

# Las bienales americanas de artes gráficas de Cali y las operaciones de artificación del diseño

**Ana María Gómez** Doctora de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París (EHESS), especialidad en Historia y Teoría del Arte. Reside en la ciudad de Cali, en donde actualmente se desempeña como docente universitaria e investigadora. Sus principales áreas de trabajo son la historia y la antropología de los procesos de patrimonialización en Colombia y la apropiación social del arte moderno, mediante el comercio y la posesión de réplicas y copias. Se ha desempeñado

como traductora, curadora y ha realizado trabajos de investigación en áreas como la historia del sistema de regionalización universitario y los procesos de construcción de identidad local y latinoamericana, vistos a través de la fabricación del decorado urbano de Cali y de la conformación de la colección del Museo La Tertulia.

Entre 1970 y 1980, las bienales americanas de artes gráficas (BAAG) de Cali fueron escenarios importantes para la artificación del diseño, entendida esta como una serie de operaciones semánticas e institucionales a través de las cuales se dotó al diseño, ligado al mundo de la publicidad y de la industria, del estatus de obra de arte (Heinich y Shapiro, 2012). Las tres primeras bienales, realizadas por el Museo de Arte Moderno La Tertulia y financiadas por Cartón de Colombia, fueron, según sus organizadores, la culminación de un proceso (Valencia, 1971), cuyo origen se remontó a la Exposición Panamericana de Artes Gráficas en 1970, al Salón de las Américas de Dibujo y Grabado y al Primer Salón Nacional de Diseño, realizados en el marco del IX Festival Nacional de Arte de Cali, en 1969, en el que también se programó un Salón de Artesanía y Cerámica<sup>1</sup>.

Mediante la pluralidad de salones, el IX Festival Nacional de Arte no borró las jerarquías entre producciones estéticas. Antes bien, el evento llamó la atención sobre la reunión de diseño, dibujo y grabado, mos-

<sup>1</sup> Sobre la importancia del Festival Nacional de Arte de Cali como antecedente de las bienales, ver el artículo de Katia González Martínez.

trándola como una cuestión fructífera que, incluso, había dado nacimiento a nuevas corrientes artísticas como el Pop Art (Uribe de Urdinola,

s. f.). En 1971, Maritza Uribe de Urdinola, presidenta del museo y directora ejecutiva de las BAAG, posicionaba el evento como una necesidad social que, a diferencia de la Bienal de Coltejer en Medellín, integraba las tres disciplinas icónicas del arte del siglo XX. Para Maritza Uribe de Urdinola (s. f.), las artes gráficas, a través de la idea del original múltiple, respondían a las demandas de democratización y masificación del arte. Por su parte, para el crítico Miguel González, abrían una vía para que los museos latinoamericanos, caracterizados por una baja capacidad adquisitiva, pudieran comprar obra gráfica de los grandes artistas del siglo XX para sus colecciones (González, 1986, p. 10).

Las BAAG fueron una contienda artística, con premios en dinero para el diseño, el grabado y el dibujo y un evento expositivo que enfatizó el halo estético del diseño, desvinculándolo momentáneamente de su lugar de participación pública generalmente articulada a la publicidad. Durante las BAAG, gracias a la posibilidad de contemplación que ofreció el «espacio heterotópico» (Foucault, 1984) del museo, la pieza de diseño se escindió de su funcionalidad y utilización cotidiana y se dotó socialmente de reconocimiento como objeto de arte. Así, las obras

inscritas en la categoría de diseño, expuestas junto al dibujo y el grabado, ingresaban a un nuevo régimen de visibilidad permitiendo que fueran miradas, manipuladas y conceptualizadas como un artefacto artístico total.

Igualmente, como las obras expuestas quedaban a la venta luego del veredicto del jurado, fue a través de las exposiciones que el diseño se integró al comercio de arte manejado por el Museo La Tertulia. Aunque el origen de la pieza de diseño remitía al mundo del trabajo por encargo, esto no debilitó su nuevo atractivo comercial como pieza de arte. En efecto, en el enfoque de venta que practicaba el museo —visto como mecanismo de autofinanciación, formación del gusto y estímulo al coleccionismo entre las clases pudientes de Cali— se reivindicó siempre el valor de cambio de las obras artísticas y la empleabilidad de los artistas porque les permitía vivir de su trabajo, a la manera en que los diseñadores lo hacían, gracias a su conexión con el mundo publicitario y comercial (Uribe de Urdinola, s. f.). De esta manera, durante las BAAG se desarticuló cualquier posibilidad de subestimar el valor artístico del diseño aludiendo a su génesis de objeto creado para dar respuesta a la demanda comercial.

## Porosidad y recomposición de las fronteras

Aunque desde la primera edición se constituyó un jurado específico para la categoría de diseño, integrado por expertos nacionales e internacionales<sup>2</sup>, a fin de garantizar el

<sup>2</sup> En la primera biennial fueron jurados: David Consuegra (Colombia), Dicken Castro (Colombia), John Massey (Canadá/Estados Unidos). En la segunda biennial: Ricardo Morales (México), Jas Reuter (México) y Herman Zapf (Alemania). En la tercera biennial: Milton Glaser (Estados Unidos), Adelaida de Juanes (Cuba) y Ángel Kalenberg (Uruguay).

«alto nivel del evento» (Boletín 3, 1971), durante la Primera y la Segunda Biennial prevaleció un discurso proclive a postular que las artes gráficas tenían propuestas conceptuales, comunicacionales y técnicas, muy similares entre sí. Esta tendencia a acentuar el desdibujamiento de las fronteras disciplinares, también se encuentra al

examinar los valores con base en los cuales se atribuyeron los premios de diseño durante las dos primeras bienales. Los trabajos ganadores fueron exaltados por su alta creatividad y poética, la mezcla entre diseño gráfico y técnicas manuales de las artes gráficas, así como también por la utilidad pedagógica de las obras premiadas que reafirmaba las bondades comunicacionales de las artes gráficas<sup>3</sup>. También, la museografía de la Primera Biennial es diciente de esta tendencia a la homogeneización porque en esa ocasión la presentación de las obras de diseño, dibujo y grabado

3 En la categoría de diseño fueron premiados en la Primera Bienal: Jaime Mendoza (Colombia) con la obra El círculo, el cuadrado, el triángulo y Liliana Porter (Argentina) con Cartel para la Paz. En la Segunda Bienal, Juan Bernal Ponce (Chile) ganó el primer premio con Viexpo 72; el segundo premio fue adjudicado a Vera Frankel (Canadá) con las obras Open Studio e Image Space; también se otorgó una medalla de oro a Hernán Darío Santos (Colombia) por su obra Dios, hombre, máquina. Y en la Tercera Bienal se entregó el primer premio de diseño a Juan Fresan (Argentina/Venezuela) por su tríptico titulado ¡No!, y una medalla de oro a Alfredo González (Cuba) por su obra No.

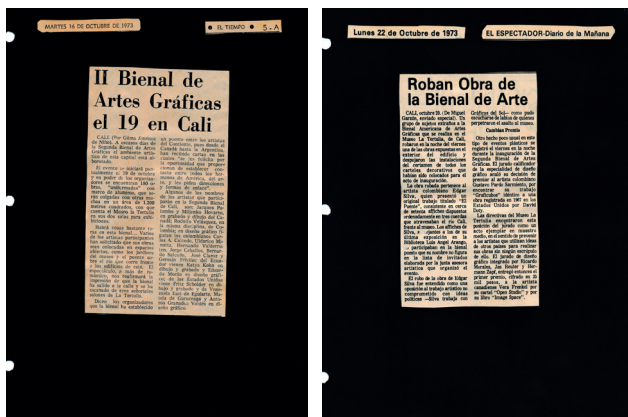
se unificó mediante el procedimiento de la enmarcación.

Posteriormente, algunos cambios en pro del reconocimiento de la singularidad conceptual, estética, constructiva y expositiva del diseño son introducidos en las sucesivas ediciones de las BAAG. Una evidencia de dicha tendencia es la apertura del museo a nuevas puestas en escena museográficas de las obras de diseño, que redefinieron la concepción

Pendiente  
información del  
Cedoc.CEDOC-MLT.



de espacio expositivo durante la Segunda Bial. Para esa edición se instalaron obras en los jardines u otras locaciones cercanas al museo, ya que se entendía, por ejemplo, que ciertos trabajos en formato de vallas publicitarias requerían exhibirse en espacios abiertos (Boletín 3, Segunda BAAG, 1973).



Recorte de prensa de El Tiempo, 16 de octubre de 1973, CEDOC-MLT. El artículo menciona la exhibición de obras al aire libre.

Pendiente. CEDOC-MLT.

Asimismo, durante la Segunda Bial, el escándalo de plagio que condujo al retiro del primer premio de diseño a la obra titulada *Graficubo*, de Gustavo Pardo, abrió una interesante polémica sobre las especificidades del diseño, que se extendió a nivel nacional a través de la prensa. El *Graficubo* descrito como un sistema modular de carácter educativo y lúdico (Boletín s. n., 1973), fue juzgado en segunda instancia por el

jurado como de dudosa originalidad, por su proximidad conceptual con una obra del norteamericano David Doty (Acta del jurado calificador de diseño gráfico, 17 de octubre de 1973). El diseñador Antonio Grass, intervino en la polémica afirmando en la prensa que, en diseño —a diferencia del dibujo y el grabado— la búsqueda plástica estaba atada a la necesidad de responder a la demanda de un tercero. Por lo tanto, obras producidas en contextos culturales diferentes podían resultar parecidas, sin que eso significara plagio (Grass, 1973). También resaltó que, en diseño, a veces se menoscaba la «poesía y el misticismo» para dar respuesta a la función utilitaria (Grass, 1973), y sobre las BAAG señaló que, si bien el diseño contaban con subcategorías de participación como tiras cómicas, cartel, disco, libro, créditos de cine y TV, aviso en prensa y revista, señalización, empaques, logos, estudios tipográficos, etc., el Graficubo no encajaba en ninguna de ellas, confirmando la tendencia del evento a premiar obras experimentales más cercanas al arte que a la idea de conjugar en un mismo objeto estética y utilidad (Grass, 1973).

Aunque es difícil sostener que «la polémica del Graficubo» fue el motivo principal del incremento en la aceptación de las





Recorte de prensa del Diario Occidente, 19 de octubre de 1973, CEDOC-MLT.

diferencias entre diseño, dibujo y grabado, es interesante anotar que a partir de la Tercera Bial se comenzó a explicitar que uno de los lineamientos del diseño sería la creación a partir de una demanda específica. Por lo tanto, en dicha bial se propuso que las obras de diseño abordarían el tema ecológico y, posteriormente, en la cuarta edición se determinó que las obras debían responder al tema: problema-solución<sup>4</sup>. A pesar del empeño por respetar las dinámicas creativas propias de la disciplina, durante la Tercera Bial algunos críticos como Marta Traba (Navia, 1976) y Álvaro Medina (1974) señalaron que la muestra evidenciaba un nivel mediocre

<sup>4</sup> Sobre las tensiones entre arte y diseño y el impacto que suscitó en las bienales el caso de El Gráficoubo, ver el artículo de Iván Abadía.

del diseño colombiano y latinoamericano y que, por el contrario, durante la Exposición Panamericana de Artes Gráficas y la Primera Bienal habían mostrado su mejor talante.

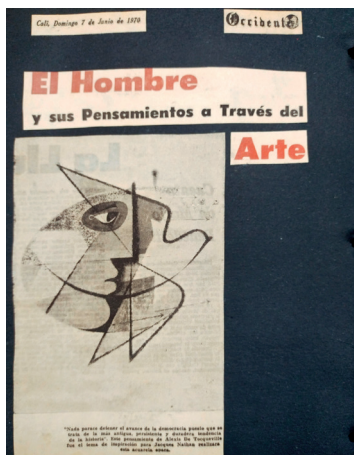
### **El diseñador como artista**

Para el diseñador David Consuegra y el artista Pedro Alcántara Herrán el arte precolombino era la base de la construcción de las artes gráficas nacionales y latinoamericanas (Boletín 160, 1982; Alcántara, 1970), que las BAAG habían ayudado a consolidar ofreciendo un espacio de encuentro y «saludable confrontación» entre los países del continente. La participación de la «plana mayor de artistas y diseñadores» (Uribe de Urdinola, 1976) estadounidenses en las bienales había evidenciado su alto nivel; además del interés de diseñadores como Dana Atchley por apoyar la existencia del evento, al obsequiar una obra al museo y ofrecer donar su premio, en caso de resultar ganador del encuentro, el cual desde su primera edición reportó una participación cuantitativamente importante en la categoría de diseño (Boletín 4, 1971).

La nutrida participación en diseño se vio favorecida porque en Colombia, entre 1960 y 1970, se habían abierto los primeros programas universitarios en esta disciplina (Bermúdez, 2015), pero también porque la categoría

atrajo la inscripción de artistas colombianos como Beatriz González, Bernardo Salcedo y Luciano Jaramillo; e internacionales como Luis Camnitzer (Alemania/Uruguay), Antonio Frasconi (Uruguay) y Liliana Porter (Argentina), ganadora del segundo premio de diseño en la Primera Bienal con la obra *Cartel para la paz*. A diferencia de los artistas, los diseñadores nunca concursaron en dibujo o grabado. Sin embargo, los primeros seguramente se sintieron libres para este tipo de participaciones dada la larga historia de incursiones de los artistas en el cartelismo y la ilustración. Sobre este tema se reflexionó en el museo a través de dos exposiciones: «El hombre y sus pensamientos a través del arte», muestra itinerante realizada en 1970 por la Container Corporation of America con obras de su colección, que a través de la pintura y la escultura ilustraban frases de pensadores célebres y «Artistas como ilustradores», traída a Cali en 1982 por el programa de itinerancias internacionales del MoMA (Boletín 161, 1982).

Por otra parte, hay que decir que los ganadores de los premios de diseño eran menos mediatizados que los triunfadores en las categorías de grabado y dibujo. La construcción de la figura arquetípica del diseñador artista en las BAAG pasó —más



Recorte de prensa del Diario Occidente, 7 de junio de 1970, CEDOC-MLT.

que por los laureados— por la exaltación de jurados como Dicken Castro y David Consue-

- <sup>5</sup> La «poética del reportaje» es una adaptación del concepto de «poética de los medios» de Annick Louis (2020). Para Louis, la «poética de los medios» es producida por el cruce de tres tipos de hechos: verbales, visuales y técnicos, a partir de lo cual se construye una imagen mediática específica del escritor o del artista que tiene efectos estéticos y comunicacionales. He decidido reemplazar la palabra medios por reportaje porque en el caso de Glaser, que es el que estoy analizando, las fuentes documentales en las cuales me apoyo son esencialmente reportajes y entrevistas publicados en prensa. (ver Valverde, s. f. y 1976) muestra

que fue encumbrado por reunir las condiciones que lo acreditaban como un creador de excelencia, pues había fundado un estudio de diseño exitoso, era profesor universitario y, sobre todo, el MoMA lo había consagrado en una exposición retrospectiva, confirmando el peso de la institución museo en la conversión del diseñador en artista. En 1975, con «Palabra e imagen», una exposición itinerante del MoMA, constituida por las obras de diseñadores estadounidenses, propiedad de ese museo (Boletín 77, 1975), se ratificó el interés institucional del Museo de Arte Moderno La Tertulia por el trabajo artístico de los diseñadores que empezaba a ser adquirido para su propia colección.



Recorte de prensa de  
El Pueblo Informa,  
6 de mayo de 1976,  
CEDOC-MLT.

Los diseñadores participaron junto a los artistas en la Cuarta y Quinta Bienal; no obstante, hacía 1989, la comunidad de diseñadores colombianos invitados al XXXIII Salón Nacional de Artistas declinó dicho ofrecimiento (Abadía, 2020), abriéndose un momento de posicionamiento reafirmativo de la identidad profesional del diseñador como sujeto distinto al artista. Lo anterior fracturó más de veinte años sostenidos de artificación del diseño al confirmarse que los representantes del gremio, a fin de defender la singularidad de su disciplina, estaban prestos para apartarse de la vía formal que los llevaría a la consagración como artistas. Sin embargo, esto de ninguna manera significó la renuncia de una buena parte de ellos a continuar cultivando, en el tiempo libre, otro tipo de producción estética distinta a la comercial, en la que finalmente, según los diseñadores José Claroz y Eduardo Moran, el trabajador del diseño, emancipado de la demanda de los clientes, podía darle rienda suelta a su flujo creativo sin «tener que sacrificar una parte de sí mismos [ni] de su propia identidad» (Gil, 1986, p. 5)

# The Cali Graphic Arts Biennials of the Americas and the Operations of Artifying Design

Between 1970 and 1980, the Graphic Arts Biennials of the Americas (BAAG according to the Spanish initials) in Cali were important for the artification of design, that is, for a series of semantic and institutional operations that granted design—tied to the world of advertising and industry—the status of a work of art (Heinich y Shapiro, 2012). The first three biennials, organized by Museo de Arte Moderno La Tertulia and financed by Cartón de Colombia, were, according to the organizers, the culmination of a process (Valencia, 1971) whose origin can be traced back to the Pan American Graphic Arts Exhibition of 1970, the Drawing and

Printmaking Salon of the Americas and the First National Design Salon, all held as part of the 9th National Art Festival in Cali in 1969, which also included a Crafts and Ceramics Salon.<sup>1</sup>

This plurality of salon art fairs at the 9th National Art Festival did not erase the hierarchies between artistic mediums. Rather, the event drew attention to the intersection of design, drawing and printmaking, showing it as a fruitful issue that had even given birth to new artistic currents like Pop Art (Uribe de Urdinola, n.d.). In 1971, Maritza Uribe de Urdinola, president of the museum and executive director of the BAAG, positioned the event as a social necessity that, in contrast with the Coltejer Biennial in Medellín, included the three iconic disciplines of 20th century art. For Maritza Uribe de Urdinola (n.d.), the graphic arts responded to demands for the democratization and massification of art through the idea of the multiple original. For the critic Miguel González, the graphic arts opened a path for Latin American museums—which were typically limited in their purchasing power—to buy graphic works for their collections by the great artists of the 20th century (González, 1986, p. 10).

The BAAG were artistic competitions with monetary prizes for design, printmaking and drawing and an exhibition event that emphasized the aesthetic aura of design, momentarily disassociating it from the public position where it is generally tied to advertising. During the BAAG, thanks to the viewing opportunity offered by the museum's "heterotopic

<sup>1</sup> On the importance of the National Art Festival in Cali as precedent for the biennials, see the accompanying article by Katia González Martínez.

space" (Foucault, 1984), a design piece could be excised from its functionality and everyday use and socially endowed with recognition as an art object. Thus, exhibited alongside drawings and prints, works registered within the design category entered into a new regime of visibility, allowing them to be seen, handled and conceptualized as a total artistic artefact.

Likewise, since the exhibited works were available for purchase after the jury's verdict, these exhibitions brought design into the art market that Museo La Tertulia handled. Though a design piece originated in the world of commissioned work, this did not weaken its new commercial attraction as an art piece. In effect, through the sales focused practice of the museum—seen as a mechanism for self-financing, taste making and encouraging collections among Cali's well-to-do—the exchange value of the artwork was always vindicated along with the employability of artists because it allowed them to live from their work, the way designers did, thanks to their connection to the advertising world and the market (Uribe de Urdinola, n.d.). Thus, the BAAG made it impossible to underestimate the artistic value of a design piece by alluding to its genesis as an object created in response

to the demands of the market.

### **Porosity and Rearranging the Borders**

Though a specific jury made up of national and international experts<sup>2</sup> had been appointed for the design category since the first edition to guarantee the "high standards of the event" (Boletín 3, 1971), during the First and Second Biennial the prevailing discourse inclined toward the idea that the graphic arts all shared similar conceptual, communicative and technical functions. This tendency to accentuate the blurred borders between these disciplines can also be seen in the underlying values behind the design awards in the first two biennials. The winning works were exalted for their creativity and poetry, for their mixture of graphic design and manual graphic-arts techniques, and for the pedagogical utility of the prize-winning works, reaffirming the communicative benevolence of the graphic arts<sup>3</sup>. The museography of the First Biennial was also telling in regards to this tendency toward homogenization, unifying design, drawing and printmaking works in their presentation through their physical framing.

<sup>2</sup> The first biennial jury was made up of David Consuegra (Colombia), Dicken Castro (Colombia) and John Massey (Canada/United States); the second biennial jury: Ricardo Morales (Mexico), Jas Reuter (Mexico) and Herman Zapf (Germany); and the third: Milton Glaser (United States), Adelaida de Juanes (Cuba) and Ángel Kalenberg (Uruguay).

<sup>3</sup> For the design category of the First Biennial, awards were given to Jaime Mendoza (Colombia) for his work *El círculo, el cuadrado, el triángulo* (The Circle, the Square, the Triangle) and Liliana Porter (Argentina) for *Cartel para la Paz* (Poster for Peace). At the Second Biennial, Juan Bernal Ponce (Chile) won the first prize with *Viexpo 72*, the second prize was awarded to Vera Frankel (Canada) for the works *Open Studio* and *Image Space*, and a gold medal was awarded to Hernán Darío Santos (Colombia) for his work *Dios, hombre, máquina* (God, Man, Machine). And in the Third Biennial, the first prize in design was given to Juan Fresan (Argentina/Venezuela) for his triptych titled *¡No!*, and a gold medal was awarded to Alfredo González (Cuba) for his work *No*.



Afterwards, some changes were made to the following editions of the BAAG to recognize the conceptual, aesthetic, constructive and expository uniqueness of design. Evidence of this tendency can be seen in the museum's openness to new museographic placements for design works that redefined the conception of exhibition space during the Second Biennial. For this edition, works were installed in the gardens and other locations near the museum, as it was understood, for example, that certain works with a billboard format needed to be exhibited in open spaces (Boletín 3, Segunda BAAG, 1973).

Likewise, the plagiarism scandal of the Second Biennial that led to the first prize in design from Gustavo Pardo's work titled *Graficubo* (Graphicube) being withdrawn, also opened up an interesting polemic about the specific nature of design that spread to a national level through the press. During a reappraisal, the jury felt *Graficubo*, described as a playful, educational modular system (Boletín s. n., 1973), lacked originality because of its conceptual similarity to a work by US American designer David Doty (Proceedings of the jury assessing graphic design, October 17, 1973). Designer Antonio Grass stepped into the controversy when he claimed in the media that, in contrast with drawing and printmaking, the visual challenge for design was bound up in a necessary response to the demands of a third party. As such, works produced in different cultural contexts could end up being similar without constituting

a case of plagiarism (Grass, 1973). He also highlighted that, in design, sometimes the "poetry and mysticism" were diminished in response to the utilitarian function (Grass, 1973), and in regards to the BAAG, he pointed out that, even if design counted as a subcategory like comic strips, posters, records, books, film and television credits, print and magazine ads, sign posts, packaging, logos, typographic studies, etc., the *Graficubo* didn't fit into any of them, confirming the event's tendency to award experimental works that were closer to art than to the idea of combining aesthetics and utility in a single object (Grass, 1973).

Though it is difficult to support the idea that "the *Graficubo* controversy" was the main reason for a growing acceptance of the differences between design, drawing and printmaking, it is interesting to note that, beginning with the Third Biennial, one of the explicit guidelines for design would be that works had to be created based on a specific demand. As such, in the Third Biennial it was proposed that the design works would address an ecological theme, and later, in the fourth edition, participating works had to reflect the theme of problem/solution<sup>4</sup>. Despite efforts to respect the discipline's particular creative dynamics, some critics of the Third Biennial, like Marta Traba (Navia, 1976) and Álvaro Medina (1974), pointed to the show as proof of mediocrity in Colombian and Latin American design and that, in contrast, the Pan American Graphic Arts Exhibition and the First Biennial had exhibited some of the best minds.

<sup>4</sup> On the tension between art and design and the impact of *El Graficubo* on the biennials, see the accompanying article by Iván Abadía.

## The Designer as Artist

For designer David Consuegra and artist Pedro Alcántara Herrán, pre-Columbian art was the basis for constructing Colombian and Latin American graphic arts (Boletín 160, 1982; Alcántara, 1970), which the BAAG had helped to cement by offering meeting spaces and "healthy comparisons" among nations across both continents. Participation by "top brass artists and designers" from the United States (Uribe de Urdinola, 1976) as well as support from designers like Dana Atchley—who gave a piece to the museum and offered to donate his prize if he were to win the awards—had demonstrated the high standards of these biennials, where a quantitatively significant level of participation in the design category had been recorded beginning with the very first edition (Boletín 4, 1971).

The well-stocked participation in design benefitted from the first university programs for design in Colombia, which opened their doors from 1960 to 1970 (Bermúdez, 2015), but it also benefitted from the submissions that the category drew from Colombian artists like Beatriz González, Bernardo Salcedo and Luciano Jaramillo and from international artists like Luis Camnitzer (Germany/Uruguay), Antonio Frasconi (Uruguay) and Liliana Porter (Argentina), winner of the second prize in design at the First Biennial with her work *Cartel para la paz* (Poster for Peace). Unlike the artists, the designers never competed in drawing or printmaking. However, the first designers surely felt free to participate in this way given

the long history of incursions by artists into poster design and illustration. The museum reflected this issue through two exhibitions: "Great Ideas of Western Man," a traveling show created in 1970 by the Container Corporation of America that used paintings and sculptures from their collection to illustrate quotes from famous thinkers, and "Modern Artists as Illustrators," brought to Cali in 1982 as part of MoMA's program of international traveling exhibitions (Boletín 161, 1982).

On the other hand, it should be said that the winners of the prizes in design received less media coverage than the victors in drawing and printmaking. The construction of the archetypical figure of the designer/artist emerged at the BAAG because jury members like Dicken Castro and David Consuegra were exalted—rather than the prize-winners—even taking part in the biennial as exhibitors for some editions. Although Consuegra and Castro were recognized as masters of Colombian design, the highpoint for the designer as artist happened during the Third Biennial, when Milton Glaser participated as a jury member. An analysis of the "poetics of reporting"<sup>5</sup> constructed through the text and image of his interviews in the local press (see Valverde, n.d. and 1976) shows that he was praised for bringing together the conditions that established him as an excellent creator, since he had founded a successful design studio, he was a university professor and, most importantly, MoMA had consecrated him with a retrospective exhibition, confirming the weight of the museum institution for con-

<sup>5</sup> On the tension between art and design and the impact of *El Graficubo* on the biennials, see the accompanying article by Iván Abadía.

verting a designer into an artist. Museo de Arte Moderno La Tertulia's institutional interest in artistic works by these designers was ratified when it began to acquire them for its own collection in 1975 after hosting "Word and Image," a traveling exhibition of works by US American designers from the MoMA collection (Boletín 77, 1975).

Designers participated alongside artists in the Fourth and Fifth Biennials; however, in 1989, the community of Colombian designers invited to the 33rd National Artist Salon declined the offer (Abadía, 2020), opening up a moment to reaffirm the positioning of the designer's professional identity as a separate individual from the artist. This broke with more than twenty steady years of design's artificiality by confirming that the representatives of the professional community, to defend the uniqueness of their discipline, were prepared to set themselves apart from the formal route that had consecrated them as artists. However, this in no way meant that a majority would no longer continue cultivating another type of aesthetic production in their free time besides their commercial work, a type of production where, according to designers José Claroz and Eduardo Moran, the design worker, freed from the clients' demands, could give free rein to his or her creative flow, without "having to sacrifice a part of themselves or their own identity" (Gil, 1986, p. 5).

**Cali, April 8, 2023.**

## Referencias

### References

**Abadía, I. (2020).** *La gráfica rebelde.* Las bienales de artes gráficas de Cali y su relación con el campo proyectual en Cali. En: C. Abadía y A. Echeverri (eds.), *De mayo del 68 al Cali del 70. Ensayos en perspectiva latinoamericana de una década que transformó al mundo*, (pp. 109-127). Universidad del Valle.

**Acta del jurado calificador de diseño gráfico.** (17 de octubre de 1973). Museo de Arte Moderno La Tertulia. CEDOC-MLT.

**Alcántara, P. (23 de mayo de 1970).** Si hay un arte americano. *El País*.

**Annick, L. (2020).** *A momentary lapse of history.* Borges y la crítica moderna argentina bajo la última dictadura y en la postdictadura (1976-1986). En *Letras*, 81, 270-338.

**Bermúdez, J. (2015).** El nacimiento del diseño gráfico en la educación superior bogotana, 1948-1963. *Revista Kepes*, 12, 85-112.

**Boletín 3. (1971).** Primera Bienal Americana de Artes Gráficas. Museo La Tertulia. CEDOC-MLT.

**Boletín 3. (Junio de 1973).** Segunda Bienal Americana de Artes Gráficas. Museo La Tertulia. CEDOC-MLT.

**Boletín 4. (Junio de 1971).** Primera Bienal Americana de Artes Gráficas. Museo La Tertulia. CEDOC-MLT.

**Boletín 77. (Marzo de 1975).** Museo de Arte Moderno La Tertulia. CEDOC-MLT.

**Boletín 160. (Enero de 1982).** Museo de Arte Moderno La Tertulia. CEDOC-MLT.

**Boletín 161. (Febrero de 1982).** Museo de Arte Moderno La Tertulia. CEDOC-MLT.

**Boletín s. n. (Octubre de 1973).** Segunda Bienal Americana de Artes Gráficas. Museo La Tertulia. CEDOC-MLT.

**Foucault, M. (1984).** Des espaces autres. Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967. Architecture, Mouvement, Continuité, 5, 46-49. <https://bit.ly/425pm2E>

**Gil, E. (1986).** Diseñadores de cartón a la bienal de papel. Revista Gráphos, s. n. CEDOC-MLT

**González, M. (1986).** Las bienales gráficas de Cali. Revista Gráphos, s. n. CEDOC-MLT.

**Grass, A. (4 de noviembre de 1973).** El diseño gráfico. El Espectador, edición dominical.

**Heinich, N. y Shapiro, R. (dirs.). (2012).** De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art. EHESS.

**Medina, Á. (11 de julio de 1974).** La señora bienal. El Pueblo. CEDOC-MLT

**Navia, O. L. (11 de mayo de 1976).** Entrevista a Marta Traba. Los críticos estamos llenos de malas pasiones. El País. CEDOC-MLT.

**Uribe de Urdinola, M. (24 de junio de 1976).** El bicentenario y el arte. El Pueblo. CEDOC-MLT.

**Uribe de Urdinola, M. (s. f.).** Dibujo y grabado serán el arte de las masas. Diario Occidente. CEDOC-MLT.

**Valencia, G. (24 de enero de 1971).** En bienal se convertirá el Salón Panamericano de Artes Gráficas. El Tiempo. CEDOC-MLT.

**Valverde, U. (6 de mayo de 1976).** Informe de la bienal: Milton Glaser sorprendió al público. El Pueblo. CEDOC-MLT.

**Valverde, U. (s. f.).** Diálogos por señas con Milton Glaser. CEDOC-MLT

