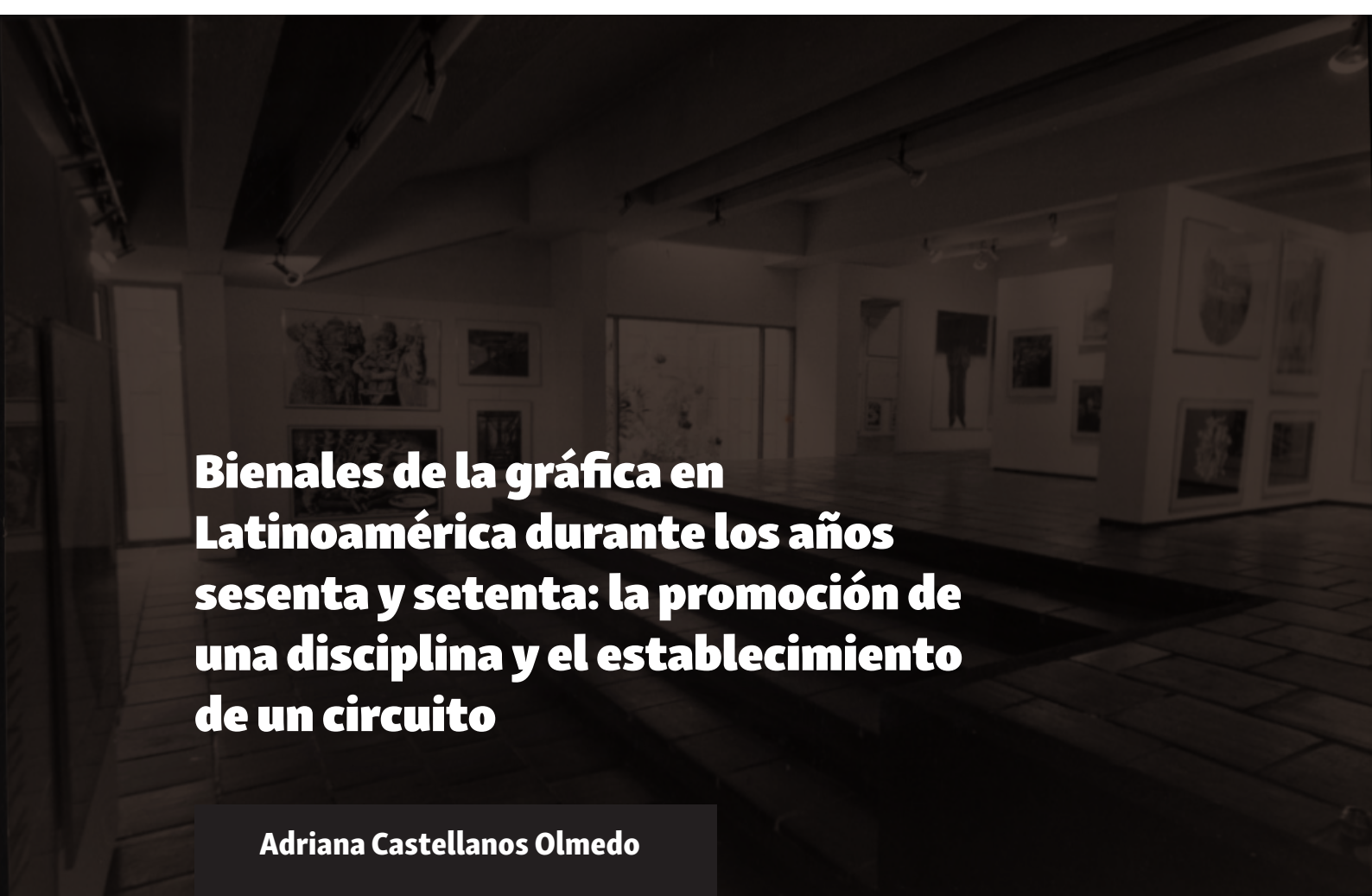




Bienales de la gráfica en Latinoamérica durante los años sesenta y setenta: la promoción de una disciplina y el establecimiento de un circuito

Adriana Castellanos Olmedo

Como citar:

CASTELLANOS OLMEDO, Adriana. Bienales de la gráfica en Latinoamérica durante los años sesenta y setenta: la promoción de una disciplina y el establecimiento de un circuito. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 8, n. 3, p. 415-447, set.2024. DOI: DOI: 10.20396/modos.v8i3.8676367. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8676367>.

Imagen [modificada]: Fotografía de la sala de exhibición de la Primera Bienal Americana de Artes Gráficas, 1971. Foto: Archivo Museo La Tertulia.

Bienales de la gráfica en Latinoamérica durante los años sesenta y setenta: la promoción de una disciplina y el establecimiento de un circuito

Print Biennials in Latin America during the sixties and seventies: the promotion of a discipline and the establishing of a circuit

Adriana Castellanos Olmedo*

RESUMEN

Este artículo revisa el circuito institucional de la gráfica en Latinoamérica durante los años setenta a partir del estudio de los programas de las Bienales Americanas de Grabado de Chile, las Bienales del Grabado Latinoamericano de San Juan en Puerto Rico y las Bienales Americanas de Artes Gráficas de Cali, Colombia, que durante las décadas del sesenta y del setenta, construyeron escenarios de promoción de la disciplina, en un periodo de auge, donde instituciones, artistas, gestores y críticos empezaron a crear alianzas, proyectos e intercambios en el continente y que conectó a artistas latinoamericanos residentes en Estados Unidos. A través de un estudio comparativo de los tres eventos se establece una ruta de la gráfica americana que permitió la circulación de nuevos lenguajes, de asociaciones y de proclamas ideológicas y políticas en las distintas versiones que se desarrollaron, particularmente en 1970, año en el que las tres iniciativas coincidieron, permitiendo establecer diálogos regionales y continentales que incidieron en la construcción de un nuevo escenario del arte latinoamericano, por fuera de los centros artísticos del periodo y que se extendió a lo largo de la década del setenta.

PALABRAS CLAVE

Gráfica. Bienales. Latinoamérica. Redes. Intercambios. Guerra Fría.

ABSTRACT

This article reviews the institutional circuit of printmaking in Latin America during the 1970s based on the study of the programs of the American Printmaking Biennials of Chile, the Latin American Printmaking Biennials of San Juan in Puerto Rico, and the American Graphic Arts Biennials of Cali, Colombia. These events, during the 1960s and 1970s, built platforms for promoting the discipline during a period of growth, where institutions, artists, managers, and critics began to create alliances, projects, and

exchanges across the continent, connecting Latin American artists residing in the United States. Through a comparative study of the three events, a route of American printmaking is established, which allowed for the circulation of new languages, associations, and ideological and political proclamations in the different versions that developed, particularly in 1970, the year in which the three initiatives coincided. This promoted the establishment of regional and continental dialogues that influenced the construction of a new scenario for Latin American art, outside of the artistic centers of the period, extending throughout the 1970s.

KEYWORDS

Printmaking. Biennials. Latin America. Networks. Exchanges. Cold War.

RESUMO

Este artigo revisa o circuito institucional da gravura na América Latina durante a década de 1970 com base no estudo dos programas das Bienais Americanas de Gravura do Chile, das Bienais de Gravura Latino-Americana de San Juan em Porto Rico e das Bienais de Artes Gráficas Americanas de Cali, Colômbia. Esses eventos, durante as décadas de 1960 e 1970, construíram plataformas para promover a disciplina durante um período de crescimento, no qual instituições, artistas, gestores e críticos começaram a criar alianças, projetos e trocas em todo o continente, conectando artistas latino-americanos residentes nos Estados Unidos. Através de um estudo comparativo dos três eventos, estabelece-se uma rota da gravura americana, que permitiu a circulação de novas linguagens, associações e proclamações ideológicas e políticas nas diferentes versões que se desenvolveram, particularmente em 1970, o ano em que as três iniciativas coincidiram. Isso permitiu o estabelecimento de diálogos regionais e continentais que influenciaram a construção de um novo cenário para a arte latino-americana, fora dos centros artísticos da época, estendendo-se ao longo da década de 1970.

PALAVRAS-CHAVE

Gravura. Bienais. América Latina. Redes. Intercâmbios. Guerra Fria.

La gráfica, entendida como el compendio de técnicas de impresión y dibujo mayoritariamente sobre papel, aunque no exclusivamente, tuvo un periodo de renacimiento y renovación a partir de mediados de la década del cincuenta en el continente americano. Durante los años sesenta la producción de gráfica fue aumentando, lo que trajo consigo la construcción de un campo que involucró instituciones artísticas, talleres y escuelas de enseñanza, donde artistas, críticos y gestores elaboraron una serie de

estrategias de promoción y difusión de esta disciplina, que en tiempos de modernización se concibió como una forma más democratizadora del arte con características comerciales.

En Latinoamérica, además, la gráfica se consideró un arte más cercano al contexto político y social de algunos países por sus bajos costos y su accesibilidad. Entrados los años sesenta, cuando los lenguajes internacionalistas como el arte conceptual, la abstracción, la instalación y el arte participativo dominaban la escena de vanguardia, muchos artistas utilizaron la gráfica como un medio para expandir sus intereses creativos.

Este auge sin precedentes de la disciplina llevó a aumentar su valoración en salones nacionales y otros eventos artísticos donde además de las áreas tradicionales como la pintura o la escultura se empezó a premiar la obra gráfica. La flexibilidad y practicidad para el transporte de obras hizo más factible su circulación con pocos recursos; las obras en papel podían viajar en tubos enviados por correo postal común, permitiendo que escenas pequeñas pudieran desarrollar proyectos ambiciosos de exhibición y promoción de la disciplina.

Este artículo revisa las bienales desarrolladas en Latinoamérica que promovieron la gráfica continental que buscaron exponer un panorama compilador en grandes muestras con obras de diferentes técnicas y formatos, creando un circuito por donde transitaban artistas, gestores y críticos que construyeron redes e intercambios sostenidos a lo largo de los años setenta. A partir del estudio de las Bienales Americanas de Grabado de Chile (1963-1970), las Bienales del Grabado Latinoamericano de San Juan en Puerto Rico (1970-2001) y las Bienales Americanas de Artes Gráficas de Cali (1970-1986), Colombia, se propondrá una lectura del arte latinoamericano durante los años de la Guerra Fría por fuera de los grandes centros artísticos.

El circuito gráfico formado entre Chile, Puerto Rico y Colombia tuvo su mayor intensidad y desarrollo durante las décadas del sesenta y setenta, años en los que se identifica la progresión de la producción gráfica y las redes de intercambios surgidas a partir de ahí que conectó a todo el continente

latinoamericano, particularmente en 1970, año en el que las tres iniciativas coincidieron.

Primero se reseñarán cada uno de estos proyectos, identificando a las instituciones y agentes organizadores, así como las motivaciones detrás de la puesta en marcha de las bienales, encontrando puntos en común y particularidades de cada uno. Posteriormente se plantearán dos puntos de análisis de este circuito de la gráfica en el contexto de la Guerra Fría, el primero muestra las tensiones generadas por la vinculación de instituciones norteamericanas en estos eventos; y el segundo revisa la naturaleza latinoamericanista de estos programas, preguntándose por la identidad latinoamericana en relación con el uso de la gráfica como medio, el compromiso político y lo que significó para los artistas latinoamericanos residentes en Estados Unidos la inserción en este entramado.

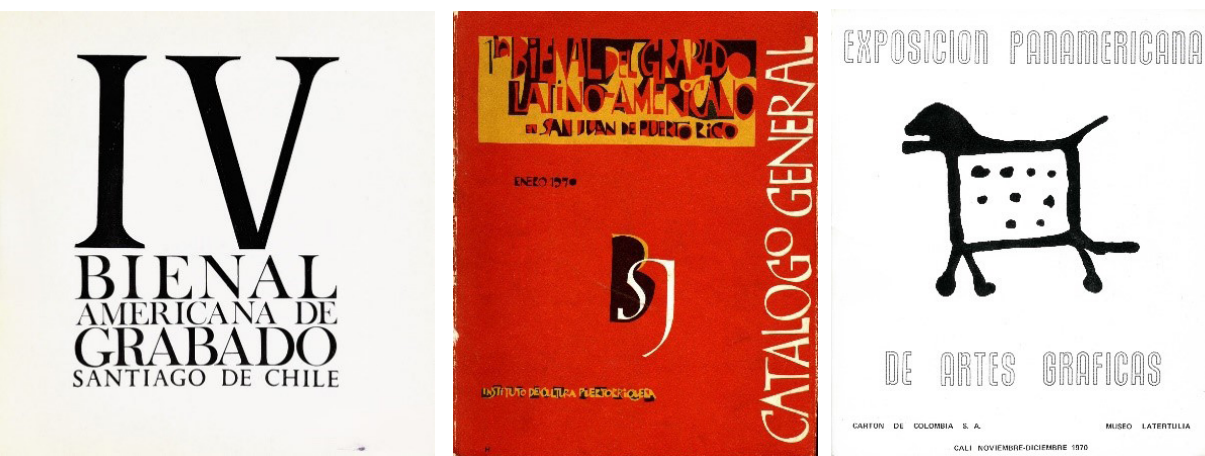


FIG. 1 (A-B-C). Catálogos de las exposiciones de artes gráficas realizadas en 1970. Fotografías: Archivo Museo La Tertulia.

Las Bienales Americanas de Grabado de Santiago, Chile, 1963-1970

La Primera Bienal Americana de Grabado en Santiago de Chile, organizada por el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, se inauguró el 20 de noviembre de 1963. Entre las personas gestoras del proyecto aparecen

por un lado el reconocido poeta brasileiro Thiago de Mello (1926-2022), uno de los directores de la Sociedad de Amigos del Museo de Arte Contemporáneo y agregado cultural de Brasil en Chile desde donde promulgó intercambios regionales entre Chile y Brasil, así como otros países latinoamericanos; y por otro lado, Nemesio Antúnez (1918-1993), arquitecto, artista y director del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, con una carrera dedicada a la producción y la enseñanza del grabado, y creador del importante Taller 99 en 1956, espacio en el que un grupo de jóvenes artistas chilenos experimentó variados estilos y técnicas de producción en grabado, logrando reconocidos e impactantes resultados.

La Bienal Americana de Grabado de Santiago fue la primera en la región en enfocarse en esta disciplina específica. Desde la realización en 1951 de la primera versión de la Bienal de Sao Paulo, este formato de eventos que se realizan cada dos años y que premia a través de un jurado a lo “mejor” de lo presentado en la muestra, se popularizó en el continente. La Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, en México en 1958 o las Bienales Americanas de Arte en Córdoba, Argentina en 1962, son algunos de los ejemplos de estas muestras enmarcadas en la búsqueda de la internacionalización del arte, propia de la posguerra.

Por su parte, en Europa un número importante de ciudades, especialmente del este continental, empezaron a celebrar bienales de grabado desde mediados de la década del cincuenta. La Bienal Internacional de grabado de Ljubljana, iniciada en 1955, se destaca por la manera en que, durante la Guerra Fría, propuso un intercambio entre artistas gráficos de Europa, África, Asia y América, construyendo un modelo que muchas otras escenas lograron emular (Dolinko, 2012: 285).

Cuando se lanza desde Chile el proyecto de la Bienal de Grabado, se propone un recorte geográfico exclusivamente americano, con un doble objetivo, mostrar un panorama de la gráfica y proponer intercambios entre estos países. Así describe Nemesio Antúnez (I Bienal Americana de Grabado de Santiago de Chile, 1963) la naturaleza de este intercambio:

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

Cuando en 1943 Antúnez viajó a Estados Unidos a estudiar becado arquitectura en la Universidad de Columbia no imaginó que se enamoraría del grabado, una disciplina que conoció primero explorando las obras exhibidas en los museos neoyorquinos y después aprendiendo y practicando la técnica en el Atelier 17 de S. W. Hayter, lugar que lo transformaría creativa y profesionalmente (Antúnez, 1989).

Stanley Hayter (1901-1988) fue un artista británico considerado el precursor del grabado moderno al actualizar el estatus de la disciplina a uno de tipo autónomo en el sentido de su reflexión sobre las posibilidades técnicas, de soportes y materiales, desligados de la función ilustrativa (Dolinko, 2012: 40-43). Esta actualización la llevó de la mano de la enseñanza de técnicas del grabado a artistas ya consolidados en el Atelier 17 en París y posteriormente en Nueva York, dándole una promoción a la disciplina que ya había perdido relevancia en las academias. Inspirado en Hayter, Antúnez creó el Taller 99 en 1956 (Antúnez, 1989)¹.

En este taller se formaron algunos de los artistas de más renombre de la escena chilena de la gráfica, entre ellos se pueden nombrar a Luz Donoso, Eduardo Vilches, Delia del Carril, Juan Downey, Mario Toral y Roser Bru, quienes se convertirían en valiosos animadores de los eventos gráficos continentales. La labor de Antúnez en el Taller 99, sumada a renovación de la enseñanza del grabado en las universidades, particularmente en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, generan un escena estimulante y vigorosa de producción gráfica (Soro, 2000).

Es en este contexto nacional que se construye la Bienal Americana de Grabado, espacio que permitió que los artistas locales entraran en contacto con artistas de todo el continente en una muestra que buscó “dar una visión general y concreta de la labor que hoy en día se desarrolla en América de este antiguo arte”, sin limitaciones de estilo o técnica, siendo la calidad de las obras y la seriedad profesional el único criterio de selección (I Bienal Americana de Grabado de Santiago de Chile, 1963).

La selección e invitación de destacados grabadores de América Latina se logró a través de un comité o representantes de instituciones de cada país: directores de museos, escuelas de bellas artes, instituciones culturales, críticos y curadores. Ellos enviaban la lista de artistas y se encargaban de la logística del envío de las obras a través de las embajadas de cada país en Chile.

Un perfil similar de personas conformaba el jurado que elegía los ganadores de los diversos premios y menciones de cada edición. El jurado de la primera Bienal estuvo conformado por Carmen Portinho, Directora del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, Hugo Parpagnoli, Director de Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Luis García Pardo, crítico de arte de Uruguay y miembro de la Comisión Nacional de Bellas Artes y el Víctor Carvacho, representante del Círculo de Críticos de Arte de Chile. Algunos premios y menciones fueron para los artistas Daniel Zelaya (Argentina), Anna Bella Geiger (Brasil), Roser Bru, Eduardo Vilches, Mario Toral (chilenos), Eduardo Moll (Perú), Luis Camnitzer (Uruguay) y José Guillermo Castillo (Venezuela), algunos de los representantes más importantes de la gráfica latinoamericana de las décadas siguientes.

Las posteriores ediciones contribuyeron a la consolidación tanto del evento como de la escena latinoamericana del grabado, esto evidenciado en el número y la diversidad de participantes, así como en el crecimiento de los espacios de exhibición. Para la tercera versión se vinculó como organizador y jurado el argentino Emilio Ellena (1934-2011), cercano a Antúnez y gran conocedor, estudioso y promotor a través de carpetas y otras ediciones del grabado argentino y latinoamericano de ese periodo.

Con la llegada de Ellena se refuerza el propósito principal del evento de convertirse en un espacio central para promover y apreciar el grabado continental, tal como se registró en el Catálogo (1968):

No son muchos – pero son cada vez más – los acontecimientos que permiten mirar el paisaje americano como conjunto. (...) Así se nos aparecen como puntos focales São Paulo, La Habana, México, Lima, ahora Quito. Nuestra Bienal de Grabado, con toda su discreta modestia, es otro punto de mira.

La organización de la tercera bienal, en 1968, expandió la propuesta inicial al programar, además de la muestra central, diversas exposiciones que lograron dar un panorama de la gráfica en sus diversos aspectos técnicos, de tradición y renovación y que hizo del certamen un acontecimiento de la ciudad al expandirse a diferentes lugares de exhibición como espacios culturales, universidades y galerías.

La mayoría de estas muestras celebraban al grabado chileno, como la retrospectiva del mencionado Taller 99 en la Galería Central de Arte y la exposición de Mario Toral en la Galería Patio; también hubo una exposición de estudiantes de grabado de la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Chile, en el Centro de Arte y Diseño Marc Buchs. Igualmente se realizó una exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes de treinta y dos obras del artista uruguayo Antonio Frasconi, uno de los más destacados maestros del grabado latinoamericano y por esos años residente en Nueva York (Ellena; Zamora, 2008:49).

Para la IV y última Bienal, dirigida por Ellena (1970), la programación de exposiciones se continuó expandiendo, se programaron diez salas para las muestras individuales de seis artistas chilenos, dos uruguayos (Miguel Bresciano, Carlos González) y un argentino (Daniel Zelaya), así como una muestra de afiches norteamericanos. Entre los artistas chilenos estaban Roser Bru, Pedro Millar y Eduardo Vilches: nuevamente se reconocía el legado de Antúnez y el Taller 99.

Además, por primera vez se organizaron cuatro salas especiales dentro del cuerpo de la Bienal: Un homenaje a Josef Albers, artista alemán residente

en Estados Unidos quien fue ganador de la edición anterior; litografías del mexicano Rufino Tamayo y una pequeña muestra de José Guadalupe Posada. También se realizó una muestra de grabado popular chileno (IV Bienal Americana de Grabado de Santiago de Chile, 1970).

Con estas exposiciones complementarias a la muestra central de la bienal se logró una compilación de lo más destacado del grabado del continente no sólo de ese año sino también de la década del sesenta, e incluso una mirada retrospectiva a la disciplina, incluyendo algunas muestras como la de Posada, el más importante e influyente grabador mexicano.

La bienal de 1970 recogió una cantidad notable de personas e instituciones participantes lo que da cuenta de su impactante crecimiento, convirtiendo a la primera bienal en Latinoamérica dedicada exclusivamente al grabado continental en un evento de importancia fundamental en la promoción de la disciplina durante toda la década. Sin embargo, esta bienal fue la última en organizarse. Si bien la quinta bienal estuvo proyectada, no se pudo realizar. Ellena y Zamora (2008: 59-61) argumentan la terminación del proyecto a la politización del arte durante el gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende que chocó con el hecho de que el evento fuera financiado por la Sociedad de Arte Contemporáneo a través de dineros privados y al imposibilidad de llegar a acuerdos con los nuevos integrantes del comité organizador.

Bienales del Grabado Latinoamericano en San Juan, Puerto Rico (1970-2004)

En el mismo año de la última bienal de Chile, se realizó en San Juan, Puerto Rico, otra bienal de grabado, pero que, a diferencia de su par chilena, restringía la participación de Norteamérica. Organizada por el Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP), el objetivo de la Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano (BSJ) fue organizar “una muestra representativa de la

producción gráfica de los países hermanos, para dar a conocer su situación y destacar sus nuevas expresiones” (Primera Bienal Latinoamericana de Grabado de San Juan, 1970), una propuesta muy similar a lo expuesto por el programa chileno.

El proyecto fue concebido por el arqueólogo e historiador Ricardo Alegría (1921-2011), que, como director del ICP, creado en 1955, promovió la investigación, conservación y promoción de las tradiciones artísticas y culturales de la isla; Luigi Marrozzini (1933-1997), italiano llegado a Puerto Rico en la década de los sesenta que creó la galería Colibrí en 1963, una de las galerías más importantes de Puerto Rico, especializada en arte gráfico, y Lorenzo Homar (1913-2004), artista de gran reconocimiento en la gráfica boricua del periodo.

Al igual que Antúnez en Chile, Homar fue fundamental en la concepción de la bienal: fue un artista gráfico formado en Nueva York que regresó a Puerto Rico para dirigir el Taller de Gráfica de la División de Educación a la Comunidad del Instituto de Cultura Puertorriqueña (inaugurado en 1957), lugar donde practicó y enseñó la serigrafía de manera destacada y formó a una nueva generación de artistas grabadores, promoviendo la experimentación de la técnica, cuidando de la impresión en la búsqueda de lograr “calidades y texturas sin precedente[s]” (Tió, 1982: 22).

Además del taller dirigido por Homar, en 1970 Puerto Rico tenía otros espacios de enseñanza como el Taller de Gráfica de la División de Educación de la Comunidad o el Taller de la Universidad de Puerto Rico, dirigido por Carlos Marichal. Este sistema de enseñanza formó a numerosos artistas que ahora encontraban un espacio de confrontación con escenas latinoamericanas.

Las circunstancias históricas que fundamentan y dan validez a una bienal de grabado en San Juan tienen su más fuerte vínculo con la creación de talleres gráficos en el país y la participación de artistas y aprendices en ellos. (...) Es en estos talleres donde se forman como gráficos el mayor número de artistas y donde se genera una actividad de trabajo colectivo y crítica analítica al quehacer creador (Tió, 1987: 33).

La primera bienal presentó, a modo de excepción, una producción de obras de los últimos diez años, con el objetivo de dar cuenta del panorama de la gráfica de los años sesenta y contó con la participación de unos doscientos artistas latinoamericanos (Primera Bienal del Grabado Latinoamericano en San Juan, 1970). Varios de los nombres ya habían participado en las bienales de Chile, lo que habla ya del establecimiento de un circuito y un interés de los artistas por este tipo de eventos.

Las participaciones se lograban a través de invitaciones según listas sugeridas por una Comisión Consultiva que las enviaba a la Comisión Organizadora que hacía la selección final de obras, “basándose únicamente en la calidad estética y la excelencia de la ejecución”. La Comisión Consultiva contaba con nombres de representantes de instituciones, donde se puede destacar la presencia de Emilio Ellena como delegado chileno. La Comisión Organizadora, por su parte, estaba compuesta de miembros del ICP, el secretario del Museo de Arte de Ponce, el Director del Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Puerto Rico, el Director del Archivo General de Puerto Rico, y William S. Lieberman, Director del Departamento de Grabado y Dibujo del Museo de Arte Moderno de Nueva York, que dio gran apoyo para el proyecto (Primera Bienal del Grabado Latinoamericano en San Juan, 1970).

Curiosamente, a pesar de tener un recorte en Latinoamérica para la participación de los artistas, sólo dos de los jurados de la primera bienal tenían nacionalidad de países de esta región: Arturo V. Dávila, de la Universidad de Puerto Rico, y Samuel Paz, del Instituto Torcuato di Tella de Buenos Aires. El resto del grupo se conformó por el historiador italiano Umbro Apollonio, del Archivo Histórico de Arte Contemporáneo de la Bienal de Venecia, Elaine Johnson, del Departamento de Dibujo y Grabado del Museo de Arte Moderno de Nueva York, Walter Koschatsky, del Museo Albertina de Viena, Zoran Krzysnik, de la Moderna Galería de Ljubljana y Chisaburoh Yamada, del Museo Nacional de Arte Occidental de Tokio (Primera Bienal del Grabado Latinoamericano en San Juan, 1970).

Cada premio de esta primera edición fue otorgado por un jurado. Los ganadores fueron: Jesús Rafael Soto (Venezuela), Luis Camnitzer (Uruguay), Omar Rayo (Colombia), Liliana Porter, Antonio Seguí y Mauricio Lasansky (Argentina), Arthur Luis Piza (Brasil); y hubo premios especiales para los artistas puertorriqueños Marcos Yrizarry, Carlos Irrizarry y Jaime Romano. Esta selección indica que el jurado prefirió destacar obras con una tendencia más hacia ciertos lenguajes más contemporáneos e internacionalistas del arte. Además, de los artistas mencionados, sólo los puertorriqueños residían en su país durante el periodo: Soto, Seguí y Piza estaban radicados en París; mientras que Camnitzer, Porter, Lasansky y Rayo estaban en Nueva York durante esos años.

Al igual que en Chile, como complemento a la muestra, se realizaron dos exposiciones paralelas que buscaron reconocer el trabajo realizado por maestros grabadores o artistas gráficos ya consolidados, una de carácter nacional y otra latinoamericana. Las exposiciones homenaje de 1970 fueron para Lorenzo Homar y para el artista mexicano José Clemente Orozco.

Las sucesivas bienales presentaron diversas variaciones en las premiaciones y en las personas que se invitaban a participar como jurados u organizadores, pero lo que se mantuvo estable durante la década es una notoria participación de artistas del continente y sobre todo la promoción del arte puertorriqueño; los artistas locales encontraron un espacio que aunque no exento de polémicas, les permitió mostrar su obra y conectarla con la de artistas de diferentes países de la región.

A pesar de algunas cancelaciones y turbulencias a lo largo de su desarrollo, disputas y críticas continuas, conflictos de organización, cambios al reglamento y un marcado declive entrada la década del ochenta en la calidad y relevancia de las muestras (Trelles, 2006), este fue el certamen que tuvo la más larga duración, hasta entrado el siglo XXI, cuando se transformó en la Trienal Poligráfica de San Juan, mostrando un necesario cambio de formato, propuesta curatorial y actualización en las expresiones del medio. La Trienal tuvo cuatro versiones, siendo la última realizada en el 2016.

Bienales Americanas de Artes Gráficas de Cali, Colombia (1970-1986)

En noviembre de 1970 se realiza en Cali, Colombia, la Exposición Panamericana de Artes Gráficas, evento pensado como preámbulo a la primera edición de la Bienal Americana de Artes Gráficas (BAAG), que se programó para el año siguiente, en consonancia con la celebración de los VI Juegos Panamericanos a celebrarse en esa ciudad en 1971. Las bienales de Cali fueron organizadas por el Museo La Tertulia y patrocinadas por la empresa multinacional Cartón de Colombia.

Este fue el tercer evento de ese año en celebrar la gráfica continental. En el caso de Cali, se retoma la idea de lo americano (desde Canadá hasta Argentina) y, además del grabado, incluye el dibujo y el diseño gráfico como disciplinas a premiar. En Colombia, a diferencia de Chile y Puerto Rico, no había una escena del grabado sólida, además Cali no era una ciudad capital como Santiago o San Juan. La idea de hacer un evento de este tipo por un museo que tan sólo llevaba dos años de fundado provino de otro artista.

Pedro Alcántara (1942), un joven artista colombiano formado en Roma viaja en 1970 a Puerto Rico a participar de la Primera Bienal de San Juan de Grabado. Al regresar a Cali, contacta a Maritza Uribe de Urdinola (1923-2009), fundadora del museo y futura directora de las bienales, para proponerle hacer un evento similar, donde se premie el dibujo y el grabado americano y que además active la escena de la gráfica en Colombia con el objetivo de lanzar el dibujo y el grabado como arte mayor, cansado de que fuera una cosa de “menor cuantía”².

Además de la propuesta de Alcántara, también fue importante que en Cali se había realizado, en el marco de los Festivales de Arte organizados por la municipalidad, muestras de Artes Gráficas como el I Salón Austral y Colombiano de Dibujo y Grabado, con participación de artistas argentinos, uruguayos, brasileños y chilenos, y el Salón de las Américas de Dibujo y

Grabado, con la participación de artistas de Estados Unidos, Cuba, Puerto Rico, México, Guatemala, Chile, Argentina, Uruguay, Ecuador y Colombia, un antecedente de las bienales tanto por el enfoque de la disciplina, así como por el recorte geográfico.

En adición del dibujo y el grabado, el diseño gráfico se incorpora como una propuesta de la empresa patrocinadora, Cartón de Colombia, que tenía un interés en la promoción de esta disciplina, primero por la conformación de un Departamento de Diseño Gráfico y Comunicaciones de la compañía, y también porque buscaba apoyar el desarrollo del diseño publicitario en el país, algo que la empresa Container Corporation of America, de la cual Cartón de Colombia era filial, había realizado a finales de la década de los cincuenta en Estados Unidos (Castellanos Olmedo, 2016).

La inclusión del dibujo y el diseño a la bienal hizo de Cali un espacio renovador de la disciplina, contribuyendo la expansión y la renovación del circuito de las gráficas durante la década del setenta. Al igual que en los otros dos eventos, las bienales mostraron diversidad técnica y conceptual; cientos de obras fueron mostradas en cada edición, las representaciones nacionales siempre fueron más numerosas, en el caso de Cali, además de la colombiana, la brasilera, la argentina, la venezolana y la norteamericana, tenían una mayor representación.

En Cali no hubo exposiciones complementarias más allá de la muestra principal, pero dado que la disciplina gráfica no estaba tan consolidada, fue necesario hacer una campaña educativa con el objetivo de familiarizar al público con las características de esta producción e incentivar su consumo. Se realizaron conferencias y cursos de grabado, la mayoría de las veces dirigidos por los jurados invitados.

El proceso de selección de los artistas que participaron de las bienales fue similar al de los otros eventos; la Exposición Panamericana tuvo convocatoria abierta con un jurado de selección conformado por el crítico de arte venezolano Juan Calzadilla, y los colombianos Soffy Arboleda de

la Vega y Edgar Negret, destacado escultor. A partir de la primera bienal, las invitaciones se realizaban a través de un Comité de Enlace, limitando así la posibilidad abierta de participación, la cual fue muy numerosa en la primera edición. El sistema de invitación permitía además garantizar la representatividad de los artistas más destacados de diferentes generaciones, mostrando así un panorama de la gráfica latinoamericana actual (Castellanos Olmedo, 2016).

La cabeza organizadora de las bienales de Cali, a diferencia de los otros dos eventos, estaba conformada por mujeres: la mencionada Maritza Uribe y Gloria Delgado (1940-2022), historiadora del arte, quien fue la coordinadora de las bienales. Un esfuerzo de gran magnitud, entendiendo que el novel museo no contaba con una gran planta de trabajadores y el esfuerzo logístico que este tipo de eventos internacionales plantean. Igualmente, la gestión de estas mujeres es reconocida por entablar relaciones cercanas con artistas, críticos y representantes de instituciones, generando incluso lazos de amistad sostenidos en el tiempo según se puede corroborar revisando la correspondencia institucional de estos eventos. Para la conformación de las redes de colaboración y los contactos con personas de diferentes escenas del campo, también fue muy importante la gestión de Pedro Alcántara, un artista muy activo, clave para estudiar los intercambios gráficos caribeños de este periodo.

A diferencia de Puerto Rico e incluso Chile, en Cali los jurados tenían un balance entre la participación de artistas y críticos. Los jurados de la Exposición Panamericana fueron el artista norteamericano Peter Milton, el crítico de arte japonés Sadajiro Kubo, el puertorriqueño Lorenzo Homar y los artistas colombianos Antonio Roda y Pedro Alcántara Herrán. Este grupo de jurados decidió unificar los montos de dinero previamente establecidos para los reconocimientos para así premiar a más artistas: doce en vez de seis primeras obras y diez menciones en vez de tres (El País, 1970).

Los premiados en la categoría de dibujo y grabado fueron Rodolfo

Abularach (Guatemala), Simón Gouverner (Venezuela), los uruguayos Miguel Bresciano y Luis Solari; y los colombianos Darío Morales, Lucy Tejada, Leonel Góngora y Alfonso Quijano. En la categoría de diseño fueron premiados Edgar Agudelo, Alfredo Izquierdo, Luciano Jaramillo y Rómulo Polo Flórez, todos colombianos. Para la primera y segunda bienal hubo jurado aparte para la categoría de diseño gráfico y a partir de la tercera fue un mismo jurado quien juzgó las dos categorías. En total se hicieron cinco bienales.



FIG. 2. Fotografía de la sala de exhibición de la Primera Bienal Americana de Artes Gráficas, 1971.

Fotografía: Archivo Museo La Tertulia.

La cantidad de artistas que estuvieron en la Exposición Panamericana fue abundante, así como la calidad de los nombres que firmaron cada una de las ediciones de las bienales. Lo anterior puede ser llamativo al considerar que el evento era nuevo, la institución organizadora poco conocida y que el campo de la gráfica nacional estaba en una etapa emergente, pero esto

en realidad refiere al establecimiento de un circuito que, en menos de una década, comenzando en 1963 en Chile, se había extendido a lo largo y ancho del continente, y artistas que en 1970 habían participado de los eventos de San Juan y unos meses después en Santiago no dudaron en enviar también obras a Cali.

Las razones de esta participación masiva de artistas son variadas, pero se pueden enumerar algunas principales: el reconocimiento y validación de su trabajo, la oportunidad de poder mostrar su producción en diferentes escenarios y la posibilidad de vender sus obras. La comercialización de las estampas durante ese periodo fue efectiva y muchos artistas lograban vender varias de las obras que enviaban para exhibir en estos eventos, lo que representaba un estímulo económico independientemente de los premios o menciones.

Las personas organizadoras de las Bienales Americanas de Artes Gráficas se conectaron con los eventos predecesores; para la Exposición Panamericana, Ricardo Alegría, director del IPC y organizador de la BSJ compartió la lista de contactos de los artistas participantes de la primera bienal en Puerto Rico y manifestó su alegría de que Cali celebrara una exposición de dibujo y grabado (Alegría, 1970).

La relación entre los eventos de San Juan y Cali fue constante, las dos bienales se sostuvieron de manera simultánea hasta mediados de los ochenta, los artistas puertorriqueños siempre contribuyeron con las BAAG, particularmente Lorenzo Homar tuvo una relación cercana, viajó al país en varias ocasiones para ejercer de jurado, dar talleres de serigrafía e incluso a realizar un portafolio. Ricardo Alegría y Maritza Uribe fueron asesores para los dos eventos, y en 1972, una comisión encabezada por Maritza Uribe y Gloria Delgado viajó a San Juan para conocer de primera instancia la organización de la bienal.

Igualmente hubo contacto con los organizadores de las bienales chilenas: Nemesio Antúnez participó como artista y como asesor, al igual

que Emilio Ellena, que colaboró con los envíos de Chile y Argentina, como ya lo había hecho en San Juan. Además, artistas chilenos como Roser Bru, Eduardo Vilches, Luz Donoso, José Balmes, Gracia Barrios, Eugenio Dittborn, entre muchos otros, encontraron en Cali el lugar de difusión de sus trabajos que ya no tenían en Chile.

La elaboración de las BAAG posicionó a la ciudad como un lugar central en la revisión del entramado de promoción de la gráfica desarrollado en el continente americano durante esos años, lo que permitió una expansión tanto geográfica como disciplinar al ser Cali el lugar que más riesgos tomó en la aceptación de obras más contemporáneas y experimentales. Estos eventos además impulsaron un crecimiento de la gráfica en el país de manera determinante, lo que se evidencia en la creación de talleres tanto en Cali como en otras ciudades y en la elaboración y comercialización de portafolios (Castellanos Olmedo, 2016).



FIG. 3. Fotografía de la inauguración de la Primera Bienal Americana de Artes Gráficas, 1971. En la imagen se identifican a los artistas Leonel Góngora, Rodolfo Abularach y el director del Instituto de Arte Latinoamericano, Chile, Miguel Ángel Rojas Mix. Fotografía: Archivo Museo La Tertulia.

The American Affaire

El circuito conformado por las bienales se sostuvo en la activación de redes de gestores y artistas, quienes siempre encontraron en estos espacios puntos de encuentro e intercambio desde una perspectiva latinoamericanista y reivindicatoria de un arte regional, autodeterminada y no derivativa de otros centros.

Las bienales buscaron mostrar lo mejor del arte latinoamericano y promover las distintas vertientes de la gráfica del continente, lo cual no estuvo ajeno del contexto político del periodo, tal como lo evidencian los contenidos de algunas de las obras o el posicionamiento de varios artistas que entendieron la necesidad de defender una orilla política. La Guerra Fría como marco permite identificar tensiones sobre el lugar que ocuparon las instituciones y los agentes norteamericanos en la planeación y el desarrollo de los eventos.

Los intercambios con Estados Unidos de los proyectos tuvieron diferente naturaleza: en el caso de Chile y Colombia, que tuvieron participación de artistas norteamericanos, también contaron con jurados estadounidenses en algunas de sus ediciones y también dentro de los comités que proporcionaban la información para las invitaciones. En Cali en particular, hubo contactos con galerías como la de Sylvan Cole (1918-2005) y las conexiones de Cartón de Colombia con la Container Corporation of America fueron importantes para lograr la participación de diseñadores gráficos de ese país (Castellanos Olmedo, 2016).

En el caso de la Bienal de Grabado Latinoamericano (San Juan), como ya se mencionó, hubo una restricción: “Podrá participar en la Bienal todo artista nacido en un país latinoamericano o de la región del Caribe (prescindiendo de su actual residencia), o extranjero (prescindiendo de su nacionalidad) que haya residido en alguno de dichos países durante los últimos diez años” (Primera Bienal del Grabado Latinoamericano en San Juan, 1970).

Al excluirse la participación de artistas norteamericanos, el evento se inscribe en el origen hispano de la isla, convirtiéndose en otra instancia de despliegue de posturas nacionalistas, reivindicatorias de la identidad puertorriqueña y latinoamericana, considerando que desde 1952 Puerto Rico se convirtió oficialmente en un Estado Libre Asociado de Estados Unidos, lo que generó un movimiento antiimperialista importante en la isla³.

Lo anterior se entiende entonces como una apuesta política e ideológica de reivindicación boricua como nación latinoamericana; lo que evidencia como contradictorio que el evento emprendido por el ICP contó con una “valiosa colaboración” del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) y, como ya se mencionó, en el listado de la Comisión Organizadora se encuentra el Director del Departamento de Dibujo y Grabado de dicho Museo, William S. Lieberman (Primera Bienal del Grabado Latinoamericano en San Juan, 1970).

De hecho, las tres ciudades tuvieron presencia, en algún momento, de representantes del MoMA, lo que puede indicar un programa sistemático de participación por parte de este museo en los diferentes proyectos artísticos latinoamericanos del periodo. El MoMA fue una institución que desplegó programas de intervención cultural en América Latina durante la Guerra Fría, logrando tener una incidencia de importancia en la región. Desde su fundación en 1929 esta institución estuvo fuertemente ligada a la familia Rockefeller, especialmente a través de Nelson Rockefeller, quien fue presidente del MoMA, a la vez que participaba activamente del gobierno de Roosevelt como encargado de la oficina de relaciones interamericanas (Cockcroft, 1974). Fue durante el periodo de Guerra Fría, a finales de los años cuarenta y comienzo de los cincuenta, que el papel del MoMA como agente político determinante en el campo cultural se hace evidente⁴.

Para la década del sesenta, el MoMA a través de sus programas culturales y de exhibición itinerante especialmente por Latinoamérica sirvió para promover un arte que respondía a sus ideas de libertad y en apariencia apolítico, frente a lo que consideraban un peligro de la ideología

socialista de artistas e intelectuales post Revolución cubana. El Museo La Tertulia fue beneficiado en varias oportunidades con la posibilidad de acoger exposiciones provenientes de esa institución (Occidente, 1969).

**JURADO DEL
"SALON DE LAS AMERICAS"
DE PINTURA, DIBUJO Y GRABADO**

ELAINE L. JOHNSON

Elaine Y. Johnson es Consejera de Pintura y Escultura en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Ingresó al Museo en 1959. En 1961 fue nombrada Consejera Asistente de Dibujo y Grabado y en 1963 ascendió a Consejera del mismo Departamento hasta el año de 1969 cuando entró a desempeñar su posición actual.

Nació en Chicago y estudió arte en el Instituto de Arte, la Academia de Arte y el Instituto de Diseño de Chicago, luego en el Art Students League y la Escuela de Arte Hans Hofmann de Nueva York. Obtuvo el título B. A. en 1950 en el Colegio Lawrence de Wisconsin y el Master of Arts en el Mills College de Oakland, California. Siendo estudiante, la Srta. Johnson trabajó en la Galería de Arte del Mills College y en el Museo de Arte de San Francisco.

Ha dirigido más de veinte exposiciones de artes gráficas para el Museo, sobre diversos estilos y períodos. Entre ellas: "Dadá, Surrealismo y Actualidad"; Orozco: Estudios para los Muros de Dartmouth College"; "Grabados de Cinco Expresionistas Alemanes"; "Grabados Modernos Religiosos"; "Grabados Japoneses recientes"; "Dibujos Modernos Norteamericanos"; "The Responsive Eye: Grabados".



Es autora en unión con Elisabeth Mongan del libro: "Berthe Morisot: Acuarelas, Dibujos, Pasteles" Nueva York, Tutor Press, 1960. Colaboró en los libros "Grandes Dibujos de Siempre" Nueva York, Shorewood Publishers, 1962, "Pintores y Escultores haciendo Grabados" Nueva York, 1966 y ha escrito artículos para las revistas "Artist's Proof" y "Graphic". Actualmente ejecuta investigaciones sobre la colección Inter-Americana del Museo de Arte Moderno y está preparando una introducción para la historia del Grabado en América Latina, que se publicará muy pronto.

Bajo los auspicios del Consejo Internacional del Museo, la Srta. Johnson ha viajado a las principales ciudades de América Latina en 1966 y 1967, haciendo estudios e investigaciones para el Museo. En 1968 actuó como jurado en la Tercera Bienal Americana de Grabado, en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile en Santiago.

La Srta. Johnson es miembro de la Junta del Consejo de la Galería de Arte del Centro de Relaciones Inter-Americanas de Nueva York. Desde 1965 ha sido miembro de la Junta de Directores del Consejo de Grabado de América y Jurado de Selección permanente de la Sociedad Internacional de Artes Gráficas de Nueva York.

FIG. 4. Página del Catálogo del Salón de las Américas del IX Festival de artes, 1969.

Fotografía: Archivo Museo La Tertulia.

Lo anterior se puede rastrear a través de la figura de Elaine Johnson, curadora del departamento de dibujos y grabado del MoMA, considerada una de las personalidades más importantes entre los estudiosos del grabado, y que publicó diversos trabajos sobre el tema, como "Grabados de Pintores y Escultores Contemporáneos", de 1966, con traducción al español de Nemesio Antúñez. En tres años Johnson fue jurado de tres eventos continentales.

En 1968, fue la presidenta del jurado de la Tercera Bienal Americana de Grabado de Chile, donde además dictó conferencias, y organizó de foros especializados, entre otras labores (I Bienal Americana de Grabado de Santiago de Chile, 1968).

Al año siguiente, Johnson viajó a Cali para desempeñarse otra vez como jurado del Salón de las Américas de Dibujo y Grabado y finalmente en 1970 fue parte del jurado de la Primera Bienal del Grabado Latinoamericano en San Juan. En el catálogo del Salón de las Américas (1969) se describe a Elaine Johnson como una persona muy conocedora del campo de la gráfica americana que, bajo los auspicios del Consejo Internacional del MoMA, había viajado a las principales ciudades de América Latina, haciendo estudios e investigaciones para el museo⁵.

La presencia de Johnson en los eventos gráficos latinoamericanos finalizando la década del sesenta demuestra un claro interés de generar una alianza entre el MoMA y los certámenes artísticos. Este interés se desarrollaba en doble vía; por un lado, las instituciones buscaban la presencia de estos “expertos” para legitimar sus eventos, y, por otro lado, Johnson y el MoMA buscaban tener conocimiento de las obras que los artistas estaban presentando, para incluirlos en su colección, invitarlos a exposiciones o para tener un panorama del tipo de manifestaciones artísticas que se estaban produciendo por esos años.

Las conexiones entre Estados Unidos y América Latina en el contexto del desarrollo de estas bienales no sólo pasaban por la participación de artistas o la injerencia de instituciones en comités o en patrocinios. Durante este periodo, muchos artistas latinoamericanos residían en Nueva York, que, como capital del arte moderno, recibió a muchos que buscaban hacer parte de esa escena consagratoria de avanzada⁶. Algunos de estos artistas contribuyeron de manera recurrente en las bienales, encontrando en estas un espacio donde encontrarse y posicionarse políticamente, lo que complejiza el análisis sobre la identidad latinoamericana durante el periodo y sus maneras de desplegarse en el campo⁷.

Unidad Latinoamericana

Para los artistas latinoamericanos encontrarse en Nueva York generaba un sentimiento de hermandad y de asociación con base en su identidad compartida: ya no eran argentinos, mexicanos o brasileños, eran latinoamericanos. Este reposicionamiento identitario fue generado por la migración: “en Argentina no me pasaba, sentía que México era el extranjero o Perú, en cambio acá [Nueva York] no había diferencia”, reflexiona la artista argentina Liliana Porter⁸. De igual forma el uruguayo Luis Camnitzer afirma: “se podría decir que la idea de Latinoamérica unida (como opuesta a una conglomeración de países) estaba más cerca a la realidad en el exilio que en el continente mismo” (citado en Lukin, 2016: 11). Estos dos artistas, junto con José Guillermo Castillo, hicieron parte del New York Graphic Workshop (NYGW), un taller de gráfica que como el Atelier 17 de Hayter, convocó a numerosos artistas latinoamericanos durante la década del sesenta⁹.

Lo latinoamericano fue una categoría discutida durante ese periodo y empezó a convertirse en un parámetro de interpretación de las propuestas artísticas, sus lenguajes y posibilidades de circulación. La gráfica fue considerada por algunos críticos como un arte representativo de lo latinoamericano, por sus bajos costos y porque históricamente fue un medio asociado a la circulación de proclamas políticas o denuncias sociales. Para Marta Traba, por ejemplo, el dibujo y el grabado son técnicas conectadas con una realidad concreta, lo que entiende como algo propiamente latinoamericano, resistente a los lenguajes más internacionales que desde la posguerra se convirtieron en una tendencia dominante (Traba, 2005: 212).

Curiosamente, los trabajos realizados por los artistas del NYGW experimentaban el grabado como medio, actualizando sus potencialidades formales y conceptuales, desligándolo de lo narrativo e incorporando otros elementos tradicionalmente ajenos al mismo, como objetos, texturas y materiales, pensando más en la idea de edición que de copia (Camnitzer,

2004). Los trabajos de Porter y Camnitzer fueron habituales en las bienales, en los tres eventos tuvieron reconocimientos y premios.

Estos reconocimientos indican una legitimación de su propuesta en este tipo de certámenes. Marta Traba (1970: 10) mostró su desacuerdo con lo anterior afirmando en relación a los premios de la primera bienal en Puerto Rico en 1970 que las obras premiadas del venezolano Jesús Rafael Soto, del uruguayo Luis Camnitzer y de la argentina Liliana Porter son vacías de significado y entregadas a la técnica.



FIG. 5. Lorenzo Homar, afiche de la Segunda Bienal de Grabado Latinoamericano de San Juan, 1972. Fotografía: Juan Ignacio Muñoz. Colección Museo La Tertulia.

Lo anterior complejiza entender lo latinoamericano exclusivamente en función de la disciplina y los contenidos de la obra. En efecto, esta noción identitaria plantea una revisión que la liga a una política y cultural. La diáspora permitió a los artistas replantearse la dimensión de su cultura, la

descolocación geográfica, reivindicó sus orígenes identitarios: “Soy artista latinoamericana, mis puntos de referencias culturales comenzaron ahí, mi idioma es el español”, establece Porter¹⁰. Esta reafirmación identitaria motivó que los artistas vieran en los certámenes latinoamericanos, especialmente los gráficos, una oportunidad de vincularse con las dinámicas y establecer redes que los conectara con el continente. Esto fue uno de los puntos centrales de la estrategia de promoción NYGW y de la mayoría de los artistas residentes en Nueva York, que encontraban en esa escena un espacio impenetrable para propuestas que no respondieran estética y narrativamente a lo esperado para un arte de estos países (Dolinko, 2012: 352).

Por esos años, lo latinoamericano también se entiende como una postura política. El periodo que va desde 1959 (Revolución Cubana) hasta 1973 (Golpe de Estado al gobierno de Salvador Allende en Chile), vio a muchos artistas ligar su compromiso político y revolucionario a su obra. Las bienales como espacios de socialización fueron escenarios donde circularon diferentes tipos de proclamas y manifestaciones para exaltar los posicionamientos ideológicos de algunos artistas el periodo.

En la primera Bienal de San Juan, en 1971, algunos artistas se presentaron con una proclama colectiva protestando contra el patrocinio de la empresa Philip Morris en el evento; así sus obras en la bienal proponían un “homenaje a la lucha de liberación de los pueblos de Latinoamérica”¹¹. También exigieron que, en caso de las obras circularan por otras ciudades, la muestra debía difundir el “homenaje”, tanto en el catálogo como exponiéndolo en un cartel (Dolinko, 2012: 294).

Estas tensiones escalaron en 1976, año en que la bienal fue cancelada: La gestión de un fondo procedente del ICP para la Celebración del Bicentenario de los Estados Unidos en el marco de la bienal molestó a los artistas. Lorenzo Homar fue uno de los más vocales con el movimiento de protesta, lo que llevó a su distanciamiento con los organizadores del evento (Reyes, 2013). Los artistas colombianos Pedro Alcántara, María de la Paz Jaramillo, Gustavo

Zalamea (hijo de Marta Traba), Augusto Rendón y Phanor León cancelaron el envío de obras para la muestra y manifestaron en una misiva estar: “Profundamente solidarios con la justa lucha independentista del Pueblo Puertorriqueño” y demandaron la no utilización de fondos destinados a la celebración del Bicentenario de los Estados Unidos de Norteamérica en la Bienal de San Juan (Alcántara et al., 1976). El apoyo de los artistas a esta protesta da cuenta de las relaciones solidarias desplegadas por esos años.

Tensiones similares se presentaron en la cuarta y última Bienal de Grabado en Santiago de Chile, cuando el 12 de agosto de 1970 se realizó frente al Museo Nacional de Bellas Artes, lugar de la muestra, una exposición en el marco de la campaña de la Unidad Popular que recogió fondos para la campaña electoral de Salvador Allende a través de la venta de serigrafías. Estas estampas ilustraban la propuesta del plan de gobierno que estaba condensado en 40 medidas (Dolinko, 2012: 296).

La exposición fue realizada simultáneamente en otras ciudades de Chile, pero particularmente esta, ubicada en una carpa afuera, en la calle, frente al recinto donde se celebraba la bienal, se recibió como una provocación hostil. Para Emilio Ellena (2008) este acto fue considerado en contra de la bienal como una protesta a los mencionados auspicios privados del evento y el hecho de que la presidenta del jurado ese año fuera, nuevamente, de nacionalidad norteamericana, haciendo referencia a Una E. Johnson, del Museo de Brooklyn.

Este caso plantea unas lecturas muy interesantes sobre estos eventos y sobre la disciplina particular. Por un lado, la manera cómo se financian este tipo de proyectos, los patrocinadores tienden ser en su mayoría empresas privadas. Por otro lado, la gráfica como medio, que cambia su función según el espacio donde se exhiba y los canales por donde circula. *El pueblo tiene arte con Allende* era una gráfica al servicio de una campaña política y que era exhibida y comercializada en el espacio público, más accesible para una cantidad mayor de personas. Dentro de la bienal, las obras estaban

enmarcadas en una institución y validadas por un jurado en un espacio que legitima y, por ende, con una mayor valoración.

Sin embargo, no se debe descontar que estas obras de carácter político no tuvieron cabida dentro de los espacios institucionales de las bienales, o que los artistas que participaron en las bienales no tuvieran posicionamientos políticos. Algunas de las obras que hicieron parte de *El pueblo tiene arte con Allende* estuvieron un año después en la Primera Bienal Americana de Artes Gráficas en Cali¹².

En el Museo La Tertulia hubo una postura abierta a incluir obras de carácter político, lo cual es muy evidente en el evento de 1971 donde hubo una notoria cantidad de obras que referían a temas como la Guerra de Vietnam, las huelgas de los recolectores de uva en Estados Unidos en 1968, manifestaciones y represiones estatales, masacres como la de Tlatelolco en México y, particularmente, las revueltas estudiantiles que sucedieron en Cali meses antes de la apertura de la bienal y de la inauguración de los VI Juegos Panamericanos, celebrados en esa ciudad (Castellanos Olmedo, 2021).

Igualmente, muchos de los artistas que estuvieron con sus obras en Santiago, San Juan y Cali, también participaron en otros eventos de orientaciones políticas como el Encuentro de la Plástica Latinoamericana en 1972, organizado por la Casa de las Américas de Cuba (cerca al ICP) y el Instituto de Arte Latinoamericano de Chile (colaborador de las BAAG), como parte de un acuerdo bilateral sostenido por los dos países con gobiernos socialistas que buscó generar un epicentro del arte latinoamericano de gran influencia en el posicionamiento de artistas en la convulsionada vida cultural de sus países, atravesada por la cada vez más franca dinámica cultural de la Guerra Fría (Marchesi, 2010: 130-143).

En el Encuentro, realizado en Cuba, se reunieron artistas de Argentina, Brasil, Colombia, Chile, México, Panamá, Perú, Puerto Rico, Uruguay y Venezuela, y se debatieron los postulados sobre lo que consideraban debía ser un nuevo arte revolucionario. Los artistas firmaron un *Llamamiento de Artistas Plásticos Latinoamericanos*, donde señalaron los aspectos que

consideraban eran esenciales para el compromiso político de los artes del continente y estableciendo la conexión que debe existir entre la militancia política y su producción artística: “una y otra deben identificarse” (Boletín de artes plásticas, Casa de las Américas, s/f).

Este compromiso político tuvo un efecto en los eventos continentales debido a que muchos artistas, siguiendo el *Llamamiento*, decidieron no enviar su obra a las bienales de San Juan y Cali, al considerar que no es coherente hacer parte de este tipo de eventos de carácter competitivo; particularmente los artistas cubanos, residentes en la isla, no estuvieron presentes en los certámenes hasta 1976. En una carta enviada por Mariano Rodríguez a Pedro Alcántara sobre su participación en la Bienal Americana de Artes Gráficas de 1973, se lee lo siguiente:

Nosotros tenemos que tener una política coherente y que está muy claro en el Llamamiento del Encuentro, por ello es imposible participar. Creo debes explicar a dicha señora nuestra posición que no se dirige especialmente al evento que ustedes proponen, y sí a una política general con las Bienales y el espíritu competitivo de estas (Rodríguez, 1973).

Esta postura cambió en 1976 cuando se da la participación, a través de Casa de las Américas, de una delegación cubana por primera vez en Cali. Participación que además contó con la crítica cubana Adelaida de Juan como jurado, que también dio una conferencia en el marco del evento (Goicochea, 1976). Lo anterior da cuenta de un interés y una apuesta de apertura política e ideológica que mostraron los organizadores de las bienales realizadas en Cali y también muestra una transformación del campo político latinoamericano, posterior al Golpe de Estado en Chile, que trajo consigo, por ejemplo, el declive del programa expuesto en el *Llamamiento*.

El circuito de la gráfica en el continente representó un espacio de carácter latinoamericanista, más allá de las intenciones de sus promotores. Las bienales funcionaron como espacios de confrontación de discursos, posicionamientos y planteamientos de diferentes tipos que involucraron a

organizadores, patrocinadores, jurados, artistas y el público. La noción de destacar la producción gráfica continental a través del establecimiento de una red de agentes distribuidos a lo largo y ancho del territorio posibilitó la circulación de obras y programas que respondieron al contexto político y cultural de esos años, construyendo una potente narrativa del arte latinoamericano, sus alcances y complejidades por fuera de los centros artísticos del periodo, aunque no desligados a los mismos. Es precisamente en estos cruces que se potencian las lecturas aquí propuestas.

Estas bienales propiciaron el desarrollo de relaciones culturales entre diferentes países que produjeron un número importante de colaboraciones desde políticas hasta comerciales, a través de la gráfica. Los programas impulsados desde Santiago, San Juan y Cali lograron canalizar y estimular una constelación de programas promotores de la disciplina que incluyeron talleres, cooperativas, portafolios, exposiciones, etc., lo que señala un contexto más amplio de actuación de los diferentes agentes que se dieron cita en las diferentes ediciones de estos certámenes.

Referencias

A programa de Nueva York se incorpora Museo La Tertulia. *Occidente*, Cali. 22 abr. 1969.

ALCÁNTARA, P.; JARAMILLO, M. P.; P., ZALAMEA, G.; RENDÓN, A. & LEÓN, P. [Correspondencia]. Destinatario: Carta a Luis Manuel Rodríguez Morales, director ejecutivo de Cultura Puertorriqueña San Juan de Puerto Rico. 20 abr. 1976. Archivo Lorenzo Homar.

ALEGRÍA, R. [Correspondencia]. Destinatario: Gloria Delgado. San Juan de Puerto Rico. 10 ago. 1970. Archivo Museo La Tertulia.

ANTÚNEZ, N. Carta sobre el grabado. En: *N. Antúnez: retrospectiva grabados, 1946-1989*. Santiago, Chile: La Galería. 1989.

BASILIO, M. Recuperando a Elaine L. Johnson, comisaria entre campos enfrentados en The Museum of Modern Art durante la Guerra Fría. En: BARREIRO-LÓPEZ, P. (Ed.), *Atlántico frío: historias transnacionales del arte y la política en los tiempos del telón de acero*. Madrid: Brumaria. 2018.

- Boletín de artes plásticas, Casa de las Américas, La Habana, (n. 1). (s/f [circa 1972-1973]). "Llamamiento a los artistas plásticos latinoamericanos".
- CASTELLANOS OLMEDO, A. Cali, ciudad de la gráfica: las Bienales Americanas de Artes Gráficas del Museo La Tertulia y Cartón de Colombia (1970-1976). *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, Buenos Aires. (8), 17-30. 2016. <https://caiana.caiana.com.ar/articulo/2016-1-08-a03/>
- CASTELLANOS OLMEDO, A. ¡No a la represión! Estampas políticas de la I Bienal Americana de Artes Gráficas de Cali, 1971. En: ABADÍA, C. & ECHEVERRY, A. (eds.). *De Mayos del 68 a la Cali del 70. Ensayos en perspectiva latinoamericana de una década que transformó al mundo*. Cali: Programa Editorial de la Universidad del Valle. 2020.
- CAMNITZER, L. El New York Graphic Workshop. *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, 5(10), jul.-dic. 2004.
- COCKCROFT, E. Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War. *Artforum*, 12(10), 39-42. Junio 1974.
- CUARTA BIENAL AMERICANA DE GRABADO DE SANTIAGO DE CHILE. Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad De Chile. Catálogo. 1970.
- DOLINKO, S. *Arte plural: El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.
- ELLENA, E.; ZAMORA, A. *Sobre las Bienales Americanas de Grabado Chile 1963-1970*. Santiago de Chile: Centro Cultural de España, 2008.
- GIUNTA, A. *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2008.
- GUILBAUT, S. *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*. Madrid: Mondadori. 1990.
- IGLESIAS LUKIN, A. Contrabienal: Art, Politics, and Latin American Identity in the 1970s. New York. *ICAA Documents Project Working Papers*, n. 4, p. 11. 2016.
- MARCHESI, M. Redes de arte revolucionario: el polo cultural chileno-cubano, 1970-1973, *A Contracorriente*, 8(1), 130-143, 2010. <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/486/o>
- PRIMERA BIENAL AMERICANA DE GRABADO DE SANTIAGO DE CHILE. Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile. Catálogo. 1963.
- PRIMERA BIENAL LATINOAMERICANA DE GRABADO DE SAN JUAN. Instituto de Cultura Puertorriqueña. Catálogo. 1970.
- REYES FRANCO, M. *Poéticas políticas: gráfica alternativa, poesía y acción contestataria en Puerto Rico (1970 - 1980)*. Tesis (Maestría en Historia del arte argentino y latinoamericano) - Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín. Buenos Aires. 2013.
- RODRÍGUEZ, M. [Correspondencia]. Destinatario: Pedro Alcántara. La Habana. 4 feb. 1973. Archivo del Centro de Documentación, Museo La Tertulia.

SERVIDDIO, F. Entre la buena voluntad y la convicción: exhibiciones, propaganda y relaciones interamericanas durante la Segunda Guerra, *A Contracorriente*, 9, 121-149, 2012. <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/230>.

SORO, M. El grabado en Chile 1950-1973 en la época de las planificaciones globales. En: *Chile 100 años artes visuales: segundo período 1950-1973: entre modernidad y utopía*, jul.-sept. 2000 (pp. 120-129). Santiago, Chile: Museo Nacional de Bellas Artes. 2000.

TERCERA BIENAL AMERICANA DE GRABADO DE SANTIAGO DE CHILE Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad De Chile. Catálogo. 1968.

TIÓ, T. Lorenzo Homar y el cartel en el Taller del Instituto de Cultura Puertorriqueña 1957-1972. *Plástica*, (9), 22-27, ago. 1982.

TIÓ, T. Las Bienales de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe: Una síntesis. *Plástica*, 1(16), 33-46, 1987.

TRABA, M. El éxito de los derrotados. *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, (47), abr.-jun. 1970.

TRABA, M. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo XXI. 2005.

TRELLES HERNÁNDEZ, M. Los rastros del tiempo, las huellas de la Bienal: la Bienal de San Juan de Grabado Latinoamericano y el Caribe en contexto. *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, Segunda serie, 6 (12). 2006.

Unifican premios en Salón Panamericano. *El País*, Cali. 20 nov. 1970.

Notas

* Doctora en Historia de la Escuela de Altos Estudios Sociales (IDAES) de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), Argentina. Profesora titular de la Facultad de Artes Visuales y Aplicadas del Instituto Departamental de Bellas Artes, Cali, Colombia. E-mail: adrianacastellanosolmedo@bellasartes.edu.co. ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-6341-4182>.

- 1 Mientras el Atelier 17 hacía referencia al número de la casa en la calle parisina Campagne Première donde trabajaba Hayter, el Taller 99 alude al número de la calle Guardia Vieja, en Santiago de Chile, donde Antúnez creó el espacio de enseñanza.
- 2 Alcántara, comunicación personal, 15 de noviembre de 2017.
- 3 En el año 1986 se agrega “y del Caribe” al nombre de la bienal que pasa a llamarse Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe. Con lo anterior se señala al Caribe como región y se aceptó la participación de naciones con idiomas distintos al español.
- 4 Véase (Giunta, 2008) y (Serviddio, 2012).
- 5 Para más sobre Johnson, véase (Basilio, 2018).
- 6 Serge Guilbaut (1990) propone una lectura de Nueva York como el centro del arte mundial de posguerra, y encuentra diferentes estrategias político-culturales que permitieron lo anterior.

- 7 Algunos de los artistas gráficos latinoamericanos que residían en Nueva York durante esos años y participaron activamente de los eventos gráficos continentales fueron los uruguayos Antonio Frasconi y Luis Camnitzer, el chileno Juan Downey, los argentinos Liliana Porter y César Paternosto, el guatemalteco Rodolfo Abularach y los colombianos Omar Rayo y Leonel Góngora.
- 8 Comunicación personal, 11 de diciembre de 2018.
- 9 Entre los nombres se puede mencionar a José Luis Cuevas, Marta Minujín, Jorge de la Vega, Luis Felipe Noé y Luis Solari.
- 10 Comunicación personal, 11 de diciembre de 2018.
- 11 Algunos de los artistas y críticos que firmaron la proclama fueron: Luis Camnitzer, Antonio Seguí, Antonio Frasconi, Lorenzo Homar, Jorge Romero Brest, Marcos Irizarry, José Antonio Torres Martino, Antonio Martorell, Liliana Porter, Julio Le Parc, Wilfredo Lam, Omar Rayo, Arnold Belkin, José Alicea, Rodolfo Abularach, Francisco Rocca Lynn, Rafel Tufiño, Umberto Giangrandi
- 12 Aquí se hace referencia a los artistas José Balmes (1927-2016), Gracia Barrios (1927-2020), Eduardo Vilches (1932) y José Moreno.

Artículo presentado en Junio de 2024. Aprobado en Agosto de 2024.

Artigo submetido em junho de 2024. Aprovado em agosto de 2024.