

caiana

Adriana Castellanos Olmedo

IDAES-UNSAM, Argentina

Cali, ciudad de la gráfica: las Bienales Americanas de Artes Gráficas del Museo La Tertulia y Cartón de Colombia (1970-1976)

Cali, ciudad de la gráfica: las Bienales Americanas de Artes Gráficas del Museo La Tertulia y Cartón de Colombia (1970-1976)

Adriana Castellanos Olmedo
IDAES-UNSAM, Argentina

En noviembre de 1970 año se realizó en Cali la Exposición Panamericana de Artes Gráficas, organizada por el Museo de Arte Moderno La Tertulia con el patrocinio de la multinacional Cartón de Colombia, antesala de una futura Bienal Americana de Artes Gráficas¹ que se realizaría el año siguiente, en coincidencia con los VI Juegos Panamericanos organizados en la ciudad. En enero de ese mismo año fueron organizadas las Bienales de San Juan del Grabado Latinoamericano por el Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP).² Este certamen se estableció a partir del cruce de proyectos del grabador Lorenzo Homar, el académico Ricardo Alegría, director de ICP y Luigi Marrozzini, dueño de la galería Colibrí dedicada a comercializar grabados.³ En agosto de 1970 también se celebró la IV Bienal Americana de Grabado en el Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago, la primera bienal que se dedicara al grabado americano en exclusividad. Este panorama muestra una coincidencia de eventos en torno a una disciplina específica, el grabado, que entre los años sesenta y setenta gozaba de una alta producción, circulación y valoración en el medio artístico americano. Las Bienales Americanas o, en el caso de Puerto Rico, Latinoamericanas, se proponían mostrar lo mejor de las artes gráficas del continente, convirtiéndose en un lugar de encuentro de artistas, críticos, obras e incluso ideologías; propiciando espacios de confrontación y circulación de discursos gráficos en esos tiempos

de modernización.⁴ Cada evento ponía en juego las intenciones de sus organizadores y buscaba posicionarse como un lugar central dentro del campo del arte en Latinoamérica.

A lo largo de las diferentes exhibiciones se veía una rotación de artistas “habituales” en los eventos: la lista de participantes contaba con muchos nombres en común, y en ocasiones las mismas obras se presentaban en dos certámenes distintos.⁵ También es posible identificar marcadas relaciones interinstitucionales alrededor de las Bienales: los contactos entre sus organizadores fueron constantes, y muchos de los directores de una Bienal participaron como asesores e incluso jurados en otra. En este aspecto, se puede identificar, además de la estrecha relación de Lorenzo Homar con el Museo La Tertulia -que fue bastante productiva- el intercambio entre Ricardo Alegría y Maritza Uribe como mutuos asesores de envío de obras y de transmisión de contactos de artistas. Mismo tipo de contacto se realizó entre el Museo La Tertulia y Nemesio Antúnez, director de la Bienal de Chile y del Museo de Bellas Artes de Santiago, y también se puede destacar como emblemático el caso de Emilio Ellena, 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 *IV Bienal Americana de Grabado* de Santiago de Chile,⁶ para luego ser en 1976 asesor del envío chileno y argentino para la *III Bienal Americana de Artes Gráficas* en Cali.⁷

Cali como centro de la gráfica

Cuando en una nota de prensa se le pregunta a Maritza Uribe de Urdinola, presidenta del Museo La Tertulia⁸ y directora de las Bienales de Artes Gráficas, cómo nació la “luminosa” idea de realizar una Bienal, responde:

La idea de efectuar esta Primera Bienal de Artes Gráficas, nació del éxito de las muestras del IX y X Festivales en materia de Artes Gráficas. El haber descubierto que Coltejer que con una extraordinaria labor con su Bienal de Arte en Medellín, no tuvo en cuenta las artes gráficas que en este momento constituyen el vínculo más factible del arte con el arte del mundo, puesto que los costos de las obras no sólo permiten traerlas de cualquier parte sino adquirirlas.⁹

Pedro Alcántara a su vez tuvo mucho que ver en la gestación del proyecto: la experiencia personal del artista, su interés por el dibujo y el grabado como arte accesible y democrático, incrementado especialmente a raíz de su visita a Puerto Rico al Taller de Lorenzo Homar,¹⁰ fue transmitido con eficacia a las directivas del Museo, con las que logró una cercana relación. (Fig.1)



Fig. 1 Nota de prensa, “En Biental se convertirá el Salón Panamericano de Artes Gráficas”, *El Tiempo*, 24 de enero de 1971. CEDOC Museo La Tertulia.

Asimismo el proyecto de las Bienales fue incentivado desde un comienzo por la firma Cartón de Colombia que estaba interesada en impulsar su departamento de arte gráfico, el cual se encontraba en desarrollo. En palabras de Sergio González, Director del Departamento de Diseño Gráfico y Comunicaciones de la empresa y miembro de la junta asesora de la Bienal en representación 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”.¹¹ El interés de Cartón de Colombia en el diseño gráfico explica en gran medida la orientación de la Bienal hacia las artes gráficas. Así es justificado en el Boletín del Museo: “La importancia de las Artes Gráficas en el mundo contemporáneo, ha movido al Museo la Tertulia a interesar al público de Cali en una de éstas

técnicas, que no por ser publicitarias, dejan de tener un reconocido valor artístico, el Diseño Gráfico”.¹²

Efectivamente, las Bienales de La Tertulia fueron las primeras en considerar al diseño gráfico como una disciplina creativa a premiar. Durante esos años el uso de técnicas gráficas en la esfera de la publicidad ya tenía un auge importante; desde el uso de la serigrafía o la concepción de carteles con la influencia del pop, la esfera del diseño ya había iniciado un proceso de consolidación como disciplina de importancia en los comienzos de la postmodernidad estableciendo un mercado. En Estados Unidos las imágenes publicitarias estaban alcanzando niveles altos de valoración dentro del mercado editorial, se empezaron a editar libros con compilaciones, y las empresas empezaron a invertir importantes sumas en la construcción de su departamento de Diseño.

El dibujo y el grabado, por su parte, tenían un gran protagonismo en el arte de esos años, generando un “boom”. Durante la década del sesenta se identifica en el campo artístico colombiano una valoración del dibujo como obra final. Como lo señala Juan Ricardo Rey-Márquez en su estudio sobre el dibujo, es en la década del setenta que el dibujo y las artes gráficas surgen como característica de una nueva generación.¹³ El dibujo y el grabado durante esos años aumentaron su producción en virtud de circuitos comerciales, red de certámenes nacionales e internacionales, y atención de la crítica. Para Edith Gibson, el “boom” del dibujo en Latinoamérica se produjo como resultado de una validación oficial que se puede delimitar entre la creación del grupo argentino *otra figuración* en la primera mitad de la década de 1960, y la última versión de la Bienal Americana de Artes Gráficas de Cali en 1981.¹⁴

El incluir estas tres categorías, en lugar de sólo el grabado como los demás eventos, es sin duda un punto de quiebre en la valoración de la gráfica como disciplina a nivel continental. Para Marc Berkowitz,¹⁵ reconocido crítico de arte brasileño y jurado calificador de la Primera Bienal Americana de Artes Gráficas en 1971: “Hay otras [bienales], 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”.¹⁶

En una entusiasta acotación, Marta Traba, asistente a la III Bienal, se refiere a la trascendencia del evento:

Yo creo que la Bienal de Cali es la más importante de América. Mucho más famosa que la de São Paulo, que creo yo, pertenece al género de circo o de feria el cual no apruebo porque allí está todo ya dado según las conveniencias, Puerto Rico es algo más serio pero no es tan precisa ni tan bien programada. Los artistas de Latinoamérica tienen como su máxima ambición venir a la Bienal de Cali. Se da aquí una conjunción de intereses entre la empresa que la patrocina y la entidad que organiza que han logrado algo muy bien programado, muy serio. Además llama la atención que se haya logrado aquí que concurse todo un panel de norteamericanos fabulosos que compiten, no ganan un solo premio y al año siguiente vuelven [...] es algo increíble y que dice mucho de la seriedad de esta Bienal.¹⁷

El anterior comentario es exageradamente halagador con el evento; si bien la Bienal de Cali fue importante y durante esos años logró consolidarse a nivel continental como un evento de atracción para los artistas -los nombres de jurados y asesores así lo demuestran-, decir que la Bienal de Cali es más “famosa” que la de São Paulo responde claramente a una visión y opinión personal, polémica, propia de la crítica argentina. Marta Traba tuvo una cercana relación con Maritza Uribe de Urdinola y Gloria Delgado (directora ejecutiva de la Bienal y del Museo La Tertulia), y aunque siempre se mostró presta a servir como “asesora” del evento y fue un personaje de gran influencia en los lineamientos artísticos de la institución, su participación directa en las Bienales fue menor. Sin embargo el comentario funciona para mostrar el lugar que le da a la Bienal como 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 a otros eventos de este tipo. En 1975 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 antemano, en general con criterios muy distintos a los puramente artísticos.”¹⁸ ¿Qué hacía entonces diferente a la Bienal de Cali a los

ojos de Traba? Más allá de las obvias diferencias económicas y de poder simbólico entre los eventos, se cree que las Bienales de La Tertulia encajaban en esa noción de regionalismo y resistencia que le otorgaba al dibujo y el grabado, los cuales para ella se habían transformado en “la única creación colectiva de Latinoamérica”.¹⁹



Fig. 2 Maritza Uribe de Urdinola y Marta Traba, Cali, 1972. CEDOC Museo La Tertulia.

Para Florencia Bazzano-Nelson, se podría hablar de dos Trabas: la de los años cincuenta, eurocéntrica y esteticista, y la de fines de los sesenta, donde revisa el arte del continente adoptando un marco conceptual que abarque lo local y lo latinoamericano.²⁰ La Traba que visita Cali en 1976 llevaba casi una década construyendo su teoría de la *estética del deterioro* y el *arte de la resistencia* donde contrapone la influencia política y cultural norteamericana en la producción artística a un

arte propio, regional, conectado con las realidades particulares de los pueblos latinoamericanos. 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”. Las Bienales mostraban un panorama de artistas que se convierten en “la única vanguardia artística, operante y reconectada con una realidad concreta”; 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.²¹ Aquí Traba pone el foco en las Bienales Americanas de La Tertulia estableciéndolas como un espacio que entra a activar y fortalecer el escenario de producción y promoción del dibujo y el grabado en Latinoamérica. **(Fig.2)**

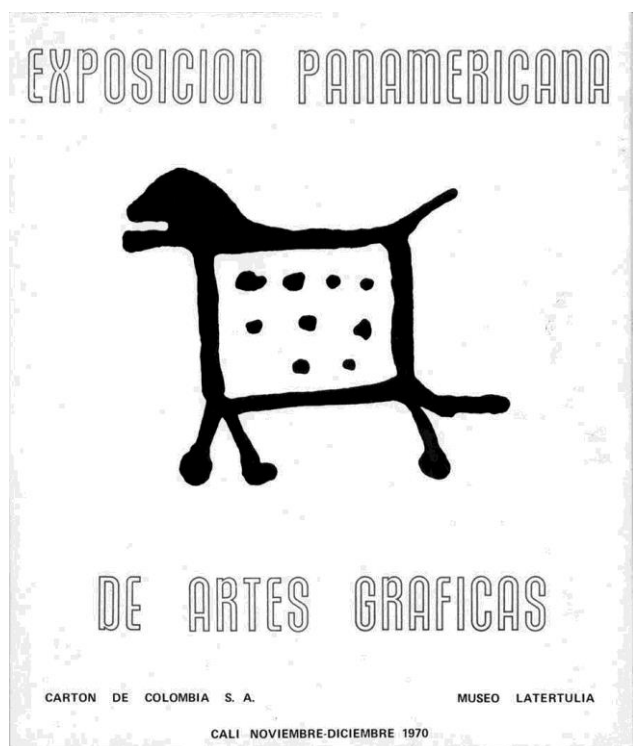


Fig. 3a Portada del catálogo Exposición Panamericana. Cartón de Colombia. Museo La Tertulia. 1970

La Exposición Panamericana de 1970 es considerada un antecedente de la Bienal por su tamaño y características: exposición de grabado, dibujo y diseño gráfico de artistas panamericanos con premios para los mejores en cada categoría. Un año después el evento se

convertiría en Bienal con la Primera edición en 1971, seguida por la Segunda en 1973, y la Tercera en 1976, siendo ésta la última de la década. 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*”.²² 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 III Bienal; las representaciones nacionales más numerosas -además de la colombiana con el mayor número de participantes- fueron la brasilera, la argentina, la venezolana y la norteamericana. Una gran parte de los trabajos latinoamericanos denotaron un interés por el aspecto sociopolítico; en lo concerniente a estilos, hubo trabajos figurativos, geométricos, eróticos e informalistas. Era un planteamiento heterogéneo, en el cual se observa el interés por mostrar un compendio representativo del arte de la región.



Fig. 3b Portada del catálogo III Bienal de Artes gráficas. Cartón de Colombia. Museo La Tertulia. 1976.

Como en la mayoría de este tipo de certámenes, el proceso de selección de los artistas que participaban en las Bienales se realizaba gracias a un engranaje de colaboradores llamado “comité de enlace”, que proporcionaba un listado de artistas para invitar. Luego un selecto jurado se encargaba de elegir a 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.

En el Artículo 17 del *Proyecto de estatutos para la Bienal* se puede leer que cada Bienal contaría con un comité asesor: “La junta directiva de la Bienal contará con la asesoría técnica de cuatro (4) connotados artistas nacionales o extranjeros para el evento, los que serán nombrados en un número de tres (3) por la Corporación La Tertulia y uno (1) por Cartón de Colombia”, por lo que desde un primer momento estaba explícito el interés en contar con nombres importantes en las filas de la organización del evento. Estos nombres iban variando y para la I Bienal se optó por invitar a Henry Geldzahler, Marc Berkowitz, John Massey, Luis Caballero, Rodolfo Abularach y José Luis Cuevas para actuar como Jurados de la Bienal.²³ Sin embargo, tras la negativa de Geldzahler y Cuevas, se aprobó reemplazarlos por el artista norteamericano Robert Nelson y el crítico de arte chileno Miguel Ángel Rojas Mix,²⁴ todos personajes de importancia en la escena artística, seleccionados precisamente por su posición de influencia en el campo.²⁵ Es importante también resaltar la presencia norteamericana en la lista de nombres, que aunque minoritaria, denota un interés de internacionalización más allá de las fronteras latinoamericanas. (Figs.3a-3b)

Marta Traba observa que en Cali la juventud tiene un papel protagónico. Para ella en Cali se reconocía la veteranía de Lorenzo Homar, Luis Solari, Enrique Grau y Juan Antonio Roda, a la vez que se destacaban las propuestas de una generación más joven nacida artísticamente en la década de los setenta, de la cual destaca a Tatiana Álamos (Chile), Myrna Báez (Puerto Rico) y Delia Cugat (Argentina).²⁶ La Segunda Bienal ejemplifica en sus premios lo anterior al reconocer en esa misma edición la trayectoria de Omar Rayo y la juventud de Ever Astudillo. Situación similar se evidencia en la tercera edición con Lucy Tejada y Edgar Álvarez, representantes de dos generaciones distintas. Para Rey-Márquez, definitivamente hubo un gran apoyo a la labor de los dibujantes con las exposiciones (Bienales) de La Tertulia, pero con la premiación no se hizo cosa diferente a la de confirmar la trayectoria de un grupo de artistas: prueba de esto es el premio a Omar Rayo en la II Bienal, artista con grandes reconocimientos a su haber para 1973.²⁷

Si se hace una revisión de los jurados y ganadores de la Exposición Panamericana y de las tres primeras ediciones de la Bienal, se pueden encontrar 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. También puede notarse la reincidencia de ciertos artistas, como por ejemplo Luis Camnitzer o Liliana Porter, en diferentes ediciones, lo cual ocasionaba que el evento se volviera predecible e incluso aburrido, la sensación en el espectador de “haberlo visto antes”.²⁸ 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 cabía la posibilidad de obtener los premios en dinero o de vender las obras durante las exposiciones. (Figs.4a- 4b)

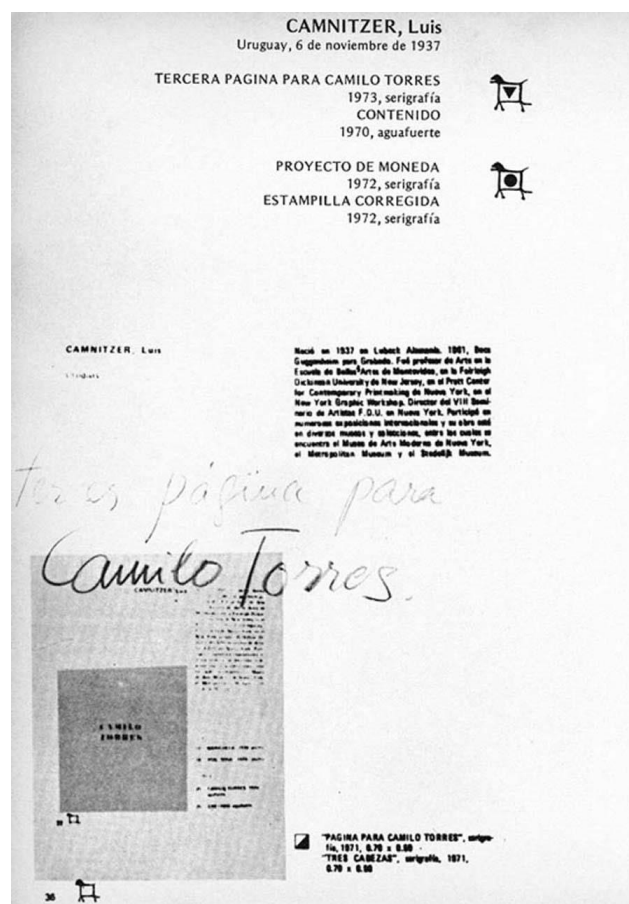


Fig. 4a Luis Camnitzer, *Primera página para Camilo Torres*, 1971, serigrafía. Catálogo de la Primera Bienal Americana de Artes Gráficas, Catálogo I Bienal Americana de Artes Gráficas.

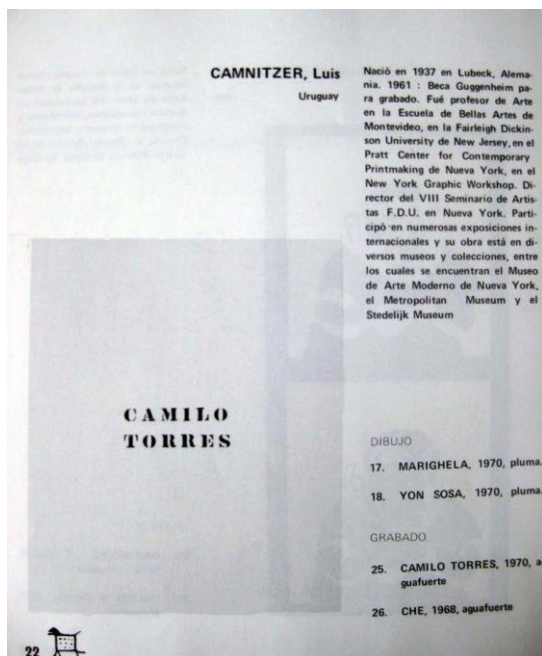


Fig. 4b Luis Camnitzer, *Tercera página para Camilo Torres*, 1973, serigrafía. Catálogo de la Segunda Bienal Americana de Artes Gráficas, Catálogo II Bienal Americana de Artes Gráficas.

Una alianza cultural-empresarial: Cartón de Colombia y el patrocinio de las Bienales

En 1970, con la convocatoria a la Exposición Panamericana de Artes Gráficas en el marco de X Festival de Arte de Cali, el artista argentino Antonio Berni replicaba lo siguiente en una carta a los organizadores:

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 influncian 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.

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.²⁹

No se conoce la respuesta a esta carta, pero una siguiente correspondencia enviada por el artista, así como su participación en las Exposición Panamericana y en la I Bienal, dan a entender que el Museo logró sosegar las dudas iniciales del artista. La relación, en algunos casos de amistad, de Maritza Uribe y Gloria Delgado con los artistas -como Presidenta y Directora respectivamente- fue clave en el apoyo brindado por éstos al proyecto.³⁰ Berni no fue el único con objeciones de este tipo. Después de participar en la I Bienal, el Taller 4 Rojo ³¹ optó en 1972 por renunciar a este tipo de eventos artístico institucionales;³² además, según recuerda Diego Arango en entrevista con Alejandro Gamboa, el Taller 4 Rojo decidió convocar a 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. Aunque la Bienal se realizó sin mayores contratiempos, 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".³³

La respuesta de Maritza Uribe a estas *acusaciones* desde un principio fue inquebrantable:

Corren rumores en algunos círculos de artistas y sus satélites, de una protesta por lo que llamarían el monopolio de la

empresa privada de las artes plásticas, como elemento de promoción y publicidad. No sé si el hecho llegue a producirse, o no pasará a más de la inútil palabrería de los descontentos porque se realizan las cosas, como también cuando no pueden efectuarse. Lo cierto es que la conseja no puede ser más vacía de contenido, sobre todo si procede de parte de los beneficiados en un país pobre, donde el Estado no puede absorber los gastos de divulgación de las artes, cuando escasamente alcanza a cubrir las nóminas de maestros y el índice de analfabetos crece y crece cada día como a los caballos se les coloca un tapa-ojos para que no puedan mirar a los lados. [...]

Dejémonos, entonces, de tanta insensatez y aceptemos que desde los griegos hasta los romanos el arte ha necesitado de los mecenas. Y aceptemos complacidos que las empresas se vinculen a esta labor de divulgación y auspicio de las artes, única forma que tenemos de salir de los límites provincianos y alcanzar dimensiones internacionales, especialmente en el campo de las plásticas.³⁴

Sin embargo a pesar de esta firme declaración, donde Uirbe reivindica el aporte del capital privado, existía una preocupación en las filas del Museo por cómo estas denuncias pudieran afectar a la II Bienal. Así lo demuestra una carta enviada por Miguel Ángel Rojas Mix a Maritza Uribe de Urdinola en la que, a la par de dar su lista de artistas sugeridos para ser invitados a la muestra, aclara:

... por otra parte, conversando con Beatriz, cónsul de Colombia en Valparaíso y quien creo además es tu pariente y puedo, respecto a ciertos 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.³⁵

La fundación del Museo La Tertulia en 1968, la Exposición Panamericana en 1970 y las sucesivas Bienales se enmarcan temporalmente en una época de alta politización, en el marco de un

programa político panamericanista, insurgencias y toma de posición en la esfera cultural. El patrocinio de las Bienales por la multinacional Cartón de Colombia da cuenta entonces 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 auto-promocional financió las Bienales, y en ellas los artistas, entre ellos los más políticos, participaron”.³⁶ Rueda Fajardo explicita una contradicción evidente, 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.

Durante estos años fueron muchas las bienales que empezaron a desencadenar una red de influencia y promoción a lo largo del continente, todas con perspectivas internacionalistas. El capital privado, respondiendo a las dinámicas de libre comercio de la época, 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 estuvieron la Neumann, Mendoza y Fina Gómez en Venezuela; en Colombia Coltejer (Bienal de Medellín), Cartón de Colombia (Bienal de Cali), la Propal Productora de Papel, y la cervecería Bavaria (ambas de Bogotá) que subvencionan respectivamente al Salón Anual de Arte y, la segunda, al Museo de Arte Moderno;³⁷ 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.³⁸ A esta lista sin duda hay que sumarle las industrias Kaiser de Argentina (IKA), organizadora de las Bienales Americanas de Córdoba.

Para Andrea Giunta, en el caso de estas últimas se hace evidente el interés de la empresa en trasladar al plano simbólico de las representaciones culturales los logros que alcanzaban en el terreno económico, a la vez que querían hacer parte de la incipiente movida del arte en el continente.³⁹ Coltejer, la empresa de

textiles, con las Bienales de Medellín, intentó repetir la misma estrategia que la IKA en Córdoba, ciudad periférica, industrial y con un renacer artístico de importancia. Los objetivos eran similares: “mostrar lo mejor del arte del continente iberoamericano”, claro está, adaptados a la realidad del arte en Colombia, que se encontraba en un estado inicial de apertura internacional y vanguardista.

Las palabras de Rodrigo 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 un buen ejemplo de la participación de la empresa privada en cada uno de estos eventos artísticos:

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.⁴⁰

La participación del capital privado en las Bienales denota una agenda sociopolítica que subyace al carácter artístico del evento, aunque de similar naturaleza, la incidencia de la participación varía según la empresa y el programa, y 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 es justificado por el Museo La Tertulia el patrocinio de Cartón de Colombia:

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.⁴¹

Con las Bienales, Cartón de Colombia daba un salto de importancia en su labor de mecenazgo, labor que ya había iniciado bajo los “mandatos” de su casa madre, la Cointainer Corporation of America (CCA),⁴² que a partir de 1940 empezó a mostrar un particular interés en la promoción del diseño gráfico, lo cual convirtió a la compañía en un referente en la promoción de la publicidad en Estados Unidos, a partir de sus series *Great Ideas*, así como el *Atlas geo-graphic* realizado en 1953 por Herbert Bayer.⁴³ De hecho, Walter P. Paepcke, presidente y fundador de la CCA, fue un referente del diseño moderno, amigo cercano de Moholy-Nagy e incluso financió la Bauhaus. Jacobsen, el director del departamento de arte, comisionó diseños de importantes modernistas, incluyendo a Herbert Matter, Herbert Bayer y Jean Carlu, para la campaña de la compañía.⁴⁴ En efecto, fue a través del contacto con el departamento de diseño de la CCA que La Tertulia gestionó la participación americana en el campo de diseño gráfico de la Bienal.

El fomento al arte, particularmente a través de las Bienales, le dio a Cartón de Colombia la posibilidad de ligar su marca al mecenazgo cultural más que a la destrucción ambiental, así como de reforzar el discurso de que la inversión de capital extranjero en Colombia redundaba en marcados beneficios sociales y económicos, los que constituían el *verdadero* objetivo de todo proyecto de inversión de capital en un país en desarrollo.⁴⁵ Las Bienales Americanas de Artes Gráficas se muestran entonces como el programa con el que Cartón de Colombia solidifica su vinculación con la cultura, constituyéndose estas en el proyecto propio que venían buscando desde hace un tiempo y que finalmente desarrollaron en alianza con el Museo La Tertulia. Es curioso que el Museo como institución intermediaria, gestora, y promotora, convocando a los artistas con posturas latinoamericanistas y ejecutando la financiación de Cartón de Colombia, posibilitó que las Bienales fueran vistas como algo 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. Paralelamente, Cartón de Colombia tenía un proyecto como coleccionista de arte cuyo objetivo era adquirir las obras más representativas de la gráfica de esos años para, entre otras cosas,

utilizarlas en los catálogos anuales que distribuía a través de Artes Gráficas Panamericanas (AGPA), de los cuales participarían muchos de los artistas más reconocidos de esos años.

Catálogos y portafolios: Las Artes Gráficas en la esfera comercial

La revaloración del grabado y su legitimación a través de las Bienales de la disciplina realizadas en Latinoamérica llegó de la mano de un interés comercial. En Cali, en la coyuntura de la modernización y de los Juegos Panamericanos, se apuntaba a políticas de reactivación económica; muestra de esto es el protagonismo que empezó a tener la empresa privada que ya fue antes referenciado. Esto sumado al nuevo público cautivo interesado en la gráfica y en su adquisición, hizo que en las Bienales del Museo La Tertulia el componente comercial también tomara relevancia.

Para Shifra Goldman, en 1970 se articularon dos posiciones: “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”.⁴⁶ Esta dicotomía representa para la autora los usos que los coleccionistas e instituciones le asignan a la producción artística lo que convierte al arte en un objeto de consumo. El bajo costo asociado a la gráfica así como su tiraje múltiple, hace que la ligazón de esta disciplina al circuito comercial, que además la legitima, sea esperable. Las obras eran enviadas a la Bienal con sus respectivos valores, y muchos artistas explicitaban la intención de su venta.

Pero la actividad comercial no sólo se dio en el marco de las Bienales o con la venta de obras participantes, sino que también continuó en los años siguientes a través de los denominados portafolios. Desde 1972, Cartón de Colombia empezó a promocionar portafolios con obras seleccionadas de diversos artistas; estos portafolios en un comienzo eran distribuidos entre sus empleados o socios, y eventualmente también fueron puestos en venta. Para los artistas representaba, además de la adquisición de su obra, la distribución de ésta a un buen número de personas, así como una peldaño más en la escala de legitimación, al gozar estos

portafolios de un prestigio internacional de reunir “lo mejor de la gráfica”.

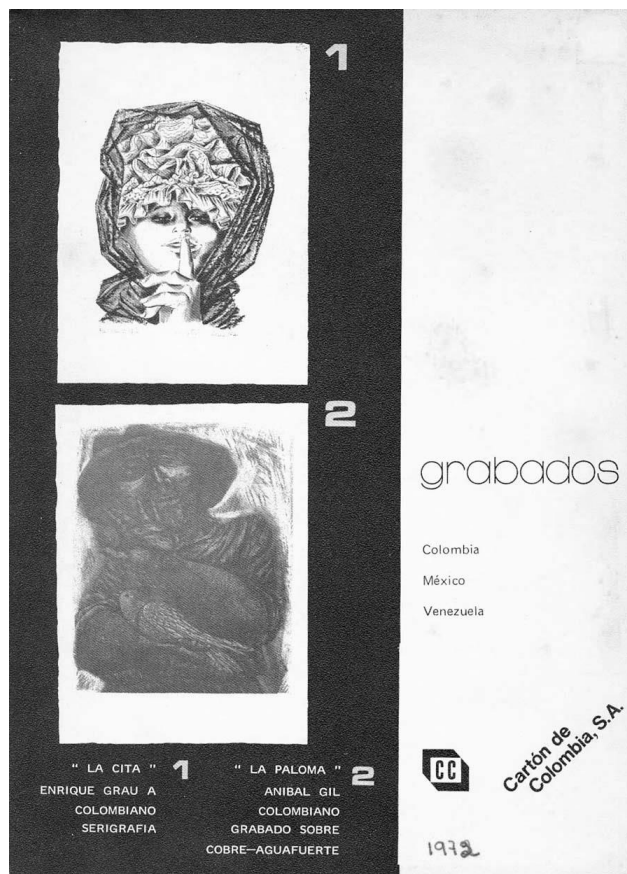


Fig. 5 Portafolio de Grabados, Colombia, México, Venezuela. Cartón de Colombia. 1972.

El 7 de diciembre de 1972 se inauguró en el Museo La Tertulia la muestra del portafolio que Cartón de Colombia le encargó a Enrique Grau, Pedro Alcántara, Phanor León, Juan Antonio Roda, Santiago Cárdenas y Aníbal Gil, todos reconocidos artistas colombianos, para el Museo La Tertulia. Este hecho se destaca porque “es la primera vez que en Colombia se da la oportunidad a los artistas gráficos de reunirlos en un portafolio de tan alta calidad, con lo cual Cartón de Colombia S.A. complementa su labor en materia de difusión de las Artes Gráficas, obra que continuará espléndidamente con la Bienal del año 73.”⁴⁷ Así, Cartón de Colombia se unía junto a Cartón de Venezuela, S.A. a la actividad que Cartón y papel de México. S.A., de C.V.,⁴⁸ empezó a realizar desde 1971, año en que lanzó el programa AGPA con el fin de distribuir regalos de *distinción* entre sus clientes y amigos. AGPA empezó a publicarse anualmente constituyéndose así en un lugar de importancia en la difusión de la gráfica. (Fig.5)

En 1979 se lanzó una edición compilatoria de los 8 años de existencia del programa. En ese catálogo de gran tamaño se mostraban reunidos en orden alfabético artistas de 28 países: 398 latinoamericanos y 41 de Norteamérica y Europa. Cada uno recibió el encargo de crear una obra de arte seriada, original y exclusiva. En la mayoría de los casos, las series consistieron de 150 ejemplares cada una. El tema y la técnica quedaron a la discreción del artista siendo la única restricción la calidad y tamaño de papel (56X76cm).⁴⁹ Con este grupo de obras y artistas se buscaba, según el catálogo, una “compilación gráfica de caracteres, tradiciones e ideologías de la América Latina contemporánea”, remarcando su interés en promover la gráfica fundamentalmente latinoamericana, aunque no exclusiva a ella. En la introducción del catálogo, que además contiene textos escritos por Riva Castleman, Staton Catlin y Octavio Paz,⁵⁰ se expresa el alcance del programa: “Desde 1971, cerca de 36.000 obras gráficas se han distribuido principalmente en nuestros tres países. Se han entregado colecciones completas de estas obras al Museo de Arte Moderno de Bogotá, al Museo de Bellas Artes de Caracas, al Instituto Nacional de Bellas Artes de México y al Museo de Arte Moderno de Nueva York, así como a otros museos e instituciones de distintas partes del mundo”. A la vez que se agradece a “la tradicional excelencia en el diseño gráfico que ha mantenido a través de los años Container Corporation of America sirvió para inspirar este proyecto”.⁵¹

Por su parte Riva Castleman reconoce la importancia del patrocinio en el arte, lo considera “necesario” y “deseable” para financiar lo “costoso” del medio. Asimismo destaca que las tres compañías latinoamericanas que realizaron el programa AGPA y que están afiliadas a CCA parecen haber enfrentado la problemática del patrocinio de manera equitativa y con imaginación. “Los patrocinadores han ayudado a sus comunidades a entrar en contacto con obras de arte de muchas formas, estilos, y las han puesto en manos de personas cuyo conocimiento del arte se ha visto incrementado”. De igual forma, lo afirma Stanton Catlin: “la contribución que brinda el proyecto AGPA a este venerable arte ha sido doble. En primer lugar, ha expuesto la gran madurez y vigor del grabado latinoamericano. Y en segundo lugar, ha puesto nuevas obras de muchos artistas contemporáneos de estatura al alcance de un gran número de personas”.⁵²

Dentro de la lista de artistas encontramos varios asiduos a las Bienales de Cali, de los cuales podemos señalar a Rodolfo Abularach, Pedro Alcántara, Edgar Álvarez, Álvaro Barrios, Roser Bru, Luis Caballero, Sergio Camporeale, Juan y Santiago Cárdenas, Delia Cugat, Roberto De Lamónica, Raquel Forner, Milton Glaser, Susy Iglicky, Phanor León, Pablo Obelar, Augusto Rendón, Juan Antonio Roda, Julio Le Parc, John Messey, Antonio Seguí o Luis Solari; al igual que otro listado de artistas consagrados -no exclusivamente grabadores- como Beatriz González, Enrique Grau, Manuel Hernández, María de la Paz Jaramillo, Óscar Muñoz, Edgar Negret, Miguel Ángel Rojas, Carlos Rojas. Este listado de nombres permite dar cuenta del alcance de estas publicaciones, y su validación dentro del circuito artístico.

El programa continuó con publicaciones anuales, algunas de estas de exclusividad a artistas nacionales; después de 1985, cuando Smurfit Kappa compró Cartón de Colombia, se continuaron haciendo los portafolios, con una publicidad aún más agresiva para tomar posesión de la nueva marca: Cartón de Colombia era ahora Smurfit Kappa Cartón de Colombia, y los portafolios una parte importante de su promoción.

Para Miguel González el mercado se inundó de la súper producción gráfica de artistas que competían en precio y número, y de portafolios “sin fin” contruidos por las galerías. “Los museos tampoco asumieron una posición crítica: usaron y siguen usando carpetas como forma de promoción y autofinanciación”.⁵³ Efectivamente, en paralelo a los mencionados portafolios de Cartón de Colombia, el Museo La Tertulia realizó algunos portafolios que deseaba comercializar para obtener fondos para la construcción del Taller de Grabado de la institución. Así en 1976, bajo la dirección técnica de Lorenzo Homar, se hicieron cien carpetas con seis serigrafías cada una, impresas en papel arches de 200 gramos, de Enrique Grau, Juan Antonio Roda, Pedro Alcántara, Luis Caballero, y María de la Paz Jaramillo.⁵⁴ Ésta sería para María Elvira Iriarte “la primera empresa comercial importante en la historia de la serigrafía colombiana”. Las carpetas tuvieron una acogida tal que “cien portafolios se vendieron en dos semanas a costo de \$20.000 (US\$60) cada uno.”⁵⁵ Un año después el Museo se propuso lanzar otro portafolio, esta vez con obras de artistas

latinoamericanos; como era de esperarse la propuesta inicial contaba con la participación de Homar y Alcántara, pero debido a diferencias comerciales, los dos optaron por salirse del proyecto. Alcántara ve en este “portafolio formalista” un intento de obtener otros 2 millones de pesos colombianos (por el éxito comercial que obtuvo el Primer Portafolio), por encima de cualquier principio estético.⁵⁶



Fig. 6 Taller-escuela de grabado La Tertulia. CEDOC Museo La Tertulia.

Finalmente el portafolio se llevó a cabo con la participación de Susy Igllicki (Venezuela), Luis Molinari (Ecuador), Emilio Sánchez (Cuba), Lasid Thame (Brasil), Gabriel Messil (Uruguay), Pablo Obelar (Argentina), Fernando de Szyszlo (Perú) y Eduardo Vilches (Chile). 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.⁵⁷ (Fig.6)

Lo anterior expone las diversas formas en que el campo cultural se liga al productivo, económico y político. Para George Yudice, esto evidencia entre otras cosas el intercambio entre riqueza y valor en el campo cultural, “por una parte se considera que las comunidades son ‘enriquecidas’ y ‘consolidadas’ por el arte, en tanto por otra parte los directores, curadores y artistas son los que obtienen valor”.⁵⁸ En este sentido las Bienales organizadas por el Museo La Tertulia y Cartón de Colombia, permitieron a sus instituciones organizadoras, además de establecer su prestigio y acrecentar su *capital simbólico*, direccionar el interés artístico hacia el comercial, estableciendo instancias de consumo

y aprovechamiento de la obra gráfica con fines económicos.

Conclusión

Las Bienales Americanas de Artes Graficas sintetizan entonces el cruce de propósitos del Museo La Tertulia y Cartón de Colombia, quienes construyeron un espacio para la promoción del dibujo y el grabado a nivel institucional faltante en la escena artística nacional.

Existe la idea de que la plasticidad más actual -arte conceptual, de participación, objeto 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.⁵⁹

El dibujante y grabador Pedro Alcántara expresaba en esta afirmación la idea de una subvaloración de las artes gráficas en Colombia, al juzgar que éstas eran ubicadas en un segundo plano frente a otras manifestaciones en los diversos certámenes institucionales, principalmente en las Bienales de Coltejer. En 1970 Alcántara viajó a Puerto Rico, donde conoció a Lorenzo Homar y descubrió el movimiento gráfico que desde el ICP con las Bienales de Grabado y las diferentes galerías locales se estaba promoviendo; el artista vio así en el proyecto de La Tertulia y Cartón de Colombia la posibilidad de darle a la disciplina que él defendía la dimensión que ya tenía en otros países latinoamericanos.

Para los artistas colombianos, las Bienales representaban además una alternativa a los espacios tradicionales de circulación y legitimación artística, la mayoría con sede en Bogotá. La apertura y la expansión del panorama de las artes hacia la periferia y la focalización en una disciplina con una producción cada vez más importante hizo que los artistas, así como instituciones y críticos, se vincularan con entusiasmo al proyecto y al mismo tiempo validaran el espacio caleño como uno de importancia e influencia en el campo artístico nacional.

El patrocinio de Cartón de Colombia hizo posible la realización del evento y de sus completos catálogos. Sin embargo, no fue ajeno a disputas: algunos artistas dejaron de enviar obras a las Bienales mientras que otros criticaron severamente a la institución por su carácter burgués y elitista, factor agravado por el uso comercial que se le empezó a dar al arte gráfico a partir de los portafolios realizados para recaudar fondos para la ampliación de las instalaciones.

En 1975 Marta Traba escribió “Nueva versión del lobo y caperucita. Reflexión sobre las artes plásticas latinoamericanas”; allí reconocía una colonización cultural en América Latina donde los postulados de la década anterior sobre la preponderancia de la identidad frente al universalismo debían ser replanteados. “De esta manera, mientras discutíamos tesis de prioridades de localismo sobre universalismo y viceversa, llegó el lobo y se comió a Caperucita

[...] de un año para otro, la pintura, la escultura, el grabado y el dibujo desaparecieron de los salones locales, tragados por los productos”.⁶⁰ Después de la Tercera Bienal pasaron cinco años para que en 1981 el Museo pudiera celebrar su Cuarta edición, acusando problemas principalmente económicos; para la Quinta y última Bienal se aceptaron obras de cualquier técnica, con la sola exigencia de que el soporte fuera papel, lo que abrió la puerta a esculturas, instalaciones y otro tipo de propuestas. Al terminar la década del setenta, como lo señalaba Traba, se abren nuevos panoramas en las artes y la promoción dada a la gráfica empieza a decaer, relegando la posición de las Bienales en la escena artística americana.

Notas

¹ El presente artículo surge de la tesis de maestría titulada “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” dirigida por la Doctora Silvia Dolinko. (Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, IDAES-UNSAM, Buenos Aires, Argentina, 2014).

Las Bienales Americanas de Artes Gráficas fueron cinco en total y se realizaron de forma irregular hasta 1986.

² Hoy *Trienal poligráfica de San Juan*.

³ Silvia Dolinko, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa, 2012. p.290.

⁴ 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.

⁵ Por ejemplo, *Línea ausente* de Camnitzer, que fue premiada en la Primera Bienal de Puerto Rico, había participado ese mismo año en la Bienal de Chile (Silvia Dolinko, *Arte plural... op.cit.* p.294). Camnitzer también participó en las dos primeras Bienales de Cali y en la Exposición Panamericana.

⁶ Silvia Dolinko, *Arte plural... op. cit.* p.294.

⁷ Esta red de intercambios latinoamericanos y caribeños está siendo investigada para la tesis de Doctorado en Historia en IDAES/UNSAM: “Intercambios, representaciones y programas del arte gráfico en Cali, Colombia, y la conformación de redes culturales en América Latina y el Caribe en los años setenta” bajo la dirección de la Doctora Silvia Dolinko. Actualmente en desarrollo.

⁸ Institución privada, sin ánimo de lucro, dedicada a la promoción y difusión de las artes. Primero Museo de Arte

Moderno del país con sede propia, la cual fue inaugurada en 1968.

⁹ “El Dibujo y el Grabado serán el Arte de las Masas”, *Occidente*, Cali, 14 de mayo de 1971. Centro de Documentación Museo La Tertulia. (CEDOC).

¹⁰ La figura de Homar es extremadamente relevante para las Bienales de Cali. Su amistad con Pedro Alcántara marcó una serie de emprendimientos de la gráfica en la ciudad, realizando talleres, portafolios, sociedades e intercambios.

¹¹ “El diseño gráfico: Punto de lanza para que el arte llegue hasta las masas”, *Occidente*, 8 de agosto de 1971. Centro de Documentación Museo La Tertulia. (CEDOC).

¹² *Boletín* No. 25, Museo La Tertulia, octubre de 1970. Centro de Documentación Museo La Tertulia. (CEDOC).

¹³ Juan Ricardo Rey-Márquez, *El dibujo en Colombia 1970-1986*, Medellín, La Carreta Editores, 2007, p.14.

¹⁴ Edith Gibson, “Re-aligning vision: alternative currents in South American Drawing”, en *Re-aligningvision: alternative currents in South American Drawing*, Austin, Universidad de Texas, 1997, p.44. Citado en Juan Ricardo Rey-Márquez, *op.cit.*, p.92.

La última versión de la Bienal Panamericana de Artes Gráficas fue en 1986.

¹⁵ 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 Sao Paulo y de los Gobiernos Nacionales de Brasil y Colombia.

¹⁶ “Divorcio entre la Bienal y los Panamericanos en Cali”, *El Tiempo*, 24 Julio de 1971. Centro de Documentación Museo La Tertulia. (CEDOC).

¹⁷ “Marta Traba desnuda la Bienal”, *El Pueblo*, domingo 16 de mayo de 1976. Centro de Documentación Museo La Tertulia. (CEDOC).

- ¹⁸ Marta Traba, cita en Fabiana Serviddio, *Arte y crítica en Latinoamérica en los años setenta*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2012, p.221.
- ¹⁹ Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, p.212.
- ²⁰ Florencia Bazzano-Nelson “Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba” en Marta Traba, *Dos décadas vulnerables... op. cit.*, p.11.
- ²¹ Marta Traba, *Dos décadas vulnerables, op.cit.* pp.207-212.
- ²² Silvia Dolinko, *Arte Plural...op.cit.*, p.292.
- ²³ Acta de la I Bienal de Artes Americana de Artes Gráficas, número 2, 11 de febrero de 1971. Centro de Documentación Museo La Tertulia. (CEDOC).
- ²⁴ Acta de la I Bienal de Artes Americana de Artes Gráficas, número 5, 15 de abril de 1971. Centro de Documentación Museo La Tertulia. (CEDOC).
- ²⁵ Para la II Bienal los jurados fueron: Eugenio Barney Cabrera (Colombia), Jesús Rafael Soto (Venezuela) y Alan Fern (Estados Unidos) para dibujo y grabado. En diseño; Ricardo Morales (Colombia), Jas Reuter (México) y Herman Zapf (Alemania).
- La III Bienal contó con la calificación de Adelaida de Juan (Cuba), Milton Glaser (Estados Unidos) y Ángel Kalenberg (Uruguay).
- ²⁶ Marta Traba, *op.cit.* pp.209-212.
- ²⁷ Juan Ricardo Rey-Márquez, *op.cit.*, p.49.
- ²⁸ Miguel González, *Latinoamérica: Visiones y miradas*, Cali, Corporación para la Cultura, 2005, p.64.
- ²⁹ Carta de Antonio Berni a Maritza Uribe de Urdinola, Buenos Aires, 18 de Octubre de 1970. Centro de Documentación Museo La Tertulia. (CEDOC).
- ³⁰ En una carta enviada por Berni a Maritza Uribe el 3 de noviembre de 1973 se puede leer: “No dudaba en cuanto al éxito de la Bienal, usted, señora pone tal calor humano e intelectual en la organización, sin duda enormemente trabajosa, evidentes en sus cartas, boletines, etc...que ningún artista latinoamericano puede dejar de prestar apoyo a la directora como a sus colaboradores.
- América Latina debe perseverar en todas sus facetas, materiales y espirituales, en el logro de la gran comunidad constructiva base de la fortaleza de estos pueblos del continente.
- En Cali, ciudad entre serranías en el valle del río Cauca, por donde he pasado en 1941, cuánto habrá cambiado, en un itinerario por tierra Bueno Aires-Bogotá, se está dando con ustedes un hermoso ejemplo de cultura continental”. Carta de Antonio Berni a Maritza Uribe de Urdinola, Buenos Aires, 3 de noviembre de 1973. Centro de Documentación Museo La Tertulia. (CEDOC).
- ³¹ Colectivo de artistas que realizaban obra gráfica comprometida conformado por Diego Arango, Nirma Zárate, Carlos Granada y Umberto Giagrandi. Para más sobre el Taller 4 Rojo, véase: María Sol Barón Pino y Camilo Ordoñez Robayo. Equipo Transhistoria, *Rojo y más rojo. Taller 4 Rojo: producción gráfica y acción directa*, Bogotá, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2014.
- ³² “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, pp.15-21.
- ³³ Alejandro Gamboa Medina, *Taller 4 Rojo: entre la práctica artística y la lucha social*, Bogotá, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2011, p.64.
- ³⁴ Martiza Uribe de Urdinola, “Desde los griegos y los romanos”, *El País*, Cali, 5 de diciembre de 1970. Centro de Documentación Museo La Tertulia. (CEDOC).
- ³⁵ Carta de Miguel Ángel Rojas Mix a Maritza Uribe de Urdinola, Santiago de Chile, 5 de junio de 1973. Centro de Documentación Museo La Tertulia. (CEDOC).
- ³⁶ 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*, Manizales, Fondo de Publicaciones Universidad Distrital Francisco José De Caldas, 2008, pp.59-70.
- ³⁷ Damián Bayón, *América Latina en sus artes*, México, Unesco-Siglo XXI, 1984, p.73.
- ³⁸ John King, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Gaglianone, 1985.
- ³⁹ Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires. Siglo veintiuno editores, 2008.p. 201.
- ⁴⁰ Catálogo *I Bienal Hispanoamericana de Arte*, Medellín, Coltejer, 1968.
- ⁴¹ Maritza Uribe de Urdinola, “El arte y el pensamiento”, *El espectador*, 19 de julio de 1970. Centro de Documentación Museo La Tertulia. (CEDOC).
- ⁴² 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.
- ⁴³ Participante en la Primera Bienal de Cali.
- ⁴⁴ Malcolm Barnard, *Graphic design as communication*, New York, Routledge, 2005. p.195.
- ⁴⁵ Gustavo Gómez, “Historia de una fábrica de pasta y papel en Sudamérica”, <http://www.fao.org/docrep/15470s/15470s02.htm> consultado en septiembre de 2012.
- ⁴⁶ Shifra Goldman, “La Bienal de Artes Gráficas de Puerto Rico”, *Arte en Colombia*, n° 33, 1997, pp.74-78.
- ⁴⁷ *Boletín*, n°50 Cali, noviembre 1972. Centro de Documentación Museo La Tertulia. (CEDOC).
- ⁴⁸ Estas tres empresas eran subsidiarias para esos años de CCA, posteriormente compradas por la irlandesa Smurfit Kappa.
- ⁴⁹ Artes Gráficas Panamericanas. Cartón de Colombia S.A, Cartón y papel de México. S.A., de C.V., Cartón de Venezuela, S.A. Ciudad de México, 1979.
- ⁵⁰ Riva Castleman era la Directora del Departamento de Artes Gráficas y Libros ilustrados del Museo de Arte Moderno de Nueva York; Stanton L. Catlin fue curador y director norteamericano de la galería de Arte del Center for Inter- American Relations, New York (Centro para las Relaciones Interamericanas, Nueva York), catedrático y

hombre de influencia en la promoción del arte latinoamericano en Estados Unidos.

⁵¹ “Introducción”, Artes Gráficas Panamericanas, Cartón de Colombia S.A, Cartón y papel de México. S.A., de C.V., Cartón de Venezuela, S.A. Ciudad de México, 1979.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Miguel González, *Latinoamérica... op. cit.* p.70.

⁵⁴ *Boletín*, n°94, septiembre de 1976. Centro de Documentación Museo La Tertulia. (CEDOC).

⁵⁵ Maria Elvira Iriarte, *Historia de la serigrafía en Colombia*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1986. p.59.

El Museo realizó el proyecto de los portafolios para obtener recursos para financiar la construcción del Taller – Escuela de Grabado, que eventualmente se logró gracias al aporte de Colcultura en 1978.

⁵⁶ Carta de Pedro Alcántara a Lorenzo Homar. Cali, 20 de febrero de 1977. Cortesía de los archivos privados Laura y Susan Homar Dämm, San Juan Puerto Rico, Puerto Rico.

⁵⁷ *Boletín*, n°104, Cali, octubre 1977, p.3. Centro de Documentación Museo La Tertulia. (CEDOC).

⁵⁸ George Yudice, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Barcelona, Gedisa, 2002.

⁵⁹ Pedro Alcántara, “Sí hay un arte Americano”, *El País*, 23 de Mayo de 1970.

⁶⁰ Marta Traba, “Nueva versión del lobo y caperucita. Reflexión sobre las artes plásticas latinoamericanas”, en

Emma Araujo de Vallejo (dir), *Marta Traba*, Bogotá, Planeta, 1984. pp.33. Citado en Fabiana Serviddio, *op.cit.*, p.212.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Castellanos Olmedo, Adriana; “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)*. No 8 | Primer semestre 2016, pp. 17-30.

Fecha de recepción: 21 de diciembre de 2015

Fecha de aceptación: 4 de mayo de 2016