre Puerto Rico y Estados Unidos. Para Marina Reyes Franco la creación del Instituto de Cultura Puertorriqueña en el año 1955 fue instrumental en la institucionalización de un proyecto cultural, lo que la lleva a afirmar que “el radicalismo político nacionalista de los artistas de la nueva resistencia fue en gran manera neutralizado y se convirtió prontamente en un canon artístico nacional oficial promulgado por el Estado, y una tradición tan reverenciada como difícil de superar para artistas de generaciones posteriores”.¹¹

La BSJ surge como resultado de este proceso, pero va un poco más allá al proponerse resignificar la tradición de la gráfica nacional y enlazarla con la producción gráfica latinoamericana y su historia. La resignificación se entiende en dos sentidos, por un lado, exhibir a la nueva generación de artistas gráficos que siguieron una vía de experimentación visual o técnica que había renovado los lineamientos de la disciplina en esos años¹² y ponerla en diálogo con otras escenas y por otro, al expandirse la circulación y su alcance comercial. Los organizadores lograron lo anterior convocando a un selecto e influyente grupo de jurados y asesores quienes escogían y premiaban los trabajos de los artistas invitados. Aquí cabe anotar que durante las primeras bienales cada jurado escogía de manera individual uno de los

⁹ Ibid. p.30

¹⁰ Ibid. pp.27-30

¹¹ Marina Reyes Franco, *Poéticas políticas: gráfica alternativa, poesía y acción contestataria en Puerto Rico (1970 – 1980)*, Maestría en Historia del arte argentino y americano, Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, 2013.p.19

¹² Silvia Dolinko, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.p.292.

premios y entre todos seleccionaban un reconocimiento para un artista puertorriqueño.¹³ De igual forma, se realizaban dos exposiciones homenaje, una para un artista latinoamericano y otra para un artista puertorriqueño.

A través de estas exposiciones se lograba el diálogo propuesto que conectaba a Puerto Rico y su legado cultural con la historia y el presente de las expresiones artísticas latinoamericanas. Sin embargo, esta exaltación de lo nacional y del reconocimiento foráneo no fue ajeno a disputas que cuestionaban precisamente la idea de lo latinoamericano. Para algunos críticos del evento, el hecho de que los participantes debían haber nacido o residir en países de América Latina y el Caribe, y que ese requisito generara una exclusión de los artistas chicanos o latinos nacidos en Estados Unidos o de aquellas minorías migrantes en otros países, resultaba un error importante al impedir que la BSJ fuese ese espacio de promoción y legitimación de luchas identitarias durante el periodo.

Esta situación buscó ser remediada algunas décadas después con la Trienal Poligráfica de San Juan como sucesora o continuadora de la BSJ que modificó el alcance del evento para incluir a artistas de descendencia latinoamericana y abrir así el diálogo con el norte del hemisferio. La inclusión de “el Caribe” en 1986 al título de la Bienal Latinoamericana pone en perspectiva la suspicacia de ciertos posicionamientos y las tensiones que se exponen en la manera de enunciar estos eventos. Siendo Puerto Rico un país caribeño, con la BSJ se deseó desplegar puentes hacia otras escenas latinoamericanas ubicando a San Juan como un centro del arte continental, sin embargo, esta osada apuesta parecía interferir en un diálogo regional más acotado con los países vecinos -el Caribe- y al mismo tiempo impedía un intercambio verdaderamente hemisférico, incluyendo a artistas norteamericanos, de las colonias o descendientes.¹⁴

Pero ¿cómo entender la separación entre lo caribeño y lo latinoamericano? O mejor aún, ¿Es posible ubicar dentro de lo latinoamericano la noción del Caribe? ¿Cuáles son esas intersecciones identitarias? Stuart Hall plantea una definición de identidad cultural

¹³ Teresa Tió, art. cit. pp.43-44

¹⁴ Para ahondar más en el replanteo geográfico realizado a partir de la *Trienal Poligráfica de San Juan* leer: Tatiana Reinoza y María del Mar González, “La Isla como Puente: Reconceptualizando la Trienal Poli / Gráfica de San Juan”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No. 11 | 2do.semestre 2017, pp. 173-182

proveniente de las luchas postcoloniales, una suerte de “identidad esencial redescubierta” que se convierte en un símbolo de pertenencia del ser caribeño:

En términos de cultura compartida, una especie de verdadero sí mismo colectivo oculto dentro de muchos otros sí mismos más superficiales o artificialmente impuestos y que posee un pueblo con una historia en común y ancestralidad compartida. Dentro de los términos de esta definición, nuestras identidades culturales reflejan las experiencias históricas comunes y los códigos culturales que nos proveen, como “pueblo”, de marcos de referencia y significado estables e inmutables y continuos, que subyacen a las cambiantes divisiones y las vicisitudes de nuestra historia actual. Esta “unicidad”, que sustenta todas las otras diferencias más superficiales, es la verdad, la esencia del “caribeñismo”, de la experiencia negra.¹⁵

Asimismo, Hall destaca que no se puede hablar de esta “unidad” sin entender las “rupturas y discontinuidades que constituyen la “singularidad” del Caribe.” Esta unidad constituida con diferencias permite culturalmente conectar el Caribe con el continente latinoamericano, aunque en este caso se está hablando de un lazo común más colonial que geográfico o étnico (a pesar de que se reconoce una presencia afro en el continente americano que ha sido sistemáticamente invisibilizada desde tiempos postcoloniales). Es interesante entonces revisar esta conexión entre lo caribeño y lo latino que parecen ir tan de la mano.

Juan Flores se esmera en hacer un análisis muy pertinente al respecto; desde una perspectiva de la cultura migrante caribeña en Estados Unidos se interesa por encontrar patrones y disrupciones identitarias entre los diferentes países a través de la música, a la vez que se adentra en el complejo estudio de lo racial en la diversa sociedad americana. Flores observa que “la realidad latina, en su versión dominante y de consumo, a menudo ha sido separada o contrapuesta a la negritud y a las experiencias culturales de la diáspora africana”.¹⁶

De esta manera, el término de García Canclini “fusión interamericana” que alude a la “interacción de las Américas en el consumo intercultural” posibilita entonces revisiones

¹⁵ Stuart Hall, “Identidad y representación”. En: Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Victor Vich (editores), Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales. Popayán: Instituto de estudios sociales y culturales/ Pensar/ Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar, 2010. p.350

¹⁶ Juan Flores, “Islas y enclaves. Los latinos caribeños en perspectiva histórica” en Bugalú y otros guisos, San Juan, Ediciones Callejón, 2009. p. 85.

en contexto de manifestaciones culturales, lo que puede permitir un estudio que en mayor o menor medida evidencia las tensiones de estas fusiones, en particular en la concepción del ser latinoamericano o hacer un arte latinoamericano que es la categoría que interesa revisar. El pasado común colonial del caribeño y el latinoamericano se ha pretendido nominar en términos más abarcadores, Flores propone el término *pan-hispanocaribeño*, mientras que Alejandro Ulloa utiliza *afrolatinoamericanocaribeño*:

Afro por las raíces ancestrales que trajo el negro esclavo desde su continente [...] *Latino* por las tradiciones musicales, lingüísticas religiosas, sobre todo de España, Francia y Portugal [...] *Americano*, por ser en este continente donde se dio el proceso como un todo y *Caribeño* porque fue en ese fogón que es el Caribe donde sonaron todas las mezclas rítmicas y se cocinaron a fuego lento todos los sabores melódicos que precedieron y condujeron a la salsa en Nueva York ¹⁷

En la revisión de las redes culturales caribeñas, a partir del arte gráfico en los setenta surge sin embargo otra lectura de la identidad “Caribe-americana” o “Latinocaribeña” que se edificó desde Estados Unidos. Propongo acuñar el término *Latinoamericano-caribeño*, en una alusión a la disyuntiva de lo que es considerarse “latino” y ser “latinoamericano”: el primero connota una reivindicación identitaria en el contexto imperial americano, es decir, como inmigrante en Estados Unidos y el segundo a la conformación de una representación de la identidad latinoamericana en contraposición a éste, entendiendo a Norteamérica como una fuerza imperialista. Recordemos que esta idea de lo latinoamericano como postura política durante el periodo fue esbozada en el capítulo 4.

Esta conjugación de nociones en torno a una identidad remite al concepto de hibridación propuesto por García Canclini, quien habla de procesos que llevan a relativizar la noción de identidad. Los organizadores de la BSJ querían mirar a América Latina pero las conexiones más interesantes y movilizantes se hicieron con dos escenas inesperadas. La primera fue precisamente con Estados Unidos, ese país excluido del recorte latinoamericanista pero que era el lugar central del campo artístico global desde mediados de los años cuarenta y que albergaba a artistas de diferentes partes del mundo que llegaban atraídos por sus prósperas e influyentes escenas culturales. Muchos de estos artistas eran

¹⁷ Alejandro Ulloa, op.cit., p.275.

precisamente latinoamericanos, como se vio en el capítulo 3. La participación de estos artistas residentes en Estados Unidos evidenció la problemática, tensa y contradictoria postura de la BSJ. “Lo paradójico es que, si la Bienal apuntaba a ser exclusivamente latinoamericana, los artistas premiados residían en esos momentos en Nueva York o París”.¹⁸

Está claro que el constructo identitario sobre lo latinoamericano estaba entrando en cuestión y que la circulación de las obras y artistas empezaba a tener otro tamiz de interpretación. Como ya se señaló, para los artistas latinoamericanos en la diáspora, participar de este tipo de eventos ratificaba su condición de latinoamericanos y encontraban un espacio de encuentro e intercambio con sus pares regionales. San Juan, al igual que Cali, fue uno de esos espacios que acogieron a ese grupo de artistas que, por razones personales o por exilio, salieron de sus lugares de origen pero siempre estuvieron ávidos de pertenecer y participar de los circuitos latinoamericanos.

Además de la de Estados Unidos, una de las vías de comunicación más contundentes que tuvo la Bienal, principalmente en sus primeros años, fue con Cali. En enero de 1970 la BSJ abre sus puertas con un número importante de obras, pocas de las cuales eran colombianas. El joven Pedro Alcántara se encontraba en San Juan, para participar a la Bienal y realizar la exposición de la serie *Dibujos azules* en la Galería El Morro, del colombiano Julián Domínguez.¹⁹ Allí conoce a Lorenzo Homar y ahí se origina una alianza que fue más una relación filial. A partir de este encuentro surgen las BAAG a finales de ese mismo año, constituyendo un enlace a lo ya iniciado en San Juan y creando un activo circuito durante toda la década del setenta hasta mediados de los ochenta.

¹⁸ Silvia Dolinko, *Arte Plural*, op.cit. p.293

Por otro lado está el tema ya mencionado de la participación de agentes e instituciones de Estados Unidos como el Moma o la Bienal de Venecia en el desarrollo del evento y de los fondos con los cuales se financiaba la BSJ, que en 1976 provinieron directamente del dinero para la celebración del Centenario de la Independencia de Estados Unidos

¹⁹ Adriana María Ríos Díaz, Maritza Donado Escobar, “Cronología” en *Alcántara*, Fundación función visible ediciones, Cali, 2013, p.330.

Julián Domínguez fue un antecedente importante en la conexión Cali-San Juan ya que fue un agente que posibilitó el contacto de muchos artistas colombianos con la isla. No se encontró mucha información sobre la Galería ni sobre Julián Domínguez, se sabe que “El Morro” fue una importante galería en la escena artística puertorriqueña y que representaba a varios artistas colombianos y latinoamericanos durante la década del setenta.

Tabla 1. Tabla que muestra las realizaciones de las Bienales de Cali y San Juan en el transcurso de los años.

AÑO	BDJ	BAAG
1970	I BSJ	Exposición Panamericana
1971		I BAAG
1972	II BSJ	
1973		II BAAG
1974	III BSJ	
1976	Boicot BSJ	III BAAG
1979	IV BSJ	
1981	V BSJ	IV BAAG
1983	VI BSJ	
1986	VII BSJ	V BAAG

Como se ve en el anterior cuadro, desde 1970 hasta 1986, fecha de finalización de las BAAG, los dos eventos se celebraron de manera paralela estableciendo un circuito. Lo que se propone a continuación es ampliar la lectura comparativa de las dos bienales con el objetivo de profundizar y dimensionar el entramado que se configuró alrededor de la gráfica desde el Caribe.

Las BSJ fueron organizadas por el ICP, institución del Estado Asociado de Puerto Rico, es decir, los fondos utilizados eran de carácter público. Las BAAG por su parte fueron organizadas por el MLT y patrocinadas por Cartón de Colombia, esta última empresa multinacional y el MLT una institución privada sin ánimo de lucro. Si bien el MLT recibía algún aporte económico desde el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), las BAAG se financiaron exclusivamente por la empresa privada, lo que al final determinó su intermitente desarrollo y su eventual cierre, como consecuencia de la falta de presupuesto para el evento.

El carácter público de las BSJ, por su parte, permitió una mayor estabilidad en su ejecución, pero al mismo tiempo hizo que muchas decisiones tomadas por los organizadores fueran cuestionadas y ligadas con las políticas estatales con las que no coincidían muchos artistas de la isla y por fuera de esta, por lo que en un par de ocasiones

las bienales tuvieron que ser canceladas por el boicot realizado por un grupo de artistas.²⁰ Esta situación no sucedió en Cali ya que las BAAG siempre mantuvieron su carácter de independencia de políticas estatales e incluso privadas.

El que las BSJ se convirtieran en un proyecto de Estado, a través del ICP, se sostiene, como ya se vio, en la tradición de la gráfica puertorriqueña y su importancia en el devenir cultural de la nación; opuesto a la situación de la gráfica en Colombia, todavía considerada una disciplina secundaria y sin mucha visibilidad. Esta situación explica también el constructo más clásico en la manera de concebirse la BSJ: representaciones nacionales, jurados provenientes de instituciones de prestigio -críticos de arte o ejecutivos- con un importante número de norteamericanos o europeos que realizaban una premiación individual, y quienes otorgaban un Premio Nacional para un artista puertorriqueño. Como es habitual,²¹ las decisiones tomadas por el jurado causaron controversia, particularmente con el reconocimiento a obras de corte más conceptual que ya mostraban los diferentes usos del medio gráfico.

En Cali, la aproximación fue más abierta, tanto en la convocatoria a artistas de “toda América” como en la inclusión de las tres disciplinas, que como ya se vio en el capítulo 3, permitió conocer y poner en diálogo la experimentación y diversidad de las posibilidades de la gráfica. En Cali también desde la *Exposición Panamericana*, se promovió un sistema de premios más democrático y se tuvo en cuenta a artistas para que fueran jurados de los eventos, situación que después de la tercera bienal también adoptó Puerto Rico.²² Al contrario de Puerto Rico, la participación norteamericana en Cali y la apuesta por la internacionalización de la escena no tuvo afanes reivindicativos o de posicionamiento político, al no tener una alta y validada producción nacional, sino más bien de promoción, actualización y expansión de la disciplina y el campo artístico.

²⁰ Teresa Tió, art.cit. p.43.

²¹ En el caso de las bienales, tanto de San Juan y Cali, se reseñan críticas a la adjudicación de los premios al no considerarlos representativos. Como ya se ha mencionado en esta tesis, en muchos casos son considerados premios para el mercado o impuestos por los intereses de algún jurado. Particularmente en Puerto Rico, el premio nacional fue cuestionado por diversos artistas locales al considerar que lo que éste indicaba es que la gráfica portorriqueña no podía “competir” a la par de la latinoamericana. Teresa Tió, Ibid. p.44.

²² En una carta dirigida a Lorenzo Homar, Ricardo Alegría le indica que, por solicitud de algunos artistas puertorriqueños, había aceptado tres modificaciones en el sistema de la bienal: 1. Eliminar el Premio Nacional. 2. Nombrar un Comité de Selección. 3. Nombrar un artista puertorriqueño en el jurado. Carta de Ricardo Alegría a Lorenzo Homar, 17 de diciembre de 1973. Archivo de Lorenzo Homar. ICAA.

La postura independentista de muchos de los involucrados es central para revisar las BSJ ya que muchas de las decisiones tomadas a favor o en contra del evento tuvieron el conflicto colonial y la defensa de una identidad nacional como eje de las acciones de quienes organizaban así como de quienes participaban del mismo, lo que generó inevitablemente una tensión que derivó en boicots y muestras paralelas a la bienal. En cuanto a la organización, por ejemplo, lo anterior se puede ver en la exposición homenaje de un artista puertorriqueño que se realizaba en cada edición, así como en el premio al artista nacional. Esto sumado al recorte geográfico en la convocatoria que ya se comentó.

El hecho de que personas pertenecientes a instituciones norteamericanas estuvieran detrás de la ejecución y patrocinio del evento fue algo cuestionado fuertemente por muchos artistas, principalmente porque consideraban que esto iba en contra de alguna autodeterminación o independencia cultural que se esperaba de este tipo de actividades. Por otro lado, sentían que este tipo de regulación anulaba el postulado político que caracterizó el uso de la gráfica en la isla. El principal vocero de estas inconformidades fue precisamente Lorenzo Homar, quien constantemente se desligó de las BSJ como miembro del comité organizador pero que habitualmente buscó asesorar, emitir sus juicios críticos y alzar su voz disidente en algunas decisiones tomadas desde la dirección, encabezada por Ricardo Alegría, con quien sostuvo una relación de respeto y amistad.

Es conocida la caricatura *El jurado* que Homar realiza sobre los jurados y organizadores de la I BSJ, en donde expone la situación acontecida en el evento en el que gran parte de los participantes dieron a su participación “un carácter de homenaje a la lucha de liberación de los pueblos de Latinoamérica”, sostenida desde una proclama colectiva como protesta contra Philip Morris, empresa que patrocinó el evento.²³ Homar retrata en tinta al grupo, identificando a cada uno por apellido y pertenencia institucional, observando un texto sobre la pared titulado “homenaje”, palabra de mucho uso y significación en el contexto al que nos estamos refiriendo. En este texto se puede leer:

Los abajo firmantes, participantes de la Primera Bienal de San Juan de Puerto Rico del Grabado Latinoamericano, dan a su participación un carácter de homenaje a la lucha de liberación de los pueblos de Latinoamérica y sugieren que tanto los demás artistas, como miembros del jurado y organizadores se adhieran a este homenaje.

²³ Silvia. Dolinko, *Arte plural*. op.cit., p. 294.

San Juan de Puerto Rico, 16 de enero de 1970.

Matta, Piza, Camnitzer, Seguí, Frascioni, Homar, Esmeraldo, J. Romero Brest, Santander, N. Gutierrez, M. Irizarry, Torres Martino, Martorell, Ríos Maldonado, Sterling Duprey, Porter, Le Parc, Lam, Rayo, Belkin, M. Romero Brest, Alicea, Abularach, Rocca Lynn, Navia, Rosa, Tufiño, Fontecilla, L. Vázquez, Giangrandi.

-Seguirán-

En caso de que las obras de esta Bienal sean circuladas por otras ciudades exigimos la siguiente condición -que se dé difusión a nuestro homenaje, incluyéndolo en el catálogo y exponiéndolo por medio de un cartel-²⁴

Curiosamente, Homar no sólo tuvo participación en la concepción del evento, sino que también fue objeto de una exposición “homenaje” en la primera edición, la cual reconocía sus aportes como grabador y como maestro de toda una generación de artistas puertorriqueños; además, para ese momento era empleado del ICP, al ser el director precisamente del Taller de Gráfica. Aún así, en conjunto con otros artistas latinoamericanos, movilizó esta acción de protesta al ver peligrosamente desdibujados los posicionamientos independentistas que defendió con ahínco. Esta contradicción se mantuvo presente en las siguientes ediciones del certamen.

Uno de los artistas participantes de la protesta, como se ve entre los nombres firmantes en la caricatura, es Luis Camnitzer. El uruguayo desde Estados Unidos, mantuvo una intensa correspondencia con Homar durante los primeros años de la década, en la que además, creó y participó de una serie de acciones de protesta y denuncia contra las instituciones artísticas, museos, bienales y demás eventos de este tipo, entre los que se destaca la *Contrabiennial*, movimiento de protesta a la Bienal de Sao Paulo de 1971 promovida como parte del MICLA (Movimiento de Independencia Cultural Latinoamericano). Para Camnitzer, la BSJ era un escenario en el cual continuar las manifestaciones de protesta que adelantaba con varios colegas en Nueva York, donde como ya se vio en el capítulo 3, se soportaban en reivindicaciones identitarias como latinoamericanos.

En una carta enviada a Homar, el uruguayo plantea una nueva iniciativa, compartida por los compañeros del MICLA para ejecutar en el la III BSJ: “Estuve pensando más sobre la próxima bienal de Puerto Rico. Se me ocurre lo siguiente: Imprimir en offset una hojita

²⁴ Según recuerda Luis Camnitzer, Philip Morris terminó comprando la muestra, de tal manera que cuando circuló, lo hizo sin el cartel. “¡Esa fue la ventaja: que todo el mundo vendió una obra!”. Luis Camnitzer en entrevista con Silvia Dolinko. Idem.

con el mapa de Puerto Rico que lleva la inscripción Puerto Rico Libre y Latinoamericano. Arriba: IIIa Bienal de P.R., Obra N., y abajo Firma. Le mandamos tres hojas a cada artista para que las numere Obra 1, 2 y 3, y para que las firme, y esa será su participación en la Bienal (son obra gráfica y cumplen con el reglamento)".²⁵

Esta propuesta, una continuación de la proclama de protesta realizada dos años antes de la cuál Camnitzer también había sido uno de los ideólogos,²⁶ fue bien recibida por Homar, sin embargo, consideró que el plan podía verse afectado por un jurado de selección que podía aceptar o rechazar obras, pero además manifestaba un conflicto y confesaba: "A mí se me haría difícil el firmar tres planillas Luis, y aquellos que me tienen respeto por mis dibujos políticos no lo entenderían. Se creerían, por ingenuo que parezca, que me convertí en un chango imitador de 'lo que se hace en los Niuyores' – Pero todo esto no es tan importante como el hecho que nos cerrarían las puertas y hacen [sic] sus bienales. 'Artistas' comemierda y chupamedias sobran."²⁷

La cita de Homar expone el conflicto de algunos artistas, que, aunque eran críticos y pensaban acciones de protesta, se mantenían dentro del circuito y buscaban la circulación de su trabajo de manera efectiva, como se estableció en el capítulo anterior. Manifiestos de este tipo no se dieron en Cali, pero la gran mayoría de los nombres involucrados en el "homenaje" de San Juan participaron activamente de las BAAG. Los nombres compartidos que se observan como participantes de los dos eventos-tanto en el listado de jurados calificadores como entre quienes trabajaron bajo la figura de "asesores" o como parte de la "Comisión consultiva", que eran los agentes que ayudaban a la selección de los artistas y con la logística para la invitación de los mismos, es una evidencia de la consolidación de un circuito cuyo eje se encontraba en estas dos ciudades.

En los primeros años, Ricardo Alegría, como director del ICP y de la BSJ, se mantuvo en comunicación con Maritza Uribe de Urdinola y Gloria Delgado para intercambiar nombres y contactos de artistas que pudieran participar de los eventos; sin embargo, el mayor contacto con Cali fue Lorenzo Homar. Su gran influencia y el respeto

²⁵ Carta de Luis Camnitzer a Lorenzo Homar, abril 16 de 1972, Archivo Lorenzo Homar. ICAA.

²⁶ "Le Parc empezó el asunto. Logramos que cincuenta de los participantes lo firmaran, y con eso obligamos que pusieran la declaración en la puerta de la exposición. [...] El conflicto era con que fuera una bienal más de arte sin un compromiso político puramente". Entrevista de Luis Camnitzer con Silvia Dolinko. Véase Silvia Dolinko, *Arte plural*.... op.cit., p. 294.

²⁷ Carta de Lorenzo Homar a Luis Camnitzer, 25 de abril de 1972. Archivo Lorenzo Homar. ICAA.

que le tenía la comunidad artística de Puerto Rico y de otros países, lo hicieron la persona indicada para expandir conexiones desde la isla. Su archivo extraordinariamente bien conservado da cuenta de esto. A través de Homar -quien, como se mencionó en el capítulo 2, en 1970 visitó Cali e hizo las veces de jurado de la *Exposición Panamericana*-, se gestiona la visita de Urdinola y Delgado para participar de la II BSJ en 1972.

En un principio Alegría envió la solicitud a Gloria Delgado para que fuera jurado del evento, pero desde Cali esta no aceptó por no sentirse capacitada para esa función. En una posterior misiva, Homar escribe: “Gloria, siento muchísimo el que Alegría me malinterpretase en cuanto la invitación extendida- Jamás te recomendé para jurado- sugerí y espero se haya rectificado el que invitasen a Maritza y a ti como huéspedes nuestros solamente-, y eso es suficiente- como respeto al Museo La Tertulia. Ricardo se preocupó mucho cuando le informé cual fue la idea. Así es que espero que vengan a pasar unos días cuando se inaugure la bienal”.²⁸

Efectivamente, se dio la invitación y la visita, lo que fue un importante gesto -dado lo novedoso y emergente del programa del MLT- y más aún se constituyó en una oportunidad para que las organizadoras de la Bienal de Cali reafianzaran y expandieran contactos. Especialmente, se profundizaron las relaciones con la comunidad en Puerto Rico. De eso dan cuenta las cartas intercambiadas después del evento, cargadas de elogios mutuos y de propuestas de proyectos posteriores.²⁹

Para Homar, la visita de las mujeres caleñas como sus invitadas fue particularmente gratificante: “Pues me alegro mucho de haber invitado a Maritza y a Gloria pues pudieron darse cuenta de que hay gente quienes no se consideran críticos o ‘expertos’ en la plástica pero tienen más sensibilidad y son personas más importantes hacia el camino del arte, especialmente en nuestro mundo que muchos de los llamados críticos y especialistas”.³⁰

²⁸ Carta de Lorenzo Homar a Gloria Delgado, Miramar, 19 de noviembre de 1971.

²⁹ La visita a la isla causó un profundo impacto tanto en Gloria Delgado como en Maritza Uribe de Urdinola: “Hoy me siento una puertorriqueña más. Compartiré con Uds. sus triunfos y sus problemas para lo cual espero no perder en ningún momento la comunicación con ustedes, compromiso que yo cumpliré muy estrictamente.” Carta de Gloria Delgado a Lorenzo Homar, 6 de febrero de 1972. Archivo Lorenzo Homar. Por su parte, Homar manifiesta: “Les aseguro, tanto a ti como a Gloria, que la visita de ustedes fue una de las cosas que hacen acontecimientos como la Bienal más agradables y más importantes. Sí, importantes porque triste sería si en festivales no circularan personas de verdadera sensibilidad artística y suma honradez cultural. Yo confiaría más en personas como ustedes de jurado que en muchos de esos críticos que parecen tener un “Walkie-talkie” con el mercado de arte en Nueva York.” Carta de Lorenzo Homar a Maritza Uribe de Urdinola, 27 de febrero de 1972. Archivo de Lorenzo Homar.

³⁰ Carta de Lorenzo Homar a Pedro Alcántara, 8 de octubre de 1972. Archivo Lorenzo Homar.

Además de fortalecer las relaciones personales, este encuentro en la isla sirvió para generar otro tipo de intercambios como la donación de dos litografías de Pedro Alcántara de la serie “Retratos de guerreros” del MLT al Museo Latinoamericano de Grabado del ICP, donde el artista colombiano expondría en 1974 una selección de su obra gráfica realizada entre 1964-1974 y cuyo afiche de la exposición fue hecho por el propio Homar.

En lo que se puede ver como un símbolo del encuentro entre caleños y boricuas, en San Juan surgió la idea de una exposición en Cali de gráfica puertorriqueña con apoyo del ICP y que se titularía “Homenaje a Puerto Rico” en paralelo con una exposición de Lorenzo Homar. “Queremos así vincularnos a la lucha por tu país y por la cultura, en la cual ustedes están comprometidos tan efectiva como valientemente”,³¹ sentencia Uribe. El proyecto de esta exposición y de un eventual taller de grabado, llevaron de vuelta a Homar a Cali, un acontecimiento de gran trascendencia en el devenir del desarrollo de la gráfica en Colombia.

Lorenzo Homar en Cali

“La presencia de Lorenzo Homar será el despertar definitivo de un grupo de artistas hacia ese arte sutil y misterioso que es el grabado, sobre el cual hemos oído hablar desde hace tanto tiempo y no habíamos entendido nada”.³²

Con estas palabras, Maritza Uribe de Urdinola presentó en el diario *Occidente* la visita del artista puertorriqueño, que llegó a Cali en septiembre de 1972 para realizar una exposición de su obra, así como una más general del cartel en Puerto Rico. El Homar que llegó a Cali era considerado el artista puertorriqueño de mayor importancia en el campo de la gráfica, particularmente por su desempeño como cartelista a cargo del Taller de Grafica del ICP, espacio en el que trabajó desde 1957. Pero también el Homar que llegaba a Cali estaba transitando por momentos difíciles en su profesión. En agosto, un mes antes del viaje, le había escrito a Pedro Alcántara una reflexión que daba cuenta de la dificultad de adaptación

³¹ Carta de Maritza Uribe de Urdinola a Lorenzo Homar, 6 de febrero de 1976, Archivo Lorenzo Homar.

³²Maritza Uribe de Urdinola, “El Maestro Lorenzo Homar” *Occidente*, Cali, sábado 23 de septiembre de 1972.

a las nuevas expresiones de la gráfica que empezaban a expandirse en el continente, pero sobre todo reafirmaba su rechazo al campo del arte que sentía falso:

Mi obra no le ha gustado a los críticos -por h o por p- nunca está en la honda [sic]. O les cae “anticuada” (yo nunca he sido académico) o demasiado sencilla, o realista socialista (mis ideas radicales no comparten ese concepto) o sencillamente no comprenden porque no me preocupa en lo más mínimo lo que el MOMA crea sea “la línea” que seguir. Eso no lo perdonan.

Creo en el arte que hago porque creo en el ser humano. Si así no fuera ya hace tiempo haría otra cosa para ganarme la vida. Aunque a veces admito que al ver lo que pasa hoy por arte no solo en la derecha pero bastante de izquierda también, que me deprime y si fuera joven otra vez me iría al circo pues en ese oficio no se puede engañar a nadie.³³

Para el momento de su llegada a Cali, Homar también había tomado la decisión de renunciar al ICP después de 15 años de trabajo, acusando “falta de asistencia, el asfixiamiento de mucho trabajo y la falta por parte de Alegría de ‘reconocer ciertas cosas’ llega a una situación difícil de tolerar”. Con esta decisión, Homar también se estaba dando la oportunidad de tener tiempo para su trabajo personal que sentía abandonado, aunque al mismo tiempo expresaba preocupación por su situación económica que se reduciría considerablemente al tener sólo el 30% de su salario como pensión.³⁴

En una de las primeras actividades que realizaba Homar ya como ex empleado del ICP estaba la preparación de las dos exposiciones en Cali, que si bien se podría pensar que fueron las mismas muestras presentadas en la I y II BJS como exposiciones complementarias, -la primera homenaje a Lorenzo Homar y la segunda “El cartel en Puerto Rico”-, Homar hizo una revisión y actualización de ambas selecciones para Cali. Inicialmente pensada como “Homenaje a Puerto Rico”, Homar pidió a Alcántara una corrección de este planteo al considerar que la mayoría de las obras que podría seleccionar para la exposición serían de su autoría, una forma de resaltar el valor de su obra como la de mayor calidad de todas, “por lo menos 60 tienen que ser míos. Trataré de bajar a 50” y además sentenciaba: “No me gustan las cosas “super-patriotas” por nacionalista que yo sea”.³⁵ La propuesta de Homar de

³³ Carta de Lorenzo Homar a Pedro Alcántara, 19 de agosto de 1972. Archivo Lorenzo Homar.

³⁴ Carta de Lorenzo Homar a Pedro Alcántara, s.f. (Circa. 1972). Archivo Lorenzo Homar.

³⁵ Carta de Lorenzo Homar a Pedro Alcántara, 13 de julio de 1972. Archivo Lorenzo Homar.

nombrar las muestras simplemente “El Cartel en Puerto Rico” y “Gráfica de Lorenzo Homar” fue bien recibida por Pedro Alcántara quien, después de consultar con el MLT, le dijo que procediera a realizar el afiche para la muestra.³⁶

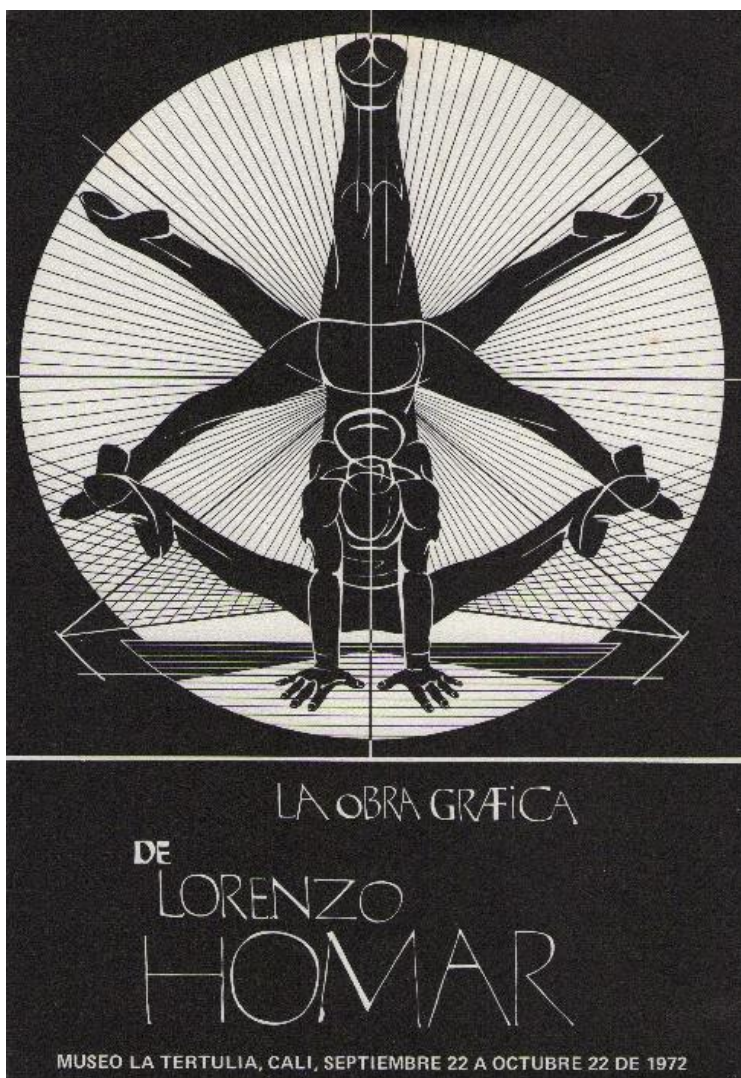


Imagen 64. Catálogo de la exposición de Lorenzo Homar en el Museo La Tertulia, Cali, 1972

³⁶ Carta de Pedro Alcántara a Lorenzo Homar, 11 de agosto de 1972. Archivo Lorenzo Homar.

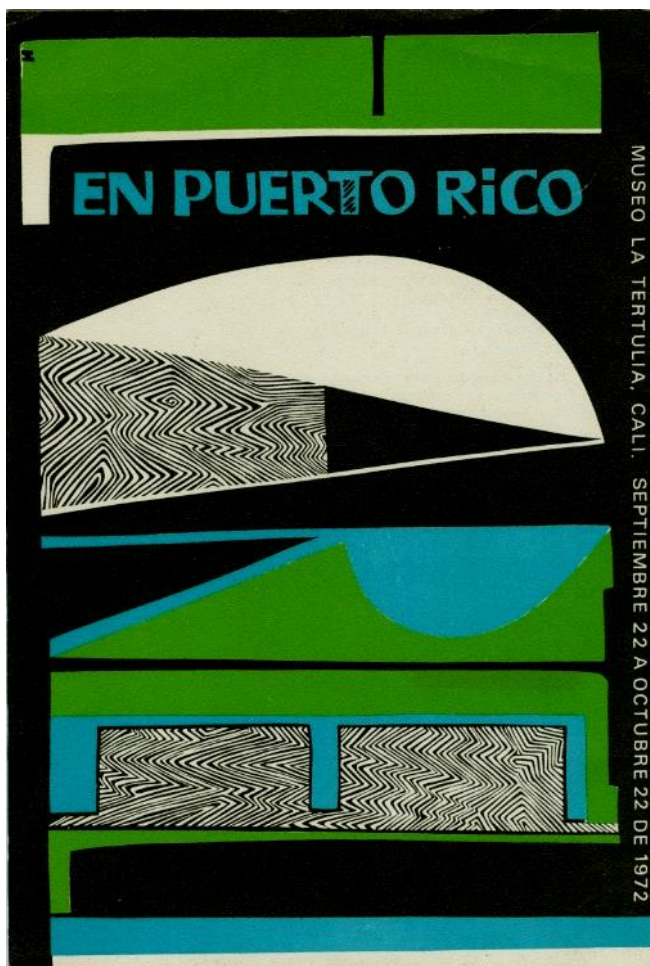


Imagen 65. Catálogo de la exposición *El Cartel en Puerto Rico* en el Museo La Tertulia, Cali, 1972



Imagen 66. Fotografías de las exposiciones de Lorenzo Homar en la Sala Subterránea, MLT, 1972.

La estancia en Cali podría entenderse como un espacio de reconciliación con el aspecto humano que Homar le entregaba a su práctica artística, para él era muy importante el compartir con otras personas y enseñarles los aspectos técnicos de la disciplina. Lo anterior se puede ver particularmente por la ejecución del curso práctico en serigrafía que propuso hacer en el Museo, que fue recibido con el más grande entusiasmo y la más profunda gratitud. Homar llevó a Cali la práctica que lo hizo tan respetado en Puerto Rico:

el artista expositor nos escribió diciéndonos que aprovecharía su permanencia en Cali para dictar un curso práctico sobre serigrafía. Le aceptamos agradecidos porque nadie esperó tanta generosidad. Pero resulta que ahora miramos con un poco de preocupación que Lorenzo dedica todas sus horas a la preparación de lo que será el rudimentario Taller de Grabado. A pesar de que trató de suplir nuestras deficiencias trayéndonos gran cantidad del material indispensable para tan laboriosa técnica, obviamente que trabajará dentro de las más elementales condiciones. Pero esto no le importa. Quiere enseñar. Quiere que los artistas del Valle aprendan un arte que para él ya no tiene secretos. Quiere regalar sus conocimientos, sabiduría, a costa de su tiempo de vacaciones, de su descanso, de su oportunidad de conocer y mirar otros paisajes que no sean los de su Isla tan bella y ajena.³⁷

Para la preparación del curso, Homar contó con la asistencia de Alcántara, que apoyó en la logística del mismo y propuso una estructura de trabajo.³⁸ Como menciona Uribe en la cita anterior, el Museo no contaba con ninguna de las herramientas e insumos necesarios para la implementación del taller, por lo que Homar tuvo que encargarse también de la obtención y envío de diferentes materiales a la ciudad, ya que estos no se encontraban en Colombia, lo que da cuenta de lo novedoso de la serigrafía en el país. El Museo, por su parte, adquirió algunos elementos como “una mesa de una superficie pulida y lisa, secadores, tamices, lápices litográficos, pinturas, laca y el papel que generosamente fuera donado por Propal”.

³⁷ Maritza Uribe de Urdinola, “El Maestro Lorenzo Homar” *Occidente*, Cali, sábado 23 de septiembre de 1972.

³⁸ Alcántara proponía que, debido al poco espacio y a la cantidad de personas interesadas en el taller, que el cursillo debía ser en gran parte basado en demostraciones de Homar con algunas sesiones cortas de trabajo práctico por parte de los estudiantes. Carta de Pedro Alcántara a Lorenzo Homar, 11 de agosto de 1972. Archivo Lorenzo Homar.

Esta inversión fue considerada como la base para un próximo taller “que se piensa montar en un futuro para que los artistas colombianos tengan donde realizar sus grabados, ya que no existe ninguno en el país con ese objeto y de ahí la dificultad que se ha presentado para la popularización de esta técnica que en Sur y Centro América ha adquirido un gran desarrollo”.³⁹



Imagen 67. Pedro Alcántara frente al cartel que promocionaba las exposiciones en la Sala Subterránea del MLT, 1972.

³⁹ Maritza Uribe de Urdinola, “Lorenzo Homar”, *Occidente*, domingo octubre 15 de 1972.



Imagen 68. Fotografía intervenida por Lorenzo Homar. 1972

Igualmente, el colombiano se encargó de la convocatoria que propuso que se restringiera a estudiantes de Artes Plásticas, sin embargo, también incluyó a algunos amigos de suyos como Pakiko Ordoñez y Hernando Guerrero, miembros de Ciudad Solar. También se destacan de los participantes del Taller a Carlos Duque, diseñador gráfico, Fabio Daza, quien después fundaría la cátedra de grabado en el Instituto Departamental de Bellas Artes, y Ever Astudillo y Phanor León, estudiantes de Bellas Artes que después participaron en las BAAG, el primero convirtiéndose en un importante artista colombiano y el segundo en la mano derecha de Pedro Alcántara en sus futuros emprendimientos.⁴⁰

Durante diez días consecutivos quince artistas de la ciudad han estado tomando un curso práctico de serigrafía con Lorenzo Homar. Es indudable que los resultados serán ampliamente benéficos para quienes tuvieron la oportunidad,

⁴⁰ La lista completa de participantes: Abelardo Martínez, Fabio Daza, Daniel Romero Lozano, Marino Tenorio, Juan Fernando Polo, José Claro, Uldarico Minotta, José Mina, Jorge Montealegre, Guillermo Orozco, Carlos Duque, Pakiko Ordoñez, Mauricio Torres, Hernando Guerrero, Phanor León, Ever Astudillo y Teresita González. Maritza Uribe de Urdinola, "Lorenzo Homar", *Occidente*, domingo octubre 15 de 1972.

desafortunadamente limitada, porque era imposible en tan breve lapso matricular un número mayor de alumnos. Con este curso está el Museo dando un gran impulso a las artes gráficas que tanta importancia está adquiriendo y además se preparó un grupo que podrá presentar trabajos en la Bienal del año 73. Quedamos en deuda con el profesor que en forma gratuita y generosa se preocupó por hacer llegar conocimientos a los artistas de Cali.⁴¹



⁴¹ Boletín del MLT No 49, octubre de 1972.

Con una expectativa similar, Alcántara animaba a Homar y le decía: “El hecho es, que este aporte tuyo es de incalculable importancia para el desarrollo de las artes gráficas en nuestra región. Estos jóvenes en base a tu orientación podrían montar sus talleres y desarrollar los conocimientos adquiridos”. Carta de Pedro Alcántara a Lorenzo Homar, 29 de agosto de 1972. Archivo Lorenzo Homar.



Imagen 69. Fotografías publicadas en el periódico que muestran momentos del taller de serigrafía realizado por Lorenzo Homar en el Museo La Tertulia, 1972. "Lorenzo Homar", *Occidente*, Cali, ctubre 15 de 1972

La estadía de Homar en Cali sirvió además para que Pedro Alcántara, Enrique Grau y Phanor León pudieran imprimir las serigrafías destinadas al portafolio que Cartón de Colombia preparó para ese año, en el cual participaron seis de los más importantes artistas colombianos, y que se distribuyó entre diferentes museos e instituciones culturales del país y del exterior.⁴² Estas tres serigrafías, según Uribe, se destacaron por ser realmente "muy

⁴² Maritza Uribe de Urdinola, "Lorenzo Homar", *Occidente*, Cali, domingo octubre 15 de 1972.

buenas”, haciendo que el portafolio de Cartón de Colombia de ese año fuera comparativamente mejor que el de Venezuela y México.⁴³

El paso de Lorenzo Homar por Cali dejó una profunda huella tanto en el Museo como en las personas que conoció y con las que compartió; el entusiasmo por la serigrafía se extendió rápidamente y varios talleres de esta técnica fueron montados en Cali: Cartón de Colombia, el Instituto Popular de Cultura, Instituto Departamental de Bellas Artes organizaron talleres en sus empresas e instituciones artísticas y el diseñador gráfico Carlos Duque armó uno de forma independiente. Igualmente, el MLT se mantuvo en la intención de crear un taller propio en el cual seguir su apuesta por la expansión de la disciplina gráfica.⁴⁴

Al año siguiente, Alcántara escribe una entusiasta carta a Homar solicitándole asesoría para la elaboración de un “plan detallado para presentarles no solo en cuanto a cómo debe ser el Taller (su estructura) sino también sobre sus necesidades y su plan de desarrollo” para ser presentados a la empresa Carvajal, que después de una intensa gestión por parte de Maritza Uribe de Urdinola, se había comprometido a donar “el dinero suficiente para construir el Taller (\$150.000 pesos colombianos)” y una posible dotación (prensa, materiales, etc.)”. En lo que pareciera ser algo inminente, Alcántara le pide a Homar, planos, detalles de elementos y demás ideas -al considerarlo “el principal asesor y prácticamente fundador del Taller aún antes de existir”- como una ayuda fundamental para la reunión con los arquitectos y funcionarios de la empresa.⁴⁵

No se tiene más información sobre esta promesa de donación, pero se sabe que el Taller del MLT no tuvo una concreción fácil. En paralelo a la elaboración de los planes para establecer un taller permanente en Cali con la asesoría de Homar; Alcántara junto con Phanor León comenzó a trabajar en un portafolio de cuatro obras editado por la Dirección regional del Partido Comunista Colombiano (PCC) “como inicio de su campaña nacional de finanzas

⁴³ Carta de Maritza Uribe de Urdinola a Lorenzo Homar, 19 de diciembre de 1972. Archivo Lorenzo Homar. Recordemos, como se vio en el capítulo 2 que las filiales de Cartón de Colombia en Venezuela y México también editaron portafolios y después las tres se vincularon en la creación del programa AGPA, Artes Gráficas Panamericanas.

Los participantes del portafolio por Colombia fueron: Anibal Gil, Santiago Cárdenas, Juan Antonio Roda, Phanor León, Pedro Alcántara y Enrique Grau. El portafolio editado por Cartón de Colombia, México y Venezuela también incluía seis artistas de cada uno de los otros dos países.

⁴⁴ Carta de Maritza Uribe de Urdinola y Gloria Delgado a Lorenzo Homar, noviembre 13 de 1972.

⁴⁵ Carta de Pedro Alcántara a Lorenzo Homar, marzo 12 de 1973. Archivo Susan Homar.

para 1973”,⁴⁶ portafolio que sería el antecedente del *Taller Experimental* creado por Alcántara en 1974.

Homar regresó a Cali en 1976 para realizar la impresión del *Primer Portafolio Serigráfico del Museo La Tertulia* que se presentó como editado por el Taller de Artes Gráficas del Museo de Arte Moderno La Tertulia con obras de Edgar Negret, Enrique Grau, Juan Antonio Roda, Pedro Alcántara, Luis Caballero y María de la Paz Jaramillo.⁴⁷ Este portafolio se realizó con el objetivo pleno de obtener los recursos necesarios para la construcción del Taller y además fue la primera experiencia real de organización y producción de un lugar de estas características en la institución. Cuatro años después de su última visita, la presencia de Homar fue vista por las directivas del Museo como una oportunidad de “renovar unos lazos de amistad que siempre han sido firmes y sinceros.”⁴⁸

Tal como sucedió en el proyecto anterior, a Homar le encargaron una lista de materiales que se necesitaban, evidenciando que, aunque la producción gráfica en Colombia había aumentado, la serigrafía todavía era una práctica más exclusiva. Además de cubrir el valor del pasaje y de su estadía, el artista recibió por el trabajo un pago por unos \$1.420.00 dólares de la época, un valor considerado simbólico según las capacidades económicas del Museo; así lo justifica Uribe: “No podemos más, pero aun cuando quisiéramos nunca llegaremos a lo que vales”.⁴⁹

⁴⁶ Carta de Pedro Alcántara a Lorenzo Homar, enero 23 de 1973. Archivo Lorenzo Homar.

⁴⁷ Boletín No 94 Cali, septiembre de 1976.

⁴⁸ Carta de Maritza Uribe de Urdinola a Lorenzo Homar, 19 de junio de 1976. Archivo de Lorenzo Homar.

En una carta previa a la visita de Homar, Alcántara le asegura: “La organización económica del proyecto es impecable y nos garantizará la posibilidad, en un periodo relativamente corto, de recoger los dineros suficientes para CONSTRUIR el edificio del Taller y por lo menos comenzar su dotación”. Carta de Pedro Alcántara a Lorenzo Homar, 14 de julio de 1976. Archivo Lorenzo Homar.

⁴⁹ Carta de Maritza Uribe de Urdinola a Lorenzo Homar, Cali, 12 de julio de 1976. Archivo de Lorenzo Homar.

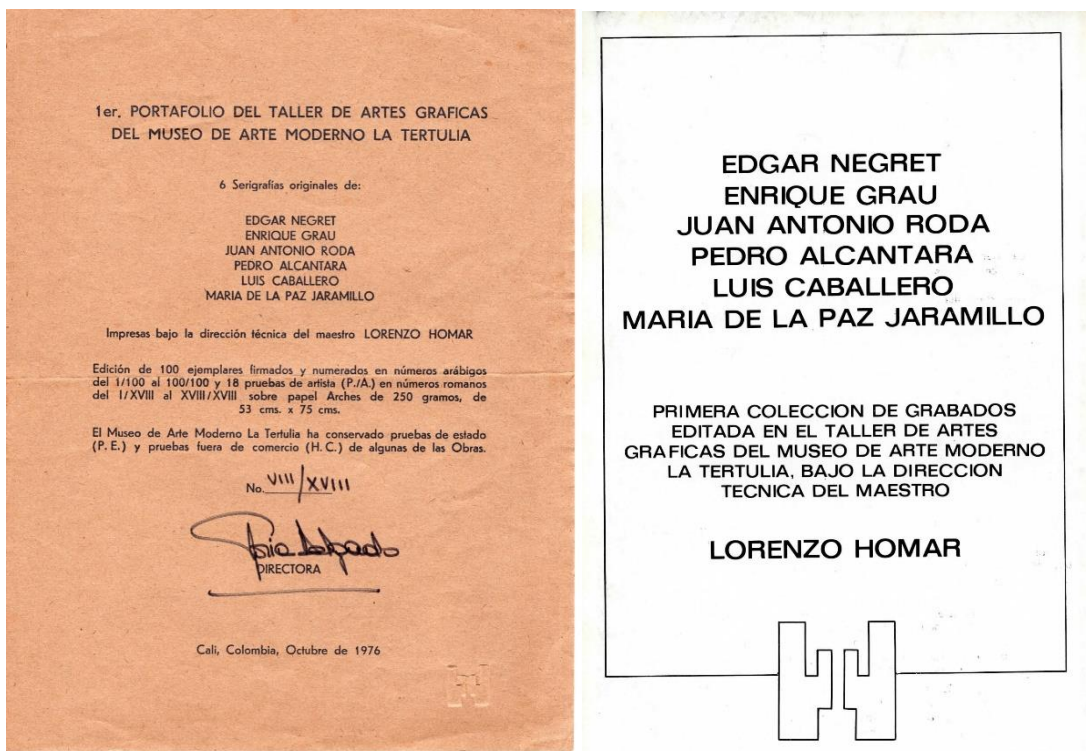


Imagen 70. Carta de autenticidad y portada del Primer Portafolio de artistas colombianos, MLT, 1976.

Para la impresión de las obras que hicieron parte del portafolio se usó toda un ala del bloque principal del Museo, que en esos días se mantuvo cerrado para cualquier otra actividad. Se propuso que las ediciones fueran de 100 ejemplares numerados y un número pequeño adicional de pruebas de artista, en papel ARCHES de aproximadamente 52 X 75 centímetros y 280 gramos de peso -lo que habla de un papel de calidad profesional para este tipo de trabajos, que asegura la resistencia y durabilidad de los mismos-. El equipo de trabajo fue conformado por las siguientes personas: Director: Lorenzo Homar. Asistentes: Virginia Amaya, Phanor León, Óscar Muñoz, Álvaro Vanegas y Benjamín Barney. María de la Paz Jaramillo y Pedro Alcántara, además de tener obras en el portafolio, también hicieron la parte de asistentes del proceso.⁵⁰

La selección de artistas del portafolio la hicieron Gloria Delgado y Maritza Uribe, quienes eligieron a reconocidos nombres del campo nacional, ganadores de Salones y cercanos al Museo. María de la Paz Jaramillo, la más joven y única mujer del grupo, Pedro

⁵⁰ Carta de Pedro Alcántara a Lorenzo Homar, 14 de julio de 1976. Archivo Lorenzo Homar.

Alcántara y Juan Antonio Roda habían trabajado el grabado. Caballero era un dotado dibujante, Grau sobre todo sobresalía como pintor y Edgar Negret era un escultor. Fueron dos meses de trabajo diario, desde 7:30 am hasta altas horas de la noche, incluso los domingos para poder terminar el trabajo que Homar consideró “equivalente a un milagro” para un portafolio de calidad y de una edición de 100 ejemplares más unas pruebas de artista.⁵¹



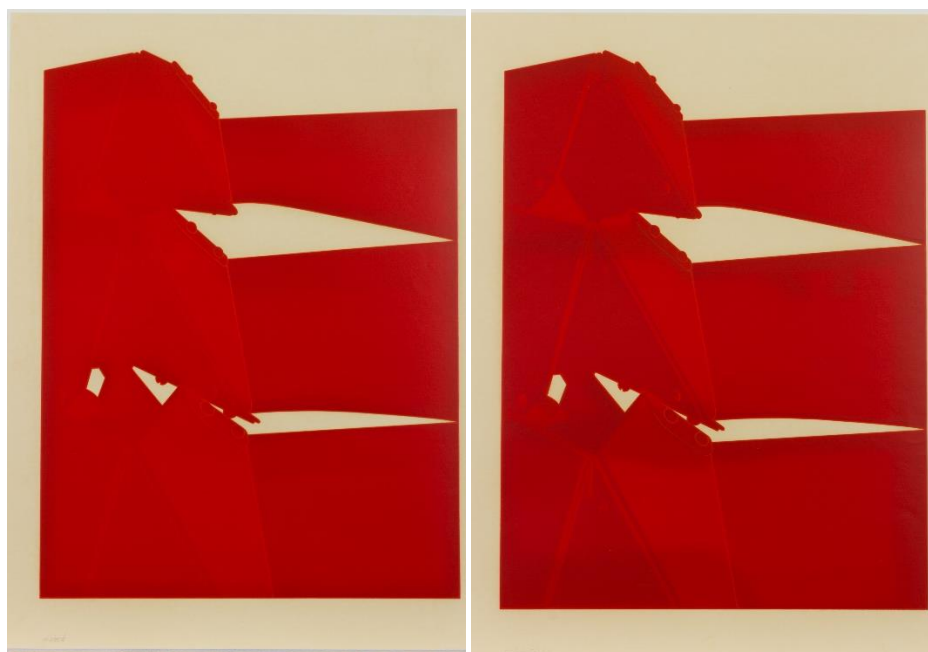
Imagen 71. Lorenzo Homar y Gloria Delgado trabajando en el Primer Portafolio del Museo La Tertulia en Cali, 1976.

Lorenzo Homar recuerda la experiencia de trabajo en el taller como muy agradable, así como agotadora. El boricua tuvo que tratar con artistas que para ese momento ya gozaban de una importante trayectoria, muchos con inexperiencia en el proceso serigráfico. Durante las semanas de elaboración del portafolio, los artistas visitaron el Taller para trabajar en sus impresiones, lo que connotaba un trabajo creativo grupal, algo que para Homar como director era una situación de mucha responsabilidad. Después de terminar una obra, empezaba de manera inmediata en la otra: “Es difícil comprender ese detalle de la labor desde afuera, sólo lo comprendimos quienes realizábamos las obras. Yo comienzo a bregar con la obra de otro artista, a trabajar juntos, y llega un momento en que mi mente comprende hasta la parte

⁵¹ Ernesto Ruiz de la Mata. "El portafolio colombiano de Lorenzo Homar." *Plástica Latinoamericana*, San Juan, Puerto Rico, vol.1, no. 12 de septiembre de 1984, pp. 52-58.

creativa como si fuese mi propia obra”. Antes de comenzar, Homar le pidió a cada uno un boceto, una idea como punto de partida que sirviera para la planeación de cada serigrafía. Esto último es muy importante para Homar porque “para que las serigrafías fuesen originales el autor del boceto tenía que dibujar sobre la seda o cortar sus estarcidos. Al mezclarse las tintas les explicaba yo el “cómo” y el “por qué” de aquella alquimia”.⁵²

Esta sincronía se hace evidente en las obras producto de este portafolio. Una de las más impresionantes es la de Edgar Negret, la preferida de Homar por lo satisfactorio del resultado: “Todo logrado en rojo. Bien luminosa. El mismo tipo de tinta. Existe una diferencia muy leve en el rojo porque se acabó el que empecé a usar. El otro era un “Cadminium” más oscuro, pero como la repetición de las tiradas oscurece, pero no pierde la luminosidad del color, lo utilicé.” Esta serigrafía se convirtió en una obra atípica dentro del corpus de Negret y sin duda puede considerarse un trabajo representativo de la amalgama artística que se adelantó en La Tertulia, un momento de encuentro entre diferentes procesos creativos.⁵³



⁵² Se pueden leer los pormenores de la producción de ese Primer Portafolio en una entrevista realizada a Lorenzo Homar por Ernesto Ruiz de la Mata en 1984, aquí Homar habla del proyecto, la gestión de Maritza Uribe y Gloria Delgado, y la participación de los artistas en el Taller. Véase: Ernesto Ruiz de la Mata. "El portafolio colombiano de Lorenzo Homar." *Plástica Latinoamericana*, San Juan, Puerto Rico, vol.1, no. 12 de septiembre de 1984, pp. 52-58.

⁵³ *Idem*.



Imagen 72. Secuencia de pruebas de la obra de Edgar Negret que muestra la transformación de la imagen y del color en la estampa. Colección MLT.

La importancia de la presencia de Homar en Cali también se evidencia en la atracción que provocaba en otros artistas nacionales. Muchos viajaron a Cali a visitar el Taller, como Beatriz González, que estaba en la ciudad para el montaje de una exposición y visitó el lugar durante varias mañanas, y posteriormente se inclinó por el medio serigráfico como gran apoyo de su obra.⁵⁴

⁵⁴ Idem.



Imagen 73. El equipo participante del Primer Portafolio: Álvaro Vanegas, Lorenzo Homar, Gloria Delgado, Óscar Muñoz, María de la Paz Jaramillo, Pedro Alcántara, Virginia Amaya, por identificar, Benjamín Barney y persona por identificar. Al fondo, las obras del portafolio.

El portafolio fue un gran éxito de ventas -“cien portafolios se vendieron en dos semanas a costo de \$20.000 (US\$60) cada uno”-⁵⁵ y un motivo de orgullo para las directivas del MLT a la vez que una base importantísima para avanzar en la construcción del Taller, que inmediatamente encontró otros apoyos. Uribe de Urdinola así lo reconoció en una carta al “Maestro” Homar:

⁵⁵ María Elvira Iriarte, *Historia de la serigrafía en Colombia*, Bogotá, Ediciones de la Universidad Nacional de Colombia, 1986, p.59

La primera salida de La Tertulia en el campo de las gráficas haya sido tan buena, lo que será difícil es llegar a superar la marca en el futuro. Todo gracias a ti, a tu consagración, a tu entusiasmo, a tu voluntad de ayudarnos. De nuevo, gracias mil y mil.

Te cuento que ya conseguí con Gloria Zea, la directora de Colcultura, una partida para comprar el lote para el taller. Estamos iniciando negociaciones. Ella vino a Cali a inaugurar la muestra cubana y aproveché para hacer la intriga y aceptó. ¿Ves cómo valía la pena que le aceptara ser Jurado del Salón Nacional, para cancelar pasadas molestias y así ponerla a nuestro lado? Los resultados ya los estamos viendo. De manera que el Taller será una realidad y que nuestra mayor felicidad sería que el Maestro Homar se encargará de dirigirlo. No pensamos ni siquiera en que alguien pueda reemplazarlo.

Amigo Lorenzo, compañero, camarada. Tú sabes cuánto te queremos y cómo te extrañamos. Solamente pensamos cuándo vuelves y este es una de las mayores motivaciones para trabajar duro en el futuro taller.⁵⁶

El entusiasmo por el portafolio llevó a que de inmediato se planteara realizar otro más para completar los fondos para la elaboración del Taller de Gráfica del Museo La Tertulia, proyecto que siempre se pensó de la mano de Homar. Sin embargo, la visita de septiembre de 1976 fue la última del boricua a Cali.

El Taller-Escuela del Museo La Tertulia

La construcción del Taller de Gráfica del MLT estaba en los planes de la institución desde la primera visita de Lorenzo Homar a Cali. El compromiso tanto del artista puertorriqueño como de Pedro Alcántara acompañó cada una de las iniciativas que circularon en torno a la idea de que Cali tuviera un lugar en el cual artistas pudieran imprimir sus obras y que además fuera un centro de enseñanza. Los buenos resultados del *Primer portafolio de artistas colombianos* vaticinaba por un lado la inminencia de obtención de los recursos para el Taller y por otro, permitía vislumbrar un eventual éxito del proyecto, una vez estuviera en funcionamiento. Todo parecía ir por buen camino.

⁵⁶ Carta de Maritza Uribe de Urdinola a Lorenzo Homar, noviembre 17 de 1976. Archivo Susan Homar.

Con esto en mente, Lorenzo Homar escribe una muy interesante reflexión sobre lo que para él debía ser ese espacio, anotando críticas y aspectos a revisar en un texto titulado “Apuntes sobre la primera etapa del Taller Experimental de Artes Gráficas del Museo de Arte Moderno La Tertulia”.⁵⁷ En este, Homar buscaba proyectar algunas ideas que provenían de sus años de experiencia a cargo del Taller de Gráfica del ICP y de su recurrente malestar frente a la manera en que ciertos espacios solían funcionar.

Proponía que para futuros portafolios se tuvieran en cuenta nombres más jóvenes o emergentes para no tener que seguir redundando en los artistas ya galardonados en premios nacionales y que gozaban de un importante reconocimiento; consideraba que “el grupo de La Tertulia” se reconocía por su técnica, conceptos y calidad y eso era suficiente para tener éxito. “El TEAGC, me parece a mí, ha de ser, ante todo, un pequeño grupo de artistas y asistentes, equipo entrenado y serio cuya producción constituye la obra PRINCIPAL del taller. Solo así dicho taller se convertirá en algo de honra y de carácter propio en y fuera de Colombia”.⁵⁸

En el texto, Homar daba a entender la relevancia que le daba a la disciplina y el compromiso en el Taller así como su convicción de la importancia del oficio de impresor que encontraba indispensable para la realización de cualquier trabajo. Al hacer una evaluación de las personas que lo acompañaron, destacaba el trabajo juicioso de Alcántara y reconocía el potencial de otros como el joven artista Óscar Muñoz o el arquitecto Benjamín Barney. Proponía de manera enfática la necesidad de una persona que administrara dicho espacio, ya que el director de impresiones no podía hacer ambas cosas y las directivas del Museo no daban abasto. Sintetizaba aclarando algo central en su propuesta: “debemos tener siempre en mente que un taller no es un estudio de pintura. Un estudio de una sola persona. Un taller se compone de varios compañeros (entendido sean mujeres y hombres), y es de suma importancia el mutuo respeto por encima aún de si hay cariño o no”.⁵⁹

Con este texto -enviado a Alcántara y a Virginia Amaya con la instrucción de que fuera leído en conjunto por el grupo, incluyendo a Gloria y Maritza- Homar se perfilaba como el posible director del futuro Taller y se ratificaba como su principal asesor. Sin embargo, si

⁵⁷ Lorenzo Homar. “Apuntes sobre la primera etapa del Taller Experimental de Artes Gráficas del Museo de Arte Moderno. La Tertulia de Cali, Colombia,” 5 de junio de 1977. Manuscrito mecanografiado. Archivo Lorenzo Homar.

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ Idem.

bien Homar podría desempeñar la dirección del Taller o el rol de impresor -que hacía a la perfección-, el boricua cuestionaba su lugar como artista y se preguntaba ¿Por qué yo no puedo estar en el portafolio? Y afirmó: “Si yo vuelvo a hacerme cargo del taller no quiero que se me considere como a un “extranjero experto” y mi opinión no valga para desarrollar planes en cuanto a futuros portafolios”.⁶⁰

Mientras en Cali el grupo realizaba la impresión del portafolio, Maritza Uribe viajaba por el sur del continente en una suerte de “gira” que la llevó a visitar a varios artistas latinoamericanos y reforzar lazos institucionales con otros países cercanos como Argentina y Uruguay. Como resultado de ese viaje y del comentado éxito del *Primer Portafolio*, un año después el Museo se propuso lanzar otro portafolio, esta vez con obras de artistas latinoamericanos con el mismo objetivo de la recolección de fondos para la construcción del Taller; como era de esperarse la propuesta inicial contaba con la participación de Homar y Alcántara, pero los dos optaron por salir del proyecto. ¿La razón? Precisamente fue el disgusto porque este portafolio fue planeado sin contar con los ellos, quienes se sintieron excluidos e incluso traicionados. En una carta enviada por Maritza Uribe a Homar, en respuesta a la declinación de este último a hacer parte del portafolio, la presidenta del MLT intenta explicar el contexto de la situación:

...en cuanto a tu colaboración en el portafolio latinoamericano, se pensó en tu nombre desde un principio, porque no entendíamos que apareciera una colección con estas características sin que tú figuraras en ella. Pero obviamente jamás pensamos ocasionarte con ello una molestia, o forzarte a vincularte a una idea con la cual parece que no estás de acuerdo. Quedas, pues, exonerado, de trabajar en este grabado, porque te conocemos de sobra para entender que no te interesa.

Lo que sí no está muy claro es el párrafo final de tu carta, en el cual te refieres a elitismo, clase, relaciones, como quien dice que se hubiera usado una especie de tráfico de influencias para conseguir el famoso portafolio latinoamericano. Te quiero aclarar, por si has recibido noticias diferentes, que éste nació de un ofrecimiento de varios artistas suramericanos, quienes, durante mi viaje pasado me solicitaron “el favor”, que les permitiéramos donar al Museo una colección de grabados para colaborar con la obra

⁶⁰ Carta de Lorenzo Homar a Pedro Alcántara, 12 de enero de 1977. Archivo Lorenzo Homar.

del Taller, al cual se sienten vinculados, como un homenaje a la Institución que más importancia ha dado las gráficas en Colombia.⁶¹

Cuando Uribe señala “por si has recibido noticias diferentes” se refiere a Pedro Alcántara, quien previamente había escrito a su amigo indicando lo sucedido con el Museo La Tertulia en relación al portafolio y expresando molestia por la situación, acontecida poco después de la partida de Homar y de que éste enviara sus apuntes. Alcántara sostiene que “las reacciones de Maritza y Gloria ante la crítica son soberbias y absolutamente emotivas, no tienen la mínima capacidad autocrítica, y como buenas burguesas dejan traslucir la posición clasista que en el fondo tienen el arte y la vida”.⁶²

El Museo había iniciado conversaciones para la elaboración de un segundo portafolio Latinoamericano y con mayor decisión después del auxilio de Colcultura en la selección del terreno y preparación para la construcción del Taller, por lo que Manolo Lago, arquitecto de las otras etapas del Museo, inició el proceso. La dificultad para Alcántara radicaba en que no se le hubiera consultado nada a él, a Homar ni a los otros artistas gráficos que habían participado en el proceso del taller de grabado en pasadas producciones, ni de la construcción del Taller de grabado y mucho menos de la elaboración del portafolio internacional. Alcántara veía en este “portafolio formalista” un intento de obtener otros 2 millones de pesos colombianos (por el éxito comercial que había obtenido el *Primer Portafolio*), por encima de cualquier principio estético. Finalmente, Alcántara le pidió a Homar no tomar ninguna posición ante el Museo antes de que pudieran tratar más a fondo la situación.⁶³

Cuando Maritza Uribe de Urdinola anunció el *Portafolio latinoamericano* en el Boletín del Museo, incluyó entre la lista de artistas participantes a Lorenzo Homar, lo que indica que evidentemente no se pensaba seguir el proyecto sin él. Aún así, la decisión estaba tomada y el artista se alejó del proyecto del Taller aunque no dejó de participar en las siguientes dos ediciones de las bienales y mantuvo algún tipo de contacto con el MLT. Lo mismo sucedió con Pedro Alcántara que se distanció del proceso de construcción del Taller,

⁶¹ Carta de Maritza Uribe de Urdinola a Lorenzo Homar. Cali, Colombia 27 de abril de 1977. Archivo de Lorenzo Homar.

⁶² Carta de Pedro Alcántara a Lorenzo Homar. Cali, 20 de febrero de 1977. Archivo de Lorenzo Homar.

⁶³ Idem.

pero mantuvo alianzas con el MLT, realizó talleres y cooperaron en la gestión de exposiciones.



Imagen 74. Taller-Escuela de Artes Gráficas, MLT. Catálogo Museo de Arte Moderno La Tertulia, s.f.

Los artistas que participaron del portafolio fueron la venezolana Susy Iglicki, ganadora de la *III Bienal* y cercana a Marta Traba; el ecuatoriano Luis Molinari Flórez, quien tiene una obra geométrica, el cubano -residente en Estados Unidos- Emilio Sánchez, el destacado artista brasileño Iazid Thame, quien tuvo una exposición en el MLT en 1970, el argentino Gabriel Messil, el uruguayo Pablo Obelar, activo en Argentina e integrante del grupo Grabas, -como se vio en el capítulo 3-; el reconocido artista peruano Fernando de Szyszlo y el chileno Eduardo Vilches, artista y profesor con una gran trayectoria en el campo gráfico, parte del *Taller 99* y ganador de reconocimientos en las bienales de Cali y en San Juan. El argumento presentando por Alcántara, que generó la molestia de Homar en cuanto a la característica “formalista”, es bastante discutible; parece que más bien la molestia fue porque no los consultaron, los dejaron afuera de la gestión, que según dice Maritza Uribe, fue el resultado de la gira por el sur del continente.

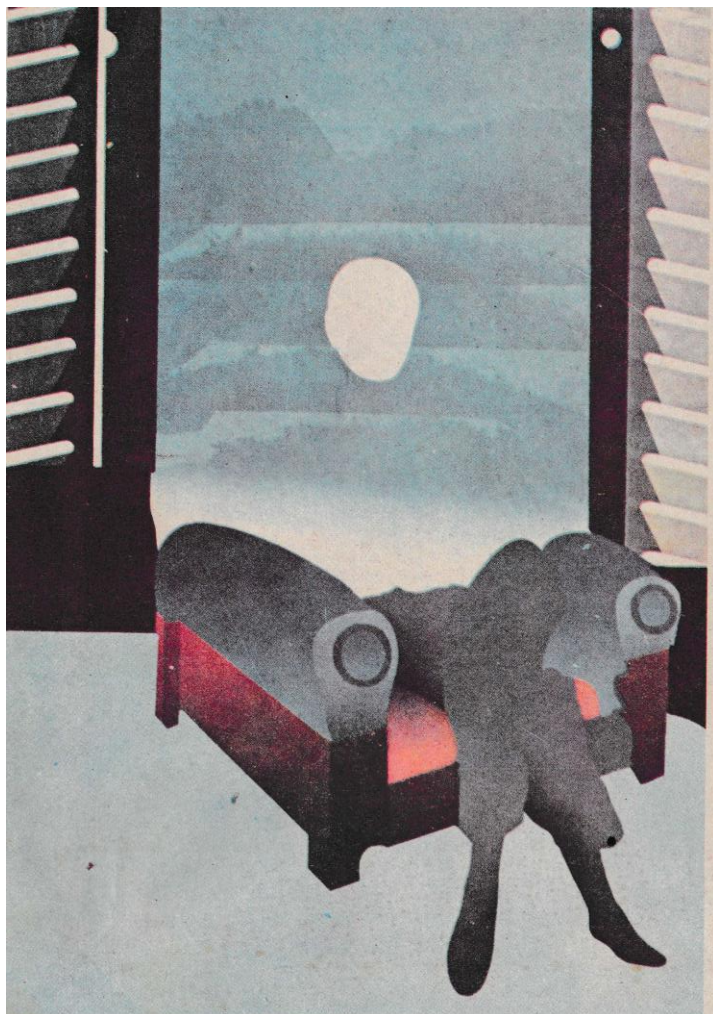


Imagen 75. Pablo Obelar, obra del Portafolio Latinoamericano del MLT.

Se ofreció el grabado en dos modalidades, “colección de ocho grabados” y “colección de cuatro grabados”, así como la posibilidad de tres planes de pago para el portafolio, al contado, una cuota inicial, y seis mensuales, o una cuota inicial y ocho mensuales.⁶⁴ Estas facilidades de pago hacen suponer que la venta del segundo portafolio no fue tan efectiva como la primera, tal vez en parte por el poco tiempo entre la primera y segunda edición, o por el desconocimiento de los nombres de los artistas por parte del público local.

Con la venta de los dos portafolios y el aporte de Colcultura, el Museo pudo comprar el lote en una zona contigua y empezar la construcción. Estos fondos probaron ser insuficientes para la conclusión de la obra y para 1979 Maritza Uribe continuaba haciendo un llamado para que la empresa privada y los gobiernos municipales y departamentales

⁶⁴ Boletín MLT No. 104, octubre 1977. Hoja #3

apoyaran el proyecto que en más de una ocasión se tuvo que parar por no tener el dinero para su finalización.⁶⁵

Para la IV BAAG, en 1981, se entregó casi completamente terminado el Taller-Escuela de Artes Gráficas, edificación que constituía la IV etapa del Museo que en ese año celebró sus veinticinco años de existencia.⁶⁶ El *casi completamente terminado* hace referencia a que el Taller-Escuela carecía de los equipos indispensables para realizar las clases y los talleres para los cuales fue construido. El “Escuela” añadido al título del “Taller” evidenciaba el interés fundamental del espacio por la enseñanza que el MLT imprimía al proyecto y que Uribe constantemente mencionaba en sus misivas a socios y público en general en busca de más apoyos:⁶⁷ “Desde la fundación del Museo se planeó como uno de sus principales objetivos el poseer un Taller de Grabado equipado correctamente y donde se pudieran enseñar todas las técnicas. Así se culminaría con una de sus metas que consistía en enseñar y no solamente en limitarse a mostrar”.⁶⁸ Esta cita recuerda a la Escuela que tuvo el Club Cultural La Tertulia en sus primeros años y refuerza la idea de la enseñanza como una de las misiones de la institución.

Efectivamente el Edificio Taller-Escuela convirtió a la Tertulia en un complejo cultural: además del taller de grabado, incluyó en su diseño una sala múltiple para conferencias y cursos permanentes, una Galería para exposiciones individuales, una Sala Alternativa donde exhibir un arte más experimental -propuestas de artistas emergentes o

⁶⁵ Se continuó la estrategia de hacer portafolios para financiar la construcción del edificio, para 1979 pusieron a la venta la edición de veinte portafolios que donaron los artistas- Pedro Alcántara, Enrique Grau, María de la Paz Jaramillo, Robert Kipniss, Óscar Muñoz, Juan Antonio Roda, Lucy Tejada, que se vendían en conjunto y por separado.

Maritza Uribe bromeaba con la situación: “Como diría una empresa publicitaria: ‘Adquiera ud. maravillosas obras de arte y contribuya con el Taller-Escuela de Artes Gráficas’. Solamente que esta vez, sí es verdad”. Boletín MLT No.139, diciembre 1979.

Sin embargo, pocos meses después se volverían a suspender los trabajos: “Nuevamente se suspenden los trabajos del Taller-Escuela de Artes Gráficas, por falta de fondos y a la espera de que la Gobernación cumpla su ofrecimiento de completar la ofrecida donación de dos millones de pesos, de los cuales se han recibido e invertido uno”. Boletín MLT No141, febrero de 1980

⁶⁶ Boletín MLT No 154, mayo 1981.

⁶⁷ “Aprovechamos, la oportunidad para hacer un llamado, un S.O.S., a la empresa privada, de la cual ha dependido casi en su totalidad esta obra para su construcción y funcionamiento, para ver si es posible hacer realidad el Taller que es ya una necesidad para el mejor desarrollo de este complejo, no solamente por la urgencia de la escuela, sino porque le daría un mayor espacio para el desarrollo de sus actividades, tales como el Taller de enmarcaciones y la sección de cine, que necesitan urgentemente un sitio adecuado para trabajar”. Boletín MLT No141, febrero de 1980.

Boletín MLT No153, marzo de 1981

⁶⁸ Taller-Escuela de artes gráficas. Catálogo Museo de Arte Moderno La Tertulia, s.f.

abiertamente conceptuales-⁶⁹ un espacio para un marquetería, “un almacén exclusivamente dedicado a mantener los elementos que exhiben y venden todos los museos” y dos apartamentos donde se hospedaban los profesores invitados o “residentes.”⁷⁰ Si bien en 1981 se entregó el edificio y se comenzaron a hacer exposiciones en la Galería y en la Sala Alterna, los cursos de grabado del Taller-Escuela que estuvo bajo la dirección de Victoria de Bromet⁷¹ sólo pudieron empezar un par de años después, una vez se consiguieron los equipos necesarios gracias a diferentes patrocinios y alianzas, lo que en algún momento se consideró casi un milagro.⁷²

⁶⁹ Entre los artistas que exhibieron en la Sala Alterna están el artista venezolano Rolando Peña y el colombiano Jhonier Marín.

⁷⁰ Boletín No 159, diciembre, 1981. Es curioso el término de “residentes” ya que la propuesta del MLT en el Taller-Escuela fue que los artistas viajaran a Cali y se quedaran algunos días en el Museo para realizar algún taller o trabajar en alguna obra gráfica. Se cree que este es una idea innovadora en el campo del arte nacional, antecesora de las “residencias artísticas” tan empleadas hoy.

⁷¹ Victoria de Bromet, estudió Artes Plásticas en el Instituto Departamental de Bellas Artes entre 1975 y 1980. Viajó a Italia para estudiar en el Taller que Luis Camnitzer tenía en ese país europeo. Esta conexión llevó a que el artista uruguayo la recomendará para dirigir el Taller Escuela de Artes Gráficas desde 1983 hasta 1987. Se encargaba de organizar los cursos, invitar a los profesores expertos, coordinar la logística y supervisar el desarrollo de cada uno de los talleres.

⁷² Maritza Uribe de Urdinola escribió en el Boletín No.169, octubre de 1982 donde anunciaba la postergación del primer curso de Serigrafía: “En cuanto al equipo para el Grabado en metal, tendremos que esperar que se produzca el milagro, porque el Museo no tiene disponibilidad económica para hacerlo”. “El Instituto Colombiano de Cultura donó el lote donde se levanta la construcción, con planos del arquitecto Benjamín Barney. Un grupo de artistas colombianos y latinoamericanos editaron dos portafolios de grabados, y con el dinero de la venta de los mismos se efectuó en gran parte la obra.

La sección de serigrafía se equipó con la colaboración de la Fundación para la Educación Superior (Fes), con fondos de la Sucesión Edmond Cobo, quien fuera un permanente benefactor del Museo.

El departamento de Grabado recibió una prensa para esta misma técnica de la Corporación Proartes, como también una para litografía y otra para xilografía de la firma CARVAJAL S.A., empresa que en todo momento ha demostrado su interés por las actividades pedagógicas del Taller.

El laboratorio fotográfico y todos los complementos para que fueran eficientes los servicios que se otorgan a los alumnos y profesores en las diferentes disciplinas, se lograron con el esfuerzo económico del Museo de Arte Moderno La Tertulia, que en todo momento se ha preocupado por hacer de esta sección un ejemplo y modelo en el país”. Taller-Escuela de artes gráficas. Catálogo Museo de Arte Moderno La Tertulia, s.f.



El Maestro Audivert con sus alumnos, durante el Curso de Grabado que dictó hace pocos días en el Taller Escuela de Artes Gráficas de La Tertulia.

Imagen 76. Fotografía publicada en la revista Contrastes del periódico El Pueblo, 10 de junio de 1984. Se ve al artista argentino Eduardo Audivert con los estudiantes del curso de grabado que dictó en el Taller-Escuela del MLT.

Por el Taller-Escuela pasaron varios artistas latinoamericanos que estuvieron algunos días en Cali, donde hicieron cursos o trabajaron en su propia obra. El mencionado Eduardo Vilches, el argentino Eduardo Audivert y el uruguayo Pablo Obelar -uno de los más asiduos- estuvieron dictando talleres, mientras que Luis Camnitzer imprimió en Cali una serie de fotograbados después de su participación en la Documenta de Kassel en 1984. Pero fue antes, en marzo de 1983 que se realizó el primer curso de serigrafía en el Taller-Escuela dictado por el maestro Pedro Alcántara Herrán, el discípulo de Lorenzo Homar, y su “heredero” en la enseñanza de la técnica serigráfica en Cali.

La Corporación Prográfica de Pedro Alcántara

Cuando Pedro Alcántara conoció a Lorenzo Homar, no sólo fue el origen de la idea de las BAAG: también el boricua introdujo al artista colombiano a la técnica de la serigrafía y de otras técnicas del grabado como la litografía y el aguafuerte. Desde que Alcántara visitó el Taller de Homar en Puerto Rico, éste empezó a aprender del maestro y ampliar el espectro

de sus posibilidades artísticas que hasta entonces se enfocaban en el dibujo. Homar expresa orgullo en el rápido progreso de su estudiante, primero como grabador y posteriormente como impresor. El joven Alcántara aprovechó cada oportunidad para aprender del maestro Homar, especialmente en sus visitas a Cali. Aprendió del oficio, de la disciplina, del compromiso y del trabajo en equipo. De la experiencia en la producción de los portafolios en el MLT, también entendió las posibilidades de la gestión y la autogestión de proyectos y se entusiasmó con el proyecto del Taller, como lo planteaba Homar en sus *Anotaciones*.



Imagen 77. Pedro Alcántara y Lorenzo Homar trabajando en el Primer Portafolio en Cali, 1976.



Imagen 78. Pedro Alcántara y Lorenzo Homar observando la obra de Peter Milton en el Taller de Homar en Puerto Rico. s/f. Foto Max Toro. Libro Alcántara, Cali: Fundación Función Visible, 2013. p.127.

En 1977, mientras se distanciaba del Museo por el conflicto con el *Portafolio Latinoamericano*, Alcántara le escribía a Homar y le contaba su nuevo proyecto de Taller: “Lo que el Museo fue incapaz de hacer, o por lo menos continuar, lo hemos hecho nosotros, los seres humanos que en la realidad del trabajo cotidiano continuamos el TALLER, nuestro taller, tu taller, independiente de tutelajes y santos patronos existe y se desarrolla como tu tantas veces aconsejaste, en base a la continuidad del trabajo a la persistencia, la disciplina y la fe en nuestras posibilidades presentes y futuras”.⁷³

La autogestión fue algo fundamental en la concepción de Prográfica y era algo que Alcántara había venido considerando desde que, como miembro del comité organizador de las BAAG, sugirió la eliminación de “premios” y propuso “bolsas de trabajo” como una

⁷³ Carta de Pedro Alcántara a Lorenzo Homar, septiembre 10 de 1977. Archivo Lorenzo Homar.

herramienta para incentivar la independencia de la producción artística, como se vio en el capítulo 2.

La idea del taller surgió no sólo por la experiencia en La Tertulia, nos dimos cuenta que económicamente era rentable organizar un taller entre los artistas, juntar voluntades, desarrollar un trabajo a nivel financiero de tipo cooperativo. Teníamos como ejemplo la Corporación Colombiana de Teatro, la lucha de los grupos de teatro por tener sedes propias donde trabajar y desarrollar sus proyectos colectivos. Ese ejemplo indicó la utilidad de tener una sede. Comenzamos a organizarnos así: buscar una sede, un pequeño grupo con afinidad en muchos aspectos, que podamos trabajar conjuntamente, que vengan otros artistas.⁷⁴

Prográfica tuvo como antecedente la fundación del Taller Experimental de gráfica que Pedro Alcántara había conformado en 1974 con Virginia Amaya, María de la Paz Jaramillo, Phanor León y Óscar Muñoz, quienes empezaron a trabajar en proyectos de producción gráfica a un bajo costo, como un primer intento de comercialización independiente. De esta experiencia surgieron los portafolios *Solidaridad, homenaje al pueblo chileno*, en 1974 y *Cinco mujeres latinoamericanas* en 1975.⁷⁵ Con este último el grupo ganó el premio *Intergrafik* de Berlín en 1976, uno de los reconocimientos internacionales más importantes para la gráfica.⁷⁶

“La Corporación Prográfica tendrá como objeto social el de formar el desarrollo de las Artes Gráficas en todas sus manifestaciones, entreteniéndose por “Artes Gráficas” todas las obras impresas a partir de procedimientos gráficos como xilografía, el grabado en metal o intaglio, la tipografía, el grabado cincográfico, los medios fotomecánicos y fotográficos y de impresión y otras formas gráficas avanzadas de impresión múltiple”.⁷⁷ Este extracto de la Personería Jurídica de la Corporación Prográfica pone de manifiesto elementos en común

⁷⁴ Pedro Alcántara en entrevista con la autora, 15 de noviembre de 2017.

⁷⁵ Julián Malatesta y Ana María Jiménez Ríos, “La gráfica y el dibujo, una toma de partido al servicio del arte en la década del setenta” en *Alcántara*, pp. 132-133

⁷⁶ El portafolio contenía un homenaje a mujeres que participaron de las luchas sociales o políticas de sus países Maripaz Jaramillo realizó la obra “Manuela Saénz”, Virginia Amaya “Gabriela Mistral” (Para Homar esta es la obra más lograda del portafolio), Phanor León “María Cano”, Óscar Muñoz “Violeta Parra” y Pedro Alcántara “Mariana Grajales”.

⁷⁷ Taller Corporación Prográfica, personería jurídica. Agosto 17 de 1977 en Julián Malatesta y Ana María Jiménez Ríos, op.cit., p.140

con la propuesta del Taller-Escuela, pero para Alcántara donde el Museo fallaba, ellos acertaban:

Mientras que el taller del museo no existe, porque todo se supeditó a la construcción de un edificio millonario para que después en él se desarrolle la “fábrica de estampas” a que tú te referías, nosotros tenemos sede, maquinaria (un magnífico tórculo construido por el ingeniero italiano Guillermo Marconi en Cali), equipo completo de serigrafía y, lo fundamental, compañeros nuevos en plena formación. Mientras que el museo (Maritza- Gloria) se aferra a la concepción utilitarista burguesa de que el taller es un edificio y da su espalda al trabajo real, nosotros, consciente de que el taller son los trabajadores (sin menoscabar la importancia de ciertas posibilidades básicas) seguimos adelante!⁷⁸

Alcántara reflexionó sobre lo que consistió esa alianza con el MLT, y argumentaba que “tuvo su existencia y su importancia justa y tuvo su significado concreto en las condiciones específicas de la lucha en nuestro país (y las sigue teniendo aunque muy disminuidas) pero las contradicciones entre dos concepciones opuestas afloran y las alianzas se debilitan y la parte más adelantada prosigue, mientras la otra se retrasa, y en este caso, vuelve a posicionar fundamentalmente características de su clase”.⁷⁹

La separación de los dos proyectos también se entiende en una división ideológica: con la Corporación, Alcántara y su equipo, se dedicaron a proyectos con inclinaciones de izquierda o con contenidos de luchas sociales, afines a los lineamientos del PCC, propuesta incompatible con el programa del Museo.

Como miembro del PCC, Pedro Alcántara tuvo la oportunidad junto a Phanor León de trabajar en un ambicioso proyecto financiado por el partido, que destinó 100.000 pesos colombianos para la elaboración de un ambicioso libro-portafolio sobre la historia de la gráfica nacional en su relación con las luchas populares. *El graficario de la lucha popular* contó con textos de Gabriel García Márquez y Álvaro Medina, y se compuso de 32 obras gráficas de artistas colombianos desde la época de la independencia hasta la actualidad en una edición limitada de 100 ejemplares.⁸⁰ El *graficario* fue la primera producción de La

⁷⁸ Carta de Pedro Alcántara a Lorenzo Homar, septiembre 10 de 1977. Archivo Lorenzo Homar.

⁷⁹ Idem.

⁸⁰ Idem.

Corporación Prográfica, el Taller dirigido por Alcántara en compañía de María Eudoxia Arango como directora administrativa, Phanor León y Virginia Amaya como jefes de impresión, y un grupo de colaboradores en proceso de formación, entre ellos Hernando Rojas, María Eugenia Duque y Jairo Agudelo.⁸¹

El graficario de la lucha popular se convirtió entonces en un proyecto que conjugaban los intereses y convicciones en torno a las posibilidades de la gráfica y la posición política de sus integrantes. El portafolio constaba de 27 obras realizadas en diversas técnicas gráficas como serigrafía, xilografía, litografía o grabado en metal se expuso en diferentes ciudades de Colombia y el exterior: La Habana en 1978; en Varsovia 1979; en Berlín RDA, Sofía y Bucarest en 1980.⁸²

⁸¹ Julián Malatesta y Ana María Jiménez Ríos, “La gráfica y el dibujo, una toma de partido al servicio del arte en la década del setenta” en *Alcántara*, p.140

⁸² Adriana María Ríos Díaz, “Un lugar sin secretos. Taller Corporación Prográfica de Cali, 1977-1982”. Tesis de Maestría para el título de Magister en Historia y Teoría del arte, la Arquitectura y la Ciudad. Universidad Nacional de Colombia, 2013.p.54

Los artistas que participaron en el Graficario fueron: Anónimo del siglo XIX, José María Espinosa. Alfredo Greñas, Ricardo Rendón, Pedro Nel Gómez, Luis Alberto Acuña, Luis Ángel Rengifo, Carlos Correa, Alipio Jaramillo, Manuel Parra Espartaco, Enrique Grau. Alejandro Obregón, Juan Antonio Roda, Jorge Elías Triana, Fernando Gramas, Alfonso Quijano Acero, Pedro Hanne Gallo, Augusto Rendón, Lucy Tejada, Arles Herrera, Rodolfo Velázquez, Mario Gordillo, Pedro Alcántara, Luis Caballero, Sonia Gutiérrez, Phanor León, Jorge Mantilla Caballero, Antonio Barrera, María de la Paz Jaramillo, Gustavo Zalamea, Oscar Muñoz y Virginia Amaya.



Imagen 79. Sonia Gutiérrez, *Magdalena medio*. Serigrafía, 1977. Parte del *Graficario de la lucha popular*. Colección MLT.

Para la investigadora Adriana María Ríos, la relevancia del *graficario* para la historia del arte colombiano radica en la apuesta política, artística y pedagógica en el campo de la gráfica con el objetivo de divulgar los movimientos sociales y políticos en Colombia.⁸³ La circulación del *graficario* permitió que Prográfica profundizara algunos vínculos con talleres de gráficas en Latinoamérica así como circuitos ideológicos y de eventos gráficos del continente. También probó, de manera similar al *Primer portafolio*, el potencial económico de este tipo de propuestas. “Prográfica se conforma como una empresa gráfica que crea su propio circuito de venta, producción y divulgación de las obras de los artistas que participaban en los proyectos gráficos o carpetas y portafolios”.⁸⁴

Para Alcántara, el alcance de Prográfica debía ser internacional: se proponía enlazar escenas sobre todo continentales alrededor de la enseñanza gráfica, incentivando un intercambio pedagógico y ofreciendo posibilidades de capacitación para montar talleres de

⁸³ Adriana María Ríos Díaz, *ibid.* p.60

⁸⁴ *Idem* p.72

gráfica en algunos países como Cuba, Panamá, Estados Unidos y Polonia,⁸⁵ siguiendo en alguna medida la labor que Lorenzo Homar había tenido en Cali. Así Alcántara sintetiza lo alcanzado con su proyecto: “Con la Prográfica nos expandimos a Europa y expusimos en cantidad de países, trajimos una técnica litográfica polaca, trajimos dos exposiciones alemanas, hicimos exposiciones en muchos países, Rumania, Polonia, Bulgaria. La exposición más grande de Colombia en Polonia la hice yo”.⁸⁶

En el texto “Experiencia del Taller de la Corporación Prográfica en Cali, Colombia”, que se encuentra en el archivo de Lorenzo Homar en San Juan, Alcántara deconstruye la propuesta de Prográfica dando cuenta de sus antecedentes, así como sus proyecciones. Después de señalar algunos antecedentes históricos enmarcados en una historia del arte y el contexto político nacional (como el surgimiento de la clase obrera o la fundación del Partido Comunista), enuncia los antecedentes inmediatos:

a.- Generación del 60.

I. Influencia de la Revolución Cubana.

b.1972 Primer cursillo en Cali de Lorenzo Homar, Museo de Arte Moderno La Tertulia.

I. Relaciones con Puerto Rico.

c.- 1973 Primer intento de trabajo colectivo. Phanor León, Pedro Alcántara.

d.- 1974-1975 Periodo de trabajo colectivo. Virginia Amaya, Pedro Alcántara.

e.- 1975 Estructuración primer grupo “Taller gráfico experimental de Cali”.

I- María de la Paz Jaramillo y Óscar Muñoz.

f.- Primer portafolio del Museo de Arte Moderno La Tertulia.

I. Nueva visita a Cali de Lorenzo Homar.

g. Otros intentos organizativos: Taller 4 Rojo. Taller La Huella. Taller de la Nueva Plástica.⁸⁷

⁸⁵ Idem

⁸⁶ Pedro Alcántara en entrevista con la autora, 15 de noviembre de 2017.

⁸⁷ Pedro Alcántara, “Experiencia del Taller de la Corporación Prográfica en Cali, Colombia”, s/f. Archivo Lorenzo Homar. El destacado es mío.



Imagen 80. Publicidad de la Corporación Prográfica en la Revista Arte en Colombia. Foto Oswaldo López.

La influencia de Homar fue determinante para la concepción del Taller así como para el establecimiento de los circuitos que Alcántara buscó consolidar a través de Prográfica.⁸⁸ Alcántara informaba a Homar de cada uno de los proyectos o viajes de Prográfica y siempre buscaba vincular al boricua en cada uno de ellos, insistía en que volviera a Cali a trabajar en alguna obra o a participar de algún portafolio. Aunque no se conocen las respuestas a estas

⁸⁸ Alcántara así se lo expresaba a Homar: “Porque en el fondo este taller es obra tuya y se debe en gran parte a tu magnífica influencia y a tu aporte internacionalista” Carta de Pedro Alcántara a Lorenzo Homar, 10 de 1977. Archivo Lorenzo Homar.

invitaciones, se sabe que no fueron aceptadas, y a finales de los años setenta, los proyectos que unían a Cali⁸⁹ con el Caribe ya no pasaban por Puerto Rico sino por Cuba.

En el texto sobre la experiencia de Prográfica mencionado, Alcántara hace explícita la centralidad de Cuba en la proyección internacional de la Corporación.

c.- Proyección internacional.

I. Experiencia de las relaciones con Cuba. (Casa de las Américas).

a. Portafolio “Cuba- Colombia, raíces comunes”, 1978.

b. Invitación a Félix Beltrán a Cali.

c. Invitación a Mariano Rodríguez (gira por Colombia)

d. Estadía de Isabel Gimeno en el Taller de la Corporación Prográfica.

e. Organización del Taller de la Casa de las Américas.

f. Acuerdos bilaterales.

g. Iniciativas conjuntas (Concurso Latinoamericano y del Caribe “Monumento José Martí” en Cali, Colombia).

Desde mediados de los setenta Alcántara empezó a intensificar sus relaciones con Cuba; en 1976, realizó un viaje que lo llevó a La Habana “para precisar algunas de las iniciativas y trabajos pendientes con Casa y Consejo Nacional de Cultura”. En su antesala “por su significado y sus perspectivas” calificó al viaje de “trascendental importancia”. Pedro Alcántara tuvo colaboraciones con el Ministerio de Cultura cubano, Instituto Cubano de Amistad por los Pueblos (ICAP) y la Casa de las Américas que en ese momento estaba bajo la dirección del artista Mariano Rodríguez y el diseñador Félix Beltrán, institución con la que Prográfica tuvo uno de los vínculos más estrechos.⁹⁰

Una de las primeras colaboraciones fue la exposición *La plástica de este siglo* en la Casa de las Américas inaugurada el 7 de mayo de 1977. La muestra constaba de aproximadamente 150 obras entre dibujo, grabado, pintura y escultura de artistas nacionales desde 1930 hasta el presente. Alcántara viajó invitado con la exposición, acompañado de un grupo de los artistas incluidos en la selección, entre estos, Virginia Amaya, compañera del

⁸⁹ La propuesta de la Corporación Prográfica impactó al campo cultural de la ciudad, ya que por un lado fue un espacio para el encuentro de artistas de diferentes partes de la región con los artistas locales, y por otro lado, la gestión de Alcántara trajo exposiciones de la isla a la ciudad.

⁹⁰ Adriana María Ríos Díaz, op.cit. p.72

“Los vínculos con Cuba por parte de Alcántara empezaron a estrecharse en la década del sesenta cuando él lleva la exposición Los Testimonios a la Habana en 1969, después de haberse exhibido en la I Bienal de Dibujo y Grabado en la Universidad Central de Venezuela en 1967”. Idem.

artista durante el periodo. La exposición se organizó entre Álvaro Medina, Germán Rubiano Caballero y el mismo Alcántara en colaboración con Casa de las Américas y la Embajada de Cuba en Colombia. Ni Colcultura, ni el MLT tuvieron participación (Alcántara alude a una falta de responsabilidad),⁹¹ lo que da cuenta del rol protagónico como gestor que Alcántara empezaba a desempeñar: ya no requería de esas instituciones para realizar proyectos como estas exposiciones internacionales.

Poco tiempo después de la exposición en La Habana, surge el portafolio *Cuba-Colombia: Raíces comunes*. Este portafolio presenta la obra de seis artistas colombianos, Alcántara incluido y seis artistas cubanos, con textos de los poetas Nicolás Guillén (cubano) y Luis Vidales (colombiano). Para la Corporación Prográfica la realización del portafolio se hizo con “el propósito de difundir los valores artísticos más auténticos de América Latina y del Caribe” que ya había iniciado con el *graficario*.⁹²

Los artistas colombianos participantes del portafolio fueron Pedro Nel Gómez, Augusto Rendón, Alejandro Obregón, Enrique Grau, Juan Antonio Roda y Pedro Alcántara, los últimos cuatro también hicieron parte del *Primer portafolio* del MLT, lo que podría entenderse por un lado como una continuidad de ese proyecto pero también como una apuesta “segura” a la buena recepción de la propuesta por parte de un público nacional pero sobre todo internacional, al ser estos nombres ya bastante reconocidos y respetados de la plástica colombiana. Por su parte, los artistas cubanos fueron Wifredo Lam, René Portocarrero, Mariano Rodríguez, Luis Martínez Pedro, Carmelo González y Raúl Martínez.

⁹¹ Carta de Pedro Alcántara a Lorenzo Homar, 20 de febrero de 1977. Archivo Lorenzo Homar.

⁹² Corporación Prográfica, *Cuba-Colombia: raíces comunes*. Catálogo, 1978.

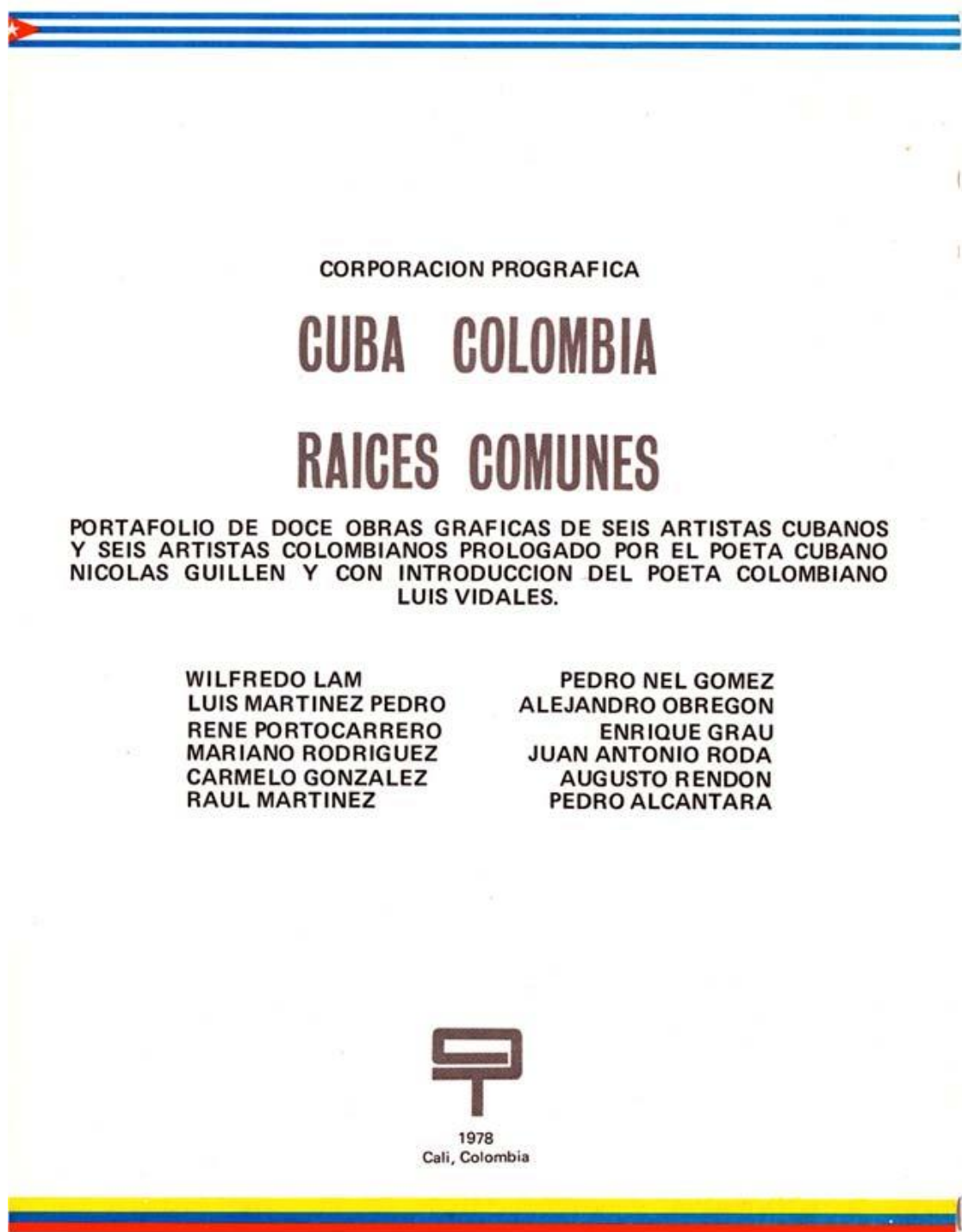


Imagen 81. Portada del Portafolio Cuba-Colombia: raíces comunes.

Siguiendo las enseñanzas de Homar, Alcántara fue muy exhaustivo en la preparación y ejecución de este tipo de proyectos. En una carta específica la rutina de trabajo:

Trabajamos de 8 am a 12 m, almorzamos en el Taller un almuerzo ligero y bien balanceado preparando allí mismo y luego de 1:30 pm a 6:00 pm. Nunca por las noches ni los fines de semana. Además, un día a la semana todo el grupo del Taller - incluyendo a Marilú que es la directora administrativa- se reúne para estudiar; por ahora estamos estudiando los artistas cubanos que participan en el portafolio. Las condiciones físicas del trabajo son excelentes, una casa grande en vecindario tranquilo, bien ventilada y muy cómoda. Tenemos revisión médica obligatoria periódicamente en el seguro social y dos vacaciones al año pagas.⁹³



Imagen 82. De izquierda a derecha: Rodrigo Lasso, Virginia Amaya, María Eugenia Duque y Phanor León. Cali, 1979. En Adriana María Ríos, Un lugar sin secretos. Taller Corporación Prográfica de Cali, 1977-1982". Tesis de Maestría para el título de Magister en Historia y Teoría del arte, la Arquitectura y la Ciudad. Universidad Nacional de Colombia, 2013.

Con esta estructura organizativa, Prográfica continuó el desarrollo de proyectos con sus aliados más cercanos del periodo. En 1978, después de *Cuba- Colombia*, surgió la propuesta de hacer un Taller de serigrafía en Casa de las Américas. La idea fue adaptar un Taller ya existente y entrenar a algunos estudiantes. Prográfica diseñó los planos, consiguió los materiales y adecuó todo el equipo técnico y envió a Virginia Amaya para la supervisión

⁹³ Carta de Pedro Alcántara a Lorenzo Homar, 8 de abril de 1978.

del montaje, en una acción considerada como un intercambio solidario, que era completada con la visita de una artista a Cali para ser capacitada en el uso de materiales y de equipos. Isabel Jimeno fue la artista seleccionada, quien estuvo unos días en la ciudad trabajando en el Taller de Prográfica. Sin embargo, este intento de exportar la enseñanza de la técnica serigráfica a La Habana no fue exitoso ya que el taller adecuado en la isla nunca funcionó por descuidos burocráticos.⁹⁴

Si bien Cuba ya tenía una tradición importante de producción de afiches por medio de la serigrafía artesanal (o lo que se conoce como screen), esta maneja sólo colores planos; ejemplo de esto, son los carteles del ICAIC (Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográficos).⁹⁵ La propuesta de los talleres respondía a la enseñanza serigráfica puertorriqueña que se caracterizó por tener varias tiradas y lograr una composición y efectos similares -plásticamente- a la pintura. Particularmente el quehacer serigráfico, como lo planteaba Lorenzo Homar, incluía diferentes técnicas y procesos según los objetivos de la pieza a producir.⁹⁶

Dos años después, en 1981, por iniciativa de la directora del Fondo de Bienes Culturales, la señora Nisia Agüero, Prográfica monta un Taller de serigrafía en esta institución el cual es supervisado por el impresor Jairo Agudelo. Actualmente, el taller existe con el nombre de Taller Artístico de Serigrafía del Fondo de Bienes Culturales René Portocarrero, ubicado en el Centro Histórico de la Habana Vieja.⁹⁷ Ese mismo año, Prográfica realizó en Cali el portafolio *Grandes maestros de la plástica cubana*, dirigido por René Portocarrero, que fue exhibido en el Museo La Tertulia, con la presencia de algunos artistas.

La Corporación Prográfica sigue a lo largo de la década del ochenta con una producción medianamente mantenida y con proyectos de fundación de Talleres de serigrafía en otros lugares del Caribe como Panamá, República Dominicana y Haití, la enseñanza de esta técnica desarrollada en Puerto Rico y que gracias a Lorenzo Homar llegó a Cali, para volver, de mano del compromiso y la gestión de Homar, al Caribe.⁹⁸

⁹⁴ Adriana María Ríos Díaz, op.cit. pp.86-87.

⁹⁵ Ibid. p. 86.

⁹⁶ Mari Carmen Ramírez, "Notas sobre la serigrafía: Entrevista a Lorenzo Homar." en *Exposición retrospectiva de la obra de Lorenzo Homar*, San Juan, Puerto Rico: Museo de Arte de Ponce, 1978. pp.67-73.

⁹⁷ Idem.

⁹⁸ Pedro Alcántara en entrevista con la autora, 15 de noviembre de 2017.

Las conexiones que se desarrollaron entre Cali y los países caribeños fue soportada por la generosidad, el potencial de la disciplina gráfica y el compromiso-político y por la cultura- que tuvieron cada una de las personas que se mencionaron en este capítulo. Esa hermandad se sostiene en una conexión histórica, un destino compartido, como indica el texto que presenta *Cuba-Colombia*:

Por un lado esa identificación del entrecruzamiento indígena, español y africano que se produce en estos países y se convierte en una base étnica y cultural común y por otro se reconoce en la comunidad de las luchas históricas que ambos países han desarrollado. Pero sobre todo, los dos países se hermanan en su destino histórico común. Esas raíces comunes, unidas a las particularidades antillana de Cuba y caribe y andina de Colombia, determinan de manera singular de apropiarnos del mundo y de reconocerlo, y nos imprimen características culturales propias que generan una riqueza expresiva de enorme significado que nuestros artistas recogen con gran capacidad creadora.⁹⁹

La alianza de Pedro Alcántara con el MLT continuó, así como el apoyo a proyectos mutuos. Las relaciones y conexiones de Alcántara siguieron trayendo a Cali y al Museo exposiciones y proyectos, especialmente del circuito de países socialistas y el MLT albergó y acompañó las producciones de Prográfica así como la obra artística personal de Alcántara. El Taller-Escuela y Prográfica, surgidos de manera paralela, con el mismo antecedente u origen común en Lorenzo Homar y los Talleres realizados en Cali, expandieron la producción y la enseñanza de la gráfica a todo Colombia de una manera incuestionable e incluso tuvo alcances latinoamericanos y caribeños. En Cali dejó un taller de grabado en una escuela de artes, una colección completa de la obra gráfica de artistas de toda América, y varios artistas inquietos por la exploración gráfica, siendo Óscar Muñoz el más destacado.

La Corporación Prográfica finalizó sus actividades en 1987, año que coincide con la participación de Pedro Alcántara en política como miembro de la Unión Patriótica¹⁰⁰ que lo llevó al Senado de la República. En ese periodo también se empieza a sentir el ocaso del uso de la gráfica como una disciplina de alta producción y circulación en el campo del arte, así

⁹⁹ Corporación Prográfica, *Cuba-Colombia: raíces comunes*. Catálogo, 1978.

¹⁰⁰ La Unión Patriótica es un partido político fundado el 28 de mayo de 1985 por las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia - Ejército del Pueblo (FARC-EP) y el Partido Comunista Colombiano.

como de las condiciones políticas que permitieron que estas iniciativas internacionales se llevaran a cabo de la manera que lo hicieron.

CONCLUSIONES

El 10 de mayo de 1981 se inauguró la IV BAAG en Cali, cinco años después de la última celebración en 1976. El considerado el evento más importante de la gráfica americana enfrentó dificultades para su continuidad. En 1977, terminada la III BAAG, Cartón de Colombia informó que no era posible continuar con el auspicio del certamen, y si bien se inició la búsqueda de nuevas formas de financiarlo de inmediato, fue una tarea bastante complicada.

Aunque para 1976 las BAAG alcanzaron su punto máximo de visibilidad y posicionamiento, es decir, el reconocimiento, interés y participación de un número importante de artistas, críticos y agentes culturales del campo del arte latinoamericano e incluso norteamericano; el MLT no contaba con los recursos suficientes para continuar la propuesta y llamativamente, tampoco podía lograr obtener los aportes privados necesarios para un evento de esas características. Lo anterior da cuenta por un lado, de la trascendental participación de la empresa papelera que durante seis años permitió que la realización de un evento impensado para la ciudad comenzando la década y por otro lado, una suerte de crisis del campo cultural nacional donde cada vez era más complicado avanzar en proyectos grandes y ambiciosos.

El “resurgimiento” de la Bienal para su cuarta edición fue finalmente posible “gracias a la actividad de Centrum Publicitario que logró que algunas de las compañías que representa esta firma financiaran a través de donaciones periódicas”.¹ La institución reseña el evento como exitoso, principalmente por la alta participación de artistas -que aún después de tantos años de vacío se mostraron muy entusiasmados por enviar sus obras para la muestra-, y también por la numerosa asistencia de público tanto local, como nacional e internacional.²

¹ Boletín MLT No 151, diciembre de 1980.

Además de Centrum Publicidad, la Bienal contó con el apoyo económico de las siguientes empresas y organizaciones: Carulla de Occidente, Colgate Palmolive, -Comité Cultural C. de C. De Cali, Corporación para la recreación popular, Delima y Cia, Industria de Licores del Valle, Recamier, Petter Eggen, Seguros Bolívar. Además, también recibió aportes del Instituto Colombiano de Cultura. Catálogo *Cuarta Bienal Americana de Artes Gráfica*, Museo La Tertulia, 1981.

² Boletín MLT No 154, mayo de 1981.

En cuanto a la selección de obras y la muestra, se presentaron más de seiscientas obras y se destaca un importante número de nombres nuevos, si bien también participaron artistas habituales, se hace evidente la renovación de la escena, especialmente porque las obras recibidas tenían que haber sido realizada en los últimos tres años, lo que a su vez mostraba un panorama actualizado de la gráfica de ese periodo.

Mientras en Cali se celebraba la Bienal, en Medellín se hacían dos eventos internacionales que igualmente buscaban recuperar lo logrado casi una década antes y mostraban del cambio del panorama artístico local y continental: *La IV Bienal de Medellín* y el *Coloquio y Muestra Latinoamericana de Arte No-Objetual y Arte Urbano*.

El primero, si bien se presenta como una continuación de las tres Bienales de Coltejer (1968, 1970, 1972), no tuvo el patrocinio de la nombrada compañía y -en caso similar al caleño- fueron un grupo de empresas³ quienes se unieron para sacar adelante el proyecto, que por esta razón cambió su nombre a *Bienal de Medellín*. La Bienal estuvo bajo la dirección de Leonel Estada y fue organizado por un grupo de gestores que fundaron en 1980 la Corporación Bienal de Arte de Medellín, que estuvo dirigida por Oscar Mejía.⁴ La IV Bienal de Arte de Medellín que se inauguró el 15 de mayo en el Palacio de Exposiciones de Medellín, mostró 500 obras pertenecientes a 220 artistas de 37 países, cuyas propuestas se pueden agrupar en pinturas, instalaciones y de tipo conceptual.⁵

El *Coloquio*, por su parte, realizado casi de manera simultánea a la Bienal, también coincidió con el marco de la inauguración del Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM). Este evento organizado por el peruano Juan Acha y colombiano Alberto Sierra, como se comentó en el capítulo 2, se presenta como una continuación de la *I Bienal Latinoamericana de Sao Paulo*, al plantearse como un espacio de discusión del arte latinoamericano del momento de forma crítica. Para esto diferentes críticos latinoamericanos como Rita Eder, Jorge Glusberg, Néstor García Canclini, Mirko Lauer, Aracy Amaral y Nelly Richard, entre otros, participaron con ponencias alrededor de la definición del "No objetualismo", término acuñado por Acha para definir un grupo amplio de prácticas de tipo

³ Suramericana de Seguros, la Cámara de Comercio de Medellín, Fabricato, el Banco Comercial Antioqueño y la Compañía Colombiana de Tabaco S.A.

⁴ Federico Ardila Garcés, *Las tramas del modernismo. Mecenazgo, política y sociedad en las Bienales de arte de Coltejer, 1968-1972*, Tesis de Doctorado en Historia, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, 2018. p.22

⁵ Idem.

conceptual que vinculan de manera más decidida el arte con la vida, esto en relación al contexto político y social en el que emerge la obra y también a los medios de circulación de la misma en relación con el espectador. Paralelamente se realizó una exhibición de obras que respondían a esta denominación con la participación de 48 artistas entre los que se destacan los argentinos Marta Minujín y Leopoldo Maler, el venezolano Carlos Zerpa, el mexicano Felipe Ehrenberg, el brasilero Cildo Meirelles, el colombiano Adolfo Bernal y el No-Grupo, de México.⁶

Estos tres eventos internacionales realizados de manera simultánea en Cali y Medellín se podrían considerar un punto culminante de los proyectos que convirtieron a estas ciudades en lugares centrales de la escena artística continental; el dinero necesario para la financiación de estos programas, que no recibían apoyos estatales de gran cuantía, hacía que su existencia estuviera supeditada a la consecución de capital privado y efectivamente tanto el Coloquio como la IV Bienal de Medellín no tuvieron una siguiente edición.

Los certámenes también permiten revisar el panorama artístico del periodo, las propuestas de cada evento exponían diversas manifestaciones artísticas, todas validadas por el campo y promovidas en diferentes niveles. Las Bienales de Medellín continuaron con la línea de “arte nuevo” con un interés de lenguajes internacionales y el Arte No-Objetual introducía un arte más contemporáneo donde el performance, la instalación, lo efímero y la desmaterialización del objeto tenían una valoración especial. Finalmente, en Cali, la apuesta por la gráfica parecía estar en un momento de agotamiento, la renovación de nombres no se equiparaba con la renovación de propuestas y la efervescencia de esos primeros años ya no era la misma.

Las BAAG sobrevivieron una edición más, en 1986 se realizó la V Bienal que volvió a ser patrocinada por Cartón de Colombia. Probablemente el regreso del patrocinio se deba al deseo de la compañía de retomar ese lugar de “mecenas” de la cultura local, ya que además la realización de la Bienal se hizo en el marco de las conmemoraciones de los 450 años de Cali. La otra razón dada por el presidente de Cartón de Colombia, Gustavo Gómez, en el texto del catálogo es la continuidad de los procesos en colaboración con el MLT, especialmente las Bienales de los setenta.

⁶ Alberto Sierra (comp.), *Memorias del primer coloquio de Arte No-objetual y Arte Urbano*. Fondo editorial Museo de Antioquia, Museo de Arte de Medellín, Medellín, 2011.

Además de los eventos realizados con el MLT; Cartón de Colombia desarrolló en paralelo el programa Artes Gráficas Panamericanas AGPA (Artes Gráficas Panamericanas) junto a Cartón de Venezuela, S.A. a Cartón y papel de México. S.A, desde 1972. El programa comisionaba a artistas de América e incluso de España, obras gráficas para después hacer portafolios que eran regalados a los empleados y socios de la compañía. Estos portafolios fueron además donados a varios museos, siendo un elemento que da cuenta de las redes alrededor de la gráfica en Latinoamérica y la circulación de las obras y los artistas en este entramado durante la década del setenta y pone de manifiesto cómo los intercambios fomentados a partir de los eventos de Cali también se fortalecieron por las acciones de las compañías de Cartón.

El programa AGPA en Colombia continuó con publicaciones anuales, algunas de estas de exclusividad a artistas nacionales; después de 1985, cuando Smurfit Kappa compró Cartón de Colombia, se siguieron haciendo los portafolios hasta comienzos de la década del 2000. Esta continuidad del portafolio no respondió a una continuidad del modelo de obras gráficas que se promovían. Las técnicas más relevantes y utilizadas por los artistas (serigrafía, xilografía, litografía, etc.), fueron dejadas de lado para actualizar la propuesta según las nuevas tendencias del arte.

Este cambio de formato se empieza a identificar en el replanteamiento de la convocatoria de la V Bienal en la que los artistas podrían enviar cualquier tipo de obra realizada sobre papel y por tanto se disuelven las categorías iniciales de dibujo, grabado y diseño gráfico. “La Bienal renueva por lo tanto su lenguaje, y los artistas se entusiasman enviándonos obras de gran formato, en las cuales se destaca la pintura sobre el papel, algunas tridimensionales, predominando, como se puede observar, la Nueva Figuración, movimiento que es como el signo dominante en las plásticas actuales”, así expone el cambio Maritza Uribe de Urdinola.⁷

Seguramente esta definitiva transformación del evento se empezó a gestar después de la IV Bienal y la confrontación de la propuesta caleña con lo que en Medellín se estaba mostrando de manera simultánea. Con el replanteo del medio y del lenguaje las BAAG buscaban no perder un espacio en relación con las tendencias de arte que estaban más en

⁷ Maritza Uribe de Urdinola, “V Bienal Americana de Artes Gráficas”, Museo La Tertulia, Cartón de Colombia, Catálogo, 1986.

boga, principalmente la relacionada con el informalismo y la pintura en gran formato. En palabras de Maritza Uribe: “La V Bienal marcará un hito en la historia de las grandes exposiciones internacionales, porque en lugar de seguir estática y marginada se integró al ritmo de su tiempo”.⁸

Esta integración demandó entonces acabar con el discurso que sustentaba la propuesta original de las BAAG y alrededor del cual se construyó el programa institucional: las artes gráficas como un arte múltiple, democrático y accesible. Este cambio sustancial buscó ser matizado o justificado con una disertación sobre los materiales de las obras:

Al liberarlos, al no estar sujetos a los costosos medios importados, se lanzaron al experimento, avivaron sus colores, crecieron sus formas, aún en el dibujo y el grabado se siente el aire fresco que produce el cambio. Las obras abandonaron las limitaciones del marco y los finos y costosos materiales van siendo cada vez reemplazados por elementos desechables, lenguaje que se integra más a un siglo que está marchando con la velocidad del sonido, lo que trae como consecuencia una renovación total en las costumbres y, como es lógico, en el nuevo estilo con el cual nos están llegando los mensajes.⁹

Con esta argumentación, las artes gráficas, particularmente el grabado, dejan de ser utilizadas por los artistas por implicar materiales costosos, además es llamativa la idea que indica las ideas de liberación y experimentación, que lleva a un “aire fresco, una renovación total y un nuevo estilo”, incluso en el dibujo y el grabado. Esta liberación se refiere precisamente a la flexibilidad y la difuminación de las categorías tradicionales del certamen, sin embargo, como esta tesis demostró, este aspecto experimental y la transversalidad entre disciplinas fue una de las características de la producción gráfica de los setenta. Aquí lo que parece cambiar es el discurso desde el cual entender estas producciones, un lenguaje que se integra al cambio de tiempo y las corrientes internacionales del arte y que refiere al uso de materiales cotidianos y elementos desechables, siendo el papel ese material -accesible y maleable- que enlaza la propuesta inicial de las BAAG con su renovada interpretación.

⁸ Idem.

⁹ Idem.

Como se señaló en el capítulo 5, las BSJ también vieron la necesidad de un replanteo a mediados de los ochenta, en el caso de Puerto Rico, este se dio por un nuevo recorte geográfico que involucrara los países del Caribe, motivado también por la aparición de la Bienal de La Habana y las dinámicas renovadoras que desde allí se empezaron a visibilizar. Aún así, tardaron un par de décadas más para instaurar la noción de “Poligráfica” para expandir la idea del grabado tradicional tanto en su producción como en su exhibición y circulación, buscando así también generar diálogos contemporáneos más abiertos.

La obra del chileno Eugenio Dittborn (1943) funciona como ejemplo de la transformación formal y técnica que las BAAG en su última edición estaban considerando. Las conexiones realizadas por el MLT en el marco de las BAAG permitieron organizar exposiciones de diferentes artistas latinoamericanos hasta entrada la década del ochenta, una de estas fue la de Dittborn que en junio de 1984 exhibió una serie de trabajos que enviaba en un sobre de manila a través del correo postal para burlar la estricta censura de la dictadura de Augusto Pinochet. Estas obras son las *pinturas aeropostales*, uno de los trabajos más importantes del artista y de gran reconocimiento en el estudio del arte latinoamericano del periodo, y que fueron presentadas por primera vez en Cali. Esta muestra que hizo en conjunto con su compatriota Roser Bru, fue acompañada por un texto presentado en el catálogo. A través de una carta enviada a Maritza Uribe de Urdinola, Dittborn explicitaba el sentido de su obra:

Toda mi participación en la muestra de La Tertulia junto a Roser Bru, le llegará a usted vía correo. Me parece de sumo interés incorporar a las obras el acontecimiento de su envío o traslado. Es así como le rogaría que al exhibirlas, exhibiera usted junto a cada una de ellas el sobre en el cual cada una habrá de llegar a usted a Cali. Habitualmente el envío de las obras para ser exhibidas en el extranjero es un secreto sigilosamente cubierto. Yo quiero des-cubrir ese secreto y explicitar en las obras mismas, el viaje que ellas habrán de hacer entre Santiago de Chile y Cali, Colombia.

El tránsito de las obras por el correo es, en este proyecto a ser exhibido en La Tertulia, de primera importancia pues determina la conformación material de las obras. Es así como la forma plegable y desplegable de los trabajos que habrá de hacerle llegar se transforma en la condición necesaria para introducir dichos trabajos en sobre y posibilitar de ese modo su envío a Cali a través del correo. El pliegue, protagonista en cada obra, divide y subdivide el soporte en compartimientos cuadriláteros regulares.

Dicha estructuración de la superficie soportante limita productivamente la figuración de cada trabajo.

Le haré llegar, entre el primero y el cinco de junio, entre quince y veinte obras de 172 x 144 centímetros. La gran mayoría de ellas está realizada en papel de envolver Kraft número 124. Le ruego tenga usted a bien desplegarlas y colgarlas del muro a 64 centímetros del suelo sin ningún tipo de vidrio, bastidor o marco: simplemente colgarlas junto al sobre en que cada una de ellas llegó por correo hasta La Tertulia. En cada sobre habrá un comentario crítico a propósito de la obra que dicho sobre contenga.¹⁰

Esta obra es de relevancia política ya que Dittborn las consideraba una “mini respuesta” al estado en el que su país se encontraba, definido por él como un estado de zozobra, en constante estado de excepción y de emergencia: las obras viajaban para “sortearlo y conllevan las marcas de la zozobra, postulan el almacenamiento de lo estrictamente necesario para sobrevivir”¹¹. La propuesta también refiere a la materialidad de la obra y el medio tanto de exhibición como de circulación: la obra experimenta diversos estados en el proceso en que viaja de Cali a Chile como un paquete más y cuyo montaje, una vez en la sala de un museo busca dar cuenta de ese tránsito. Los pliegues de las piezas, que recuerdan las heliografías de León Ferrari, se convierten en un elemento adicional al lenguaje de la obra. El papel Kraft como soporte también permite dimensionar las posibilidades expresivas del papel, lo que lleva la obra al campo de la experimentación y la accesibilidad de los materiales que Uribe describe cuando presenta la nueva idea de arte gráfico detrás de la Bienal. En efecto, Eugenio Dittborn participó de la V BAAG con dos pinturas aeropostales.

¹⁰ Carta de Eugenio Dittborn a Maritza Uribe de Urdinola, Santiago de Chile, 31 de marzo de 1983, en “Roser Bru, Eugenio Dittborn”, Catálogo exposición, Museo La Tertulia, 1984.

¹¹ Idem.



Imagen 83. Registro fotográfico de la exposición de Eugenio Dittborn en el Museo La Tertulia en 1984, donde expuso por primera vez sus Pinturas aeropostales. Fotos: Argemiro Vélez. En Paola Peña, *Sobre Arte. Carlos Echeverry y el arte correo*, Bogotá: IDARTES, 2021.

Con la V Bienal que además resultó ser la última, se puede trazar el fin del programa gráfico del MLT tal cual como se había concebido desde sus inicios, esto no sólo tuvo un efecto en la organización de las BAAG si no también en otros proyectos desarrollados por el MLT como la construcción del Taller Escuela de Artes Gráficas, apenas inaugurado con muchas dificultades en 1981. Si bien en un comienzo cumplió su propósito de organizar talleres abiertos a la comunidad, la producción de portafolios y la realización de exhibiciones, poco a poco fue diluyendo sus propósitos.

Después de la salida de Victoria Garnica de Bromet, quien fue directora del Taller desde 1983 a 1987, y cuya desvinculación se debió entre otras cosas a la dificultad de realizar sus labores por falta de presupuesto y no tener el personal suficiente para la ejecución de sus tareas,¹² el Taller Escuela dejó de realizar los talleres que daban uso a las prensas y demás elementos que tanto costó conseguir. Paulatinamente el Taller se fue abandonando, siendo solamente utilizado para clases de grabado del Instituto Departamental de Bellas Artes de manera esporádica. Las habitaciones continuaron siendo utilizadas para hospedar a artistas que viajaban a exponer en el Museo y la Sala Alterna siguió con una programación periódica de exposiciones diversas y hoy es lugar donde se exhiben la obra de artistas emergentes.

Si bien las exposiciones que llegaron al MLT no dejaron del todo la producción gráfica, muchos de los artistas que participaron de las BAAG continuaron visitando la ciudad, aunque de forma más paulatina. Después de la V Bienal se identifica un decrecimiento importante en este tipo de muestras que dan paso a exhibiciones de artistas nacionales, lo que marca un cambio en la proyección de la institución que fue recortando notoriamente los intercambios con las escenas internacionales y estrechando colaboraciones con otros museos colombianos para la circulación de muestras. Lo anterior se entiende como consecuencia de las posibilidades financieras de la institución, pero también como una radiografía del lugar de incidencia perdido por el MLT con la finalización de su programa más visible y atractivo, las BAAG.

1986 también marca un cambio en la producción artística y sobre todo de labor de gestión de Pedro Alcántara. El artista, como fue habitual, participó en la V BAAG, en esta ocasión aprovechando nuevo formato, presentó dos obras novedosas para su corpus más conocido y celebrado. Realizó dos pancartas tituladas *Pancarta para un desaparecido* en las

¹² Victoria Garnica de Bromet en entrevista con la autora, 25 de mayo, 2022.

que escribió “Que aparezcan vivos, porque vivos se los llevaron”, haciendo referencia a Pablo Caicedo y Jaime Zamora, dos personas desaparecidas en Cali.¹³ Esta obra resalta el compromiso político de Alcántara, que ahora desde otro lenguaje, manifiesta su preocupación y denuncia por el contexto conflictivo y violento de Colombia.

Ese mismo año logra su elección como Senador de La República como representante de la Unión Patriótica, lo que lleva su influencia del campo artístico al político. Esta transición se da después de años de militancia en el Partido Comunista en la que el artista buscaba tener una mayor incidencia en la toma de decisiones y la elaboración de propuestas: “Llevar a un artista al poder legislativo, y en ese esfuerzo consolidar en un movimiento nacional del arte y la cultura que tome posición en torno al destino político del país y conquiste un espacio para la defensa de sus propios intereses”.¹⁴

Ahora, como senador, buscaba dar ese paso faltante, llevar esas ideas al ámbito político y desde allí influir en mayor escala el destino artístico y cultural en Colombia. Efectivamente, durante sus años como senador, Alcántara promueve encuentros artistas e intelectuales en las regiones con el objetivo de conformar un movimiento amplio y autónomo de la cultura en el marco del conflicto armado en el país y con esta participación contribuir a la iniciativa de la creación del Ministerio de Cultura que sólo se promulgaría en 1997, durante el mandato de Ernesto Samper.¹⁵ En este periodo, Alcántara combina la tarea de dirigente de la Unión Patriótica con su oficio de artista, realizando exposiciones nacionales e internacionales y participando de diferentes eventos en diferentes países.

El cargo político de Alcántara se mantuvo hasta 1990, año en el que renunció a sus cargos en el Partido Comunista Colombiano, la Unión Patriótica y su curul en el Senado. Esta decisión la toma un año después de haber salido del país por razones de seguridad. El exilio fue motivado por el asesinato del candidato presidencial Bernardo Jaramillo Ossa, dirigente de la Unión Patriótica.¹⁶ Este crimen hizo parte del violento periodo conocido como operación *El baile rojo* en la que se dio el asesinato sistemático de militantes de la Unión Patriótica en todo el territorio nacional.

¹³ Adriana María Ríos Díaz, Maritza Donado Escobar “Cronología” en *Alcántara*. Fundación función visible ediciones, Cali, 2013. p.357

¹⁴ Julián Malatesta, “Pedro Alcántara en el vórtice crucial de la segunda mitad del siglo XX” en *Alcántara*, Fundación función visible ediciones, Cali, 2013 pp. 217-218

¹⁵ Julián Malatesta, op.cit. 222-223

¹⁶ Adriana María Ríos Díaz, Maritza Donado Escobar. op.cit. p.362

La trayectoria de Alcántara desde que regresó de sus estudios en Roma a Cali, se comprometió, primero con su arte, a una observación atenta y sensible del contexto nacional y luego expandió esas inquietudes e intereses personales a la construcción de espacios culturales que posibilitaran el crecimiento del campo en Colombia y abrieran conexiones con otros países, inicialmente latinoamericanos y en posterior medida, las naciones socialistas europeas. Lo hizo principalmente a través de la promoción de la gráfica como disciplina artística que convocó a muchos artistas y que fue vista con beneplácito por instituciones políticas de izquierda como un medio para la transmisión ideológica del mensaje. En la gestión de Alcántara se ve además de la apuesta por la gráfica, un interés de la creación de redes colaborativas y de intercambio constante, la posibilidad de realización de proyectos conjuntos y alianzas con estamentos tanto públicos como privados. Lo anterior logrado tanto con las BAAG como con sus proyectos independientes, particularmente el de la Corporación Prográfica.

La obra de Alcántara, así como la de muchos artistas latinoamericanos que durante esos años trabajaron la gráfica, expandió los circuitos del arte continental y se insertó en unas redes más amplia de promoción de la disciplina sostenida por los países de gobiernos socialistas que en la década del setenta celebraban exposiciones, bienales o premios de dibujo y grabado. El intercambio entre los programas de Latinoamérica, algunos de ellos esbozados en esta tesis, y los de Europa del Este, por ejemplo, aparecen como una línea de investigación que ayudaría a complejizar el lugar que ocupó la gráfica americana en otros circuitos durante los setenta y los alcances políticos e ideológicos de la misma.

El lugar de Cali en la promoción gráfica del periodo en Latinoamérica se conecta así con otras ciudades periféricas del relato canónico del arte moderno y contemporáneo, ampliando el mapa de incidencia de las mismas y contraponiendo escenas de tránsito de la disciplina con sus particularidades políticas, económicas y sociales, que es en últimas lo que esta tesis buscó aportar: un estudio del arte latinoamericano descentrado y revisado a partir de diversas colaboraciones sostenidas por artistas e instituciones a través de múltiples programas que se nutrieron y configuraron entre sí durante la década del setenta.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DOCUMENTALES

Archivos y repositorios documentales de instituciones.

Centro de Documentación Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali.

Biblioteca Nacional, Buenos Aires.

Biblioteca Universidad del Valle, Cali.

Biblioteca Universidad Nacional, Bogotá.

Biblioteca Departamental, Cali.

Biblioteca Instituto Departamental de Bellas Artes, Cali.

Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá.

Archivo de Patrimonio Fotográfico y Fílmico del Valle del Cauca, Cali.

Fundación Espigas, Buenos Aires.

Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

Fondo de Archivo Institucional MAC del Museo de Arte Contemporáneo de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Archivo de Lorenzo Homar, Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, recinto Río Piedras, San Juan, Puerto Rico.

Archivo de Manolo Lago. Privado.

Periódicos

El País (Cali)

Occidente (Cali)

El Pueblo (Cali)

El Tiempo (Bogotá)

El Espectador (Bogotá)

Catálogos

- AGPA. Cartón de Colombia, Cartón y papel de México, Cartón de Venezuela, 1979
- Club Cultural La Tertulia, *La Tertulia, segundo aniversario 1956-1958*, 1958.
- Coltejer, I Bienal Hispanoamericana de Arte, Medellín, 1968.
- Comité organizador de los VI Juegos Panamericanos. *Cali panamericana, Memoria de los VI Juegos Panamericanos de 1971. Tomo I*, Cali: Fundación para el desarrollo industrial, s.f.
- Corporación Prográfica, *Cuba-Colombia: raíces comunes*. Catálogo, 1978.
- Festival de Arte de Cali, *Salón de las Américas de Dibujo y Grabado*, 1969.
- Fundación Augusto y León Ferrari Arte y Acervo, Museo Banco de la República, “León Ferrari”, Bogotá, Colombia 2011.
- Instituto de Cultura Puertorriqueña, Catálogo Primera Bienal Latinoamericana de Grabado de San Juan, 1970.
- Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cartón de Colombia *Exposición Panamericana de Artes Gráficas*, Cali, 1970.
- Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cartón de Colombia *I Bienal americana de artes gráficas*, Cali, 1971.
- Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cartón de Colombia, *II Bienal americana de artes gráficas*. Cali, 1973.
- Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cartón de Colombia, *III Bienal americana de artes gráficas*. Cali, 1976.
- Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cartón de Colombia *IV Bienal americana de artes gráficas*. Cali, 1981.
- Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cartón de Colombia, *V Bienal americana de artes gráficas*. Cali, 1986.
- Museo de Arte Moderno La Tertulia, *Museo La Tertulia*, 1968.
- Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, Catálogo Primera Bienal Americana de Grabado de Santiago de Chile, 1963.
- Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, Catálogo Tercera Bienal Americana de Grabado de Santiago de Chile, 1968
- Rayo, Omar, *Omar Rayo, la constante geometría*, Museo de Arte Moderno La Tertulia, 1972.
- *Los Rayos del Museo Rayo y los Rayos del Museo La Tertulia*, Corporación Regional de Turismo del Valle del Cauca, XX Feria de Cali, 1977-1978.
- Smurfit Cartón de Colombia, XXI Portafolio Artes Gráficas Panamericanas, 1999.

Libros y artículos.

AA.VV., *Desplazamientos precursores en la gráfica latinoamericano-Trienal Poli/Gráfica de San Juan: América Latina y el Caribe*, San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña- Programa de Artes Plásticas, 2004.

-----, *Después de cincuenta años de destrucción y atropellos la "Smurfit Kapa - Cartón de Colombia" rinde cuentas al pueblo colombiano y al tribunal permanente de los pueblos – Capítulo Colombia* en http://www.wrm.org.uy/countries/colombia/smurfit_kapa.html

-----, *Historias del arte colombiano*. Salvat Editores Colombiana, S. A., Bogotá, 1977.

-----, *Arte colombiano del siglo XX*. Centro Colombo Americano, Bogotá, 1980-1982.

----- El Museo de Arte Moderno de Bogotá: Recuento de un esfuerzo conjunto. Museo de Arte Moderno de Bogotá, Bogotá, 1979.

-----“Redes interinstitucionales e interbienales a través del Atlántico. La realidad bienalística en América Latina y el Caribe (1951 – 1986)” de la Universitat de Barcelona. https://modernidadesdescentralizadas.com/gis/redes-interinstitucionales-e-interbienales-a-traves-del-atlantico-la-realidad-bienalistica-en-america-latina-y-el-caribe-1951-1986%E2%80%A9/#_ftnref3, consultado el 15 de junio de 2020.

-----, *Sobre las Bienales Americanas de Grabado en Chile 1963-1970*, Santiago de Chile, CCE de Chile, 2008

-----, *Transmigraciones. La gráfica como práctica artística contemporánea. Trienal Poli/Gráfica de San Juan: América Latina y el Caribe*, San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña- Programa de Artes Plásticas, 2004.

-----, “Guide to the Walter P.Paepcke Papers 1912-1976”, Special Collections Research Center, University of Chicago Library University of Chicago, Library, 2008. p.4

Abadía, Iván, “La gráfica rebelde. Una reflexión sobre la consolidación del campo disciplinar del diseño gráfico en Cali y su relación con las Bienales de Artes Gráficas entre 1969 y 1986 en el Seminario de Investigación en Diseño: memorias [recurso informático]/ Vol. 10 (2018) Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.

Alberro, Alexander y Stimson, Blake (eds) *Institutional critique: an anthology of artists' writings*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts- London, England. 2009.

Arango, Clemencia, *El auge del grabado contestatario en los años sesenta y setenta en Colombia*, Bogotá: Ministerio de Cultura, 2002.

Ardila Garcés, Federico, *Las tramas del modernismo. Mecenazgo, política y sociedad en las Bienales de arte de Coltejer, 1968-1972*, Tesis de Doctorado en Historia, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, 2018.

Arias Ortiz, Liliana “Ciudad mutante: transiciones culturales en Cali durante la segunda mitad del siglo XX” en Gilberto Loaiza Cano (Dir.), *Historia de Cali en el siglo XX, Tomo III: Cultura*, Cali, Programa Editorial Facultad de Humanidades Universidad del Valle, 2012.

Armato, Alessandro, “La ‘primera piedra’: José Gómez Sicre y la fundación de los museos interamericanos de arte moderno de Cartagena y Barranquilla” *Revista Brasileira do Caribe*, São Luis, Vol. XII, nº24. Jan-Jun 2012, p. 381 – 404

Ayala Diago, César, *Resistencia y oposición al establecimiento del Frente Nacional: Los orígenes de La Alianza Nacional Popular, Anapo. Colombia 1953-1964*, Bogotá, COLCIENCIAS, CINDEC, Universidad Nacional de Colombia, 1996.

----- “La explosión de Cali: agosto 7 de 1956”, en *Credencial Historia No 177*, Banco de la República, 1999.

----- “Mucho ruido y pocas nueces: a propósito de la explosión política de la explosión de Cali en agosto de 1956. p.13 en *Revista Historia y espacio No 16*. Universidad del Valle, 2018.

Acha, Juan, “Las bienales en América Latina de hoy.” *Re- vista del arte y la arquitectura en América Latina de hoy*, vol. 2, no. 6, Medellín, Colombia, 1981.

Acuña Prieto, Ruth, “Entre trazos y sombras. La obra de Pedro Alcántara Herrán. Inicios y años sesenta”. *Alcántara*, Fundación función visible ediciones, Cali, 2013

Barney Cabrera, Eugenio, *Temas para la Historia del Arte en Colombia*. Bogotá, Divulgación cultural, Universidad Nacional de Colombia, 1970.

Bayón, Damián. *Arte de Ruptura*, México D.F., Cuadernos Joaquín Mortiz, 1973.

----- *Pensar con los ojos*, Bogotá, Procultura, 1982.

----- *Aventura Plástica de Hispanoamérica*. México D.F., Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1991.

----- (comp.) *América Latina en sus Artes*. México D.F: Unesco/Siglo veintiuno, 1984.

Barón María Sol, “La alegoría de Tropical América. La imagen insurgente del setenta. Una aproximación a la experiencia del Taller 4 Rojo”. *Revista Puntos N°5*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, junio de 2009, 15-21.

----- “Editoriales visuales. Publicidad, gráfica y cine al final del Frente Nacional”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 6 (2), 2011, pp. 117-151.

Barnard, Malcolm, *Graphic design as communication*, New York: Routledge, 2005.

Barreriro, Paula (Ed.), *Atlántico Frío, Historias Transnacionales entre el Arte y la Política en los tiempos del telón de acero*. Editorial Brumania, Madrid, 2018.

Barnard, Malcolm, *Graphic design as communication*, New York, Routledge, 2005.

Barrios, Álvaro, “Génesis de una idea” en *Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, 2(6), 1981.

Bazzano-Nelson, Florencia, “Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba”, en Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2005.

Bonilla Sandoval, Ramiro, “Modelos urbanísticos de Cali Siglo XX” En Garzón Montenegro (Cop.) *Historia de Cali Siglo XX. Tomo I Espacio Urbano*, Cali: Universidad del Valle, 2012.

Bourdieu, Pierre. “Campo intelectual y proyecto creador” en: Jean Pouillon *et al. Problemas de estructuralismo*. México, Siglo XXI, 1967.

----- *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus, 1988. [1979].

----- *Las Reglas del Arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.

----- “Los tres estados del capital cultural” en *Sociológica*, UAM-Azcapotzalco, México, núm 5, 1979, pp. 11-17.

Bovisio, María Alba, “¿Qué es esa cosa llamada ‘arte primitivo’?, Acerca del nacimiento de una categoría” en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo*. CAIA, Buenos Aires, 2009

Bernal, María Clara, (Editora Académica), *Redes intelectuales. Arte y política en América Latina*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2015.

Brea, José Luis, “Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales” en *Revista Estudios Visuales*, número 3, enero 2006.

Caicedo, Andrés, (Luis Ospina, Sandro Romero Rey, selecc.), *Ojo al Cine*, Bogotá: Norma, 1999.

Camacho, Álvaro, *Ciudad y política: el poder y los trabajadores callejeros*, Cali: Cidse-Universidad del Valle, 1986.

Canclini, Néstor García, *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Editorial Nueva Imagen, 1982.

----- *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1992.

Camacho, Álvaro, *Ciudad y política: el poder y los trabajadores callejeros*, Cali: Cidse-Universidad del Valle, 1986.

Camnitzer, Luis, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Bogotá: IDARTES, 2012.

----- Art in Editions: New Approaches." En *Art in Editions: New Approaches*. Catálogo de la exposición New York: Pratt Center for Contemporary Printmaking, 1968.

-----, Luis Camnitzer, "Manifiesto del New York Graphic Workshop," [n.d]. Typed manuscript. ICAA.

Casimir, Jean, "Cultura y Creación" en *Worlds & Knowledges Otherwise*, Fall 2008.

Castellanos Olmedo, Adriana, "Las Bienales Americanas de Artes Gráficas del Museo de Arte Moderno La Tertulia (Cali-Colombia) entre 1971 y 1976 como programa de legitimación institucional y espacio de promoción artística y comercial" Tesis de Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, IDAES-UNSAM, Buenos Aires, Argentina, 2014.

-----, "Cali, ciudad de la gráfica: las Bienales Americanas de Artes Gráficas del Museo La Tertulia y Cartón de Colombia (1970-1976)", en Caiana, Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), n°8, Buenos Aires, primer semestre de 2016, pp. 17-30.

-----, "¡No a la represión! Estampas políticas de la I Bienal Americana de Artes Gráficas de Cali, 1971", en Carolina Abadía y Antonio Echeverry (Eds.), *De Mayos del 68 ala Cali del 70. Ensayos en perspectiva latinoamericana de una década que transformó al mundo*, Cali: Programa Editorial de la Universidad del Valle.

Cockcroft, Eva, "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War", en *Artforum* 12, no. 10, junio 1974.

Colón Pérez, Dialitza, "Puerto Rico: arte, diáspora y esfera pública". Tesis doctoral presentada para el grado de Doctora en Filosofía en la Facultad de Filosofía de la Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona, 2012.

Devés Valdés, Eduardo, *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Tomo 2. Desde la CEPAL al neoliberalismo (1950-1999)*, Buenos Aires, Biblos, 2003.

Dolinko, Silvia, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

----- "Arte argentino en los nuevos circuitos de los años sesenta: El envío a la Primera Bienal Americana de Grabado de Santiago de Chile", en *Sobre las Bienales Americanas de Grabado Chile 1963-1970*. Santiago de Chile, Centro Cultural de España, 2008.

-----"Impresiones sociales. Una lectura sobre la tradición del grabado en la Argentina", *Separata*; Lugar: Rosario; Año: 2010 vol. X. pp. 20 - 37.

Equipo Transhistoria (María Sol Barón y Camilo Ordóñez), *Rojo y más rojo. Taller 4 Rojo; producción gráfica y acción directa*, Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2014.

Durán, Jesús Mauricio, “Construcción de una nueva dramaturgia en el Teatro Experimental de Cali” en Gilberto Loaiza Cano (Dir.), *Historia de Cali en el siglo XX, Tomo III: Cultura*, Cali, Programa Editorial Facultad de Humanidades Universidad del Valle, 2012.

Fals borda, Orlando, Guzmán, Germán y Umaña Luna, Eduardo, *La violencia en Colombia*, Madrid, Taurus, 2008 [1962].

Flores, Juan, “Islas y enclaves. Los latinos caribeños en perspectiva histórica” en Bugalú y otros guisos, San Juan, Ediciones Callejón, 2009.

Fernández, Margarita. "Entrevista a Omar Rayo, Jurado de la Sexta Bienal del Grabado Latinoamericano", *Plástica*, no. 11, noviembre 1983.

Franco, Ana M, *Neoclásicos: Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar entre París, Nueva York y Bogotá, 1944-1964*, Bogotá: Ediciones Uniandes, 2019.

-----“The Politics of Abstraction in Colombian Art During the Cold War”, en *New Geographies of Abstract Art in Postwar Latin America*, New York y Londres: Routledge, 2019.

-----“Modernidad y tradición en el arte colombiano de mediados del siglo XX: El Dorado de Eduardo Ramírez-Villamizar”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2013, núm. 24,

Foucault, Michel, *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets editores, 1992.

Gamboa Medina, Alejandro, *Taller 4 Rojo: entre la práctica artística y la lucha social*, Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2011.

García Canclini, Néstor. *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México: Siglo XXI, 1979.

-----, *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992.

García, María Amalia, *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI. 2011.

-----“Hacia una historia del arte regional. Reflexiones en torno al comparativismo para el estudio de procesos culturales en Sudamérica”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. VOL.XXXVIII. NÚM.109, 2016.

García, Pilar y Medina, Cuauhtémoc (eds.), *Un arte sin tutela: Salón Independiente en México, 1968–1971*, Ciudad de México: MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, 2018.

Gibson, Edith, "Re-aligning vision: alternative currents in South American Drawing", en *Re-aligning vision: alternative currents in South American Drawing*, Austin: Universidad de Texas, 1997.

Gilman, Claudia, *Entre la pluma y el fusil Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2003

Ginzburg, Carlo, *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso y lo ficticio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

Giunta, Andrea. "El teatro de la globalización en el arte contemporáneo", *Mil palabras* No 4, Buenos Aires: primavera-verano de 2002.

----- ¿Dónde comienza el arte contemporáneo?, Buenos Aires: Fundación arteBA, 2014.

-----"León Ferrari Heliografías, Daros Latinoamérica" Recuperado de <https://www.daros-latinamerica.net/es/essay/le%C3%B3n-ferrari-heliograf%C3%ADas>

Goldman, Shifra, "La Bienal de Artes Gráficas de Puerto Rico." *Arte en Colombia* Colombia, No. 33, 1997.

Gómez, Ana María, "Museo de Arte Moderno La Tertulia" en Gilberto Loaiza Cano (Dir.), *Historia de Cali en el siglo XX*, Tomo III: Cultura, Cali, Programa Editorial Facultad de Humanidades Universidad del Valle, 2012.

Gómez, Gustavo, "Historia de una fábrica de pasta y papel en Sudamérica" en <http://www.fao.org/docrep/15470s/15470s02.htm>

González Martínez, Katia, *Rutas de la Vanguardia en Colombia. Cali y Medellín en los largos años sesenta*. Tesis de Doctorado en Historia del Arte. Universidad Nacional Autónoma de México, 2020.

-----, *Cali. Ciudad abierta*. Bogotá: Ministerio de Cultura de la Nación, 2014.

-----"Cali, un cruce de caminos entre el arte, la cinefilia y lo popular" en Giunta, Andrea [et al.]. *Encuentro de investigaciones emergentes: reflexiones, historias y miradas* Bogotá: Instituto Distrital de las Artes, Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2011.

González, Julián Andrés, "Museo La Tertulia, cincuenta años frente a la ciudad". Tesis de grado en Historia, Universidad del Valle, Cali, 2006.

González, Miguel, *Colombia: Visiones y miradas*. Cali: Fondo mixto para la promoción de la cultura y las artes del Valle del Cauca. 2010.

----- *Cali: Visiones y miradas*, Cali: Secretaría de Cultura y Turismo, Santiago de Cali, 2007.

----- *Latinoamérica: Visiones y miradas*, Cali: Corporación para la cultura, 2005.

Guerrero, María Teresa “Tres sucesos nos acercan”. Ponencia en el *Primer Simposio de la Crítica de arte del Caribe, Puerto Rico: Imágenes del arte en los países del Caribe*. [http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/mariate/tres.htm#\(2\)](http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/mariate/tres.htm#(2))

Guilbaut, Serge, *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*, Madrid: Mondadori, 1990.

Haacke, Hans, “Museums, manager of consciousness”, (1984), en Alexander Alberro y Blake Stimson (eds) *Institutional critique: an anthology of artists’ writings*. Cambridge, Massachusetts- London, Enland. The MIT Press. 2009.

Hall, Stuart, “Identidad y representación”. En: Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Victor Vich (editores), Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales. Popayán: Instituto de estudios sociales y culturales/ Pensar/ Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar, 2010.

Heim, Elias, *Museo La Tertulia 54 años de historia*, Catálogo. Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia, 2010.

Herrera Buitrago, María Mercedes, *Emergencia del arte conceptual en Colombia (1968-1982)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2011

----- *Gustavo Sorzano: pionero del arte conceptual en Colombia*, Bogotá: Instituto Distrital de las Artes, 2013.

----- “XX Salón de Artistas Nacionales vs. Salón Nacional 1969: botín de guerra entre sociedad colombiana de artes plásticas y museo de arte moderno, en Calle14, volumen 5, número 7, julio-diciembre de 2011.

Huyssen, Andreas, *Después de la gran división*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002.

----- “The cultural politics of pop. Reception and critique of US pop art in the Federal Republic of Germany”, en *New German Critique*. No 4, Invierno 1975, pp. 77-97.

Iglesias Lukin, Aimé, “Contrabienal: Art, Politics, and Latin American Identity in 1970s. New York”, *ICAA Documents Project Working Papers* num.4 diciembre, 2016.

Iriarte, María Elvira. *Historia de la serigrafía en Colombia*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1986.

Jameson, Frederic, *Periodizando los sesenta*, Buenos Aires: Alción editorial, 1997.

Jaramillo, Carmen María, *Fisuras del arte moderno en Colombia*, Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2012.

-----, “Fisuras del Arte moderno.” en *Colombia, años 70: Revista al arte colombiano.*, Bogotá, 2003.

Jaramillo, Gabriel Giraldo, *El grabado en Colombia*, Bogotá: ABC. 1959.

King, John, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires: Gaglianone, 1985.

Loaiza Cano, Gilberto (Dir.), *Historia de Cali en el siglo XX, Tomo III: Cultura*, Cali: Programa Editorial Facultad de Humanidades Universidad del Valle, 2012.

Longoni, Ana, *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, Buenos Aires: Ariel, 2014.

Longoni, Ana y Mestman, Mariano, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires: El cielo por asalto, 2000.

----- *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, Buenos Aires: Ariel, 2014.

López, María del Pilar, Vargas. Laura Liliana, Medina Álvaro, Acuña Ruth, *Historia del Grabado en Colombia*, Bogotá: Editorial Planeta, 2009.

López, William, “El Museo de Arte Moderno de Bogotá entre 1962 y 1967. Apuntes para una historia de los museos de arte en Colombia Procesos” en *Revista ecuatoriana de historia*, n.º 48, julio-diciembre, 2018.

Macchiavelo, Carla, “Weaving Forms of Resistance: The Museo de la Solidaridad and The Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende”, en *Arts*, 9.12, 2020.

----- “Fibras resistentes: sobre el / los / algunos museos de la resistencia”. *Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende 1975-1990*, Catálogo, MSSA, 2016

Malherek, Joseph, “The Industrialist and the Artist: László Moholy-Nagy, Walter Paepcke, and the New Bauhaus in Chicago, 1918–46”, en *Journal of Austrian-American History*2 (1), 2018.

Malatesta, Julián y Jiménez Ríos, Ana María, “La gráfica y el dibujo, una toma de partido al servicio del arte en la década del setenta” en *Alcántara* Fundación función visible ediciones, Cali, 2013.

Marchesi, Mariana, “Redes de arte revolucionario: el polo cultural chileno-cubano, 1970-1973” en *A Contracorriente*, North Carolina State University Vol.8 No.1, Otoño 2010.

----- “El CAYC y el arte de sistemas como estrategia institucional” en *Arte de sistemas. El CAYC y un nuevo proyecto de arte regional*, Buenos Aires: Fundación Osde, 2013

Martínez, Alexandra, “La Tertulia como institución cultural: selección de criterio”. Tesis de Grado en Sociología, Universidad de Valle, Cali, 1995.

Mayor, Camilo “Cali capital deportiva, más que un juego” en *Colombia Nexus*, Centro Editorial Universidad Del Valle, Vol.4, 2008, pp. 154 -163.

Mayolo, Carlos y Ospina Luis, “Manifiesto de la pornomiseria” Consultado en <http://www.luisospina.com/archivo/grupo-de-cali/agarrando-pueblo/> abril, 2010.

McDaniel Tarver, Gina, *The New Iconoclasts From Art of a New Reality to Conceptual Art in Colombia, 1961-197*, Bogotá, Universidad de Los Andes.

Mignolo, Walter, *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, Barcelona: Gedisa, 2007.

Millar Pedro, “Taller 99” en catálogo *Taller 99*, Santiago de Chile: Cal Ediciones, 1982.

Mitchell, W.J.T., “El giro pictorial” en: *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, 2009.

Medina, Álvaro, *Procesos del arte en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

-----, *Dibujantes y grabadores colombianos*, Bogotá: Museo de Arte de la Universidad Nacional, 1975.

----- “La gráfica de 1823 a 1970” en *La historia del grabado en Colombia*. Editorial Planeta, Bogotá, 2009.

Mellado, Justo Pastor, “El Concepto de Desplazamiento del Grabado”, artículo sitio web: <http://www.justopastormellado.cl/>.

Méndez, Mariangela, *Seducción: realismo extremo en la década del setenta en Colombia*, Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2015

Mitchell, W.J.T., “El giro pictorial” en *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Madrid: Akal, 2009.

Moraes belluzo, Anna María (Org.) *La modernidad después de la posmodernidad. Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina* Sao Paulo, UNESP- Memorial, 1990.

Moreno Moya, Nadia. *Arte y juventud: El salón ESSO de artistas jóvenes en Colombia*, Bogotá: IDARTES, 2013.

Motta, Renata “Museos de Arte: Entre lo moderno y lo contemporáneo” en *El Museo en escena: Política y cultura en América Latina*. Américo Castilla (comp.) Buenos Aires, Paidós, 2010.

Muñoz, Carmen Cecilia, “Institucionalización de la formación artística en Cali en el Siglo XX” en Gilberto Loaiza Cano (Dir.), *Historia de Cali en el siglo XX, Tomo III: Cultura*, Cali, Programa Editorial Facultad de Humanidades Universidad del Valle, 2012.

Noé, Luis Felipe, “The Innocence of the Object Hides a Miracle.” Rayo's tactile prints. San Juan, Puerto Rico: Galería Colibrí, 1968.

Peña, Paola, *Sobre Arte. Carlos Echeverry y el arte correo*, Bogotá: IDARTES, 2021.

Pini, Ivonne (compiladora). *Arte y Arquitectura Latinoamérica: la gráfica testimonial de México, Argentina y Colombia*, Bogotá: Ediciones Universidad Nacional. 1985.

-----, “Gráfica testimonial en Colombia: mediados de los sesenta a comienzos de los setenta”, en: *Arte en Colombia Internacional*, No. 33, 1987.

Plante, Isabel, *Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*, Buenos Aires: Edhasa, 2013.

-----, “Amérique Latine Non Officielle o París como lugar para exhibir contrainformación” en *A contracorriente*, Vol. 10, No. 2, Winter 2013

Piper, Adrian, ”Some thoughts on the political character of this situation” (1983) en Alberro, Alexander y Blake Stimson (eds.) *Institutional critique: an anthology of artists' writings*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts- London, England. 2009, pp. 242-244.

Ramírez Isabel Cristina, *Arte y modernidad en el caribe colombiano. Procesos locales y circuitos regionales, nacionales y transnacionales de la vanguardia artística costeña, 1940-1963*, Tesis de Doctorado en Arte y Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia, 2016.

-----, “El arte en Cartagena a través de la Colección del Banco de la República”, Cartagena: Banco de la República, 2010.

Ramírez, Mari Carmen, “Blueprints circuits: Conceptual art and politics in Latin America” in Waldo Rasmussen, ed. *Latin American Artists of the Twentieth Century*, MoMA, New York, 1993.

-----*Trans/Migraciones: la gráfica como práctica artística contemporánea*, San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña- Programa de Artes Plásticas, 2004.

----- “Sobre la pertinencia actual de una crítica comprometida” en Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005

----- “Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe: crítica y postulación conceptual frente al siglo XXI” Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2003.

-----“Notas sobre la serigrafía: Entrevista a Lorenzo Homar.” en *Exposición retrospectiva de la obra de Lorenzo Homar*, San Juan, Puerto Rico: Museo de Arte de Ponce, 1978.

Ramírez-Hernández, Marcela, “Trazos de una historia: San José desde la mirada de Juan Bernal Ponce 1976-1990”, *Revista Latinoamericana de Derechos Humanos*, Volumen 31 (1), I Semestre 2020.

Rancièrre, Jacques, *Sobre Políticas Estéticas*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.

Reinoza, Tatiana y González, María del Mar, “La Isla como Puente: Reconceptualizando la Trienal Poli / Gráfica de San Juan”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No. 11 | 2do.semestre 2017.

Reyes Franco, Marina, *Poéticas políticas: gráfica alternativa, poesía y acción contestataria en Puerto Rico (1970 – 1980)*, Maestría en Historia del arte argentino y latinoamericano, Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, 2013.

Rey-Márquez, Juan Ricardo, *Dibujo colombiano de los años setenta*, Medellín: La carreta editores, 2007.

Richard, Nelly, “La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje, representación”, AA.VV., *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparativas*. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Tomo III, México D.F., Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma de México, 1994.

-----“Cultural Peripheries: Latin America and Postmodernist De-centering”, *Boundary*, vol. 30/No. 3 *The Postmodernism Debate in Latin America*, 1993.

----- Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana”. En: Mato. D. (comp.) *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Buenos Aires, CLACSO, 2001; “Latinoamérica y la posmodernidad” en *Revista de crítica cultural*, Santiago de Chile, No 13, abril de 1991.

----- *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, siglo XXI, 2007.

----- *Márgenes e Instituciones. Arte En Chile Desde 1973*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2007.

----- “Latinoamérica y la posmodernidad”, en *Revista de crítica cultural*, Santiago de Chile, No 13, abril de 1991.

----- “Lo político en el arte: arte, política e instituciones” en *Hemispheric Institute*. en <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-62/6-2-essays/lo-politico-en-el-arte-arte-politica-e-instituciones.html>.

Ríos Díaz, Adriana María, *Un lugar sin secretos: Taller Corporación Prográfica de Cali 1977 - 1982*, Maestría en Historia del Arte y la Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2013.

Roca, José, “Domesticando el modelo Bienal”, revista *Plus*. Santiago de Chile, diciembre de 2009.

Rocca, María Cristina, *Arte, Modernización y Guerra Fría, Las Bienales de Córdoba en los sesenta*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2009.

Rossi, Cristina, “Redes latinoamericanas de arte constructivo”. Centro de Estudios de Diseño y Comunicación, Cuaderno 60, 2016.

-----“Julio Le Parc y el lugar de la resistencia”, en ICAA Documents Project Working Papers, n°2, mayo de 2008.

Rueda Fajardo, Santiago, "Breve revisión de los contextos sociales y culturales en la formación de los museos de arte moderno en Colombia" en *Colombia Calle14*, Fondo De Publicaciones Universidad Distrital Francisco José De Caldas, Manizales, 2008, pp. 59 - 70.

Ruiz de la Mata, Ernesto, "El portafolio colombiano de Lorenzo Homar." *Plástica Latinoamericana*, San Juan, Puerto Rico, Vol.1, No. 12, Septiembre 1984. pp. 52-58.

Rubiano, Germán. “La figuración Política”, En: *Historia del Arte Colombiano*, Bogotá, Salvat, 1983.

Serrano, Eduardo. “Los años setentas: Y el arte en Colombia”, en *Re Vista del Arte y la Arquitectura en América Latina*. Vol 1, Núm 4, 1980.

----- *Un lustro visual. Ensayo sobre arte contemporáneo colombiano*, Bogotá, Ediciones Tercer Mundo, 1976.

----- *Arte colombiano contemporáneo: certámenes y exposiciones colectivas, 1971-1998*, Fundación Gilberto Alzate, Alcaldía Mayor, de Bogotá, 1999.

Serviddio, Fabiana, *Arte y crítica en latinoamericana en los años setenta*, Buenos Aires: Miño y Dávila, 2012.

----- “Entre la buena voluntad y la convicción: exhibiciones, propaganda y relaciones interamericanas durante la Segunda Guerra” en *A Contracorriente. Revista de historia social y literatura en América Latina*.

Smith, Roberta, “Irwin Hollander, 90, Master Lithographer Who Revived Fine Art, Dies”, *The New York Times*, diciembre 14 de 2018.

Sorensen, Diana, *A Turbulent Decade Remembered: Scenes from the Latin American Sixties*, New York, Stanford University Press, 2007.

Suárez Sylvia y Pini Ivone, eds., *Eugenio Barney Cabrera y el arte colombiano del siglo XX*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2011.

Suárez, Sylvia Juliana y Macchiavello, Carla, “Solidaridad, plásticas, redes y revolución: una crónica breve del surgimiento y oclusión del meridiano Chile-Cuba, en el ámbito del arte

latinoamericano” en María Clara Bernal (Compiladora), *Redes intelectuales. Arte y política en América Latina*, Ediciones Uniandes, Bogotá, 2015.

Taller-Escuela de artes gráficas. Catálogo Museo de Arte Moderno La Tertulia, s.f.

Taller Historia Crítica del Arte. (David Gutiérrez Castañeda, Halim Badawi Quesada, Luisa Fernanda Ordoñez Ortega, María Clara Cortés Polanía, Sylvia Juliana Suárez Segura William Alonso López Rosas), *Arte y disidencia política: memorias del Taller 4 Rojo*. Bogotá: La Bachué, 2015

Traba, Marta, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*, México D.F., Siglo XXI, 2005.

-----*Arte de América Latina*, Washington D.C Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.

-----*El éxito de los derrotados*, Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña. San Juan, Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña. Vol. Number 47, Año XIII, abril-junio 1970.

----- *Historia abierta del arte colombiano*, Cali: Museo La Tertulia, 1974.

----- *La rebelión de los santos*, San Juan, P.R, Ediciones Puerto, 1972.

----- *Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño*, Río Piedras, P.R., Ediciones Librería Internacional, 1971.

Trelles Hernández, Mercedes, “Los rastros del tiempo, las huellas de la Bienal: la Bienal de San Juan de Grabado Latinoamericano y el Caribe en contexto” en *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, Segunda serie, Año 6 número 12. 2006.

Tió, Teresa, *El Cartel en Puerto Rico*. México, Pearson Educación, 2003.

----- “Las Bienales de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe. Una síntesis”, en *Plástica* vol.1, no. 16, San Juan, Puerto Rico, 1987.

Ulloa, Alejandro, *La salsa en discusión. Música popular e historia cultural*. Cali, Universidad del Valle, 2009.

Vaca Hernández, Wendy, “Región América Latina: procesos regionales entre la dependencia y la autonomía” en *Iconos*. Revista de Ciencias Sociales, núm. 57, 2017.

Vázquez Benítez, Édgar *Historia de Cali en el Siglo XX. Sociedad, economía, cultura y espacio*, Cali, Artes Gráficas del Valle, 2001.

Vidal Valenzuela, Sebastián, “La exposición olvidada. El CAYC en Chile, 1973” *Revista 180* no.45 Santiago agosto de 2020.

Verlichack, Victoria, *Marta Traba, una terquedad furibunda*. Buenos Aires: Universidad Nacional Tres de Febrero-Fundación Proa, 2001.

Wain, Andrea, “León Ferrari: Rúa, 1980”, Colección Malba Online, consultado en <https://coleccion.malba.org.ar/rua/>

Williams, Raymond, *Marxismo y Literatura*. Barcelona, Península, 1980.

Raymond Williams, *Palabras clave, un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2003.

Yudice, George, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2002.

LISTADO DE IMÁGENES

Imagen 1. Carlos Lleras Restrepo (presidente de Colombia 1966-1970), Alfonso Ocampo Londoño (Rector Universidad del Valle 1966-1971), Rodrigo Lloreda (Gobernador Valle del Cauca 1968-1970), Nicolás Ramos (Director Juegos Panamericanos), examinando las maquetas de los escenarios deportivos para los VI Juegos Panamericanos. c.a. 1969. CEDOC MLT.	42
Imagen 2. Fotografías del interior del Club Cultural La Tertulia, ubicado en el tradicional barrio de San Antonio. Folleto Museo La Tertulia, 1968. Foto de Fernell Franco.	47
Imagen 3. Caricatura de Consuelo Lago, "Nieves", publicada en El País de Cali, 1968. "No seas burro, esto ya no es tu charco si no un Museo".....	57
Imagen 4. Fotografía del Museo La Tertulia, 1968. CEDOC MLT.	60
Imagen 5. Fotografía del Museo La Tertulia. Se puede ver el samán al lado izquierdo. CEDOC MLT.	61
Imagen 6. Primer Logo MLT, 1968.	63
Imagen 7. Fotografía del presidente Carlos Lleras, tomando el café en la Tertulia. A su derecha, Gloria Delgado, 1969. CEDOC MLT.	65
Imagen 8. Mapa del continente americano con Cali en el centro, realizado para el libro petición de la sede de los VI Juegos Panamericanos, Cali, ciudad de América. 1967	70
Imagen 9. Catálogo 1er Salón Austral de Dibujo y Grabado, 1968.	83
Imagen 10. Catálogo del Salón de las Américas de Dibujo y Grabado, 1969.	84
Imagen 11. Catálogos de las exposiciones de artes gráficas realizadas en 1970.	105
Imagen 12. Sala de exhibición de la I BAAG, 1971. CEDOC MLT.	108
Imagen 13. Apertura de la Primera BAAG. En la imagen se identifican a los artistas Leonel Góngora, Rodolfo Abularach y el director del Instituto de Arte Latinoamericano, Chile, Miguel Ángel Rojas Mix. CEDOC MLT.	115
Imagen 14. Pedro Alcántara, El martirio agiganta a los hombres raíz., dibujo en laca, tinta china y técnica mixta sobre papel adherido a madera, 1966. Colección MLT.	130
Imagen 15. Pedro Alcántara, Son sombras de guerreros, collage, tinta china y técnica mixta sobre papel, 1971. Colección MLT.	132
Imagen 16. Luis Solari, Figuras para un proverbio, 1970 tinta china sobre papel. Colección MLT. ...	135
Imagen 17. Omar Rayo, Quiet, Catálogo de Artes Gráficas Panamericanas, AGPA. 1973. Colección MLT.	140
Imagen 18. Participación de Omar Rayo en la III Bienal Americana de Artes Gráficas, Catálogo, 1976.	142
Imagen 19. Omar Rayo, La constante geometría. Afiche de exposición. Museo La Tertulia, 1972.	146
Imagen 20. Carta de León Ferrari donde se puede ver el uso de los sellos de las figuras características de las Heliografías.	149
Imagen 21. León Ferrari, Heliografías presentadas en IV Bienal Americana de Artes Gráficas, 1981. Colección MLT	152
Imagen 22. Bernardo Salcedo, Primera lección, 1973, serigrafía, duco y madera. Colección de Museo de Arte Moderno de Bogotá.	161
Imagen 23. Bernardo Salcedo, El observador. Catálogo I Bienal, 1971.	163
Imagen 24. Antonio Caro y Jorge Posada. El escudo colombiano. Catálogo Exposición Panamericana. 1970.	165
Imagen 25. Antonio Caro, Primitive Art, xerografía, 1970. Pieza original. Colección MLT.	168
Imagen 26. Antonio Caro. Primitive Art. Catálogo Exposición Panamericana. 1970.	169

Imagen 27. Álvaro Barrios. Grabado popular publicado en un periódico. Obra presentada en la III BAAG. 1976.....	171
Imagen 28. Beatriz González, Hara-kiri en plena calle, heliograbado, 1970.....	174
Imagen 29. Recorte de periódico con la noticia "Hara-Kiri en Plena Calle", Catálogo Razonado Beatriz González. Universidad de los Andes.....	175
Imagen 30. Beatriz González. Harakiri en plena calle. Catálogo de la Exposición Panamericana, 1970.	176
Imagen 31. Liliana Porter, Arruga, aguafuerte fotográfico, 1968. Catálogo de la I BAAG, 1971.....	180
Imagen 32. Liliana Porter, Cartel para la paz en EE.UU. Serigrafía, 1970. Colección MLT	183
Imagen 33. Luis Camnitzer, Camilo Torres, aguafuerte, 1970. Colección MLT	186
Imagen 34. Luis Camnitzer. Camilo Torres. Serigrafía. Catálogo Exposición Panamericana, 1970....	187
Imagen 35. Luis Camnitzer, Página para Camilo Torres, serigrafía. Catálogo I Bienal Americana de Artes Gráficas, 1971. Página para Camilo Torres, serigrafía, 1971. Colección MLT.	189
Imagen 36. Luis Camnitzer, Tercera Página para Camilo Torres, serigrafía. Catálogo II Bienal Americana de Artes Gráficas, 1973.....	190
Imagen 37. Fotografía de la exposición Cali 71: ciudad de América, Museo La Tertulia, 2016-2019. A la izquierda la obra de Liliana Porter, Cartel para la paz. En el centro la obra de Pedro Alcántara y al fondo, la serie de Luis Camnitzer.....	191
Imagen 38. Delia Cugat, Serie de las Moradas, Serigrafía, 1973.....	193
Imagen 39. Sergio Camporeale, Propuesta para un nuevo paisaje cotidiano, Serigrafía. 1973.	194
Imagen 40. Daniel Zelaya, Propuesta para Identi-kit, serigrafía, 1973.	194
Imagen 41. Pablo Obelar, Crónica para insectos, serigrafía, 1973.	195
Imagen 42. Sergio Camporeale, Soffy Arboleda, Marc Berkowitz, Maritza Uribe de Urdinola, [por identificar], Pablo Obelar y Daniel Zelaya en la apertura de la exposición de Grabas, MLT; 1974.	197
Imagen 43. Lámina de Gráficas Molinari del Museo La Tertulia, 1971.....	204
Imagen 44. Antonio Frasconi, "Vietnam I", 1967. Catálogo I BAAG.	206
Imagen 45. Juan Downey, Boycott Grapes, 1969.....	208
Imagen 46. Paul Davis, "Viva Chávez, Viva la Causa, Viva la Huelga" 1968. Colección MLT.	209
Imagen 47. Barbara Jones, Unite, serigrafía, 1968.....	210
Imagen 48. Bárbara Jones, Unite, 1970. Catálogo I BAAG	211
Imagen 49. Julio Le Parc. Voltee los mitos, 1968. Catálogo II Bienal Coltejer, 1970.....	213
Imagen 50. Julio Le Parc. Imagen del juego-encuesta: Voltee los mitos, 1968. Serigrafía. Colección MLT.	214
Imagen 51. Julio Le Parc, Imagen de juego-encuesta: identifique a sus enemigos, 1978. serigrafía, 1971. Colección MLT.	215
Imagen 52. Julio Le Parc. Imagen del juego-encuesta: Identifique a sus enemigos. Catálogo I BAAG.	216
Imagen 53. Daniel Zelaya, Propuesta para identi-kit, 1970. Serigrafía. Catálogo I BAAG.....	217
Imagen 54. Luis Jaso, Sin título, s.f. Catálogo I BAAG.	218
Imagen 55. Diego Arango, Nirma Zárate, Clemencia Lucena, Colombia, febrero 1971, 1971. Catálogo I BAAG.....	221
Imagen 56. Pakiko Ordoñez, Eduardo Guerrero, Miren, 1971. Catálogo I BAAG.....	223
Imagen 57. Gracia Barrios, "El rostro del pueblo", 1971. Catálogo I BAAG. Obra también presentada en Chile en "El pueblo tiene Arte con Allende".....	227
Imagen 58. Eduardo Vilches, 5 de abril de 1970, 1970. Catálogo I BAAG. Obra también presentada en Chile en "El pueblo tiene Arte con Allende".....	228
Imagen 59. José Moreno, Sin título, 1971, Catálogo de la I BAAG. Obra también presentada en Chile en "El pueblo tiene Arte con Allende".....	229

Imagen 60. José Balmen, Rostro, 1971. Catálogo I BAAG. No a la represión y No a la sedición hicieron parte de "El pueblo tiene arte con Allende".....	231
Imagen 61. José Balmes El grito. Carboncillo sobre papel, 1971. Colección MLT.....	234
Imagen 62. Son sombra de guerrero. Collage, tinta china y técnica mixta sobre papel. Colección Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá. Libro Alcántara.	242
Imagen 63. Juan Bernal Ponce, Viexpo, 1971. Colección MLT.....	250
Imagen 64. Catálogo de la exposición de Lorenzo Homar en el Museo La Tertulia, Cali, 1972	276
Imagen 65. Catálogo de la exposición El Cartel en Puerto Rico en el Museo La Tertulia, Cali, 1972..	277
Imagen 66. Fotografías de las exposiciones de Lorenzo Homar en la Sala Subterránea, MLT, 1972. .	279
Imagen 67. Pedro Alcántara frente al cartel que promocionaba las exposiciones en la Sala Subterránea del MLT, 1972.	280
Imagen 68. Fotografía intervenida por Lorenzo Homar. 1972.....	281
Imagen 69. Fotografías publicadas en el periódico que muestran momentos del taller de serigrafía realizado por Lorenzo Homar en el Museo La Tertulia, 1972. "Lorenzo Homar", Occidente, Cali, octubre 15 de 1972	283
Imagen 70. Carta de autenticidad y portada del Primer Portafolio de artistas colombianos, MLT, 1976.	286
Imagen 71. Lorenzo Homar y Gloria Delgado trabajando en el Primer Portafolio del Museo La Tertulia en Cali, 1976.	287
Imagen 72. Secuencia de pruebas de la obra de Edgar Negret que muestra la transformación de la imagen y del color en la estampa. Colección MLT.	289
Imagen 73. El equipo participante del Primer Portafolio: Álvaro Vanegas, Lorenzo Homar, Gloria Delgado, Óscar Muñoz, María de la Paz Jaramillo, Pedro Alcántara, Virginia Amaya, por identificar, Benjamín Barney y persona por identificar. Al fondo, las obras del portafolio.	290
Imagen 74. Taller-Escuela de Artes Gráficas, MLT. Catálogo Museo de Arte Moderno La Tertulia, s.f.	295
Imagen 75. Pablo Obelar, obra del Portafolio Latinoamericano del MLT.	296
Imagen 76. Fotografía publicada en la revista Contrastes del periódico El Pueblo, 10 de junio de 1984. Se ve al artista argentino Eduardo Auidvert con los estudiantes del curso de grabado que dictó en el Taller-Escuela del MLT.	299
Imagen 77. Pedro Alcántara y Lorenzo Homar trabajando en el Primer Portafolio en Cali, 1976.	300
Imagen 78. Pedro Alcántara y Lorenzo Homar observando la obra de Peter Milton en el Taller de Homar en Puerto Rico. s/f. Foto Max Toro. Libro Alcántara, Cali: Fundación Función Visible, 2013. p.127.	301
Imagen 79. Sonia Gutiérrez, Magdalena medio. Serigrafía, 1977. Parte del Graficario de la lucha popular. Colección MLT.	305
Imagen 80. Publicidad de la Corporación Prográfica en la Revista Arte en Colombia. Foto Oswaldo López.....	307
Imagen 81. Portada del Portafolio Cuba-Colombia: raíces comunes.	310
Imagen 82. De izquierda a derecha: Rodrigo Lasso, Virginia Amaya, María Eugenia Duque y Phanor León. Cali, 1979. En Adriana María Ríos, Un lugar sin secretos. Taller Corporación Prográfica de Cali, 1977-1982". Tesis de Maestría para el título de Magister en Historia y Teoría del arte, la Arquitectura y la Ciudad. Universidad Nacional de Colombia, 2013.	311
Imagen 83. Registro fotográfico de la exposición de Eugenio Dittborn en el Museo La Tertulia en 1984, donde expuso por primera vez sus Pinturas aeropostales. Fotos: Argemiro Vélez. En Paola Peña, Sobre Arte. Carlos Echeverry y el arte correo, Bogotá: IDARTES, 2021.	322

ANEXOS.

ANEXO 1.

TABLA DE JURADOS DE LAS BAAG

	Exposición Panamericana (1970)	Primera Bienal (1971)	Segunda Bienal (1973)	Tercera Bienal (1976)	Cuarta Bienal (1981)	Quinta Bienal (1986)
Dibujo y Grabado	*Peter Milton (USA) *Juan Antonio Roda (COL) *Lorenzo Homar (P.R.) *Pedro Alcántara (COL) Sadajiro Kubo (Japón)	*Rodolfo Abularach (Guatemala) Marc Berkowitz (BRA) *Luis Caballero (COL) *Robert Nelson (USA)	Eugenio Barney (COL) *Jesús Rafael Soto (VEN) *José Luis Cuevas (MEX) Alan Fern (USA)	Adelaida de Juan (CUBA) *Milton Glaser (USA) Ángel Kalenberg (URU)	*Dicken Castro (COL) Fritz Eichenberg (USA) *Antonio Frasconi (URU) *Enrique Grau (COL)	Damián Bayón (ARG) Rita Eder (MEX) *Antonio Saura (ESP)

		Miguel Ángel Rojas Mix (CHILE)				
Diseño Gráfico		Dicken Castro (COL) David Consuegra (COL) John Massey (USA)	Ricardo Morales (COL) Jas Reuter (MEX) Hernnan Zapf (ALEMANIA)			

***Artistas**

ANEXO 2.

TABLA DE GANADORES POR DISCIPLINA.

	Exposición Panamericana	Primera Bienal	Segunda Bienal	Tercera Bienal	Cuarta Bienal	Quinta Bienal
Dibujo	Rodolfo Abularach (GUATEMALA) Simón Gouverner (VEN) Darío Morales (COL) Lucy Tejada (COL)	Pedro Alcántara (COL)* José Balmes (CHILE)	Omar Rayo (COL) Ever Astudillo (COL)	Edgar Álvarez (COL) Lucy Tejada (COL)	Anselmo Carrera (PERÚ) Flavio Garciandia (CUBA)	Jim Dine (USA) Sergio Camporeale (ARG) Luis Fernando Peláez (COL) *Para la quinta bienal se cambió el formato de

Grabado	Miguel Bresciano (URU) Leonel Góngora (COL) Alfonso Quijano (COL) Luis Solari (URU)	Roberto De Lamónica (BRA) Juan Antonio Roda* (COL)	Peter Milton (USA) Louise Nevelson (USA) Liliana Porter (ARG)	Susy Iglicki (Venezuela) Mario Toral (CHI)	León Ferrari (ARG) George Raab (CANADÁ)	participación, se aceptaron todo tipo de obras hechas en papel y se eliminó la distinción por disciplina.
Diseño Gráfico	Edgar Agudelo Alfredo Izquierdo Luciano Jaramillo Rómulo Polo Flórez *Todos colombianos.	Jaime Mendoza (COL) Liliana Porter (ARG)	Juan Bernal Ponce (CHILE) Vera Frankel (CANADÁ)	Juan Fresan (VEN) Alfredo González Rotgaard (CUBA)	Carlos Duque (COL) Carlos Lersundy (COL)	

ANEXO 3

PARTICIPANTES POR PAÍSES EN CADA BIENAL.

(Orden alfabético)

País	Exposición Panamericana	Primera Bienal	Segunda Bienal	Tercera Bienal	Cuarta Bienal	Total artistas
Argentina	7	17	14	20	10	47
Bolivia	2	1	1	2	3	7
Brasil	11	18	11	9	18	60
Canadá	0	2	10	10	8	27
Chile	10	12	10	15	13	40
Colombia	77	84	68	62	102	219
Costa Rica	1	1	0	1	0	2
Cuba	2	3	3	12	8	22
Ecuador	4	2	10	5	5	17
El Salvador	0	0	0	2	0	2

Guatemala	1	0	5	7	3	9
Haití	0	0	0	0	5	5
Honduras	0	0	0	1	0	1
México	10	11	6	7	11	37
Panamá	1	1	0	4	4	7
Paraguay	0	1	0	0	2	3
Perú	6	9	6	12	8	31
Puerto Rico	9	6	1	8	3	18
Trinidad y Tobago	1	0	0	0	0	1
Uruguay	5	7	13	7	7	22
USA	2	52	16	37	29	110
Venezuela	10	11	11	12	12	46

ANEXO 4

Listado de los artistas participantes de la Exposición Panamericana y las cuatro ediciones de las BAAG, organizados según país y en orden alfabético.

ARTISTA	PAÍS	CATEGORÍA	EXPO PANA	I BIENAL	II BIENAL	III BIENAL	IV BIENAL
ALONSO, Raúl	Argentina	Dibujo				X	
AUDIVERT, Eduardo	Argentina	Grabado				X	
BERNI, Antonio	Argentina	Grabado	X		X		
BORDALEJO, Juan Antonio	Argentina	Dibujo, Grabado y Diseño gráfico	X	X	X		
BRIZZI, Ary	Argentina	Dibujo y Grabado		X			
CAMPOREALE, Sergio	Argentina	Dibujo y Grabado		X	X	X	
CANALE, Jorge	Argentina	Diseño					X
CARBALLO, Aida	Argentina	Grabado					X
CARRA, Carmelo	Argentina	Dibujo y Grabado				X	
CASTILLA, Américo	Argentina	Grabado					X
CEDRÓN, Alberto	Argentina	Dibujo				X	
CUGAT, Delia	Argentina	Dibujo y Grabado		X	X	X	
DE VICENZO, Alfredo	Argentina	Grabado				X	
DE MARZIANI, Hugo	Argentina	Dibujo y Grabado					X
DIGNAC, Geny	Argentina	Dibujo	X	X	X		
FERRARI, León	Argentina	Grabado					X
FORNER, Raquel	Argentina	Grabado	X				
GAVENSKY, Martha	Argentina	Grabado			X		

GOMEZ-CASALLAS, Gustavo	Argentina	Diseño				X	
GOMEZ, Juan Carlos	Argentina	Grabado				X	
GONDA, Tomas	Argentina	Diseño				X	
GORRIARENA, Carlos	Argentina	Dibujo				X	
KOHLER, Walter	Argentina	Dibujo					X
LASANSKY, Mauricio	Argentina/USA	Grabado	X	X	X	X	X
LE PARC, Julio	Argentina	Grabado		X			
MAZA, Fernando	Argentina	Dibujo y Diseño		X			
MEIRA, Mónica	Argentina	Dibujo					X
MONCALVO, Ana María	Argentina	Grabado	X	X	X		
MONTOYA, Rubén	Argentina	Dibujo y Grabado			X		
NOJECHOWIZ, Noé	Argentina	Dibujo				X	
OCAMPO, Miguel	Argentina	Dibujo		X			
ONOFRIO, Norberto	Argentina	Dibujo				X	
PAEZ, Roberto J.	Argentina	Diseño		X			
PATERNOSTO, Cesar	Argentina	Dibujo		X			
POLESELLO, Rogelio	Argentina	Dibujo y Grabado		X		X	
PORTER, Liliana	Argentina	Dibujo y Grabado	X	X	X	X	X
PUENTE, Alejandro	Argentina	Grabado		X			
RODRIGUEZ VIDAL, Juan Carlos	Argentina	Diseño		X			
RUBLI, Lydia Mabel	Argentina	Grabado					X
SEGUI, Antonio	Argentina	Grabado		X	X		
SMOJE, Óscar	Argentina	Dibujo				X	
TORROJA, Enrique	Argentina	Dibujo				X	
TRUBINT, Martha	Argentina	Diseño		X			

USSANDIZAGA, Julián	Argentina	Grabado				X	
WELLS, Luis	Argentina	Diseño			X		
ZAR, Graciela	Argentina	Dibujo y Grabado			X		
ZELAYA, Daniel	Argentina	Dibujo y Grabado	X	X	X	X	
ARUQUIPA, Max	Bolivia	Grabado					X
KURAMOTO, Tito	Bolivia	Dibujo y Grabado			X		
GIL, Imana	Bolivia	grabado				X	
PACHECO, María Luisa	Bolivia	Dibujo	X				
PANTOJA, Oscar	Bolivia	Dibujo	X	X		X	
ROJAS-LARA, Hugo	Bolivia	Grabado					X
VARGAS, Octavio	Bolivia	Grabado					X
ALAMOS, Tatiana	Brasil	Grabado		X			
AMARAL, Antonio Henrique	Brasil	Dibujo				X	
BESSOUDO COURVOISIER, Ruth	Brasil	Grabado	X	X			
CAMARA FILHON, Joao	Brasil	Grabado				X	
CASTELLANO, Saverio	Brasil	Dibujo y Grabado	X				
CASTRO, Sonia	Brasil	Grabado		X			
CAVALCANTI, Newton	Brasil	Dibujo y Grabado	X				
CAVALCANTI, Regina	Brasil	Dibujo				X	
CHARIFKER, Guita	Brasil	Dibujo		X			
CHIAVERINI, Miriam	Brasil	Dibujo		X			
CORREIA, Luis Gregorio	Brasil	Grabado				X	
COUTO, Ivone	Brasil	Grabado					X
CRUZ, Eduardo	Brasil	Grabado		X			
DAIBERT AMARAL, Arlindo	Brasil	Dibujo					X

DARDOT, Liliane	Brasil	Grabado					X
D'AQUINO, Adriano	Brasil	Dibujo y Grabado			X		
DE ANDRADE, Paulo Tibirica	Brasil	Diseño					X
DE AQUINO, Angelo	Brasil	Dibujo			X		
DE ARAUJO, Tancredo	Brasil	Dibujo			X	X	
DE CAMPOS-MELLO, Sergio	Brasil	Dibujo	X				
DE CASTRO RODRIGUES, Rafael Carlos	Brasil	Diseño		X			
DE LAMONICA, Roberto	Brasil	Grabado		X			
DE LUCA, Dalton	Brasil	Diseño					X
DUVAL, Fernando	Brasil	Dibujo	X				
FUHRO, Henrique Leo	Brasil	Dibujo y Grabado	X	X			
GEIGER, Anna Bella	Brasil	Dibujo y Grabado		X			
GERCHMAN, Rubens	Brasil	Dibujo		X			
GLASS, Jair	Brasil	Dibujo					X
GRACIANO, José Roberto	Brasil	Diseño					X
GROSS, Carmela	Brasil	Dibujo					X
GUERSONI, Odetto	Brasil	Grabado					X
HORI, Marlene	Brasil	Grabado					X
HORTA, Vinicio	Brasil	Dibujo	X	X		X	
JARDIM, Evandro Carlos	Brasil	Grabado					X
MAGALHAES, Aloisio	Brasil	Diseño		X			
MARTINS MORAES, Wilma	Brasil	Dibujo					X
MONTENEGRO DE LIMA, Newton	Brasil	Diseño			X		

MULLER, Sara	Brasil	Dibujo y Grabado			X		
NAKAKUBO, Massuo	Brasil	Grabado					X
NITSCHKE, Marcello	Brasil	Dibujo			X		
OHTAKE, Ricardo	Brasil	Diseño					X
PÉREZ, Rossini Quintas	Brasil	Grabado		X			
PONS, Isabel	Brasil	Grabado	X				
PORTO, Sergio Augusto	Brasil	Diseño			X		
QUINTAS-PEREZ, Rossini	Brasil	Grabado	X				
RABIM, Arisio	Brasil	Diseño			X		
RAMOS, Oscar	Brasil	Dibujo	X	X			
REDIG DE CAMPOS, Joaquim	Brasil	Diseño			X		
RODRIGUES, Marília	Brasil	Grabado		X			
SARUE, Gerty	Brasil	Grabado					X
SCHENDEL, Mira	Brasil	Dibujo				X	X
SERPA ANDRADE, Manuel Augusto	Brasil	Dibujo			X		
SILVEIRA, Regina	Brasil	Grabado					X
THAME, Lazid	Brasil	Grabado	X			X	
TOZZI, Claudio	Brasil	Diseño				X	
UZUELLE DE MORAES, José Braz	Brasil	Diseño					X
VIEIRA DE PAULA, José Avelino	Brasil	Dibujo			X		
VON BRUSKY, Sonia	Brasil	Dibujo		X			
WEYNE, Goebel	Brasil	Diseño		X			
WOLLNER, Alexandre	Brasil	Diseño		X			
AYOT, Pierre	Canadá	Grabado					X

BERGERON, Fernand	Canadá	Grabado				X	
CURNOE, Greg	Canadá	Grabado			X		
DANBY, Ken	Canadá	Grabado			X	X	
EASTCOTT, Robert Wayne	Canadá	Grabado				X	
EYRE, Iván	Canadá	Dibujo y Grabado		X			
FLEISHER, Pat	Canadá	Grabado				X	
FRENKEL, Vera	Canadá	Dibujo y Diseño			X		
GANGNON, Pat	Canadá	Diseño					X
GEDEN, Dennis	Canadá	Dibujo					X
GERSOVITZ, Sarah	Canadá	Grabado				X	
HARDER, Rolf	Canadá	Diseño			X	X	
HORVAT, Miljenko	Canadá	Grabado			X		X
HUDSON, Susan	Canadá	Grabado				X	
KIVOOKA, Harry	Canadá	Grabado		X			
LAING, William John	Canadá	Grabado					X
LECLAIR, Michel	Canadá	Grabado					X
LETENDRE, Rita	Canadá	Grabado			X		
MAROIS, Lauret	Canadá	Grabado				X	
MEREDITH BARRY, Anne	Canadá	Grabado				X	
ONLEY, Tony	Canadá	Dibujo y Grabado			X		
PALUMBO, Jacques	Canadá	Grabado			X		
RAAB, George	Canadá	Grabado					X
ROCH, Ernst	Canadá	Diseño				X	
THEPOT, Roger Francois	Canadá	Dibujo y Grabado			X		
TOUSIGNANT, Serge	Canadá	Grabado					X
TOWN, Harold	Canadá	Dibujo y Grabado			X		

ALDUNATE, Carmen	Chile	Dibujo					X
ALTAMIRANO, Carlos	Chile	Grabado					X
ANTUNES, Nemesio	Chile	Dibujo				X	X
ARESTIZABAL, Germán	Chile	Dibujo					
AVENDAÑO CASS, Carlos	Chile	Diseño	X		X		
BALMES, José	Chile	Dibujo y Grabado		X		X	X
BARRIOS, Gracia	Chile	Dibujo y Grabado		X		X	X
BERNAL PONCE, Juan	Chile	Grabado, Dibujo y Diseño		X	X	X	
BRU, Roser	Chile	Dibujo y Grabado	X	X	X	X	X
CHAVEZ, Santos	Chile	Grabado	X	X			
CRUZ, Valentina	Chile	Dibujo			X		
DE AMESTI, Florencia	Chile	Grabado				X	
DITTBORN, Eugenio	Chile	Grabado					X
DI ROSA, Dino	Chile	Grabado		X	X		
DOUDTCHITZKY, Dinora	Chile	Grabado				X	
DOWNEY, Juan	Chile	Dibujo y Grabado		X			
FONTECILLA, Ernesto	Chile	Dibujo			X	X	X
GALLARDO, Carlos	Chile	Dibujo y grabado					X
GANTES, Ana María	Chile	Grabado	X				
GOMEZ QUIROZ, Juan	Chile	Dibujo y Grabado				X	
GONZÁLEZ TORNERO, Sergio	Chile	Grabado			X		
GÓNZALEZ TORNERO, Sergio	Chile	Grabado	X	X			

HERNANDEZ, Gilda	Chile	Dibujo					X
LARREA, Antonio y Vicente	Chile	Diseño			X		
LEPPE, Carlos	Chile	Grabado					X
MORENO, José	Chile	Grabado		X			
MUÑOZ, Ernesto	Chile	Dibujo	X				
NUÑEZ, Guillermo	Chile	Dibujo y Grabado	X			X	
OGAZ, Dámaso	Chile	Dibujo	X				
OLAVARRIA VALDIVIA, Agustín	Chile	Diseño			X		
OPAZO, Rodolfo	Chile	Dibujo	X				
PARRA, Catalina	Chile	Diseño				X	
PARRA, Gilberto	Chile	Diseño				X	
PETERS, Carlos Alberto	Chile	Grabado	X				
RIVERA SCOTT, Hugo	Chile	Diseño		X			
ROSENFELD, Lotty	Chile	Grabado				X	
SOTELO SOTOMAYOR, Raúl	Chile	Dibujo					X
TORAL, Mario	Chile	Dibujo y Grabado				X	X
UNDURRAGA, Fernando	Chile	Diseño		X			
VILCHES, Eduardo	Chile	Grabado		X	X	X	
ALCÁNTARA, Pedro	Colombia	Dibujo, Grabado y Diseño gráfico		X		X	X
ACEVEDO, José	Colombia	Diseño		X			
AGUDELO ÁLVAREZ, Edgar	Colombia	Diseño	X			X	
ANDRADE LONDOÑO, Hugo	Colombia	Diseño	X				
ARANGO SOZA, Teresa	Colombia	Diseño	X				
ARANGO, Claudio	Colombia	Diseño				X	X

ARANGO, Diego	Colombia	Dibujo		X			
ARQUIESTUDIO	Colombia	Diseño		X			
ARRIAGA, Jorge	Colombia	Diseño				X	
ASTUDILLO, Ever	Colombia	Dibujo	X		X	X	X
BARRERA, Antonio	Colombia	Dibujo					X
BARRIOS, Alvaro	Colombia	Dibujo	X			X	X
BARRIOS, Javier Iván	Colombia	Dibujo					X
BARTELSMAN, Jan	Colombia	Grabado	X	X	X		
BENAVIDES, Marciel	Colombia	Diseño	X				
BERNAL, María Elena	Colombia	Grabado					X
BETELLI, Gastón	Colombia	Diseño		X		X	
BOTERO, Fernando	Colombia	Dibujo			X		
CABALLERO, Gerardo	Colombia	Dibujo		X			
CABALLERO, Luis	Colombia	Dibujo	X		X	X	X
CABALLERO, Pilar	Colombia	Diseño		X	X	X	
CAICEDO, Carlos Alberto	Colombia	Diseño			X	X	X
CAJIGAS, Amelia	Colombia	Dibujo		X			
CALLE, Juan	Colombia	Diseño			X		
CAMARGO, Manuel	Colombia	Dibujo				X	X
CANTOR SÁNCHEZ, Manuel	Colombia	Dibujo	X	X			
CARDENAS VALENCIA, Hernando	Colombia	Diseño	X	X			
CARDENAS, Hernando	Colombia	Diseño			X	X	
CARDENAS, Santiago	Colombia	Dibujo	X	X		X	X
CARDENAS, Juan	Colombia	Grabado				X	X
CARDONA BOLAÑOS, Manuel	Colombia	Dibujo y Grabado					
CARDOZO, Olmedo	Colombia	Grabado					X

CARO LOPERA, Antonio	Colombia	Dibujo, Grabado y Diseño gráfico	X	X			
CASTRO, Dicken	Colombia	Diseño	X		X	X	
CEBALLOS, Jorge	Colombia	Grabado			X		
CHAPARRO SÁNCHEZ, Germán	Colombia	Grabado	X				
CLAROS CAICEDO, José Nazario	Colombia	Diseño	X			X	
CLAROZ, José Nazario	Colombia	Diseño			X		X
COGOLLO, Heriberto	Colombia	Dibujo					X
CONSUEGRA URIBE, David	Colombia	Diseño			X		X
CONTRERAS, Federman	Colombia	Grabado					X
CORDOBA SALAZAR, Ligia	Colombia	Diseño			X		
CORONEL, Cecilia	Colombia	Dibujo y grabado	X				X
CORREA, Carlos	Colombia	Grabado	X				
CORREA, Gloria	Colombia	Diseño		X			
CORREAL, Edgar	Colombia	Dibujo				X	
CORTÉS, María Cristina	Colombia	Dibujo					X
CUELLAR, Mauricio	Colombia	Diseño				X	
CUELLAR, Teresa	Colombia	Dibujo			X	X	
CUARTAS, Gregorio	Colombia	Dibujo				X	
CUERVO, Diana	Colombia	Dibujo			X		
DAVILA, Fernando	Colombia	Diseño			X		
DAZA, Fabio	Colombia	Grabado					X
DELGADO, Carlos	Colombia	Diseño					X
DEL VILLAR, Hernando	Colombia	Grabado					X
DIOSCORIDES	Colombia	Grabado					X
DOGLIONI, Odorico	Italia-Colombia	Diseño					X

DOLMETSHC, Francois	Colombia	Diseño	X				
DUARTE VERGARA, Guillermo	Colombia	Dibujo	X				
DUQUE, Carlos	Colombia	Diseño		X	X		X
DUQUE, María Eugenia	Colombia	Grabado					X
DURÁN, Ana De	Colombia	Grabado					X
DURÁN, María Victoria	Colombia	Grabado					X
ECHEVERRY, Carlos	Colombia	Grabado					X
ESCOBAR, Bill	Colombia	Diseño					X
ESCOBAR, Mercedes	Colombia	Diseño					X
ESPINOZA, Gustavo	Colombia	Diseño	X				
ESTRADA DELGADO, Manuel	Colombia	Dibujo	X				
ESTRADA, Manuel	Colombia	Dibujo		X			
FERNÁNDEZ, Horacio	Colombia	Diseño					X
FERNÁNDEZ, Rodrigo	Colombia	Diseño					X
FRANCO, Fernanda	Colombia	Grabado					X
FRANCO MEDINA, María Cristina	Colombia	Dibujo	X				
FRANCO, Guillermo	Colombia	Diseño		X			
FRANCO, María Cristina	Colombia	Dibujo		X			
GAMEZ, Francisco José	Colombia	Diseño		X	X	X	
GARCIA, José Fernando	Colombia	Diseño				X	
GIANGRANDI, Umberto	Colombia	Grabado	X	X			X
GIL, Anibal	Colombia	Grabado	X	X	X	X	X
GÓMEZ CASALLAS, Gustavo	Colombia	Diseño		X	X	X	X
GÓMEZ PULIDO, Ignacio	Colombia	Diseño		X			
GÓMEZ, María Cristina	Colombia	Grabado			X		
GOMEZ, Patricia	Colombia	Dibujo					X

GOMEZ, Jorge Mario	Colombia	Dibujo					X
GÓNGORA, Leonel	Colombia	Dibujo y Grabado	X	X	X	X	X
GÓNZALEZ, Beatriz	Colombia	Dibujo y Grabado	X		X	X	X
GRANADA, Carlos	Colombia	Grabado	X	X			
GRANADOS VILLAREAL, Marta	Colombia	Diseño	X	X	X	X	
GRASS, Antonio	Colombia	Dibujo, Grabado y Diseño gráfico		X	X	X	X
GRAU ARAUJO, Enrique	Colombia	Dibujo y grabado		X	X	X	
GUERRERO, Alfredo	Colombia	Dibujo	X	X	X	X	
GUERRERO, Jairo	Colombia	Diseño		X			
GUTIERREZ, Alberto	Colombia	Grabado	X	X	X		
GUTIERREZ, Sonia	Colombia	Dibujo		X			
HERAZO, Álvaro	Colombia	Dibujo y grabado					X
HERNÁNDEZ, Enrique	Colombia	Grabado					X
HERNÁNDEZ, Manuel	Colombia	Dibujo y Grabado	X	X			
IZQUIERDO SÁNCHEZ, Alfredo	Colombia	Diseño	X	X			
JARAMILLO, Beatriz	Colombia	Grabado					X
JARAMILLO, Lorenzo	Colombia	Grabado					X
JARAMILLO, Luciano	Colombia	Diseño	X	X	X		X
JARAMILLO, María de la Paz	Colombia	Grabado			X	X	X
JARAMILLO, Oscar	Colombia	Dibujo		X	X		
LEÓN, Phanor	Colombia	Dibujo	X	X		X	
LERSUNDY, Carlos	Colombia	Diseño				X	X

LONDOÑO, Armando	Colombia	Dibujo y Grabado			X	X	
LOOCHKARTT, Angel	Colombia	Dibujo		X			X
LÓPEZ CORREA, Jaime	Colombia	Diseño	X				
LÓPEZ GUEVARA, Alfredo	Colombia	Dibujo	X				
LÓPEZ, Francisco	Colombia	Dibujo					X
LÓPEZ, Oswaldo	Colombia	Diseño		X			
LOZANO, Fabio	Colombia	Diseño	X	X			
LOZANO, Hernán	Colombia	Diseño					X
LOZANO, Margarita	Colombia	Dibujo				X	
LUCENA, Clemencia	Colombia	Dibujo	X	X			
LUNA, Arnulfo	Colombia	Dibujo	X		X	X	
LUGO, Juan Manuel	Colombia	Grabado				X	X
MADRIÑÁN, Jorge Enrique	Colombia	Dibujo	X	X	X		X
MANTILLA CABALLERO, Jorge	Colombia	Grabado					X
MANZUR, David	Colombia	Dibujo	X				
MARIN VIECO, Alvaro	Colombia	Diseño		X			X
MATEUS, Alfonso	Colombia	Grabado					X
MEDINA MOLANO, Alvaro	Colombia	Grabado	X				
MEDINA, Evelia	Colombia	Grabado	X	X			
MEIRA, Mónica	Colombia	Dibujo		X	X	X	
MEJÍA VILLA, Yairo	Colombia	Dibujo			X		
MENDELSONN, Jo Ann	Colombia	Grabado					X
MENDOZA, Soledad	Colombia	Diseño			X		
MENDOZA, Jaime	Colombia	Diseño		X		X	X
MINA, José	Colombia	Grabado	X	X	X	X	
MINOTTA, Uldarico	Colombia	Diseño			X	X	X
MIRANDA, Pedro	Colombia	Grabado					X
MOGOLLÓN, Elena	Colombia	Diseño					X

MONJALES, Josep	Colombia	Grabado	X				
MONTEALEGRE, Jorge	Colombia	Dibujo			X		
MORA MOLINA, Manuel	Colombia	Diseño	X	X			
MORALES, Dario	Colombia	Dibujo	X	X		X	
MOSQUERA PRADO, Mercedes	Colombia	Diseño	X	X			
MUÑOZ, Oscar	Colombia	Dibujo			X	X	X
NEGREIROS, María Thereza	Colombia	Grabado		X			
ORDOÑEZ, Pakiko. GUERRERO, Hernando	Colombia	Diseño		X			
OTERO ZUÑIGA, Harold	Colombia	Diseño	X				
PARDO SARMIENTO, Gustavo	Colombia	Diseño			X		
PAZ, Luis	Colombia	Dibujo y Grabado	X	X	X	X	X
PELAEZ, Luis Fernando	Colombia	Dibujo					X
PEÑA, Jorge	Colombia	Diseño			X	X	
PINEDA, Yolanda	Colombia	Dibujo	X				
PINILLA, Carlos	Colombia	Diseño			X	X	
PIZANO, Roberto	Colombia	Grabado					X
POLO FLOREZ, Rómulo	Colombia	Diseño	X	X	X	X	X
PORRAS, María Victoria	Colombia	Dibujo y Grabado	X	X	X		
POSADA MORRIS, Jorge	Colombia	Dibujo y Grabado	X	X			
POSADA, Gonzalo	Colombia	Grabado		X			
QUIJANO ACERO, Alfonso	Colombia	Grabado	X	X			X
RAMIREZ LEON, Saturnino	Colombia	Dibujo	X	X		X	
RAMIREZ VILLAMIZAR, Eduardo	Colombia	Dibujo y Grabado		X	X		

RAMIREZ, Diva Teresa	Colombia	Dibujo y Grabado	X	X			
RAMIREZ, Fabio Antonio	Colombia	Dibujo					X
RAMÍREZ, Francisco	Colombia	Diseño					X
RAMIREZ, Luis Alfonso	Colombia	Dibujo					X
RAMIREZ, Saturnino	Colombia	Grabado					X
RAMOS, Pedro	Colombia	Grabado					X
RAYO, Omar	Colombia	Dibujo, Grabado y Diseño gráfico	X	X	X	X	X
REINA, Carol	Colombia	Dibujo y Grabado	X	X			
RENDON, Augusto	Colombia	Grabado	X			X	X
REY, Carmen Alicia	Colombia	Dibujo	X	X			
REYES, Gerardo	Colombia	Dibujo	X	X			
REYES, Emma	Colombia	Dibujo			X	X	X
RICO MONTAÑA, Blas	Colombia	Dibujo	X				
RINCÓN, Alberto	Colombia	Grabado					X
RIVERA, Natalia	Colombia	Grabado					X
RIVERA, Augusto	Colombia	Dibujo	X	X			
ROCCA LYNN, Francisco	Colombia	Dibujo	X	X	X	X	X
RODA, Juan Antonio	Colombia	Grabado		X	X	X	
RODRIGUEZ AGUIRRE, Mario	Colombia	Dibujo	X				
RODRIGUEZ AMAYA, Fabio	Colombia	Dibujo		X			
RODRIGUEZ, Ofelia	Colombia	Grabado					X
ROJAS, Carlos	Colombia	Dibujo, Grabado y Diseño gráfico	X	X			
ROJAS, Hernando	Colombia	Grabado					X
ROJAS, Miguel Angel	Colombia	Dibujo y Diseño			X		

ROLDÁN VILLA, Mario	Colombia	Grabado	X	X			
ROSALES ORTIZ, Armando	Colombia	Diseño		X			
RUEDA, Ana María	Colombia	Dibujo					X
SALCEDO, Bernardo	Colombia	Dibujo	X	X	X		X
SALCEDO, Helio	Colombia	Grabado					X
SALCEDO, Juan Manuel	Colombia	Dibujo y Grabado	X	X			
SALGADO, Silvia	Colombia	Grabado					X
SÁNCHEZ, Benhur	Colombia	Diseño		X			
SANDRI, Luigi	Colombia	Dibujo					X
SANTOS, Hernán Darío	Colombia	Diseño			X	X	
SCHMID, Urs Joaquín	Colombia	Diseño					X
SIERRA MAYA, Alberto	Colombia	Diseño		X	X	X	X
SIERRA, Dario	Colombia	Diseño			X		
SILVA JAIMES, Cecilia	Colombia	Grabado	X				
SILVA SANTAMARÍA, Guillermo	Colombia	Grabado		X			
SILVA, Edgar	Colombia	Dibujo			X	X	X
SORZANO, Gustavo	Colombia	Diseño		X			
SUÁREZ BAYONA, Gabriel	Colombia	Diseño		X	X		
TAMAYO, Margarita	Colombia	Grabado					X
TEJADA, Hernando	Colombia	Dibujo	X	X	X	X	X
TEJADA, Lucy	Colombia	Dibujo	X		X	X	X
TRIVIÑO, Gersaín	Colombia	Diseño			X		
TRUJILLO DAVILA, Sergio	Colombia	Diseño			X		
URBACH, José	Colombia	Grabado	X	X	X	X	X
URIBE, Gloria	Colombia	Dibujo					X
URIBE, Juan Camilo	Colombia	Grabado				X	
VALENCIA, Luis Fernando	Colombia	Grabado					X
VALLdeRUTEN, Hernando	Colombia	Diseño	X				

VANDAME BLOND, Michel	Colombia	Diseño					X
VANEGAS, Ramón	Colombia	Grabado					X
VARELA NAVARRO, Mariana	Colombia	Dibujo	X	X	X	X	
VAUGHAN, Mary Anne	Colombia	Dibujo					X
VELASQUEZ, Rodolfo	Colombia	Dibujo			X		
VILLEGAS JIMENEZ, Benjamín	Colombia	Diseño		X	X	X	
VITERI, Alicia	Colombia	Dibujo y Grabado			X		
ZALAMEA, Gustavo	Colombia	Grabado					X
ZAMBRANO, Elsa	Colombia	Grabado					X
ZAPATA, Hugo	Colombia	Grabado					X
ZÁRATE, Nirma	Colombia	Grabado	X	X			X
POVEDA, Carlos	Costa Rica	Dibujo	X	X			
GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Gerardo	Costa Rica	Dibujo				X	
AZCUY CARDENAS, René	Cuba	Diseño				X	
BELTRAN, Felix	Cuba	Diseño				X	X
BERMUDEZ, José	Cuba	Dibujo y Grabado	X	X	X		
CASTELLANOS, Toa	Cuba	Grabado					X
DE LA NUEZ, René	Cuba	Dibujo				X	
FERRER, Joaquín	Cuba	Dibujo					X
GALLARDO, Mario	Cuba	Dibujo				X	
GARCIANDIA, Flavio	Cuba	Dibujo y Grabado					X
LAM, Wilfredo	Cuba	Dibujo					X
MILIAN, Raúl	Cuba	Cuba					X
MUÑOZ, Eduardo	Cuba	Diseño				X	
PELLON, Gina	Cuba	Dibujo			X		

PEÑA, Umberto	Cuba	Diseño				X	
PEREZ, Antonio	Cuba	Diseño				X	
PORTOCARRERO, René	Cuba	Dibujo					X
RODRÍGUEZ, Mariano	Cuba	Grabado					X
RUIZ, Sergio	Cuba	Dibujo y Diseño		X			
SANCHEZ, Emilio	Cuba	Grabado	X	X	X	X	
SANCHEZ, Tomás	Cuba	Grabado				X	
SOSABRAVO, Alfredo	Cuba	Grabado				X	
VALDES, Luis Miguel	Cuba	Grabado				X	
ZARZA, Rafael	Cuba	Grabado				X	
BUENO, Mauricio	Ecuador	Grabado			X	X	
CIFUENTES, Hugo	Ecuador	Dibujo	X				
CORAL DUEÑAS, Fernando	Ecuador	Dibujo			X		
GORDILLO, Mario	Ecuador	Diseño	X	X		X	X
KOHN, Katya	Ecuador	Grabado			X		
IZA, Washington Eduardo	Ecuador	Dibujo					X
JACOME, Ramiro	Ecuador	Dibujo					X
MALDONADO, Estuardo	Ecuador	Dibujo				X	
MOLINARI FLORES, Luis	Ecuador	Dibujo y Grabado	X	X		X	
MORAN, Eduardo	Ecuador	Diseño			X	X	
MULLER, Kurt	Ecuador	Grabado			X		
MUSSELDT, Peter	Alemania/Ecuador	Diseño			X		
ROMAN, Nelson	Ecuador	Dibujo			X		X
SVISTOONOFF, Nicolás	Ecuador	Dibujo y Grabado			X		X
TABARA, Enrique	Ecuador	Dibujo			X		

VILLACIS, Anibal	Ecuador	Dibujo y Grabado	X				
VITERI, Osvaldo	Ecuador	Dibujo			X		
CAÑAS, Carlos	El Salvador	Dibujo				X	
GARCIA PONCE, Antonio	El Salvador	Dibujo				X	
ABULARACH, Rodolfo	Guatemala	Dibujo y Grabado	X		X	X	X
BARRIOS, Moises	Guatemala	Grabado					X
CABRERA, Roberto	Guatemala	Dibujo			X	X	
DE LEÓN, Guillermo Erwin	Guatemala	Dibujo				X	
De LEPON, Zipacná	Guatemala	Dibujo				X	
DÍAZ, Luis	Guatemala	Dibujo, Grabado y Diseño gráfico			X	X	X
MARSICOVETERE, Marien	Guatemala	Dibujo				X	
MISHAAN, Rodolfo	Guatemala	Grabado			X		
RAMÍREZ AMAYA, Arnoldo	Guatemala	Dibujo			X	X	
ARMAND, Gesner	Haití	Dibujo					X
GARDERE, Marie José	Haití	Dibujo y Grabado					X
JEROME, Jean-Rene	Haití	Dibujo					X
JOSEPH, Antonio	Haití	Dibujo y Grabado					X
VILAIRE, Patrick	Haití	Dibujo					X
RENDON, César Augusto	Honduras	Dibujo				X	
ACEVES NAVARRO, Gilberto	México	Dibujo	X				
AQUINO, Edmundo	México	Dibujo y Grabado				X	
ALIS, René	México	Dibujo y Grabado				X	
BELKN, Arnold	México	Dibujo y grabado	X	X			

BRAGAR, Philip	México	Grabado	X				
CASTRO, Alberto	México	Grabado					X
COEN, Aristides	México	Dibujo	X				
COEN, Arnaldo	México	Dibujo	X				
COHEN, Eduardo	México	Dibujo					X
CUEVAS, José Luis	México	Grabado			X	X	
ESCOBEDO, Helen	México	Diseño (?)		X			
GARCÍA ESTRADA, Carlos	México	Grabado					X
GARCÍA GAYOU, Juan Antonio	México	Diseño			X		
GARCÍA PONCE, Fernando	México	Dibujo		X			
GIORGI, Vita	México	Dibujo y Grabado		X		X	X
GOLDBERG, Flora	México	Grabado				X	
JASO, Luis	México	Dibujo		X			
LANDAU, Myra	México	Dibujo y Grabado		X			
LOPEZ-LOZA, Luis	México	Grabado		X	X	X	
MARIN, Manuel	México	Dibujo					X
MARTINEZ-GUARDADO, Ismael	México	Grabado					X
MATEOS, Aristides	España-México	Diseño					X
MONTALVO, Germán	México	Diseño					X
NISSEN, Brian	México	Dibujo	X	X			
ORLANDO, Felipe	México	Grabado	X				
PALAU, Marta	México	Grabado	X				
PARRA, Tomás	México	Dibujo		X			
PREUX, Pedro	México	Grabado			X		
RAMIREZ, Gabriel	México	Dibujo		X			

REGAZZONI, Ricardo	México	Dibujo y Grabado			X		
ROCHA, Ricardo	México	Dibujo	X				
SAURET, Nunik	México	Grabado				X	X
SHELLEY, María	México	Diseño					X
TERRAZAS DE LA PEÑA, Eduardo	México	Diseño		X			
VINCENT, José Luis	México	Diseño					X
VON GUNTEN, Roger	México	Dibujo	X				
XAVIER, Héctor	México	Dibujo			X		
ALVARADO, Antonio	Panamá	Dibujo y Diseño		X			X
CEVILLE, Ricardo Raúl	Panamá	Grabado					X
DOMINGO, Félix	Panamá	Grabado				X	
TORAL, Octavio (TABO)	Panamá	Dibujo				X	
TRUJILLO, Guillermo	Panamá	Grabado				X	X
VELARDO, Edmundo	Panamá	Grabado				X	
ZACHRISSON, Julio Augusto	Panamá	Grabado	X				X
BLINDER, Olga	Paraguay	Dibujo y Diseño		X			
KRASIANSKY, Bernardo	Paraguay	Dibujo y grabado					X
SALERNO, Osvaldo	Paraguay	Grabado					X
AQUINO, Humberto	Perú	Dibujo				X	X
BRAUN, Hernán	Perú	Dibujo y Grabado		X	X	X	X
BRACAMONTE, José	Perú	Diseño				X	
CAMANDONA, Hugo	Perú	Dibujo			X		
CAMINO SÁNCHEZ, Julio	Perú	Grabado	X				
CARRERA ROJAS, Anselmo	Perú	Dibujo					X
CASAVILCA, Exaltación	Perú	Grabado		X			

CHÁVEZ, Gerardo	Perú	Dibujo y Grabado			X		
COSSIO MARINO, Luis	Perú	Dibujo		X			
DAVILA, Carlos	Perú	Grabado				X	
DE SZYSLO, Fernando	Perú	Grabado				X	
ESCALANTE, Victor	Perú	Diseño				X	
ESPINOSA DUEÑAS, Francisco	Perú	Grabado	X				
ESPINOZA, Miguel Ángel	Perú	Dibujo y grabado					X
FLORIAN, Hugo	Perú	Grabado		X			
GÓNZALEZ RAMIREZ, Carlos Alberto	Perú	Diseño		X			X
JUAREZ CASTILLA, Claudio	Perú	Grabado	X	X			
KUBOTTA, Arturo	Perú	Dibujo y Grabado	X	X	X		
LAOS-BRACHE, Carlos	Perú	Dibujo				X	
MOLL, Eduardo	Perú	Grabado	X	X			
PALACIOS, Ciro	Perú	Grabado				X	
PAZOS, Hernan	Perú	Dibujo					X
POZZI-ESCOT, Carlos (SORLAC)	Perú	Dibujo				X	
RAMOS, José Carlos	Perú	Grabado	X				
REVILLA, Carlos	Perú	Dibujo y Grabado			X	X	
ROCA-REY, Joaquín	Perú	Dibujo			X		
ROMERO, Grimaldo	Perú	Dibujo		X			
RUIZ DURAN, Jesús	Perú	Diseño				X	
TOLA, José	Perú	Dibujo					X
VAINSTEIN, Esther	Perú	Dibujo					X

VILLANUEVA, Leoncio	Perú	Dibujo				X	
ALICEA, José R	Puerto Rico	Dibujo, Grabado y Diseño gráfico	X	X			
BAEZ, Myrna	Puerto Rico	Grabado		X		X	X
HERNÁNDEZ CRUZ, Luis	Puerto Rico	Dibujo y Grabado			X	X	
HOMAR, Lorenzo	Puerto Rico	Dibujo, Grabado y Diseño gráfico		X		X	X
IZARRY, Carlos	Puerto Rico	Grabado	X				
LOPEZ DIRUBE, Rolando	Puerto Rico	Dibujo y grabado				X	
LÓPEZ. Domingo	Puerto Rico	Dibujo y Grabado	X				
MARTORELL, Antonio	Puerto Rico	Grabado				X	X
MICHELI LEBRON, Julio	Puerto Rico	Grabado	X				
PIEDRA, Víctor M.	Puerto Rico	Grabado	X				
ROCHET, José Luis	Puerto Rico	Grabado	X	X			
ROMANO, Jaime	Puerto Rico	Grabado	X				
ROSA CASTELLANO, José	Puerto Rico	Grabado		X			
SOMOZA, María Eugenia	Puerto Rico	Grabado				X	
TORRES, Ernesto	Puerto Rico	Diseño				X	
TORRES MARTINO, José Antonio	Puerto Rico	Grabado	X	X			
VELASQUEZ, Juan Ramón	Puerto Rico	Dibujo				X	
YZARRY, Marcos	Puerto Rico	Grabado	X				
RAMBISOON, Sonnvial	Trinidad	Dibujo y Grabado	X				
ALPUY, Julio	Uruguay	Dibujo y Grabado		X		X	
BRESCIANO, Miguel	Uruguay	Grabado	X	X	X		

CAMNITZER, Luis	Uruguay	Dibujo y Grabado	X	X	X	X	X
CARDILLO, Rimer	Uruguay	Grabado			X		
CATTELANI, Raúl	Uruguay	Grabado					X
DARNET, Eugenio	Uruguay	Dibujo			X		
EASTON, Isabel	Uruguay	Grabado					X
FERRANDO, Oscar	Uruguay	Dibujo			X		
FORNASARI, Eduardo	Uruguay	Dibujo			X	X	
FRASCONI, Antonio	Uruguay	Grabado	X	X	X	X	
GONZÁLEZ, Leonilda	Uruguay	Grabado			X	X	
MARCHISIO, Heber	Uruguay	Dibujo			X		
OBELAR, Pablo	Uruguay	Grabado		X	X	X	
OJEDA, Naul	Uruguay	Grabado					X
SAGRADINI, Mario	Uruguay	Grabado					X
ROMERO, Nelson	Uruguay	Dibujo			X		
SABAT, Hermenegildo	Uruguay	Dibujo	X				
SALVO, Lily	Uruguay	Grabado					X
SATUT, Jorge	Uruguay	Dibujo			X		
SOLARI, Luis A.	Uruguay	Dibujo y Grabado	X	X		X	X
TORRES, Denry	Uruguay	Dibujo y Grabado		X			
VILA, Teresa	Uruguay	Dibujo y Grabado			X		
DONALDSON, Jeff	Afro-Americano	Diseño		X			
JONES, Bárbara	Afro-Americano	Grabado		X			
ABELES, Sigmund	USA	Dibujo y Grabado		X			
ALLNER, Walter	USA	Diseño		X			
AMARAL, Jim	USA	Dibujo y Grabado				X	X

ANTUPIT, Samuel	USA	Diseño		X			
BARNET, Will	USA	Grabado				X	
BASKIN, Leonard	USA	Grabado	X				
BASS, Saul	USA	Diseño				X	
BAYER, Hebert	USA	Grabado y Diseño		X			
BECK, Bruce	USA	?		X			
BECKER, David	USA	Grabado				X	X
BEZRUTCZYK, Florence	USA	Diseño					
BOCHNER, Mel	USA	Dibujo		X			
CALDER, Alexander	USA	Grabado				X	
CHARLES, Roth	USA	Grabado					X
CHERMAYEFF, Iván	USA	Dibujo, Grabado y Diseño gráfico		X		X	X
CHWAST, Seymour	USA	Diseño		X			
COLEMAN, Thomas	USA	Grabado		X			
COLESCOTT, Werrington	USA	Grabado		X			X
COOK, Roger	USA	Diseño				X	
CORTRIGHT, Steven	USA	Grabado					X
COUGHLIN, Jack	USA	Grabado y Diseño			X		
DANZIGER, Louis	USA	Diseño		X			
D'ARCANGELO	USA	Grabado			X	X	
DAVIS, PAUL	USA	Diseño		X		X	
DE BRETEVILLE, Sheila	USA	Diseño					X
DINE, Jim	USA	Grabado				X	
DORFSMAN, Lou	USA	Diseño		X			
FEDERICO, Gene	USA	Diseño		X		X	
FRANCIS, Sam	USA	Grabado		X			
GIUSTI, George	USA	Diseño		X			

GLASER, Milton	USA	Diseño		X			X
GOLDSHOLL, Morton	USA	Diseño		X			
GÓMEZ QUIRÓZ, Juan	USA	Grabado					X
GRILLO, John	USA	Dibujo					X
HICKS, Michael G.	USA	Diseño					X
IKEDA, Masuo	Japón/USA	Grabado				X	
IKEGAWA, Shiro	Japón/USA	Dibujo			X		
JONES, John Paul	USA	Dibujo		X			
KATAYAMA, Toshihiro	USA	Diseño				X	
KIPNISS, Robert	USA	Grabado				X	X
KIRK, Michael	USA	Grabado				X	
KLABUNDE, Charles	USA	Grabado				X	
KNIGIN, Michael	USA	Grabado		X			
KRANJNC, Toni	USA	Grabado				X	
KRUSHENICK	USA	Grabado			X		
LAMASSONNE, Karen	USA	Grabado					X
LANDAU, Jacob	USA	Grabado		X	X		
LASANSKY, Tomás	USA	Grabado					X
LEBOWITZ, Mo	USA	Diseño		X			
LEHRER, Leonard	USA	Grabado					X
LEONG, Russell	USA	Diseño					X
LEVINE, Martin	USA	Grabado				X	X
LEVY, Paul	USA	Diseño				X	
LINDSAY, Dean	USA	Diseño				X	
LORING, John	USA	Grabado				X	
MANZUR, Michael	USA	Dibujo			X		
MAZUR, Michael	USA	Dibujo y Grabado		X			
MCLAUGHLIN, John	USA	Grabado		X			
McCOMBS, Bruce	USA	Grabado					X

MIHO, James N.	USA	SI		X		X	
MILTON, Peter	USA	Grabado		X	X	X	X
MIYASAKI, George	USA (Hawaii)	Grabado					X
MYERS, Frances	USA	Grabado					X
NANAO, Kenjilo	USA	Grabado				X	
NAWARA, Jim	USA	Grabado					X
NESBITT, Lowell	USA	Grabado				X	
NEVELSON, Louise	USA	Grabado			X	X	
NEVELSON, Mike	USA	Grabado		X			
O'CONNOR, Thom	USA	Grabado		X			
OKADA, Kenso	USA	Grabado				X	
PETERDI, Gabor	USA	Grabado		X			X
PETERS, Peter N.	USA	Diseño		X			
PETERSON,Wayns	USA	Diseño		X			
PFEIFFER, Werner	USA	Grabado		X	X		
PIRES FERREIRA, Martha	USA	Dibujo		X			
POLESKIE, Steve	USA	Grabado		X			
POND, Clayton	USA	Grabado		X	X		
POZATTI, Rudy	USA	Grabado		X			X
QUEST, Dan	USA	Grabado				X	
ROBERT MILES RUNYAN & ASSOCIATES	USA	Diseño		X			
ROBERT, Indiana	USA	Dibujo, Grabado y Diseño gráfico		X			
ROMANO, Clare	USA	Grabado		X			
ROSS, John	USA	Grabado		X			
RUSCHA, Edward	USA	Grabado		X	X		X
SAKS, Arnold	USA	Diseño		X			
SAMARAS, Lucas	USA	Grabado				X	
SATO, Masaaki	Japón/USA	Dibujo					X

SAUL BASS & ASSOCIATES, INC.	USA	Diseño		X			
SCHOLDER, Fritz	USA	Dibujo y Grabado			X		
SCHRAG, Karl	USA	Dibujo		X			
SHANOSKY, Don	USA	Diseño				X	
SORMAN, Steve	USA	Grabado					X
STEVENS, Nelson	USA	Diseño		X			
STROMBOTNE, James	USA	Grabado		X			
SUMMERS, Carol	USA	Grabado		X	X	X	
TREIMAN, Joyce	USA	Grabado		X			
TROLLER, Fred	USA	Diseño				X	
TROVA, Ernest	USA	Grabado			X	X	
TRUSS, Ned	USA- Colombia	Dibujo y Grabado	X	X	X	X	
VIGNELLI, Massimo	USA-Italia	Diseño				X	
WALKER, Sandy	USA	Dibujo y Grabado					X
WAYNE, Jane	USA	Grabado		X			
WAYMAN, Lance	USA	Diseño					X
WEEGE, William	USA	Grabado		X			
WOLF, Henry	USA	Diseño		X			
YOUNGERMAN, Jack	USA	Grabado				X	
ZIEMANN, Richard Claude	USA	Grabado		X	X	X	
ATCHLEY, Dana W.	USA o Canadá?	Diseño		X			
BARBOZA, Diego	Venezuela	Dibujo				X	
BENETAR, Nadia	Venezuela	Grabado					X
BERMAN, Marietta	Venezuela	Dibujo	X	X			
BERMUDEZ, Henry	Venezuela	Dibujo				X	

CASANOVA, Teresa	Venezuela	Grabado			X		
CHACÓN, Luis	Venezuela	Grabado	X				
COLL ROJAS, Julio	Venezuela	Diseño			X		
CONTRAMAESTRE, Carlos	Venezuela	Dibujo y Grabado		X			
DEMBO, Susy	Venezuela	Grabado					X
ESPINOSA, Manuel	Venezuela	Diseño			X		
ESPINOZA, Eugenio	Venezuela	Dibujo				X	
FRANCO, Jesús Emilio	Venezuela	Diseño			X		
FRESAN, Juan	Venezuela	Diseño				X	
GIL GUIDO, Henry Saúl	Venezuela	Dibujo		X			
GOUVERNEUR, Simón	Venezuela	Dibujo y Grabado	X	X			
GRANADOS VALDES, Antonio	Venezuela	Diseño			X		
GRANADOS, Omar	Venezuela	Grabado	X	X			
GORODINE, Alexis	Venezuela	Dibujo					X
GURUCEAGA, Matea	Venezuela	Diseño			X		
HERRERA, Felipe	Venezuela	Dibujo					X
HUERTA, Saúl	Venezuela	Dibujo					X
HUNG, Francisco	Venezuela	Dibujo			X		
IGLICKI, Susy	Venezuela	Grabado				X	X
LANGE, John	Venezuela	Diseño			X		
LAUGHLIN, Barry Ian	Venezuela	Diseño					X
LEÓN, Luis Adrián (Caurpano)	Venezuela	Grabado					X
LAZO, Antonio	Venezuela	Dibujo					X
LISCANO, Laibe	Venezuela	Dibujo		X			
LUEFERT, Gerd	Venezuela	Diseño			X		
MANAURE, Mateo	Venezuela	Grabado	X	X			

MAZZEI, Ana María	Venezuela	Grabado				X	
MENESES, Gladys	Venezuela	Grabado				X	X
PALACIOS, Alirio	Venezuela	Grabado		X			
PALACIOS, Luisa	Venezuela	Grabado			X		
PÉREZ, Régulo	Venezuela	Grabado				X	
QUILCI, Francisco	Venezuela	Grabado					X
QUINTERO, José Antonio	Venezuela	Dibujo				X	
RAVELO, Juvenal	Venezuela	Grabado				X	
REGULO	Venezuela	Grabado	X				
RICHTER, Louise	Venezuela	Dibujo y Grabado	X	X	X		
RODRIGUEZ, Manasés	Venezuela	Dibujo	X	X			
ROLANDO, Maruja	Venezuela	Grabado	X				
ROMER, Margot	Venezuela	Grabado				X	
SÁNCHEZ, Edgar	Venezuela	Grabado				X	X
SOTO, Jesús Rafael	Venezuela	Grabado	X	X			
STEVER, Jorge	Venezuela	Grabado				X	
ROCHA, Edo	SN	Dibujo			X		
CHRISTO, Javacheff	SN	Dibujo		X			