

**LA GRÁFICA REBELDE.  
LAS BIENALES DE ARTES GRÁFICAS Y SU RELACIÓN CON LA  
CONSOLIDACIÓN DEL CAMPO PROYECTUAL EN CALI**

*Iván Abadía\**

**RESUMEN**

En 1969, Cartón de Colombia realizaría el primer Salón Nacional de Diseño Gráfico, en el Palacio de Bellas Artes, con un inminente interés de mostrar la producción de las artes gráficas en el país. Un año más tarde, la misma empresa, en conjunto con el Museo La Tertulia, organizarían la Exposición Panamericana de Artes Gráficas, que convocaría a artistas, dibujantes y diseñadores latinoamericanos a exponer sus creaciones sobre papel, en tres categorías específicas: dibujo, grabado y diseño gráfico. Ambos eventos serían relevantes para que, a partir de 1971, se realizara en la ciudad de Cali y durante casi dos décadas, la Bienal de Artes Gráficas, que tras cinco versiones propuso el uso de espacios artísticos para la exposición de producciones gráficas catalogadas tradicionalmente como no canónicas en el campo. Esta relación, que vendría a ser el resultado del cuestionamiento funcional a las artes, propiciaría en la primera mitad del siglo XX la consolidación de movimientos artísticos

---

\* MSc. Iván Abadía. Docente investigador del grupo Aisthesis, del Instituto Departamental de Bellas Artes. Capítulo resultado del proyecto de investigación “La gráfica rebelde. Una reflexión sobre la consolidación del campo disciplinar del diseño gráfico en Cali y su relación con las Bienales de Artes Gráficas entre 1969 y 1986”, financiado por la Beca de Investigación en Arte, Cultura y Patrimonio de la convocatoria de Estímulos 2018 de la Secretaría de Cultura de Santiago de Cali, número de proyecto 031244418. Correo: ivan.abadia@bellasartes.edu.co

de vanguardia (como el funcionalismo y el neoplasticismo) y el surgimiento de escuelas de artes aplicadas (como Bauhaus y Vkhutemas), sentando las bases para la consolidación de disciplinas proyectuales como el diseño. Es así como este texto presenta los hechos que permitieron la llegada del pensamiento proyectual a la ciudad de Cali, marcado por su estrecha relación con el campo artístico (en las Bienales de Artes Gráficas organizadas en el Museo La Tertulia) y su posterior influencia en la creación de propuestas académicas enfocadas en las artes gráficas y publicitarias.

**Palabras clave:** diseño gráfico, bienales de artes gráficas, Museo La Tertulia.

## PRIMERO UNA INTRODUCCIÓN POCO PROYECTUAL

Hablar de diseño gráfico hace inmediatamente mención a una serie de actividades del campo productivo que están relacionadas con la identidad, la impresión y lo digital. Dicha acepción, que es el resultado de la relación que se ha hecho popularmente del campo con una serie de actividades técnicas cotidianas, resulta ser casi excluyente de otros campos de creación, como por ejemplo el de las artes. Pero desde una perspectiva histórica, arte y diseño comparten lugares comunes de intercambio creativo desde casi principios del siglo XX; las escuelas de arte aplicado (como Bauhaus y Vkhutemas), fundadas gracias a los interrogantes sobre la función social y la función práctica del arte de principios de siglo, son ejemplo de dichas relaciones.

Contar una historia del diseño en Colombia tiene grandes inconvenientes. Jaime Franky<sup>1</sup> afirma que a pesar de que existen una serie de esfuerzos en historizar el campo proyectual, supone un problema el intentar contar una historia consolidada del diseño en Colombia, que refiera la información contextual de la época y los procesos acaecidos alrededor de la disciplina, entre ellos su cercanía y posterior ruptura con los campos artísticos. Esto en parte se fundamenta en una genealogía independiente de las diferentes especialidades del diseño en Colombia, y en la ausencia de la influencia del proyecto moderno en los contextos locales, en el distanciamiento de la academia del contexto publicitario e industrial y, por supuesto, en el desconocimiento de las relaciones establecidas

---

<sup>1</sup> Jaime Franky, "Guía para el recorrido por una historia de los diseños en Colombia", en *Diseño e historia*, ed. Juan Camilo Buitrago (Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2012), 13-45.

durante la segunda parte del siglo XX entre el diseño y el arte<sup>2</sup>. Así, en este texto se pretende aportar información histórica sobre dicha relación en el contexto caleño, suscitada a través de las Bienales Americanas de Artes Gráficas, realizadas en la ciudad de Cali entre 1971 y 1986, con el objetivo de propiciar una reivindicación contemporánea de ambas disciplinas desde un contexto académico, y generar un aporte a la construcción de una historia local del diseño como disciplina proyectual.

## SEGUNDO LA CALI DEL 60

La década del sesenta presentó una serie de procesos de cambio en Cali: un aumento de la industrialización de la ciudad y de sus zonas aledañas, un aumento potencial de la población y la extensión de la ciudad en términos urbanísticos. En esta última materia, la ciudad comenzó a expandirse hacia el norte y hacia el sur, y hacia el oeste se empezaron a presentar invasiones y barrios no oficiales. Adicional a esto, el crecimiento de la población urbana se vio propiciada por el aumento de las propuestas educativas de la ciudad, las mejoras del sistema de salud y un mercado laboral en auge caracterizado por iniciativas industriales, como el Ingenio Manuelita y la Azucarera del Valle. Ya hacia 1960, gracias a las reformas tributarias, los sectores metalúrgicos y de producción de papel pudieron florecer, y empresas como Sidelpa y Propal llegarían a la ciudad, atrayendo la atención de empresas ya formadas en otras regiones como Cartón de Colombia y Bavaria. Desde principios de siglo, las artes gráficas tenían una tradición arraigada en el país, representada por productos impresos como la revista *El Gráfico*, la revista *Cromos*, y los periódicos *El Tiempo* y *El Colombiano*, mientras que en el ámbito empresarial empresas como Carvajal y Litografía Arango, se destacaban como proveedores e impresores del campo. En Cali, desde 1940, esta actividad ya tenía un gran apogeo; empresas como la Editorial América y las tipografías Manuel Sinisterra y Pacífico

---

<sup>2</sup> Verónica Devalle, “Historia de los diseños en América Latina, contenido y perspectivas teóricas y metodológicas”, en *Actas del VII Encuentro de Docentes e Investigadores en Historia del Diseño, la Arquitectura y la Ciudad* (Argentina: Universidad del Rosario, 2016); y Gui Bonsiepe, “Prefacio”, en *Historia del diseño en América Latina y el Caribe*, eds. Sandra Fernández y Gui Bonsiepe (Sao Paulo: Blücher, 2008), 10-17.

fueron fuentes primordiales de empleo, además de conglomerados que se empezaron a conformar desde la década del cincuenta<sup>3</sup>.

Para la ciudad, la década del sesenta trajo consigo una agenda marcada por el surgimiento de movimientos creativos de artistas locales; los Festivales de Arte de Vanguardia, realizados a partir de 1965; los levantamientos juveniles reacción de Mayo del 68, que dejarían a los universitarios con ansias e ímpetu de exigir cambios sociales en la Cali del momento; y particularmente un mejoramiento urbanístico apoteósico, producto de lo que serían los VI Juegos Panamericanos a realizarse entre julio y agosto de 1971. Pero en el campo de las artes, la novedad no fue del todo producto de los levantamientos del 68, sino que este suceso vendría a ratificar los ideales que al menos un par de años antes se forjaron gracias a los Festivales de Arte. Así, un nuevo ambiente crítico artístico fue gestado dentro de las esferas públicas de los eventos realizados en la ciudad desde 1961 hasta 1970, que dejaron a su paso escritores, poetas, artistas plásticos, cineastas, dramaturgos y profesionales de una cuasi novedosa disciplina en el país, diseñadores, que empezarían a plantear las bases independientes de las instituciones tradicionales, que marcaron una hegemonía del campo de la creación durante la primera mitad del siglo XX.

La consolidación de las ideologías y de las propuestas de los nuevos campos ilustrados en la ciudad no pudo darse sin aquella modernización propiciada por la inversión: bibliotecas, librerías, salas de cine, el surgimiento del Museo La Tertulia como institución patrocinadora del campo artístico, e incluso la fundación de centros culturales como Ciudad Solar, todos lugares de concentración y de intercambio de ideas novedosas en referencia al campo cultural de la ciudad. Estos espacios fueron, de hecho, los lugares que posibilitaron la visibilización y el reconocimiento de la sociedad, para las propuestas que los jóvenes lideraban.

La modernización de la ciudad tendría a su vez la estructuración de un tipo de arte no institucional, apoyado en agremiaciones juveniles, acompañado por conocedores y por mecenas provenientes de las clases tradicionales (como Maritza Uribe de Urdinola), y en varios casos el patrocinio de empresas privadas en la realización de eventos (como Cartón de Colombia), que a la vista de los movimientos culturales de la ciudad, apostaron por el apalancamiento del crecimiento de la cultura y de los espacios de consumo de objetos y productos artísticos<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Diana Castaño, "Arte popular e identidad fabril: las bienales de artes gráficas en Cali (1970-1980)" (Tesis de pregrado en Historia, Universidad del Valle, 2015).

<sup>4</sup> Adrián Alzate y Nancy Otero, "Revistas culturales en Cali. Acercamiento a la modernización cultural caleña entre las décadas de 1970 y 1980", CS, junio de 2012, 199-231.

### TERCERO

#### UNA ÉPOCA DE FESTIVALES

Los Festivales de Arte empezaron en 1961 (organizados por la Junta Departamental de Bellas Artes, Bibliotecas y Extensión Cultural), y se realizaron en el Palacio de Bellas Artes (lo que hoy se conoce como el Instituto Departamental de Bellas Artes). Ya para el V Festival, en 1964, se contaba con un evento sólido y con una propuesta cultural que reunía a diferentes tipos de prácticas artísticas, y que reproducía los modelos clásicos de los Salones Nacionales de Artistas, organizados en la capital. En esta edición se lanzó el Primer Salón Panamericano de Pintura, que expuso obras de diferentes artistas latinoamericanos (dos por país), y en los que figuraban como cuota local artistas como Fernando Botero, David Manzur, Omar Rayo, Alejandro Obregón, Lucy Tejada y un joven Pedro Alcántara, que llevaba apenas dos años como participante en los salones nacionales<sup>5</sup>.

Pero estos eventos artísticos no eran solamente un asunto local, sino que se presentarían como el resultado de un interés latinoamericano por la organización de espacios de discusión en torno a las artes: la Bienal de Sao Paulo, de 1951; 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, en 1970. Para Juan Acha<sup>6</sup> estas bienales beneficiaban a las ciudades que los realizaban pues adquirirían un prestigio cultural, un “prestigio compartido por su país”<sup>7</sup>. Las ciudades periféricas, en pro de expansión 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”, de los que se encargaban las ciudades capital<sup>8</sup>.

En Latinoamérica, dibujo y grabado se presentaron en la década del sesenta como movimientos de vanguardia que, según Marta Traba, reconectaban con una sociedad concreta, “transformándo[se] en la única creación colectiva de Latinoamérica”<sup>9</sup>. 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,

<sup>5</sup> *Catálogo IV Festival de Arte* (Cali: Festival de Arte, 1963).

<sup>6</sup> Juan Acha, “Las bienales en América Latina de hoy”, *Re-vista* 6, n. 2 (1981): 14-16.

<sup>7</sup> *Ibíd.*, 14.

<sup>8</sup> *Ibíd.*

<sup>9</sup> Ruth Acuña, “Entre trazos y sombras. La obra de Pedro Alcántara Herrán”, en *Alcántara* (Cali: Fundación Función Visible, 2013), 43-108.

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 de premiar a las categorías por técnicas a las categorías por obras, situación que hizo que técnicas como el dibujo y el grabado tuvieran cabida en los contextos artísticos.

Es por esto que desde 1967 se empezaron a entregar premios a obras basadas en dibujo, en los Festivales de Arte y los Salones de Dibujo, lo que abrió la puerta para que en 1968, dentro del marco del VIII Festival de Arte, organizado por el recién fundado Museo de Arte Moderno La Tertulia, se organizara el Primer Salón Austral y Colombiano de Dibujo y Grabado, que el siguiente año escalaría a ser un evento continental. Menciona Ríos que “para el 8º Festival Nacional de Arte de Cali, en junio de 1968, se organizan las primeras versiones de los Salones Australes y Colombianos de Pintura y Cerámica; de Dibujo y Grabado. Esto rectifica que a los Salones Panamericanos de Pintura y las Bienales Americanas, las antecede una inquietud por sectorizar las producciones artísticas a partir de los medios más predominantes. En este caso, se reaviva el dibujo y el grabado”<sup>10</sup>.

Por su parte, el Museo La Tertulia, fundado en 1968, se convirtió en uno de los dinamizadores “del ámbito cultural de una ciudad que otra tenía un público limitado y que fue entendiendo las necesidades y urgencias por experimentar nuevas vivencias estéticas. Tener un museo y más de arte moderno era sinónimo de progreso y de libre pensamiento”<sup>11</sup>. La importancia del Museo radicó en que se conformó como un sitio dentro del campo artístico especializado en las artes gráficas y el dibujo.

Para 1969, Cali ya había sido designada por el Comité Olímpico Internacional para ser sede de los VI Juegos Panamericanos. Un año antes, Coltejer había patrocinado la I Bienal de Arte en Medellín que, como particularidad, no incluiría ni al dibujo ni al grabado como un tipo de creación, que se hacía cada vez más relevante por su expansión por el resto de eventos del continente. Ese mismo año se realizaría el IX Festival de Arte, con dos particularidades: el Salón Austral pasaría a ser denominado como el II Salón de las Américas de Dibujo y Grabado<sup>12</sup>; se incluiría dentro del festival una nueva modalidad de creación: el Salón Nacional de Diseño Gráfico (denominado en primera instancia como Salón Nacional de Artes

<sup>10</sup> Adriana Ríos, “Un lugar sin secretos. Taller Corporación Prográfica de Cali 1977-1982” (Tesis de Maestría en Historia y Teoría del Arte, Universidad Nacional de Colombia, 2013), 14.

<sup>11</sup> *Ibíd.*

<sup>12</sup> “Acordado el Programa para IX Festival Nacional de Arte”, *El País*, el 25 de junio de 1969.

Gráficas), que contó con la participación de diseñadores gráficos, artistas y dibujantes. Para este concurso se recibieron alrededor de 120 obras, de las cuales se escogieron 41 para ser expuestas en el Palacio de Bellas Artes, actuando como jurados Édgar Negret, Santiago Cárdenas y Dicken Castro<sup>13</sup>, este último llegado al país en 1962, año en el que creó la primera oficina de diseño oficial del país: Dicken Castro y Cía. El Salón fue auspiciado por la firma Cartón de Colombia, haciendo que por primera vez el Festival incorporase la inversión privada al financiamiento de un evento artístico, incluyendo al diseño como un aspecto del Arte Moderno publicitario en su programa de plásticas<sup>14</sup>.

Dos aspectos se deben resaltar de este salón. El primero de ellos fue el listado de ganadores que incluyeron a Carlos Duque (en la segunda posición), formado como dibujante en el Instituto de Bellas Artes; y como mención de honor a David Consuegra, el primer diseñador graduado llegado al país en 1963, cofundador del primer plan de diseño gráfico en la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Al respecto del diseño, Carlos Duque menciona: “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”<sup>15</sup>.

Por otro lado, se debe destacar el interés de la empresa privada por el financiamiento de eventos artísticos. Tal y como se estableció en el diario Occidente de 1969: “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”<sup>16</sup>. La empresa, para esa fecha, se empezaba a consolidar como una de las más grandes productoras en papel de la ciudad, y tenía dentro de su estructura una Oficina de Diseño Gráfico que contrataba dibujantes, fotógrafos y diseñadores empíricos para trabajar en sus filas.

Para el siguiente año, en 1970, la relación entre el Museo La Tertulia y Cartón de Colombia se afianzó hasta tal punto de realizar la I Exposición Panamericana de Artes Gráficas, en el marco del X Festival Nacional de Arte de Cali, que ya se encontraba envuelto en discusiones y señalamientos al respecto

<sup>13</sup> “Primer Salón Nacional de Diseño Gráfico abren hoy”, Diario Occidente, el 18 de septiembre de 1969.

<sup>14</sup> “Acordado el Programa para IX Festival Nacional de Arte”.

<sup>15</sup> “Carlos Duque acreedor al segundo premio en Salón de Diseño Gráfico”, *El País*, el 21 de septiembre de 1969.

<sup>16</sup> “Primer Salón Nacional de Diseño Gráfico abren hoy”.

de su relevancia. La Exposición Panamericana tomó el modelo organizativo de los salones nacionales, en los que el dibujo ya era premiado: un jurado de selección y otro de calificación, en conjunto con una junta organizadora, y la inclusión de capital privado para la realización del catálogo y el financiamiento de los premios. Dentro de la exposición se premiaron por primera vez tres categorías, uniendo los salones que un año antes había organizado el Festival: diseño gráfico, dibujo y grabado, todos bajo un mismo techo<sup>17</sup>.

El evento empezó como los salones de dibujo y de grabado anexos a los Festivales de Arte y gracias al patrocinio de Cartón de Colombia se propuso orientar su identidad a la promoción de las artes gráficas en general. Pero la financiación de la empresa privada obtuvo resistencia por artistas que se habían empezado a declarar como libres de las ataduras del consumismo y de la publicidad. Al respecto los jurados declararon: “Personalmente nosotros [...] en el caso del patrocinio de este Salón Panamericano de Artes Gráficas, no tenemos queja alguna. La empresa que lo auspició en ningún momento nos ha sometido a su punto de vista o ha pretendido inclinar nuestro criterio en favor de determinada obra”<sup>18</sup>.

En general en los trabajos artísticos de la exposición hubo un gran “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”<sup>19</sup>. El público admitió que lo mejor del X Festival de Arte fue de hecho la Exposición Panamericana de Artes Gráficas<sup>20</sup>, lo que hizo que una vez finalizada en Cali, se trasladase por un par de meses al Museo de Arte Moderno en Bogotá, en donde se realizó una muestra de 140 de las 350 obras de la exposición, a tal punto de afirmarse que en las paredes del museo estaban “presentadas todas las tendencias del arte actual americano”<sup>21</sup>, incluyendo —claro— al diseño como una tendencia artística.

Se debe anotar que en el discurso de apertura del Salón Panamericano, dentro del Festival de Arte, Gustavo Gómez, Gerente General de Cartón Colombia, se refirió directamente al diseño como una disciplina anexa a las artes a la que era inminente su inclusión dentro del campo artístico:

<sup>17</sup> Juan Ricardo Rey, *El dibujo en Colombia 1970-1986* (Medellín: La Carrera Editores, 2007).

<sup>18</sup> “Adjudicados los premios”, *Diario Occidente*, el 20 de noviembre de 1970.

<sup>19</sup> Adriana Castellanos, “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 (junio de 2016): 17-30.

<sup>20</sup> Gloria Valencia, “En Bienal se convertirá el Salón Panamericano de Artes Gráficas”, *El Tiempo*, el 24 de enero de 1971.

<sup>21</sup> “Adjudicados los premios”.

“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 valedera, 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”<sup>22</sup>.

No por nada el símbolo diseñado para ser parte de la imagen de la exposición y que se convertiría en logotipo de las tres bienales subsecuentes, sería el Jaguar Desana, una reproducción de una pictografía del Río Inírida, perteneciente al patrimonio cultural de los indios Tukanos del Vaupés. “El jaguar representante en la tierra del dios sol usa su color y está siempre presente y visible”<sup>23</sup>, un concepto que era asociado a la comunicación gráfica y no a la expresividad artística.

#### CUARTO ENTRE LA BIENAL Y EL DISEÑO GRÁFICO

Para 1970 se realizarían las Bienales de San Juan del Grabado Latinoamericano, patrocinadas por el Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP) y la IV Bienal Americana de Grabado, en el Museo Nacional de Bellas Artes, en Santiago, primera en dedicarse exclusivamente al grabado, una técnica que se empezaría a instalar en la década del sesenta en las artes como una propuesta de resistencia a los procesos publicitarios tradicionales y que renovarían las artes gráficas del continente<sup>24</sup>.

En la Cali del setenta se podían vislumbrar diferentes productos creativos resultado del hiperrealismo, la neofiguración, el fotorrealismo, el arte no objetual y también el diseño gráfico, que fue puesto en el panorama gracias al Salón Panamericano realizado un par de años antes<sup>25</sup>. Tal y como se estableció en el libro *América Latina en sus artes*, realizado por la Unesco en 1973: “En Cali, Colombia, tienen últimamente manifestaciones importantes consagradas exclusivamente a las artes gráficas”<sup>26</sup>.

<sup>22</sup> “Cartón de Colombia y el Festival de Arte”, *Diario Occidente*, el 24 de noviembre de 1970.

<sup>23</sup> *Catálogo de la II Bienal Americana de Artes Gráficas: dibujo, grabado, diseño gráfico* (Cali: Cartón de Colombia, 1973).

<sup>24</sup> Castellanos, “Cali, ciudad de la gráfica: las Bienales Americanas de Artes Gráficas del Museo La Tertulia y Cartón de Colombia (1970-1976)”.

<sup>25</sup> Ríos, “Un lugar sin secretos. Taller Corporación Prográfica de Cali 1977-1982”.

<sup>26</sup> Rey, *El dibujo en Colombia 1970-1986*.

Los Juegos Panamericanos, en 1971, trajeron consigo no solamente cambios urbanísticos, sino que movilizaron de forma masiva a la ciudadanía a interesarse por la capital del Valle, no solo en pro del deporte sino además del sentido de pertenencia y la determinación de los procesos identitarios de la ciudad. “Los Juegos Panamericanos quisieron mostrar al pueblo de Cali lo que los artistas y artesanos del continente están haciendo, con el objeto de que no fuera el deporte la única manifestación de esta cita de la juventud de América”<sup>27</sup>. Durante los juegos, se realizó el Festival Panamericano de la Cultura, que configuró muestras de ballet, conciertos, recitales y música, cuyo objetivo fue “buscar que los pueblos de América que van a competir en julio y agosto en el deporte, muestren lo que sus artistas y artesanos están haciendo en plásticas, folclor, teatro, artesanía y literatura”<sup>28</sup>.

Pero sería la I Bienal Americana de Artes Gráficas, una extensión evolutiva de la Exposición Panamericana, el evento que materializaría la relación entre el campo proyectual y el campo artístico. Tal y como lo expresó Maritza Uribe de Urdinola, presidente, para la fecha, del Museo de Arte Moderno La Tertulia, la realización de la primera Bienal se debió al “...éxito de las muestras del IX y X Festivales en materia de Artes gráficas”<sup>29</sup>. Se hacía evidente que esta actividad ofrecía “una imagen viva y variada; la notable popularidad de éstas se deb[ía] principalmente a que cada día se desvanece más y más la línea divisoria entre estas artes y la pintura propiamente dicha”<sup>30</sup>.

Tal y como se establece en el catálogo de la II Bienal:

Fue durante los últimos tres Festivales de Arte, que Cali se orientó definitivamente por los caminos de las Artes Gráficas. Al tiempo que los Salones oficiales presentaban por primera vez a los grandes maestros americanos del Dibujo y del Grabado, Cartón de Colombia S.A. realizaba la primera muestra nacional de Diseño Gráfico. Las dos organizaciones marcharon paralelas hasta que decidieron efectuar conjuntamente un solo gran certamen: la I Bienal Americana de Artes Gráficas, que tanta repercusión ha tenido en el Continente, por ser la única en la cual se presentan las tres disciplinas, Dibujo, Grabado y Diseño Gráfico<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> *Catálogo de exposición Salón de Artistas Vallecaucanos* (Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia, 1971).

<sup>28</sup> “Qué significa el Festival Panamericano de la Cultura”, *Diario Occidente*, el 14 de mayo de 1971.

<sup>29</sup> “Las Artes gráficas”, *Diario Occidente*, el 14 de mayo de 1971.

<sup>30</sup> Rey, *El dibujo en Colombia 1970- 1986*.

<sup>31</sup> *Catálogo de la II Bienal Americana de Artes Gráficas: dibujo, grabado, diseño gráfico*.

Para la I Bienal el modelo cambió, pues se independizaron las categorías de Dibujo y Grabado del Diseño Gráfico, con jurados de selección y calificación diferentes. Adicional, se contó con un comité asesor internacional, encargado de delimitar los aspectos artísticos del evento. Se contó con la participación de más de 400 obras y más de 200 artistas desde Chile hasta Canadá<sup>32</sup>, y además con la participación de figuras de conexión en el área de diseño gráfico como Saúl Bass y Herbert Bayer, ambos exponentes del diseño norteamericano<sup>33</sup>. La bienal sirvió como un lugar de encuentro, no solo para el ciudadano de a pie, sino para que artistas y diseñadores intercambiaran criterios sobre las producciones gráficas del continente. Aunque no fue hasta la tercera edición de la bienal que se tuvo una temática (la ecología y solamente para la categoría de diseño gráfico), ya para la primera se vislumbraron tintes ideológicos sobre la libertad y la consolidación de una Latinoamérica libre.

El capital privado se mezcló con las dinámicas de promoción del arte. Existía un interés en la ciudad por parte de la empresa por vincular al diseño en los circuitos de consumo artístico; Sergio González, que para la época trabajaba como Director del Departamento de Diseño Gráfico de la empresa, manifiesta que se decidió vincular la práctica cotidiana de la creación con el arte así que “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”<sup>34</sup>.

Para Malatesta y Jiménez, con la I Bienal “se rompió el encierro conventual que confinaba al arte nacional a una actividad restringida, la mayoría de las veces a la localidad de donde fuera el artista, y empezó así un proceso de intercambio internacional que propició la participación de muchos artistas gráficos en otros lugares del continente [...] lo que condujo a que el Museo de Arte Moderno La Tertulia [...] se constituyera en el eje dinamizador de un proyecto que extendió sus alcances al ámbito internacional”<sup>35</sup>.

En la categoría de diseño gráfico un total de 34 artistas internacionales fueron escogidos, a los que se sumaron 34 colombianos, de los 87 diseñadores que se inscribieron para participar; se presentaron piezas que se equiparaban

<sup>32</sup> María del Pilar Escobar, “Bienal Americana de Artes Gráficas” (Tesis de pregrado, Instituto Departamental de Bellas Artes, 1999).

<sup>33</sup> Rey, *El dibujo en Colombia 1970- 1986*.

<sup>34</sup> “El diseño gráfico: Punta de lanza para que el arte llegue hasta las masas”, *Diario Occidente*, el 8 de agosto de 1971.

<sup>35</sup> Julián Malatesta y Ana María Jiménez, “La gráfica y el dibujo, una toma de partido al servicio del arte en la década del setenta”, en *Alcántara* (Cali: Fundación Función Visible, 2013), 128.

entre “cuadros y diseños”, cuya participación provino principalmente de ciudades como Cali y Bogotá<sup>36</sup>. En el jurado, tres diseñadores servirían como parte de la selección y la escogencia de los ganadores: dos colombianos que ya habían sido partícipes del evento —David Consuegra y Dicken Castro— y una cuota internacional, John Massey, diseñador estadounidense y promotor de una gráfica racional y minimalista, que rememoraba los ejercicios constructivos de la gráfica de la Bauhaus.

En relación con el concurso, Consuegra declararía: “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”<sup>37</sup>. Así, el diseño se enmarca dentro de una dinámica de exploración hacia la técnica, donde la claridad del sentido tiene más relevancia que la expresividad artística, aspecto que caracterizó las prácticas creativas dentro de las artes gráficas seriadas.

Dice Maritza Uribe de Urdinola, con respecto a la presencia del diseño en la bienal: “En cuanto al diseño gráfico, 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”<sup>38</sup>.

En el catálogo de la Bienal se habría de referir la relevancia del diseño gráfico como una disciplina con méritos suficientes para encontrarse en las filas artísticas del museo:

En cuanto al Diseño Gráfico, que ha influido en medios tan vastos como la imprenta, la televisión y aun 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 popula-

<sup>36</sup> “34 artistas nacionales intervienen en Primera Bienal de Artes Gráficas”, *El País*, el 11 de julio de 1971.

<sup>37</sup> *Ibíd.*

<sup>38</sup> “El Dibujo y el Grabado serán el Arte de las Masas”, *Diario Occidente*, el 14 de mayo de 1971.

rización del arte, que no puede permanecer indefinidamente en manos de unas privilegiadas minorías<sup>39</sup>.

El diseño como disciplina, llamado como “uno de los productos de nuestro siglo”<sup>40</sup>, pasaría a formar parte de las actividades propias de las artes gráficas, vinculadas a los circuitos artísticos y entraría, gracias a la I Bienal, a compartir el lugar que dibujantes y grabadores se disputaban en esta clase de eventos. Es inminente afirmar que esta inclusión como categoría fue única, tal y como afirma Castellanos: “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”<sup>41</sup>. Pero al mismo tiempo la I Bienal, además fue vanguardista al ubicar al diseño gráfico como una categoría independiente de las artes, con un jurado de calificación paralelo y un sistema de calificación diferente para artistas, ya que las piezas presentadas en esta categoría debían diligenciar un formulario que podía ser consultado en los Museos de Medellín, Bogotá y Cali. Esto fue propicio para que el campo proyectual se consolidara en la ciudad dentro del campo académico, pues desde 1970 el Instituto de Bellas Artes empezaría a ofertar el programa de Arte Publicitario, de 8 semestres de duración, que para 1975 tomaría el nombre de Diseño y Arte Publicitario; la carrera, que hoy se conoce como diseño gráfico en la institución, cambiaría su razón en 1988 con la reestructuración del centro académico, único en la región en ofertar (hasta 1998) un plan de formación proyectual profesional.

## QUINTO LOS ECOS DE LA BIENAL

Shifra Goldman, hacia 1970, manifestó dos posiciones en torno a 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

<sup>39</sup> *Catálogo de la I Bienal Americana de Artes Gráficas: Dibujo, grabado, diseño gráfico* (Cali: Cartón de Colombia, 1971).

<sup>40</sup> “Las Artes gráficas”.

<sup>41</sup> Castellanos, “Cali, ciudad de la gráfica: las Bienales Americanas de Artes Gráficas del Museo La Tertulia y Cartón de Colombia (1970-1976)”.

consumo de las galerías a la venta para las clases medias emergentes y para los compradores de grupos comerciales y financieros<sup>42</sup>. Así, la figura de apalancamiento de la empresa Cartón de Colombia no solamente sirvió para la realización de las bienales. Desde 1972 promocionó portafolios de artistas distribuidos principalmente entre socios y empleados, y un par de años más tarde empezó a comercializarlos al público. También, desde ese mismo año, comenzó a patrocinar exposiciones dentro del museo de artistas locales como Enrique Grau y Pedro Alcántara, que fueron parte de los portafolios de Artistas Gráficos Panamericanos - AGPA<sup>43</sup>.

En dicho aspecto, una de las relaciones más fructíferas, gestadas dentro de la Bienal, fue entre Lorenzo Homar, crucial para la historia del grabado latinoamericano, y Pedro Alcántara, quien en 1970 estuvo involucrado con esta práctica creativa en la ciudad<sup>44</sup>. Alcántara no solo participó como jurado en la I Bienal, sino que además se dedicó a la enseñanza de la serigrafía en el Museo La Tertulia y en la producción de distintos portafolios de la institución. La conformación del Taller Experimental de Gráfica de Cali, que después se transformaría en la Corporación Prográfica, que lideró Alcántara, fue el resultado de más de una década de esfuerzos alrededor de la dinámica artística de la ciudad.

Para la II Bienal, realizada en 1973, aún se seguía concediendo el título de artistas a los diseñadores y el estatus de obra a los diseños. El jurado, uno solo para la categoría de diseño (e independiente de las otras dos categorías), fue mucho más experimentado, pues contó con la visita de Jas Reuter, crítico y escritor mexicano, y Herman Zapf, diseñador tipográfico alemán de gran renombre por haber diseñado familias tipográficas como la Palatino y la Óptima. El primer premio en la categoría de Diseño Gráfico quedó en manos del pintor colombiano Gustavo Pedro Sarmiento y el segundo fue adjudicado al artista chileno Juan Bernal Ponce<sup>45</sup>. Cabe anotar que en la categoría, ambos ganadores no poseían formación como diseñadores, y que dentro de los participantes, estuvieron personajes como David Consuegra, Marta Granados e incluso Luis Camnitzer, artista conceptual, que participó dentro de la categoría con dos serigrafías (proyecto de moneda y estampilla corregida). Para esta edición, dos premios adicionales fueron otorgados: dos medallas de oro (a Carlos Pinilla y Hernán

---

<sup>42</sup> Citado por Castellanos.

<sup>43</sup> Escobar, "Bienal Americana de Artes Gráficas".

<sup>44</sup> Ríos, "Un lugar sin secretos. Taller Corporación Prográfica de Cali 1977-1982".

<sup>45</sup> "Para Colombia el primer premio de Diseño Gráfico", *El País*, el 19 de octubre de 1973.

Darío Santos), y un trabajo declarado fuera de concurso (el de Dicken Castro), el trabajo de este último fue declarado fuera de concurso<sup>46</sup>.

Para la tercera edición, realizada en 1976, la categoría diseño gráfico cambió su nombre a Diseño de la Comunicación Visual, en la que se consideraron “como obras de diseño gráfico, aquellos trabajos que realizados en cualesquiera de las técnicas tradicionales o experimentales, sean susceptibles de aplicación masiva y cuya concepción esté orientada a comunicar visualmente un contenido específico”<sup>47</sup>. Para esta bienal y solo para la categoría proyectual, por única vez dentro del evento se estableció una temática de creación de interés universal: la ecología.

Pasarían cinco años más para la cuarta edición, en 1981, en la que Cartón de Colombia se retiró como patrocinador oficial (solo sirvió de editor del catálogo oficial), cambiando a Centrum Publicitario Ltda., empresa dedicada a la disciplina publicitaria en la ciudad de Bogotá; en esta edición, el jurado decidió declarar desierta la categoría de diseño, otorgando dos menciones especiales a Carlos Duque y a Carlos Lersundy<sup>48</sup>.

Para la última edición, realizada en 1986, 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 invitó de forma expresa a nueve diseñadores a participar en la muestra, entre ellos, por supuesto, a Carlos Duque, Jaime Mendoza, Francisco Restrepo y Martha Granados<sup>49</sup>.

## **FINAL. EPÍLOGO PARA UN CAPÍTULO SOBRE LA HISTORIA DEL DISEÑO EN COLOMBIA**

Se hace evidente que las Bienales de Artes Gráficas en Cali fueron “eventos [...] clave en el proceso de modernización cultural de la ciudad, pues fue promovida con el fin de incentivar y divulgar la producción artística en Cali y la región, así como de conectar a los artistas locales con corrientes vanguardistas tanto de otras partes del país como de América Latina”<sup>50</sup>.

<sup>46</sup> “Para Colombia el primer premio de Diseño Gráfico”.

<sup>47</sup> *Catálogo de la III Bienal Americana de Artes Gráficas* (Cali: Cartón de Colombia, 1976).

<sup>48</sup> *Catálogo de la IV Bienal Americana de Artes Gráficas* (Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia, 1981).

<sup>49</sup> *Catálogo de la V Bienal Americana de Artes Gráficas* (Cali: Cartón de Colombia, 1986).

<sup>50</sup> Alzate y Otero, “Revistas culturales en Cali. Acercamiento a la modernización cultural caleña entre las décadas de 1970 y 1980”.

Pero, así mismo, para el diseño, las bienales representaron la posibilidad de insertarse dentro de los intercambios creativos, incluso como disciplina artística, capaz de equipararse al ejercicio del arte en pleno. Tal ejercicio recordaría la discusión en torno a la función social del arte propiciada en la Bauhaus por artistas como Gropius, Klee y Kandinsky, que vendría a fundar una nueva estética racionalista dentro del marco de la creación. Pero esta idea fue completamente contraria a las iniciativas neoplasticistas que desde 1940 habían influenciado el trabajo del Arte Concreto Invención en Argentina, el cual, con Tomás Maldonado a la cabeza, propondrían más tarde en Alemania una disciplina proyectual que rechazaría a cabalidad la mirada esteticista de la producción de la Bauhaus y sus ideales funcionalistas. Con ello, se conformaría un campo de enseñanza consolidado alrededor de la HfG (Hochschule für Gestaltung) de Ulm, mejor conocida como la Escuela de Proyección de Ulm, en la que el concepto del diseñador como dador de forma y la metodología de trabajo proyectual vería la luz, con Maldonado a la cabeza, entre 1956 y 1968. Esta “nueva” idea del proyecto, poco o nada tendría que ver con los asuntos locales desarrollados en las bienales y que solo se conectaría por aquel requerimiento de la efectividad comunicativa que tanto fue requerida en las convocatorias, y que estaría alojada, en el caso colombiano, en una genealogía basada en el campo de las artes publicitarias, con una fuerte influencia del proyecto americano y sus estructuras de consumo.

Tendrían que pasar al menos un par de décadas para que el diseño se consolidara como aquella disciplina resultante del rechazo al funcionalismo bauhausiano. En ese transcurso, el final de la década del setenta sería testigo de la conformación de la Asociación Colombiana de Diseñadores (ACD), principalmente con propósitos industriales, que junto con el auspicio de Proexpo (hoy Procolombia) construiría, bajo la contratación de Colciencias, el fallido Plan Nacional de Diseño, para entablar un puente entre el diseño, la industria y la sociedad<sup>51</sup>. Así, la disciplina enfrentaría varios debates en el país<sup>52</sup>, basados principalmente en una genealogía diferente entre los diferentes tipos de diseño (el gráfico en las artes publicitarias y el industrial en la arquitectura), un modelo económico proteccionista en relación con la producción interna, con escasas propuestas de industrialización, la poca actualización tecnológica durante gran parte del siglo XX, e incluso el surgimiento tardío de los ideales vanguardistas del proyecto moderno, que para Latinoamérica, y según Traba, estaría cimentado en las artes seriadas.

---

<sup>51</sup> Asociación Colombiana de Diseñadores, *Boletín n. 1* (Bogotá: La Asociación, 1987).

<sup>52</sup> Franky, “Guía para el recorrido por una historia de los diseños en Colombia”.

Mas la presencia del diseño en el museo no se limitaría a las bienales. Para 1983 el Museo de Arte Moderno de Bogotá realizaría el Primer Salón Op de Diseño Gráfico, con tres invitados vitales para el diseño en el país: Marta Granados, Dicken Castro y David Consuegra, quienes mostrarían una vez más a la sociedad las posibilidades creativas y comunicativas de la disciplina; este evento seguiría la misma estructura de las bienales, siendo financiado por una empresa privada con intereses en la industria impresa: Op Gráficas S. A. Pero la relación con las instituciones artísticas se vendría a fracturar por completo para 1989, cuando por invitación expresa del XXXIII Salón Nacional de Artistas, que celebraba sus 50 años, se convocó a un grupo de diseñadores prominentes del momento a exponer sus trabajos, en una exposición a la par con artistas, como si de las Bienales de Artes Gráficas de Cali se tratara.

Pero tal y como si hubiésemos presenciado un proceso de madurez durante los 20 años que la profesión se había instalado en los circuitos artísticos, solamente un diseñador acogió la invitación, Dicken Castro, con una serigrafía basada en la estética de los buses urbanos, que presentaba en letras grandes la frase “Aquí me quedo”. El diseñador justificó que “la presencia del diseño gráfico en el Salón era una buena oportunidad para los críticos para descifrar si el diseño, llámese Industrial, Arquitectónico o Gráfico está en su derecho a hacer parte de Salones y Bienales de Artes”<sup>53</sup>. El resto de profesionales se negaron a participar, entre los que destacaban Carlos Duque y, por supuesto, David Consuegra, a pesar de su cercanía con esta clase de eventos, que casi 20 años atrás habían sido fundantes en la relación que propició que el diseño gráfico surgiera como disciplina académica en la ciudad de Cali, en la cuna del Instituto Departamental de Bellas Artes. Al respecto, Consuegra, quien sigue siendo considerado como el padre del diseño gráfico en Colombia, opinaría 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”<sup>54</sup>. Estas opiniones resultarían ser completamente diametrales con el ejercicio ideológico de la reproducción seriada impulsado por Cartón de Colombia a partir del I Salón Nacional de Diseño Gráfico, al intentar incluir al diseño dentro de las discusiones ideológicas del campo de la creación, idea que fue replicada por las Bienales organizadas por el Museo La Tertulia. En dichos eventos, arte y diseño compartieron

<sup>53</sup> Asociación Colombiana de Diseñadores, *Boletín n. 9/n. 11* (Bogotá: La Asociación, 1990), 3.

<sup>54</sup> *Ibid.*, 9.

terrenos comunes, como si de una idea rebelde se tratase, opuesta a la magnificación de la objetividad absoluta adelantada por la *Gute Form* de Ulm. Pero esa rebeldía sería la misma que se opondría a los espacios artísticos y que le otorgaría al diseño un adjetivo pragmatista relacionado con el ejercicio litográfico, la ilustración e incluso el dibujo mismo. Tras de ello, rara vez el diseño gráfico volvería a entrar en un museo.

## RECONOCIMIENTOS

Agradecimiento a los estudiantes de la cátedra de Historia del Diseño II y del Semillero de Investigación en Diseño, los cuales presido (especialmente a Diana Orozco), por motivar el planteamiento y el desarrollo de esta investigación en curso. Sin esos espacios dentro del Instituto Departamental de Bellas Artes no podría haber nacido la idea de intentar contar una historia sobre el diseño gráfico en la ciudad de Cali.

## BIBLIOGRAFÍA

### *Hemerografía*

*Diario Occidente*, 1969, 1970, 1971

*Periódico El País*, 1969, 1971, 1973

### Fuentes bibliográficas

Acha, Juan. “Las bienales en América Latina de hoy”. *Re-vista* 6, n. 2 (1981).

Acuña, Ruth. “Entre trazos y sombras. La obra de Pedro Alcántara Herrán”. En *Alcántara*, 43-108. Cali: Fundación Función Visible, 2013.

Alzate, Adrián, y Nancy Otero. “Revistas culturales en Cali. Acercamiento a la modernización cultural caleña entre las décadas de 1970 y 1980”. CS, junio de 2012, 199-231.

Asociación Colombiana de Diseñadores. *Boletín n. 1*. Bogotá: La Asociación, 1987. ——. *Boletín n. 9/n. 11*. Bogotá: La Asociación, 1990.

Bonsiepe, Gui. “Prefacio”. En *Historia del diseño en América Latina y el Caribe*, editado por Sandra Fernández y Gui Bonsiepe, 10-17. Sao Paulo: Blücher, 2008.

Castaño, Diana. “Arte popular e identidad fabril: las bienales de artes gráficas en Cali (1970-1980)”. Tesis de pregrado en Historia, Universidad del Valle, 2015.

Castellanos, Adriana. “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 (junio de 2016): 17-30.
- Catálogo de exposición Salón de Artistas Vallecaucanos*. Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia, 1971.
- Catálogo de la I Bienal Americana de Artes Gráficas: Dibujo, grabado, diseño gráfico*. Cali: Cartón de Colombia, 1971.
- Catálogo de la II Bienal Americana de Artes Gráficas: dibujo grabado diseño gráfico: dibujo, grabado, diseño gráfico*. Cali: Cartón de Colombia, 1973.
- Catálogo de la III Bienal Americana de Artes Gráficas*. Cali: Cartón de Colombia, 1976.
- Catálogo de la IV Bienal Americana de Artes Gráficas*. Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia, 1981.
- Catálogo de la V Bienal Americana de Artes Gráficas*. Cali: Cartón de Colombia, 1986.
- Catálogo IV Festival de Arte*. Cali, Festival de Arte, 1963.
- Devalle, Verónica. "Historia de los diseños en América Latina, contenido y perspectivas teóricas y metodológicas". En *Actas del VII Encuentro de Docentes e Investigadores en Historia del Diseño, la Arquitectura y la Ciudad*. Argentina: Universidad del Rosario, 2016.
- Escobar, María del Pilar. "Bienal Americana de Artes Gráficas". Tesis de pregrado, Instituto Departamental de Bellas Artes, 1999.
- Franky, Jaime. "Guía para el recorrido por una historia de los diseños en Colombia". En *Diseño e historia*, editado por Juan Camilo Buitrago, 13-45. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2012.
- Malatesta, Julián, y Ana María Jiménez. "La gráfica y el dibujo, una toma de partido al servicio del arte en la década del setenta". En *Alcántara*, 109-45. Cali: Fundación Función Visible, 2013.
- Rey, Juan Ricardo. *El dibujo en Colombia 1970- 1986*. Medellín: La Carrera Editores, 2007.
- Ríos, Adriana. "Un lugar sin secretos. Taller Corporación Prográfica de Cali 1977-1982". Tesis de Maestría en Historia y Teoría del Arte, Universidad Nacional de Colombia, 2013.

