

Iván Abadía

AQUÍ ME QUEDO. UNA REFLEXIÓN HISTÓRICA SOBRE LOS DISCURSOS DE CONSOLIDACIÓN DEL DISEÑO GRÁFICO COMO DISCIPLINA PROYECTUAL Y SU RELACIÓN CON EL CAMPO EXPOSITIVO ARTÍSTICO DE CALI ENTRE 1969 Y 1986

Resumen

Entre 1970 y 1986 se realizaron en el Museo de Arte Moderno La Tertulia, una serie de eventos que promovieron, entre otras cosas, nuevas miradas sobre el arte moderno. Las Bienales de Artes Gráficas, título que recibió este evento realizado en cinco ocasiones entre las fechas nombradas, fue un espacio de corte artístico que convocó a artistas de toda América a exponer sus trabajos en torno a técnicas en ascenso dentro del campo expositivo: el grabado y el dibujo. Pero así mismo, el evento, que contó (en gran parte de su trayectoria) con el aval de Cartón de Colombia para su realización, propuso una tercera categoría, el diseño gráfico, como parte de un programa expositivo de plásticas. Lejos de presentarse esta como una oportunidad para mostrar y difundir a la sociedad los ideales proyectuales sobre las cuales esta nueva disciplina se encontraba fundada, esta categoría resultó ser problemática para los nacientes diseñadores y planteó retos en términos logísticos para la organización del evento. Confusiones en torno a las prácticas expositivas del diseño por parte del museo, jurados únicos para todas las categorías, bases de participación ambiguas por el diseño, y en general, un cambio constante entre versión y versión en lo que a esta categoría respecta, son algunos de los principales asuntos que marcaron el paso del diseño por las Bienales, y que determinarían paulatinamente una lejanía entre ambas esferas de la creación, y cuya consecuencia vendría a darse por una ruptura categórica a principios de la década del 90.

Es así como se presenta esta ponencia, como parte de la segunda fase de la investigación titulada Gráfica Rebelde, Una reflexión sobre la consolidación del campo disciplinar del diseño gráfico en Cali y su relación con la participación en las Bienales de Artes Gráficas entre 1969 y 1986, ganadora de la beca de investigación en Arte, Cultura y Patrimonio de la Convocatoria Estímulos Cali 2018, que construyó un archivo de trabajo sobre la participación del diseño gráfico en los

Iván Abadía

Aquí me quedo. Una reflexión histórica sobre los discursos de consolidación del diseño gráfico como disciplina proyectual y su relación con el campo expositivo artístico de Cali entre 1969 y 1986.

I'll stay here. A historical reflection on the discourses of consolidation of graphic design as a project discipline and its relationship with the art exhibition field of Cali between 1969 and 1986.

Resumen

Entre 1970 y 1986 se realizaron en el Museo de Arte Moderno La Tertulia, una serie de eventos que promovieron, entre otras cosas, nuevas miradas sobre el arte moderno. Las Bienales de Artes Gráficas, título que recibió este evento realizado en cinco ocasiones entre las fechas nombradas, fue un espacio de corte artístico que convocó a artistas de toda América a exponer sus trabajos en torno a técnicas en ascenso dentro del campo expositivo: el grabado y el dibujo. Pero así mismo, el evento, que contó (en gran parte de su trayectoria) con el aval de Cartón de Colombia para su realización, propuso una tercera categoría, el diseño gráfico, como parte de un programa expositivo de plásticas. Lejos de presentarse esta como una oportunidad para mostrar y difundir a la sociedad los ideales proyectuales sobre las cuales esta nueva disciplina se encontraba fundada, esta categoría resultó ser problemática para los nacientes diseñadores y planteó retos en términos logísticos para la organización del evento. Confusiones en torno a las prácticas expositivas del diseño por parte del museo, jurados únicos para todas las categorías, bases de participación ambiguas por el diseño, y en general, un cambio constante entre versión y versión en lo que a esta categoría respecta, son algunos de los principales asuntos que marcaron el paso del diseño por las Bienales, y que determinaría paulatinamente una lejanía entre ambas esferas de la creación, y cuya consecuencia vendría a darse por una ruptura categórica a principios de la década del 90.

Es así como se presenta esta ponencia, como parte de la segunda fase de la investigación titulada Gráfica Rebelde, Una reflexión sobre la consolidación del campo disciplinar del diseño gráfico en Cali y su relación con la participación en las Bienales de Artes Gráficas entre 1969 y 1986, ganadora de la beca de investigación en Arte, Cultura y Patrimonio de la Convocatoria Estímulos Cali 2018, que construyó un archivo de trabajo sobre la participación del diseño gráfico en los eventos organizados por el Museo La Tertulia. El objetivo de esta segunda fase (y de esta ponencia) consiste en presentar un análisis de los discursos de participación en estos eventos por parte de los actores involucrados (diseñadores, artistas, organizadores y medios) y su relación con la consolidación del discurso proyectual relacionado con el campo del diseño, que particularmente fue en contravía con el campo expositivo artístico.

Between 1970 and 1986, a series of events were held at the La Tertulia Museum of Modern Art, which promoted, among other things, new perspectives on modern art. The Biennials of Graphic Arts, a title that received this event held five times between the dates mentioned, was an artistic court that invited artists from all over America to exhibit their work around rising techniques within the exhibition field: engraving and the drawing. But likewise, the event, which had (in large part of its trajectory) the endorsement of Cardboard of Colombia for its realization, proposed a third category, graphic design, as part of an exhibition program of plastics. Far from being presented, this is an opportunity to show and disseminate to society the project ideals on which this new discipline was founded, this category turned out to be problematic for nascent designers and posed logistic challenges for the organization of the event. Confusions about the exhibition's design practices by the museum, unique juries for all categories, ambiguous participation bases for the design, and in general, a constant change between version and version as far as this category is concerned, are some of the main issues that marked the passage of design through the Biennials, and that would gradually determine a distance between the two spheres of creation, and whose consequence would come from a categorical break in the early 90s.

This is how this paper is presented, as part of the second phase of the research entitled "Rebel Graphic, A reflection on the consolidation of the disciplinary field of graphic design in Cali and its relationship with participation in the Biennials of Graphic Arts between 1969 and 1986", winner of the incentive for research grand call, Cali 2018 Art, Culture and Heritage. of the incentive Call, which built a work file on the participation of graphic design in the events organized by the La Tertulia

Iván Abadía, Instituto Departamental de Bellas Artes – Cali, Facultad de Artes Visuales y Aplicadas.

Abadía, I. (2019). Aquí me quedo. Una reflexión histórica sobre los discursos de consolidación del diseño gráfico como disciplina proyectual y su relación con el campo expositivo artístico de Cali entre 1969 y 1986. *Proceedings FAD019*. Cali: PUJ.

Museum. The objective of this second phase (and of this paper) is to present an analysis of the discourses of participation in these events by the actors involved (designers, artists, organizers and media) and their relationship with the consolidation of the related project discourse with the field of design, which particularly went against the artistic exhibition field.

Palabras clave: Historia del diseño; Bienales de Artes Gráfica; Museo La Tertulia; Diseño Gráfico; Cali. *Design History; Biennials of Graphic Arts; La Tertulia Museum; Graphic Design; Cali.*

Cali, una ciudad cultural. A modo de introducción.

Para 1960, Cali se perfiló como una de los focos culturales en Colombia y Latinoamérica. Esto en parte se evidencia en dos aspectos primordiales: por una parte va a existir un crecimiento exponencial de la población municipal (de 190.015 habitantes en 1945, a casi 470.076 en 1958), dado principalmente por los movimientos migratorios, ocasionados en parte por el segundo aspecto, el crecimiento industrial (Vásques, 2001). Esto ocasionaría una extensión de la ciudad en términos urbanísticos y la necesidad de empezar a pensar la cultura como parte primordial del quehacer cotidiano. Nuevas propuestas educativas, mejoras en el sistema de salud y en general, un mercado laboral más amplio, son algunas de las principales características que marcan el inicio de la década del 60. En términos laborales, por ejemplo, iniciativas como el Ingenio Manuelita, Azucarera del Valle, Sidelpa e incluso Propal, conformarían algunos de los sectores que tendrían cabida en la región y que verían a la ciudad como una plaza atractiva para actividades de tipo industrial. Entre ellos el sector de las artes gráficas tendría gran relevancia, pues empresas como Carvajal, Litrografía Arango, Editorial América, Tipografías Manuel Sinisterra y Pacífico e incluso Cartón de Colombia, tendrían una amplísima actividad que representaría a inicios de la década del 60, al menos un 15% del total del empleo de la ciudad (Vásques, 2001).

En el campo de las artes, para la fecha varias instituciones se habían perfilado como aquellas que liderarían las actividades culturales y académicas de la región. Por una parte, la Junta Departamental de Bellas Artes, Bibliotecas y Extensión Cultural, institución que funcionaría en el Conservatorio Antonio María Valencia (hoy en día el Instituto Departamental de Bellas Artes), se consolidó como la dependencia de la Gobernación del Valle que planearía y dirigiría todos los eventos, exposiciones y en general todas aquellas propuestas culturales dadas en la ciudad. Así mismo, para 1956, comenzó bajo el nombre de Club Cultural La Tertulia (fundado legalmente como Corporación “La Tertulia” para la Enseñanza Popular, Museo y Extensión Cultural) el que se convertiría posteriormente en 1968 en el Museo de Arte Moderno La Tertulia, y que empezaría su funcionamiento en una casa del barrio San Antonio, convocando de forma continua a artistas de diferentes indoles a incluir a Cali como parte de los circuitos de exhibición de sus obras.

Por otro lado, para 1960, el Conservatorio contaba con las escuelas de Danza, Pintura, Escultura y Teatro. Esta última a su vez ya contaba con la participación de Enrique Buenaventura (como director de la escuela de Teatro), con Pedro I. Martínez (como director Teatro Escuela de Cali) y Fanny Mikey (como Administradora y Jefe de Relaciones del T.E.C.). Es así, como parte de estos ilustres personajes, llevan a cabo la idea de generar una serie de eventos en la ciudad que consolidaran una única propuesta cultural en torno a las Artes: los Festivales Nacionales de Arte en Cali. Tal y como aparece en el Acuerdo N.2 firmado en Abril 10 de 1961, el objetivo del proyecto gestado dentro de la escuela de Teatro y el T.E.C. propendería “...de manera decisiva, a la difusión popular de la cultura”, a celebrarse entre el 30 de Junio y el 10 de Julio del mismo año, contando con completa financiación por parte del Departamento, con plenas facultades de organización por medio de los miembros de la Junta y con un cuerpo consultivo conformado entre otros por Alfonso Bonilla Aragón, Soffy Arboleda y Maritza de Urdinola (estas dos últimas quienes se convertirían posteriormente en líderes del Museo).

Para Alzate y Otero (2012) la ciudad se enmarcaría en la década del 60 en un nuevo ambiente crítico artístico gestado dentro de las esferas públicas y que en parte, fue producto del agenciamiento de instituciones como las nombradas y que dejaron a su paso propuestas académicas y de formación artística (incluso dentro del Conservatorio) y un buen número de artistas, escritores, cineastas, dramaturgos y en general una amplísima formación de públicos, que sentarían precedentes en términos culturales en el país, y que contrastarían con las esferas hegemónicas que habían sido características en el campo artístico, al menos en la primera mitad del siglo XX.

Así, los Festivales Nacionales de Arte, que se organizaron anualmente desde 1961 hasta 1970 (completando diez versiones), fueron eventos que estuvieron centrados en mostrar a la comunidad una vasta propuesta cultural relacionada con las artes. Aunque en sus primeras ediciones, su fortaleza se fundamentaría en la música (especialmente clásica) y el teatro (dada la especialidad de sus organizadores y sus relaciones con el T.E.C.) con el paso de los años, las propuestas en torno a las artes plásticas fueron apareciendo con mayor fuerza. Es así como para el IV Festival (en 1964) verían la luz el Primer Salón Nacional de Pintura y el Tercer Salón de Cerámica, que imitaban los modelos de realización de los Salones de Artistas organizados en la capital. Es de apreciar que, es justo en esta versión, que el Festival empieza a abrir la posibilidad de la inversión privada como fuente de financiación de premios en las modalidades artísticas (el Servicio Nacional de Aprendizaje y el Instituto de Seguros Sociales, actuarían como los primeros patrocinadores oficiales en dicha modalidad) (IV Festival de Arte, 1964). Un año después, para su V versión, el programa de plásticas escalaría a nivel internacional (a Salón Panamericano de Pintura) invitando a dos artistas en el campo de cada país panamericano (V Festival de Arte, 1965), y solo hasta la VIII versión se incluiría como un programa independiente, técnicas consideradas como menores en el arte tradicional y que buscaban nuevas inquietudes en el campo de la producción artística: el dibujo y el grabado (dentro del Primer Salón Austral y Colombiano de Dibujo y Grabado) (VIII Festival de Arte, 1968; Ríos, 2013)⁰¹.

Ya para 1969, Cali fue designada como anfitriona de los Juegos Panamericanos en 1971 y ello resultaría una ocasión particular para propiciar un cambio urbanístico y cultural en la ciudad. Para esta fecha el Festival en su IX versión y ya organizado por el naciente Museo La Tertulia, había fortalecido en una gran medida los programas expositivos y los concursos en torno no sólo a la pintura, sino especialmente al dibujo y el grabado, pues contaba con la dirección de Gloria Delgado junto con la asesoría de Pedro Alcántara. Pero es para esta versión que se realizó el primer evento independiente a la organización central y financiado por la empresa privada: el Primer Salón Nacional de Diseño Gráfico, organizado en el Palacio de Bellas Artes y auspiciado por Cartón de Colombia. Es de gran interés la forma en la que este evento, resulta ser el punto de partida entre la relación museo-empresa y que marcaría la siguiente década de eventos expositivos de corte artístico. El capital privado ya había empezado a hacer parte de estos eventos, ya no solo como patrocinadores de premios (como en los Salones de Pintura) sino además como financiadores completos de todas las actividades y la organización de los mismos⁰². Tal y como menciona Castellanos (2016), "...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" (p. 23). Esta participación por parte de la industria se encontraba relacionada con intenciones de migrar su naturaleza mercantil e servir de mecenas en campos culturales (como el artístico).

Este evento (y sus posteriores realizados a partir de 1970) se mostraron 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." (Castellanos, 2016, p. 24). Pero contrario a lo que sustenta Castellanos (2016), existía un interés subyacente dentro de la

empresa en dar a conocer el diseño gráfico como una actividad creativa que hacía parte de la estructura de su empresa. No por nada como parte del discurso de inauguración del Salón de Diseño en 1969, Gustavo Gómez, gerente de la compañía se refiere al evento: “Cartón de Colombia al vincularse al certamen, patrocinando este concurso, lo hace dando importancia a las comunicaciones y buscando como objetivo estimular el desarrollo del diseño gráfico ampliando sus perspectivas y divulgándolo” (Diario Occidente, 1969). La empresa, para esa fecha, se empezaba a consolidar como una de las más grandes productoras de papel de la ciudad, y tenía dentro de su estructura una Oficina de Diseño Gráfico (especializada en el diseño y la manufactura de cajas) que contrataba dibujantes, fotógrafos y diseñadores empíricos para trabajar entre sus filas (como Jaime Mendoza, Mario Gordillo y Uldarico Minotta)⁰³.

Uno o dos asuntos acerca del surgimiento del diseño gráfico en el país.

El diseño gráfico como disciplina permite pensar una serie de acepciones al respecto de ciertas actividades relacionadas con el quehacer litográfico, la impresión e incluso el dibujo. Esta relación en parte, se encuentra fundamentada desde una perspectiva histórica en la forma en la que la disciplina surge en el país e incluso en la manera en la que en otros lugares se ha generado una relación con el campo artístico. Escuelas de arte aplicado (como la Bauhaus y Vkhutemas) e incluso escuelas de proyectación (como Ulm y Basilea) permiten pensar en una serie de tensiones al respecto de la relación existente entre arte, artes aplicadas e incluso diseño. En Colombia, por ejemplo, es la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, la encargada en la primera mitad del siglo XX de la formación de profesionales que se dedicaban al área de la ilustración y el cartelismo; de hecho, para la década de 1940, empresas como Bavaria y Semana consolidan sus departamentos de publicidad, contratando dibujantes, caricaturistas y en general, artistas gráficos que crearan proyectos visuales.

Esta Escuela (que después se transformaría en la Escuela y posterior Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia), incluiría entre la década del 40 y del 50, asignaturas denominadas ‘Diseño, Artes Gráficas y Arte Comercial’, ‘Litografía y Screen’, ‘Carteles y Letras’ e incluso ‘Diseño Publicitario’, como cursos adicionales a la formación de las artes y como una respuesta a la demanda nacional al respecto de las artes gráficas y publicitarias (Bermudez, 2015). De hecho, para 1963 se creó oficialmente un programa de formación técnico (posterior a la carrera de Artes) denominado Diseño Gráfico Especialización, como un adicional de cuatro semestres que se especializaba en temas relacionados con los cursos que anteriormente la escuela había ofrecido de forma aislada a sus estudiantes⁰⁴.

Al mismo tiempo, hacia 1960, se va a presentar la llegada al país de la primera ola de diseñadores formados en el extranjero, liderados por Dicken Castro (en el 62) y David Consuegra (en el 63). Ambos, llegados a la capital, se embarcaron en el trabajo alrededor del diseño y la publicidad, Castro, fundando la primera oficina de diseño del país (Dicken Castro y cia.) y Consuegra, trabajando activamente en el diseño corporativo para diferentes entidades (e.g. Inravisión, MAM y Colsubsidio); ambos se vincularían ocasionalmente como parte del cuerpo docente de cursos en la Universidad Nacional durante la consolidación del programa de Diseño. Pero al mismo tiempo, como diseñadores, participaron de forma activa en exposiciones de arte contemporáneo en la ciudad de Bogotá, permitiendo discutir los logros de la disciplina en contextos artísticos. De hecho Marta Traba, crítica de arte que para el momento se encontraba residiendo en el país, resalta en una de sus columnas la participación de Consuegra en la exposición Cuatro en 25 (Traba, 1964). Traba llega a contraponer el trabajo creativo de este diseñador al arte abstracto, llamándolo como una “...auténtica sorpresa...” al exponer seis carteles que la crítica llama “...una revolución dentro de ese medio expresivo comercializados, prostituido y anodino” (p. 59). La exposición contó además relieves de Eduardo Ramírez Villamizar y esculturas de Edgar Negret⁰⁵.

En el caso de Cali, la escuela de Pintura (que después se convertiría en el programa de Artes Plásticas del Conservatorio), tenía propuesto dentro de la escuela de Artes Plásticas, una asignatura denominada Arte Comercial durante gran parte del cursado, que otorgaba para finales de la década del 60 el título de maestro en Artes Plásticas experto en arte publicitario, y experto en arte comercial y publicitario. Tal especialidad se convertiría en la década del 70 en una carrera denominada Arte Publicitario, y que tuvo gran influencia de los eventos artísticos de las artes gráficas ocurridos en la ciudad durante esa época, el taller de artes gráficas del Museo La Tertulia, y una inquietud generalizada propiciada por traer el nombre del diseño gráfico a la esfera y la opinión pública; más tarde, en 1986, se institucionalizaría con el nombre con el que hoy cuenta la carrera y se generaría un proceso de convalidación para estudiantes anteriores a dicha fecha, bajo el título de Diseñador Gráfico.

En el caso mercantil, agencias como Nicholl's publicidad e incluso la oficina de diseño gráfico de Cartón de Colombia dirigida por Sergio González, entendieron el ejercicio creativo de la disciplina en función de las artes gráficas, la ilustración y la fotografía, que en muchos casos, y como artistas como Pedro Alcántara no tiene reparos en nombrar, era asumido por los propios artistas en función de su experticia sobre la comunicación visual. Es gracias a ello que surge el interés de Cartón de Colombia de gestionar el Salón de Diseño Gráfico en 1969, y vincularse posteriormente con los eventos liderados por el Museo La Tertulia, sirviendo de puente entre el contexto artístico y el contexto productivo. Durante tal salón, la acogida fue a tal nivel que se recibieron 120 obras de las cuales se expusieron 41 en el Palacio de Bellas Artes (Diario Occidente, 1969). Entre los ganadores, estuvo un joven Carlos Duque (en la segunda posición), quien había adelantado estudios como dibujante en la Escuela de Artes Plásticas del Conservatorio y adicional, se le otorgó una mención de honor a David Consuegra. Es de considerar lo que menciona Carlos Duque en una entrevista al respecto del diseño:

Se trata de un arte muy explotado por las agencias de publicidad, ejercido por quienes, como diseñadores profesionales, tienen en las manos las armas para hacer arte y Arte de Masas, Primero que todo, el diseño gráfico tiene como fin comunicar antes que cualquier cosa. (El País, 1969).

Para 1970 ya se había comisionado a Gloria Delgado (en ese entonces directora de los Festivales) junto a Pedro Alcántara, la organización de los eventos culturales relacionados con los Juegos Panamericanos del 71. Debido al sentir latinoamericano en relación con el dibujo y el grabado, se propuso la realización de las Bienales, y en sus propias palabras, se buscó la financiación directa de la empresa privada, en este caso Cartón de Colombia. Y es aquí donde entran en juego los intereses directos de la empresa por dar a conocer su oficina de diseño (que materializaron la convocatoria de la exposición del 69), pues su primera exigencia para la realización de tal evento fue la conjunción de las categorías propuestas por el Museo junto con la categoría de Diseño Gráfico. Así, y embarcados en la tarea de la realización de dicho evento, se propuso la realización de una especie de 'simulacro' que sirviera de antesala para la logística de un evento latinoamericano que convocara a artistas y diseñadores de toda la región; tal evento, la Exposición Panamericana de Artes Gráficas, realizado en el marco del X Festival Nacional de Arte de Cali, tomó un modelo organizativo similar al de los salones nacionales, convocando la participación de 'obras' en tres categorías (dibujo, grabado y diseño gráfico) a ser juzgadas por dos tipos de jurados (uno de selección y otro de calificación), corriendo con todos los gastos de funcionamiento, premios y logística por parte de la empresa.

La Exposición ganó gran relevancia y resultó ser uno de los principales atractivos del Festival, a tal punto que una parte de la muestra se trasladó al Museo de Arte Moderno de Bogotá una vez finalizada; fue tal su acogida que no bastó en afirmarse que en la Exposición estaban "presentadas todas las tendencias del arte actual americano"

(Diario Occidente, 1970a), incluyendo claro al diseño como una tendencia artística del momento. No por nada Gustavo Gómez, Gerente General de la empresa en el discurso inaugural de la exposición, se refirió al diseño:

No hay denominadores estéticos comunes, el arte está presente en todo y todos estamos involucrados en el proceso artístico. El diseño convertido en objeto de especulación estética, nos muestra cómo la Silla de Barcelona de Van Der Rohe es una obra de arte tan honesta y valerosa, como el más sofisticado 'collage'. Si algo sentimos con esta nueva manera de ser del arte, es que nos compromete más y no podemos ya ser ajenos a él o a sus formas. (Diario Occidente, 1970b).

El diseño y las bienales. Una relación problemática.

Las Bienales Americanas de Artes Gráficas, título que se le confirió a los eventos organizados por el Museo de Arte Moderno La Tertulia en cinco versiones (1971, 1973, 1976, 1981 y 1986), resultaron ser una extensión de la Exposición del 70. Las tres categorías se conservaron, pero Cartón de Colombia se tomó la tarea de estructurar de una mejor forma la de Diseño, debido a que su nivel de desconocimiento a nivel local había generado algunos inconvenientes en la Exposición. Debido a esto, propuso diferentes reuniones entre el Museo, Sergio González y diseñadores y publicistas (i.e. Dicken Castro, David Consuegra, Bernardo Salcedo, Gastón Betelli) que permitiesen plantear unas bases más acordes con la disciplina y que se distanciaran de las bases propuestas para las categorías artísticas. Esto se debió a que uno de los principales inconvenientes del evento fue que el diseño fue completamente juzgado por artistas, grabadores, pintores, críticos de arte, lo que empezó a evidenciar un desconocimiento al respecto de las funciones comunicativas del diseño.

Uno de los principales cambios en comparación con el evento anterior fue la independencia de los jurados de selección y calificación para las categorías artísticas (dibujo y grabado) y del diseño. Para esta última, sirvieron de jurados Castro, Consuegra y se invitó a Jhon Massey (director de la oficina de diseño de la CCA de Chicago) (I Bienal Americana de Artes Gráficas, 1971) para dicho fin. Adicional, en cada país se determinaron comités de enlace, que pudieran servirle al Museo como punto de referencia y contacto hacia artistas y diseñadores que estuvieran trabajando en la región; fue así como el evento consolidó una logística de comunicación impresionante en torno a la proposición, la convocatoria e incluso la recolección de obras a lo largo del continente, quien para su primera versión contó con grandes exponentes del diseño americano como Herbert Bayer, Seymour Chwast, Milton Glaser y Saul Bass.

Para la I Bienal un total de 84 piezas dentro de la categoría de diseño (34 colombianas) fueron escogidas, entre "cuadros y diseños". Al respecto de esta categoría Consuegra se refiere:

He notado mayor inventiva en la producción nacional. Hace falta más técnica para lograr mayor alcance del mensaje. Es todo lo contrario de lo que se observa en el extranjero los cuales coordinan en beneficio de la comunicación del mensaje. En Colombia se ve limitado este mensaje por falta de escenarios y museos para llevar a cabo los adelantos que esta técnica exige. Apenas se empieza a sentir la necesidad del diseño gráfico. (Peláez, 1971).

Y eso se hace demasiado evidente al revisar los catálogos, pues los productos colombianos parecen carecer de exploraciones formales, quedándose relegados en ejercicios de abstracción de formas y colores básicos. Pero las participaciones en el evento muestran otro aspecto a notar para el momento: la práctica del diseño resultaba ser una actividad mucho más relacionada con el arte que con la misma disciplina, ya que muchos artistas participaron con sus creaciones en dicha categoría, más lastimosamente en casi todos los casos, los catálogos sólo registraron obras en las categorías artísticas de dibujo y de grabado (evidencia de ello es que los artistas Juan Bernal y Vera Frenkel, resultaron ganadores en la categoría de diseño para 1973, en la segunda versión de la Bienal).

A medida que fue avanzando cada evento se puede notar en los trabajos colombianos, un avance en término de exploración de técnicas, de concreción de conceptos e incluso al respecto de nuevas miradas y optación por nuevos formatos, y esto en parte fue generado por el propio espíritu del evento: convocar a prácticas artísticas foráneas y lograr intercambios discursivos en los contextos locales. Ya para la segunda versión, en 1973, el éxito del evento había alcanzado tal popularidad, que se contó con un jurado mucho más especializado pero único para las tres categorías: Ricardo Morales (publicista), Jas Reuter (crítico y escritor mexicano) y Herman Zapf (diseñador tipográfico alemán). Y aunque Cartón de Colombia y el Museo intentaban hacer desde la difusión del evento⁰⁶ un esfuerzo enorme de dar a conocer una categoría casi inexplorada e inexistente, muchos medios de comunicación seguían refiriéndose a los diseñadores como artistas y a las piezas presentadas como obras (sin poder realizar mayores diferenciaciones al respecto).

Pero de alguna forma, el camino recorrido desde el Salón de Diseño del 69, había instaurado algún tipo de experticia por parte de los diseñadores, quienes empezaron a tener reparos al respecto de la forma de organización del evento y de la forma de exposición de los productos de diseño enviados. Al respecto, Rómulo Polo quien diseñó la propuesta ‘...mira cómo anda el mundo en el que vivimos’, proyecto pictográfico creado para el control de calidad de una compañía, que venía acompañada de 3000 tarjetas de presentación para ser repartidas con el público, manifestó su descontento al Museo al ser retornadas en su totalidad. De la misma forma, refirió como su proyecto ‘Piñata’ presentado en la I Biental, y quien ganó una mención en la categoría de diseño, no se le pudo otorgar la distinción pues constaba de una serie de impresos plegados que eran retirados por parte del público, culpando en su misiva a la organización del evento de no comprender la función práctica y comunicativa de los proyectos presentados en esta categoría⁰⁷. También se presentó un problema de plagio por parte del artista Gustavo Pardo Sarmiento, quien fue acusado por los jurados de plagiar la obra de David Doty y presentarla bajo el nombre de Graficubo (y quien había obtenido el primer premio de la II Biental). Tras un intercambio de cartas y de quejas al Museo, los jurados se retractaron acerca del juzgamiento, pero la obra fue retirada del catálogo oficial y no le fue adjudicado el primer premio nuevamente. Al respecto Pardo Sarmiento cuestionó al Museo acerca de la competencia de los jurados al juzgar una categoría tan novedosa como lo era la del diseño.

Para la III Biental, la complejidad de la organización del evento obligó a romper con la su periodicidad, y algunos cambios fueron aplicados a la categoría de diseño: por una parte cambió de nombre a “diseño de la comunicación visual” en parte para que dejase de tener confusiones de cara a los medios con el nombre del evento (en algunos titulares periodísticos, la Biental era llamada Biental de Diseño en vez de Biental de Artes Gráficas); al mismo tiempo se aclaró el tipo de producto que serían recibidos en esta categoría, “...trabajos realizados en cualesquier de las técnicas tradicionales o experimentales, (...) susceptibles de aplicación masiva y cuya concepción esté orientada a comunicar visualmente un contenido específico” (III Biental Americana de Artes Gráficas, 1976), permitiendo la presentación de obras que tuvieran una aplicación de tipo espacial. Pero quizás el cambio más abrupto fue establecer una temática exclusiva para la categoría proyectual: la ecología. Esta determinación terminó generando polémica entre los participantes, algunos de los cuales (como Santiago Pol, diseñador venezolano) se dirigieron al Museo sugiriendo entre otras cosas no poner tema en dicha categoría, proponiendo una libertad de creación para los diseñadores, y recomendando remover de las fichas de inscripciones (que para esta versión fueron completamente independientes de las otras categorías) los precios de los proyectos, que se mantenían desde las fichas de la Exposición Panamericana, esto debido a que muchas realizaciones gráficas no tenían precio para su venta ya que resultaban ser productos de procesos creativos previos al evento.

Hay un aspecto importante a hacer notar en la revisión de los catálogos, y que de alguna forma se encuentra relacionado con la misiva de Rómulo Polo en la II Bienal, que a su vez, detalla la ausencia de registro de su primer proyecto presentado y la incompletitud de su segundo proyecto (al menos en lo que al catálogo respecta). En ellos, se presenta una incongruencia en las formas de representación de los proyectos de diseño, que en algunos casos, por tratarse de asuntos espaciales, interactivos, usables e incluso mediales, resultan incongruentes con el catálogo impreso como pieza de difusión. Esto se hace mucho más evidente hacia la III versión en donde trabajos como el Dicken Castro (libro Razones), Martha Granados (plegable Un mundo que debemos conservar), Jaime Mendoza (libro de dibujos Pequeña Historia) y Uldarico Minota (Juego ecológico a modo de naipes), son representados de formas parciales y según testimonio de Mendoza, en algunos casos incongruentes con la naturaleza misma del objeto de diseño⁰⁸.

De alguna forma y para la penúltima versión realizada en 1981, que contó con un cambio de patrocinio (de Cartón de Colombia a fondos mixtos liderados por la empresa bogotana Centrum Publicidad), se siguieron realizando más modificaciones a esta categoría, que pareciera empezaba a ser problemática para la organización del evento. En este caso se volvió a sugerir una temática, Problema – Solución, en la que se instaba a crear un producto comunicativo que el artista o diseñador considerase como el “problema número uno del mundo actual” pero limitando el tipo de producto a realizar a exclusivamente afiches originales susceptibles a ser impresos. El Museo enfrentaría grandes cuestionamientos gracias a estas determinaciones, a tal nivel que el jurado declararía la categoría de diseño desierta, concediendo solo dos menciones de honor, con una bajísima participación, debido a que sólo se permitió la participación por invitación expresa de la organización del evento. Al respecto de ello, una serie de diseñadores venezolanos (Waleska Belisario, Sigfrido Chacón, Horacio Guía, Santiago Pol, Álvaro Sotillo, Nedo y Oscar Vásquez) no dudaron en escribir al Museo, manifestando entre otras cosas la ambigüedad de la temática, discutiendo si realmente pudiese existir un “problema número uno del mundo actual” que el diseñador pudiese abordar, declarando su voz de protesta al excluir a otras manifestaciones del diseño, y manifestando el problema que suponía el envío de afiches inéditos, al justificar que la principal función del afiche era comunicar (su función social), asunto que iba en contravía de la petición inédita del concurso⁰⁹.

La V y última versión de la Bienal, realizada en 1986 volvió a contar con Cartón de Colombia como patrocinador, específicamente en la edición del catálogo general. Pero hubo una particularidad que rompió con la tradición que había sido propuesta quince años atrás: las tres categorías fundantes de la Bienal fueron derogadas y se aceptó cualquier obra producida en papel, dándole cabida a otro tipo de producciones en el campo de las artes, como la escultura y la pintura. Para el caso de los diseñadores, no se permitió la inscripción abierta de obras o proyectos, sino que se invitaron de forma expresa a nueve de ellos a participar en la muestra, entre ellos por supuesto a Carlos Duque, Jaime Mendoza, Francisco Restrepo y Martha Granados¹⁰. Se juzgaron los trabajos por igual, otorgando solo tres premios generales, en los que ninguna pieza de diseño resultó favorecida.

Entre fracturas y distanciamientos. Una (no tan esperada) reflexión al respecto.

Tal y como establece Castellanos (2016), estos espacios artísticos gestados en el Museo bajo el acompañamiento de Cartón de Colombia:

... 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. (p. 18).

Pero al mismo tiempo, a medida que el diseño fue adquiriendo una madurez disciplinar (en parte producto de los intercambios discursivos con diseñadores y productos extranjeros, y en parte por la proliferación de propuestas educativas en el país), la relación con el contexto expositivo fue distanciándose paulatinamente. A pesar que en el contexto bogotano de los 80, esta relación estuvo marcada por una nutrida reciprocidad con el Museo de Arte Moderno de Bogotá debido a las exposiciones realizadas en torno a diseñadores expertos en las áreas industrial y comunicativa¹⁰, no tardaría en deteriorarse y fragmentarse casi por completo hacia finales de la década. Para 1989, el Salón Nacional de Artistas por invitación expresa convocaría a 25 diseñadores a presentar sus trabajos en la conmemoración de los 50 años del evento, en conjunto con el trabajo de artistas del país. Pero solamente un diseñador participó, Dicken Castro, mientras que los demás declinaron tal invitación justificando que entre otras cosas que:

“...el Salón Nacional de Artistas es para ellos y yo no soy un artista, por eso no participo. [...] Yo como diseñador gráfico debo hacer una propuesta y ésta es una posición difícil para el artista que no hace propuestas. El diseñador no puede mostrar nada mientras no esté impreso, el dibujo no existe mientras no esté impreso” (David Consuegra, en Boletín ACD, 1991, p. 4).

La ruptura sobre la cual se intenta abordar en esta ponencia, habla de la adquisición de algún tipo de maduración disciplinar que vendría de “...la comprensión de la profesión como actividad autónoma” (Franky, 2009, p. 101). Pero al mismo tiempo, aquella maduración, sería el resultado de al menos dos décadas de malentendidos y choques entre la estructura de creación proyectual y las dinámicas artísticas, que en muchos casos dejaron al diseño en un lugar poco favorecido (choques que logran de alguna forma, traer a colación las confrontaciones de la escuela de proyectación de Ulm en contraposición con la escuela de artes y oficios de la Bauhaus). De alguna forma, y durante el desarrollo de las Bienales, el campo productivo del diseño fue entendiendo las dinámicas de creación que favorecieron a la disciplina en relación con la industria y el mercado, e incluso el componente académico fue alejándose del ejercicio creativo que lo vio nacer años atrás.

Tales malentendidos, impases y debacles, resultaron ser el producto de un desconocimiento por parte del contexto museístico, que a pesar y gracias a la asesoría de Cartón de Colombia intentó dar cuenta de la importancia de la disciplina, no pudo a cabalidad generar un entendimiento de las inquietudes de índole comunicativo, interactivo e incluso medial, en las que el diseño se embarcaba. Así mismo, la institucionalidad del campo artístico¹¹ tuvo muy pocos reconocimientos al respecto de la presencia del diseño en el Museo y tal paso fue más utilizado como un atractivo novedoso para dar a conocer un tipo de evento que cada vez más se encontraba en desuso y que daba cuenta de inquietudes relacionadas con décadas pasadas.

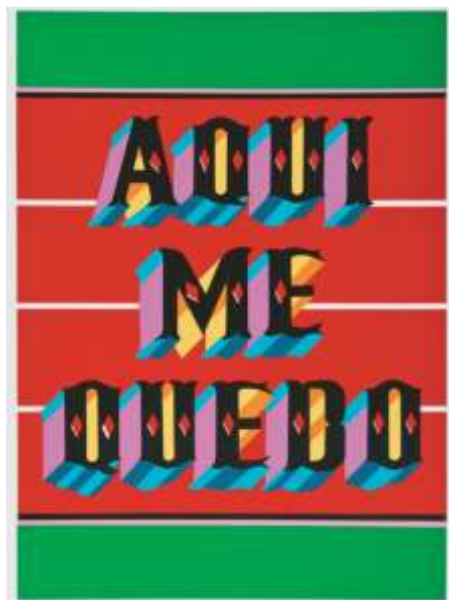
La ruptura (que para Franky, 2009, vendría a estar dada de forma categórica por la negativa ante el Salón Nacional a principios de los 90), vendría a probar una ‘rebeldía’ por parte de la disciplina, determinante para el desarrollo proyectual, la cercanía con los contextos comerciales y mercantiles e incluso la consolidación de un pensamiento ideológico al respecto de lo que el diseño se trataba. Y en dicho cambio, las Bienales jugaron un papel vital, no sólo como plataforma de difusión y de intercambio discursivo (entre diseñadores, público, concedores y artistas locales y extranjeros) sino como una oportunidad de posibilidades críticas de diseñadores hacia el propio actuar de la disciplina y su relación con el campo de exposición artístico. Más al mismo tiempo, el contexto artístico entendió al diseño gráfico como una tendencia del arte y no como una disciplina creativa en sí, que tenía características independientes del resto de categorías de las artes gráficas, y tal postura fue determinante para la ruptura de aquella relación que comenzó su camino en Cali, para 1969 con el Salón de Diseño Gráfico financiado por Cartón de

Colombia y que (de forma indirecta) tendría un final algo desproporcionado, para el XXXIII Salón Nacional de Artistas de 1990.

Aquí me quedo. A modo de epílogo.

En primera instancia, cabe aclarar que el objetivo de esta investigación surge como parte de la cátedra de Historia del Diseño II del Instituto Departamental de Bellas Artes, como parte del ejercicio de construcción de la asignatura y bajo la necesidad de intentar contar una historia, alguna historia, al respecto del diseño gráfico en la ciudad de Cali. Su pretensión, no es otra, que poner en evidencia una serie de tensiones suscitadas a lo largo de las décadas trabajadas y de poder generar reflexiones sobre la forma en la que se presentó la constitución de la disciplina en la ciudad, e incluso en el país. Quizás y tal como suele expresar Franky (2012), uno de los mayores problemas de alguna investigación de índole historiográfica al respecto, resulta ser la cantidad de ausencias y de vacíos sobre la forma de historiar y construir un discurso consolidado en la materia; en ese sentido aún queda un gran camino por recorrer.

En ese sentido, hay una metáfora que quisiera personalmente defender, no sólo del paso del diseño por los contextos artísticos sino de la mismísima presencia de la disciplina dentro de los circuitos expositivos. Es de hecho, producto del único trabajo presentado al Salón Nacional de Artistas de 1990, realizado por Dicken Castro: la serigrafía de nombre Aquí me quedo. En su momento, Castro propuso la idea que la participación en magno evento, podría haber sido una buena oportunidad para discutir si el diseño tenía algún “derecho a hacer parte de Salones y Bienales de Artes” (Boletín ACD, 1991, p. 4). Espero tal proposición, a pesar de pertenecer a otro momento histórico, pueda dar pie a discusiones de índole académico y socio-cultural, al respecto de aquel ‘lugar’ que el diseño podría (o debería) tener en la agenda artística y/o expositiva de la ciudad, que pudieran ser de utilidad para alejarse de aquellos adjetivos pragmatistas y mercantilistas con los que se suele relacionar a la profesión, y que promuevan algún tipo de reivindicación entre el arte y el diseño. Ojalá pueda quedarse.



(Castro, 1990)

NOTAS

01 Dibujo y grabado se consolidaron en la década del 60 como movimientos de vanguardia que, según Marta Traba, reconectaban con una sociedad concreta, “transformando[se] en la única creación colectiva de Latinoamérica” (Acuña, 2013). Estos movimientos fueron denominados por la crítica como la ‘neofiguración latinoamericana’, en la que una generación joven buscó distanciarse de los artistas tradicionales del momento (como Negret, Obregón, Botero y Grau, en el caso colombiano), y que además buscó

alejarse del 'realismo social' que invadía países como México y Argentina (impulsados por artistas como Siqueiros y Berni). Prueba de esto es que para 1966, el Salón Nacional de Artistas en Colombia pasó a premiar de las categorías por técnicas a las categorías por obras, situación que hizo que técnicas como el dibujo y el grabado tuvieran cabida en contextos artísticos como los Festivales de Arte. Así mismo, otros eventos con dicha temática tendrían presencia en ciudades periféricas a nivel latinoamericano: la Bienal de Córdoba, Argentina de 1966, la Bienal Latinoamericana de Dibujo y Grabado en Venezuela de 1967, e incluso la Bienal del Grabado Latinoamericano en Puerto Rico para 1970. Para Acha (1961) las ciudades periféricas, en pro de su expansión cultural e industrial habrían de preferir "...los productos artísticos tradicionales como el grabado, la pintura y la escultura, y no los contemporáneos de los audiovisuales, ambientaciones, conceptualismos o diseño" (p. 14), de los que se encargaban las ciudades capital centrales.

02 En lo que a inversión de capital privado se refiere, un año antes, Coltejer había patrocinado la I Bienal de Arte en Medellín, que se realizaría por un par de ocasiones más y que marcaría otro foco en torno a eventos artísticos en el país, y empresas como Bavaria y Propal desde años antes habían empezado a subvencionar los Salones Nacionales de Artistas en la capital del país (Castellanos, 2016). De hecho, Cartón de Colombia se vincula en 1968 como patrocinador de los primeros premios del Salón Austral de Dibujo y de Grabado, otorgando 10.000 pesos en la adquisición de las obras en ambas categorías (VIII Festival de Arte, 1968).

03 Este modelo de inclusión del diseño dentro de procesos productivos relacionados con las artes gráficas, tendría relación con el propuesto desde 1940 por la filial de la empresa en Estados Unidos, la Container Corporation of America (CCA), quien fue junto a diseñadores como Lazlo Moholy Naggy, Herbert Matter, Herbert Bayer y Jean Carlu, desarrolló amplios proyectos a nivel gráfico e industrial (Castellanos, 2016). Incluso John Massey, diseñador estadounidense y promotor de la gráfica minimalista (y quien actuaba en su momento como director del área de diseño de la CCA) sirvió en 1971 como jurado de una de las Bienales, y según Jaime Mendoza, dictó varios cursos de formación en diseño, para los creativos de la empresa.

04 Este programa más tarde se transformaría en Arte Publicitario (en 1970) y solo hasta 1980 pasaría a denominarse Diseño Gráfico. En contraposición, el programa de Diseño Industrial, se fundaría hasta 1978, gracias a Guillermo Sicard pero en la escuela de Arquitectura de la misma universidad. Esto es lo que autores como Franky (2012), denominan como génesis diferentes entre ambas disciplinas, que en otras latitudes (como Argentina) encuentra lugares comunes en términos académicos (siguiendo el ejemplo de Ulm). Mientras que el diseño gráfico siempre tuvo relación en el país con las artes gráficas y oficios relacionados con la litografía, el diseño industrial tuvo una mayor relación con la industria manufacturera y con la arquitectura (en lo que a términos académicos se refiere).

05 Cabe aclarar que para la década del 60, el diseño era una disciplina completamente desconocida para los círculos artísticos del país y hay que insistir en que era equiparada a la litografía o a los oficios relacionados con la producción impresa. Los lugares expositivos en los que el diseño intervino, vendrían a surgir en la década del 70 en Cali, gracias a las Bienales, y en la década del 80, en Bogotá, gracias al Museo de Arte Moderno. De hecho, estos lugares de exposición giraron en torno a nombres comunes que se convirtieron en 'pioneros' dentro del campo expositivo de la disciplina (Duque, Consuegra, Granados y Castro).

06 En ese aspecto vale la pena mencionar las palabras de Maritza Uribe de Urdinola en relación a que el diseño gráfico en "...el mundo publicitario ha adquirido tanta importancia artística que de ahí derivó el POP ART como la mejor demostración del arte de nuestro tiempo. Esto en cuanto a la parte artística. En cuanto al sentido práctico, es que en el diseño gráfico encontrarán la salida hacia el porvenir todos los artistas jóvenes que no entran en la nominación de los artistas puros que son el uno por mil" (Diario Occidente, 1971). Así mismo en el catálogo de la I Bienal se hace referencia a cómo el diseño gráfico "...ha influido en medios tan vastos como la imprenta, la televisión y aún el cine, está definitivamente considerado como el mejor exponente del más contemporáneo de los medios de comunicación. [...] nada más lógico y positivo en el mundo contemporáneo que el artista se exprese a través del dibujo, el grabado y el diseño, si quiere lograr una mejor comunicación con sus semejantes. Se ha insistido mucho en que son esas técnicas las que permiten la tan buscada popularización del arte, que no puede permanecer indefinidamente en manos de unas privilegiadas minorías" (I Bienal Americana de Artes Gráficas, 1971). En ambos casos, nótese la forma en la que discursivamente se hace hincapié en relacionar al diseño con las artes seriales y específicamente con las formas de expresión contemporáneas en las que el arte del momento se había embarcado.

07 Al realizar una revisión documental a la correspondencia de estos eventos en el Centro de Documentación del Museo La Tertulia, varios asuntos resultan ser importantes. Por una parte, mientras los artistas refieren agradecimientos y palabras de agrado en sus cartas de invitación y de participación, gran parte de los diseñadores tienen por su parte, gran interés en explicar, los conceptos que dieron pie a tales piezas presentadas, las funcionalidades de los elementos presentados e incluso croquis explicativos de la forma en la que el montaje de los elementos debe realizarse.

08 Esta situación incluso se presenta aun cuando en la reglamentación de participación (exclusiva para la categoría de diseño) se establece que en términos espaciales algunas obras de diseño serán expuestas en los espacios acordes con las características propias de la naturaleza de la pieza (tamaño, colores, materiales) (III Bienal Americana de Artes Gráficas, 1976). Tal situación incluso se sigue presentando para la IV Bienal, en la que Jaime Mendoza, presentó un afiche llamado No, que incluía una acción en sala de pintura con aerosol de la letra "N" (ausente en la obra enviada); la dentro del catálogo se encuentra expuesta sin dicha acción.

09 La normativa relacionada con la originalidad no aparece en la reglamentación de la IV Bienal, pero sí se encuentra nombrada de forma explícita dentro del catálogo de la III: "las obras deben ser originales e inéditas". Se asume que tal reclamo proviene de asumir que la reglamentación permanece vigente para las siguientes ediciones, a pesar de hacer mención explícita a que los premios de adquisición de los ganadores (de 125.000 pesos cada uno) comprendían los derechos de autoría según la ley colombiana (IV Bienal Americana de Artes Gráfica, 1981).

10 El Museo de Arte Moderno realizó diversas exposiciones en la década centradas en el trabajo de diseñadores, entre ellas el Salón Op de Diseño Gráfico (financiado por la empresa publicitaria Op Gráficas) que contó con tres versiones y que albergó a Marta Granados, Dicken Castro, David Consuegra y Carlos Duque, e incluso una retrospectiva del diseñador industrial Jaime Gutierrez Lega. Esto muestra cómo el Museo llevó una relación activa con estos personajes 'ilustres' del diseño y que había

materializado algún tipo de entendimiento en lo que a la actividad comunicativa se refiere; no por nada Consuegra, uno de los máximos exponentes del diseño de la época, trabajó de forma activa como cartelista y diseñador para el Museo.

11 Se hace necesario hacer hincapié en que en el trabajo documental que esta investigación realizó, no existió ninguna mención (por fuera de la prensa escrita regular y los catálogos de las exposiciones) alusiva al diseño. Críticos de arte adscritos al Museo (como Miguel González) jamás mencionaron ni se dedicaron a realizar algún tipo de crítica al diseño o a lo que a las piezas dentro de esta categoría respecta. En ese sentido, el testimonio del diseñador Rómulo Polo, resulta ser esclarecedor al respecto, pues habla de cómo el arte (y sus instituciones) nunca lograron entender de lo que trataba el diseño, y resultaron teniendo confusiones entre técnicas y elementos estéticos formales, más que referencias a las conceptualizaciones y a las problematizaciones que la práctica proyectual presentaba. De hecho, muy pocas investigaciones y proyectos de índole histórica realizados posteriormente (a excepción del trabajo de la candidata a doctora Adriana Castellanos) hacen alusión alguna al diseño y su paso, tanto en los Festivales de Arte en Cali (como los trabajos adelantados por Katia González) ni por su participación en las Bienales. En este último aspecto, el Museo realizó la exposición 'Cali 71, Ciudad de América', en la que resalta el cambio de paradigma suscitado en la ciudad gracias a los Juegos Panamericanos y a eventos artísticos como las Bienales; en ella, la única mención realizada al diseño hace referencia al diseño del logotipo de los Juegos y a una sucinta descripción de algunos diseñadores, entre otros los más 'ilustres' en el campo, sin llegar a considerar mayores tensiones al respecto de la disciplina.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acha, J. (1981). Las bienales en América Latina de hoy. *Re-vista*, 6(2), 14-16.
- Acuerdo N.2. (1961, Abril 10). Dirección de Bellas Artes y Extensión Cultural, Cali.
- Alzate, A. y Otero, N. (2012). Revistas culturales en Cali. Acercamiento a la modernización cultural caleña entre las décadas de 1970 y 1980. *CS*, 9, 199-231.
- Asociación Colombiana de Diseñadores. (1990). *Boletín #9/11*. Bogotá: La Asociación.
- Bermudez, J. (2015). El nacimiento del diseño gráfico en la educación superior bogotana, 1948-1963. *Kepes*, 12(12), 85-112.
- Castellanos, A. (2016). Cali, ciudad de la gráfica: las Bienales Americanas de Artes Gráficas del Museo La Tertulia y Cartón de Colombia (1970-1976). *Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, 8, 17-30.
- Castro, D. (1990). Aquí me quedo [Serigrafía]. En *Catálogo XXXIII Salón Nacional de Artistas*. Bogotá: Colcultura.
- Diario Occidente. (1969, Septiembre 18). *Primer salón nacional de diseño gráfico abren hoy*.
- Diario Occidente. (1970a, Noviembre 20). *Adjudicados los premios*.
- Diario Occidente. (1970b, Noviembre 24). *Cartón de Colombia y el Festival de Arte*.
- Diario Occidente. (1971, Mayo 14). *El Dibujo y el Grabado serán el Arte de las Masas*
- El País. (1969, Septiembre 21). *Carlos Duque acreedor al segundo premio en Salón de Diseño Gráfico*.
- Franky, J. (2008). Colombia. En S. Fernández & G. Bonsiepe (Coords.), *Historia del diseño en América Latina y el Caribe*, pp. 89-107. Sao Paulo: Blücher.
- Franky, J. (2012). Guía para el recorrido por una historia de los diseños en Colombia. En J. Buitrago (Comp.), *Diseño e historia*, pp. 13-45 Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.
- I Bienal Americana de Artes Gráficas. (1971). *Catálogo de la I Bienal Americana de Artes Gráficas: Dibujo, grabado, diseño gráfico*. Cali: Cartón de Colombia.
- II Bienal Americana de Artes Gráficas. (1973). *Catálogo de la II Bienal americana de artes gráficas: dibujo grabado diseño gráfico: dibujo, grabado, diseño gráfico*. Cali: Cartón de Colombia.
- III Bienal Americana de Artes Gráficas. (1973). *Catálogo de la III Bienal americana de artes gráficas: dibujo grabado diseño gráfico: dibujo, grabado, diseño gráfico*. Cali: Cartón de Colombia.
- IV Festival de Arte en Cali (1964). *Catálogo*. CEDOC Museo La Tertulia.
- IV Festival de Arte. (1964). *Catálogo del Festival*. CEDOC Museo La Tertulia.
- Peláez, A. (1971, Julio 11). *34 artistas nacionales intervienen en primera bienal de artes gráficas*. El país.
- Ríos, A. (2013). "Un lugar sin secretos" *Taller Corporación Prográfica de Cali 1977-1982* [Tesis de Maestría en Historia y Teoría del Arte]. Universidad Nacional de Colombia.
- Traba, M. (1964, Marzo 21). Cuatro en '25'. *Revista La Nueva Prensa*, 106, p. 59.
- V Bienal Americana de Artes Gráficas. (1986). *Catálogo*. Cali: Cartón de Colombia.
- V Festival de Arte. (1965). *Catálogo del Festival*. CEDOC Museo La Tertulia.
- Vásquez, E. (2001). *Historia de Cali en el siglo 20: sociedad, economía, cultura y espacio*. Cali: Universidad del Valle.
- VIII Festival de Arte. (1968). *Catálogo del Festival*. CEDOC Museo La Tertulia.

RECONOCIMIENTOS

Proyecto de investigación financiado por la Beca de Investigación en Arte, Cultura y Patrimonio de la convocatorias de Estímulos 2018 de la Secretaría de Cali, número de proyecto 031244418, y apoyado por el Instituto Departamental de Bellas Artes, Cali. Agradecimientos adicionales a los diseñadores Jaime Mendoza y Rómulo Polo, la docente Adriana Castellanos, al artista Pedro Alcántara y a la exdirectora del Museo La Tertulia Gloria Delgado, por brindar sus testimonios para el desarrollo de la presente investigación.