

# «Ver un poco más allá». El diseño gráfico en las bienales de artes gráficas de Cali: un ejercicio de tensión

Iván Abadía Diseñador gráfico de la Universidad del Valle, especialista y magíster en Teoría del Diseño Comunicacional de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente es estudiante doctoral del programa de Comunicación de la Universidad Iberoamericana de México. Docente durante siete años de los programas de Artes Plásticas y Diseño Gráfico del Instituto Departamental de Bellas Artes, en Cali, a cargo de asignaturas como Comunicación Visual, Metodología de la Investigación

e Historia del Diseño. Desde esta última surgió el proyecto «La gráfica rebelde. Una reflexión sobre la consolidación del campo disciplinar del diseño gráfico en Cali y su relación con las Bienales de Artes Gráficas entre 1969 y 1986», financiado por la beca de investigación en Arte, Cultura y Patrimonio de la Convocatorias de Estímulos 2018 de la Secretaría de Cali, del cual se desprenden los hallazgos y conclusiones presentados en su artículo.

Para 1960, Cali se perfilaba como uno de los focos culturales en Colombia. El crecimiento industrial, especialmente del sector de las artes gráficas, tendría gran relevancia, pues empresas como Carvajal, Litografía Arango, Editorial América, Tipografías Manuel Sinisterra y Pacífico e incluso Cartón de Colombia tendrían una amplísima actividad que representaría a inicios de la década del sesenta, al menos un 15 % del total de la empleabilidad de la ciudad (Vásquez Benítez, 2001). Al mismo tiempo, los festivales nacionales de arte, que se organizaron anualmente desde 1961 hasta 1970, fueron eventos que estuvieron centrados en mostrar a la comunidad una vasta propuesta cultural relacionada con las artes. Aunque en sus primeras ediciones su fortaleza se fundamentaría en la música y el teatro, dada la especialidad de sus organizadores y sus relaciones con el Teatro Experimental de Cali, (TEC), con el paso de los años, las propuestas en torno a las artes plásticas fueron apareciendo con mayor fuerza.

También para esta época se presentó la llegada al país de la primera ola de diseñadores formados en el extranjero, entre los que se encontraban Dicken Castro (en 1962) y David Consuegra (en 1963). Ambos, una

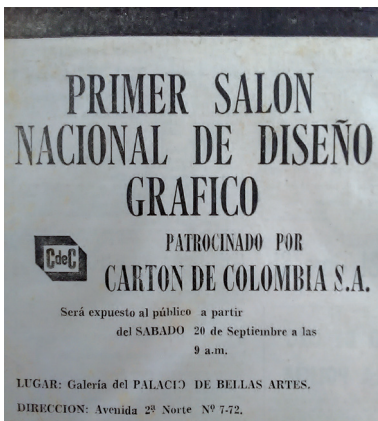
vez llegaron a la capital del país se embarcaron en el trabajo publicitario y lideraron los procesos de academización de la disciplina en los primeros programas propuestos en la Universidad Jorge Tadeo Lozano (en 1967) y, posteriormente, en la Universidad Nacional de Colombia, naciente como programa de especialización en 1963 y convertido en programa profesional en la década siguiente (Bermúdez Castillo, 2015).

Los primeros años de la enseñanza de la disciplina se basaron en preceptos provenientes de la escuela alemana de proyectación de Ulm (Fernández, 2006), en las que se tomó en cuenta el pensamiento proyectual basado en la planificación del diseño. Este es entendido como una forma organizada de concebir metodológicamente un problema y darle solución a través de un proceso que es materializado en la idea de proyecto, y que se opone a la espontaneidad del acto creativo artístico (Quijano, 2006). Muchos de estos preceptos vendrían a madurarse durante el transcurso de las bienales y ocasionarían fuertes tensiones con su organización.

Ya para 1971 se realizó en la ciudad de Cali, en conjunción entre un naciente Museo de Arte Moderno La Tertulia y la

empresa Cartón de Colombia, la primera versión de la Bienal Americana de Artes Gráficas, que plantearía tres categorías expositivas en torno al dibujo, el grabado y el diseño gráfico. Este evento se planteó como «el programa con el que Cartón de Colombia solidifica su vinculación con la cultura, constituyéndose estas en el proyecto propio que venían buscando desde hace un tiempo y que finalmente desarrollaron en alianza con el Museo La Tertulia» (Castellanos Olmedo, 2016, p. 24).

Mas el interés de la empresa alrededor de este evento no sería fortuito. Dos años antes, en 1969, durante el IX Festival Nacional de Arte se realizó, con patrocinio de Cartón de Colombia, el Primer Salón Nacio-



Anuncio en el periódico El País, 19 de septiembre de 1969. CEDOC-MLT

nal de Diseño Gráfico (Abadía, 2018), que contó con la participación de 41 trabajos de artistas, diseñadores y fotógrafos, expuestos en el Palacio de Bellas Artes (hoy el Instituto Departamental de Bellas Artes). La importancia del evento la relata Gustavo Gómez, gerente general de la compañía, en entrevista para el Diario Occidente (1969): «Cartón de Colombia al vincularse al certamen, patrocinando este concurso, lo hace dando importancia a las comunicaciones y buscando como objetivo estimular el desarrollo del diseño gráfico ampliando sus perspectivas y divulgándolo». La empresa había propuesto dentro de su estructura una oficina de Diseño Gráfico (especializada en el diseño y la manufactura de cajas) que contrataba dibujantes, fotógrafos y diseñadores empíricos para trabajar entre sus filas (como Jaime Mendoza, Mario Gordillo y Uldarico Minotta), y de allí su intención de sumarse a espacios expositivos que dieran a conocer a esta naciente disciplina en el país

Continuando con el interés por vincularse a espacios artísticos, la empresa realizó una alianza con el Museo de Arte Moderno La Tertulia, para la fecha en cabeza de Gloria Delgado, quien además había sido directora de los últimos festivales. Junto a Pedro

Alcántara Herrán, fueron comisionados para la organización de los eventos culturales relacionados con los Juegos Panamericanos de 1971 y, por ello, embarcados en la tarea de realizar un simulacro que sirviera de antesala para la logística de un evento latinoamericano que convocara a artistas de toda la región, desarrollaron la Exposición Panamericana de Artes Gráficas, realizada en el marco del X Festival Nacional de Arte de Cali, en 1970<sup>1</sup>. Este evento tomó el modelo organizativo de los salones nacionales y de los concursos artísticos que tuvieron lugar

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

en los festivales nacionales (como los salones panamericanos de grabado, pintura y dibujo), proponiendo dos categorías (dibujo y grabado) junto a una categoría novedosa que, en palabras de Gloria Delgado (2018), fue exigencia de la empresa: el diseño gráfico. De este modo, Cartón de Colombia se hizo cargo de todos los gastos de funcionamiento, logística y premios, apoyando al museo en la consolidación de la categoría de diseño.

La exposición ganó gran relevancia y resultó ser uno de los principales atractivos del X Festival, a tal punto que una parte de la muestra se trasladó ese mismo año al Museo de Arte Moderno de Bogotá



Sin autor, Bang, 1969.  
Primer puesto del Salón  
Nacional de Diseño Gráfico.  
Material audiovisual de la  
colección de diapositivas de la  
Biblioteca Luis Ángel Arango:  
Artes Plásticas, n.º 18059.

una vez finalizó. Fue tal su acogida que no tardó en afirmarse que en la Exposición Panamericana de Artes Gráficas estaban «presentadas todas las tendencias del arte actual americano» (Diario Occidente, 1970a), incluyendo al diseño como una tendencia artística del momento. No por nada Gustavo Gómez, en el discurso inaugural de la exposición, se refirió al diseño como: **[C]onvertido en objeto de especulación estética, nos muestra cómo la Silla de Barcelona de Van Der Rohe es una obra de arte tan honesta y valedera, como el más sofisticado «collage». Si algo sentimos con esta nueva manera de ser del arte, es que nos compromete más y no podemos ya ser ajenos a**

## é l o a sus formas. (Diario Occidente, 1970b)

Para 1971, en el marco de las actividades culturales de los Juegos Panamericanos, se inauguró la Primera Bienal Americana de Artes Gráficas, extensión de la Exposición Panamericana de 1970. Las tres categorías de dicho evento se conservaron, pero Cartón de Colombia se tomó la tarea de estructurar de una mejor forma la categoría de diseño, dado que el nivel de desconocimiento local sobre la disciplina había generado algunos inconvenientes en la exposición, como se menciona en periódicos y en medios locales. Debido a esto, propuso diferentes reuniones entre el Museo La Tertulia, Sergio González Coral (director del departamento de Diseño de la empresa<sup>2</sup>) y diseñadores y publicistas (como Dicken Castro, David Consuegra, Bernardo Salcedo y Gastón Betelli), con el fin de plantear unas bases más acordes con el ejercicio disciplinar y que se distanciaran de las bases propuestas para las categorías artísticas (González Coral, 1971).

<sup>2</sup> Sobre la participación de Cartón de Colombia en las bienales, ver artículo de Adriana Castellanos Olmedo.

Esto produjo uno de los principales cambios en comparación con el evento anterior: la independencia de los jurados de selección y calificación para las categorías de diseño. En ella sirvieron de jurados Dicken Castro,



David Consuegra y Jhon Massey (director de la oficina de Diseño de la Container Corporation of America de Chicago, filial de Cartón de Colombia). Adicionalmente, en cada país se establecieron comités de enlace, que pudieran servirle al museo como punto de referencia y contacto con artistas y diseñadores que estuvieran trabajando en la región (Primera Bienal Americana de Artes Gráficas, 1971); fue así como el evento consolidó una logística de comunicación impresionante en torno a la propuesta, la convocatoria e incluso la recolección de obras a lo largo del continente, que para su primera versión contó con grandes exponentes del diseño estadounidense como Herbert Bayer, Seymour Chwast, Milton Glaser y Saul Bass.

**Autor desconocido, 1971, Cali.**

Fotografía en formato diapositiva, tomada en el marco de la Primera Bienal Americana de Artes Gráficas de Cartón Colombia S. A. y el Museo de Artes Moderno La Tertulia. Museo La Tertulia, fondo institucional.



Para la Primera Bienal, un total de 84 piezas fueron expuestas dentro de la categoría de diseño (34 colombianas), entre «cuadros y diseños». Respecto a esta categoría, David Consuegra opinaba:

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

Y eso se hace demasiado evidente al revisar los catálogos, pues los proyectos colombianos parecen carecer de exploraciones formales, quedándose relegados a ejercicios de abstracción de formas y colores básicos. Pero las participaciones en el evento muestran otro aspecto a notar para el momento: la práctica del diseño resultaba ser una actividad mucho más relacionada con el arte, ya que, como lo relata Pedro Alcántara Herrán (Gráfica Rebelde, 2018), el mundo del diseño era desconocido en la ciudad y representaba una utilidad como práctica comercial para los artistas nacionales.

Para la segunda versión, en 1973, el éxito del evento había alcanzado tal popularidad que se contó con un jurado mucho más especializado pero unificado para las tres categorías: Ricardo Morales (publicista colombiano), Jas Reuter (crítico y escritor mexicano) y Herman Zapf (diseñador tipográfico alemán). Así, Cartón de Colombia y el Museo de Arte Moderno La Tertulia realizaron un gran esfuerzo desde la difusión del evento, especialmente con el comité de enlace, que para Colombia contó con los aportes de Dicken Castro (1973), quien en múltiples misivas a la institución aconsejaba nombres de diseñadores en Colombia (a nivel estudiantil y profesional) y en Latinoamérica, cuyo trabajo podría ser expuesto en el evento.



Carlos Duque, *A, E, I, O, U*, 1969. Segundo puesto del Salón Nacional de Diseño Gráfico. Material audiovisual de la colección de diapositivas de la Biblioteca Luis Ángel Arango: Artes Plásticas, n.º 18060.

De alguna forma, el camino recorrido desde el I Salón de Diseño, de 1969, había instaurado un tipo de experticia en los diseñadores, quienes empezaron a tener reparos con relación a la organización del evento y a la forma de exponer los proyectos de diseño enviados. Al respecto, Rómulo Polo, uno de los pioneros del diseño industrial en Colombia y quien diseñó la propuesta Mira cómo anda el mundo en el que vivimos, manifestó su descontento al museo, puesto que le retornaron las tres mil tarjetas de presentación que era parte del proyecto pictográfico creado y que estaban destinadas a ser repartidas entre el público asistente al evento. De la misma forma, refirió cómo su proyecto Piñata, presentado en la Primera Bienal y ganador de una mención en la categoría de diseño, proyecto que constaba de una serie de impresos plegados cuya intención era ser retirado por el público de la exposición, no se le pudo otorgar tal distinción dada la ausencia de materialidad del proyecto durante la premiación. En su carta, en la que se mostraba un ojo en relieve como membrete en el centro del papel, manifestaba su preocupación acerca de que la bienal no tuviese «interés por las obras que se salen de los marcos tradicionales»,

refiriéndose a los cuadros y a las piezas en papel. Además, acusaba al evento de una «mentalidad estrecha» y desaprobaba los conflictos suscitados por sus participaciones en los dos primeros eventos, entre ellos, ver «al diseñador como a un artista más, individualista», evidenciando un discurso mucho más maduro en torno al trabajo en equipo y el impacto social de la disciplina.

También, para esta segunda versión se presentó un problema con el artista y diseñador Gustavo Pardo Sarmiento, señalado por los jurados de copiar una obra de 1967 de David Doty y presentarla bajo el nombre de Graticubo. En una serie de cartas enviadas al museo, Pardo Sarmiento manifestaba la ausencia de idoneidad del jurado y cuestionaba el veredicto basado «en una duda puramente subjetiva» (1973). Al mismo tiempo, puso en duda el sistema logístico alrededor de los premios, dado que hubo un primer fallo que lo hizo ganador y, posteriormente, debido a los rumores y las presiones sobre la copia, el premio le fue retirado. En su defensa, Pardo Sarmiento explicó el uso de un sistema modular común (el cubo) y su realización a partir de la forma de gráfico (sistema usado también por Doty), solicitándole al museo una explicación alrededor del

concepto de originalidad artística y cuestionando la competencia de los jurados al juzgar una categoría tan novedosa como el diseño. En respuesta, Jas Reuter (1973) manifestó que, aunque la imitación hacía parte del proceso de maduración de un artista en crecimiento, no era una instancia válida para un espacio expositivo de tal calibre. Al final de esta confrontación, el jurado aclaró a Pardo Sarmiento que, a pesar de que en ningún momento se le acusó de plagio o copia, la obra presentada carecía de originalidad dado su nivel de similitud con la de Doty y por ello le fue retirado el primer premio sin tan siquiera la posibilidad de aparecer en el catálogo oficial.

Estas reclamaciones influyeron en los cambios que posteriormente se hicieron visibles en el evento, pues para su tercera versión, en 1976, se estableció un nuevo nombre para la categoría: diseño de la comunicación visual. Asimismo, se hicieron aclaraciones sobre el tipo de productos que serían recibidos en esta categoría, esto es, «trabajos realizados en cualesquier de las técnicas tradicionales o experimentales, [...] susceptibles de aplicación masiva y cuya concepción esté orientada a comunicar visualmente un contenido específico» (Tercera Bienal Americana

de Artes Gráficas, 1976); y se permitió la presentación de obras que tuvieran aplicación de tipo espacial. Pero, quizás el cambio más abrupto fue establecer una temática exclusiva para la categoría de diseño: la ecología. Esta decisión terminó generando una nueva polémica entre los participantes, entre ellos Santiago Pol, diseñador venezolano, quien escribió al museo sugiriendo, entre otras cosas, no poner tema en dicha categoría para que «los diseñadores gráficos [expusieran] lo mejor de la creación gráfica» (1976) a partir de la libertad expresiva. De esa misma forma, para la cuarta versión (realizada en 1981), un colectivo de diseñadores venezolanos (Waleska Belisario, Sigfredo Chacón, Horacio Guía, Santiago Pol, Álvaro Sotillo, Nedo Mion Ferrario y Óscar Vásquez, 1981) se manifestó contra la invitación a participar del evento, proponiendo una serie de oposiciones a la categoría de diseño, como el desconocimiento de quienes actuarían como jurados; que existiese un tema en la categoría; que se limitara la participación de las piezas a afiches, y el requerimiento de originalidad en los trabajos publicados, todas reglas propuestas exclusivamente para esta categoría<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Para conocer más sobre la incidencia del caso de Gustavo Pardo Sarmiento en la redefinición de la categoría de diseño gráfico, ver el artículo de Ana María Gómez.

## **Una conclusión anunciada: la fractura entre el diseño gráfico y el campo expositivo artístico**

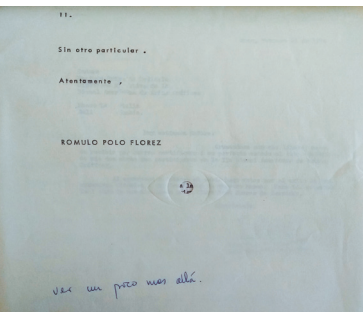
Tal y como lo establece Adriana Castellanos Olmedo, las bienales de artes gráficas fueron espacios artísticos gestados en el museo bajo el acompañamiento de Cartón de Colombia: **[F]ueron las primeras en considerar al diseño gráfico como una disciplina creativa a premiar. Durante esos años el uso de técnicas gráficas en la esfera de la publicidad ya tenía un auge importante; desde el uso de la serigrafía o la concepción de carteles con la influencia del pop, la esfera del diseño ya había iniciado un proceso de consolidación como disciplina de importancia en los comienzos de la postmodernidad estableciendo un mercado. (Castellanos Olmedo, 2016, p. 18)**

Esto abrió la puerta para que ingresaran a la ciudad, discursos proyectuales que influenciarían directamente en el desarrollo de la disciplina, así como la academización realizada desde Bellas Artes con el establecimiento de la carrera profesional en 1987 y la presencia del diseño en otros espacios de índole artístico (como los salones Op Gráficas de Diseño en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en la década de los ochenta). Pero, al mismo tiempo, la presencia del diseño gráfico como categoría antecedió una



ruptura entre el campo expositivo artístico y la disciplina, relacionada con la adquisición de algún tipo de maduración disciplinar que vendría de «la comprensión de la profesión como actividad autónoma» (Franky Rodríguez y Salcedo Ospina, 2008, p. 101) y que se materializaría, en 1990, con la negativa de una decena de diseñadores a participar del Salón Nacional de Artistas tras la invitación expresa por parte de los organizadores en la celebración de sus cincuenta años. Tal maduración profesional alrededor del diseño sería el resultado de al menos dos décadas de malentendidos y choques entre la estructura de creación proyectual y las dinámicas artísticas. De alguna forma, y durante el desarrollo de las bienales, el campo productivo del diseño fue entendiendo las dinámicas de creación que favorecieron a la disciplina en relación con la industria y el mercado; incluso, el componente académico fue alejándose del ejercicio creativo artístico que en un momento fue importante para su consolidación como disciplina.

Las tensiones suscitadas entre los diseñadores y las bienales fueron el producto de un desconocimiento por parte del contexto, que, a pesar de la asesoría constante de Cartón de Colombia para dar cuenta de la



Última página de la carta enviada por Rómulo Polo al Museo de Arte Moderno La Tertulia, 1974. CEDOC-MLT.

importancia de la disciplina, no pudo generar a cabalidad un entendimiento de las inquietudes de índole comunicativo, interactivo e incluso medial en las que el diseño se embarcaba. Así, las bienales jugaron un papel importante, no solo como plataforma de difusión y de intercambio discursivo, entre diseñadores, público, conocedores y artistas locales y extranjeros, sino como oportunidad de crítica por parte de diseñadores hacia el propio actuar de la disciplina y su relación con el campo de exposición artístico. A ello bien se refirió Rómulo Polo cuando, al final de su carta dirigida al museo, en 1973, escribió de su puño y letra la frase «ver un poco más allá», casi como un recordatorio de que las posibilidades de acción de la disciplina tenían mucho más potencial de lo que se reflejaba en lo expuesto durante estos eventos de corte artístico.

Así, en las primeras bienales se entendió al diseño gráfico como una tendencia del arte y no como una disciplina profesional en sí misma, pero con características independientes de las otras categorías de las artes gráficas. Tal postura fue determinante para la ruptura de esta relación que comenzó su camino en Cali, en 1969, con el Salón de Diseño Gráfico y que (de forma indirecta) tendría un final algo desproporcionado para la década de 1990, en la que diseño y espacios artísticos expositivos mantendría una relación distante y poco fructífera en comparación a décadas anteriores.

**Ciudad de México, 15 de marzo de 2023.**

# **“Look a Little Further.” Graphic Design in the Cali Graphic Arts Biennials: A Tense Exercise**

By 1960, Cali had taken shape as one of the cultural centers of Colombia. Industrial growth, especially in the graphic arts sector, had become very important as companies like Carvajal, Litografía Arango, Editorial América, Tipografías Manuel Sinisterra, Pacífico and even Cartón de Colombia undertook a broad range of activities that, at the beginning of the 1960s, represented at least 15% of the city's total employment (Vásquez Benítez, 2001). At the same time, the National Art Festival, organized annually from 1961 to 1970, was an event that presented the community

with a wide-range of cultural offerings related to the arts. Though in early editions its strong suit was in music and theater, given the specializations of its organizers and their relationships to the Experimental Theater of Cali (TEC according to the Spanish initials), visual arts projects gradually took on a greater role.

This period is also when the first wave of designers educated abroad began to arrive in Colombia, among them Dicken Castro (in 1962) and David Consegua (in 1963). Once they arrived in the Bogotá, both embarked on advertising work and led processes for academicizing the discipline in the first programs developed at Universidad Jorge Tadeo Lozano (in 1967) and, later, at Universidad Nacional de Colombia, which began with a graduate certificate program in 1963 that then transformed into a professional program the following decade (Bermúdez Castillo, 2015).

The early years of the academic discipline were taught using precepts derived from the Ulm School of Design (Fernández, 2006), a German school that developed project-based thinking for planning designs, which involves an organized, methodological approach to a problem for reaching a solution through a process that gets materialized as a project idea, as opposed to the spontaneity of the artistic creative act (Quijano, 2006). Many of these precepts would mature over the course of the biennials and would create strong tensions around the way it was being organized.

By 1971 the first version of the Graphic Arts Biennial of the Americas was held in Cali in partnership with Museo de Arte Moderno La Tertulia and the Cartón de Colombia company. The biennial used three exhibition categories: drawing,

printmaking and graphic design. This event was presented as “the program where Cartón de Colombia solidifies its ties to culture, formed through the very project that they had been attempting to create for some time and that they finally developed in alliance with Museo La Tertulia “ (Castellanos Olmedo, 2016, p. 24).

But the company’s interest in this event was not happenstance. Two years earlier, in 1969, during the 9th National Art Festival, Cartón de Colombia sponsored the First National Graphic Art Salon (Abadía, 2018), which included 41 works by artists, designers and photographers exhibited at the Fine Arts Palace (today the Departmental Institute of Fine Arts). As stated by the company’s general manager, Gustavo Gómez, in a 1969 interview with *Diario Occidente*, the importance of the event was that “Cartón de Colombia, in tying itself to the awards, sponsoring the contest, did so with a focus on communications and with the goal of spurring the development of graphic design, expanding perspectives and spreading word about it.” Within its own structure, the company had developed a Graphic Design Office (specialized in the design and production of packaging) that included draughtsmen, photographers and self-educated designers working among their ranks (like Jaime Mendoza, Mario Gordillo and Uldarico Minotta), and this drove them to participate in exhibition spaces that would publicize this nascent discipline in Colombia.

Continuing with the interest in connecting to artistic spaces, the company formed a partnership with Museo de Arte

Moderno La Tertulia, then managed by director Gloria Delgado who had also been directing the festivals in recent years. Together with Pedro Alcántara Herrán, they were commissioned to organize the cultural events related to the 1971 Pan American Games, and thus they embarked on the task of creating a test run for the logistics of a Latin American event that would call upon artists from the entire region. They developed the Pan American Graphic Arts Exhibition that took place within the frame of the 10th National Art Festival of Cali in 1970<sup>1</sup>. This event took its organizing model from the national fairs and art awards that took place during the national festivals (like the Pan American fairs for printmaking, painting and drawing), with two categories (drawing and printmaking) together with, in the words of Gloria Delgado (2018), a new category the company had requested: graphic design. In this way, Cartón de Colombia became paid for the functioning, logistics and awards expenses, supporting the museum in establishing the category of design.

The exhibition grew in stature and wound up being one of the main draws for the 10th National Art Festival, to the point that, after the festival, a part of the show travelled that same year to Museo de Arte Moderno de Bogotá. The reception was so strong that the press soon declared that the Pan American Graphic Arts Exhibition “represented all of the current artistic trends across the Americas” (*Diario Occidente*, 1970a), including design as an artistic trend of the moment. It stands to reason that Gustavo Gómez,

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

in his inaugural speech for the exhibition, referred to design thusly:

**[Transformed] into an object of aesthetic contemplation, it shows us how Van der Rohe's Barcelona Chair is a work of art as honest and true as the most sophisticated "collage." If this new direction in art makes us feel anything, it is that it further commits us and we can no longer distance ourselves from it or its forms. (Diario Occidente, 1970b)**

By 1971, among the cultural activities of the Pan American Games, the First Graphic Arts Biennial of the Americas was inaugurated, an extension of the Pan American Exhibition of 1970. The event maintained the three aforementioned categories, but Cartón de Colombia took on the task of improving the structure of the design category, given that the local lack of familiarity with the discipline had caused some issues during the exhibition, as discussed by local media outlets. Due to this, they proposed a series of meetings with Museo La Tertulia, Sergio González Coral (director of the company's Design department<sup>2</sup>) and designers and advertisers (like Dicken Castro, David Consuegra, Bernardo Salcedo and Gastón Betelli) to define some rules more aligned with the exercise of the discipline and differentiated from the rules in the artistic categories (González Coral, 1971).

This produced one of the main changes in comparison to the previous

event: the independence of the jury members in their selection and assessment for the design categories, which included members Dicken Castro, David Consuegra and John Massey (director of the Design Office for the Container Corporation of America in Chicago, Cartón de Colombia's parent company). Additionally, each nation had tie-in committees that could serve the museum for referrals and contact with artists and designers across Latin America (First Graphic Arts Biennial of the Americas, 1971); this was how the event consolidated an impressive communication logistics around the conception, the open call and even the retrieval of works across two continents, which for its first version featured exemplars of US American design like Herbert Bayer, Seymour Chwast, Milton Glaser and Saul Bass.

For the biennial, a total of 84 pieces were exhibited within the design category (34 of them Colombian), between "paintings and designs." Regarding this category, David Consuegra opined:

**I have noticed a greater inventiveness in national production. Improved technique would take the message further. It is entirely opposite to what we see abroad, where they coordinate to better communicate the message. In Colombia this message is limited by a lack of settings and museums for reaching the advances that this technique demands. We are barely beginning**

<sup>2</sup> On Cartón de Colombia's participation in the biennials, see the accompanying article by Adriana Castellanos Olmedo.

## **to feel the need for graphic design. (Peláez, 1971)**

And this becomes glaringly clear in the catalogues, since Colombian projects would seem to lack formal exploration, relegating themselves to exercises in the abstraction of basic forms and colors. But participation in the event shows another noteworthy aspect for the time: the practice of design wound up being an activity much more closely related to art, since, as Pedro Alcántara Herrán tells it (*Gráfica Rebelde*, 2018), the world of design was still unknown in Cali and was useful as a business practice for Colombian artists.

For the second version, in 1973, the event had been so popular that it included a much more specialized yet unified jury for the three categories: Ricardo Morales (Colombian advertiser), Jas Reuter (Mexican critic and writer) and Herman Zapf (German typography designer). Thus, *Cartón de Colombia* and *Museo de Arte Moderno La Tertulia* took great pains to promote the event, especially with the tie-in committee, which for Colombia had contributions from Dicken Castro (1973), who in several letters to the institution suggested Colombian designers (at the student and professional level) and designers from across Latin America whose work could be exhibited in the event.

In some way, developments since the 1st Design Salon in 1969 had instilled a kind of expertise in designers who began to take issue with the organization of the event and the way design projects were exhibited. In regards to this, Rómulo Polo, one of the pioneers of industrial design in Colombia who designed the project *Mira cómo anda el mundo en el que vivimos* (See *How the World we Live*

in is Going), expressed his discontent with the museum after they returned his three thousand business cards that were part of the pictographic project he had created and that were intended to be distributed among the public attending the event. In his letter, whose letterhead was an eye in relief located in the middle of the sheet, he expressed his concern that the biennial was not “interested in works that went beyond the traditional frameworks,” referring to painting and works on paper. In addition, he accused the event of a “narrow mindedness” and condemned the conflicts engendered by his participation in the first two events, among them, seeing “the designer as yet another individualist artist,” which reveals a much more mature discourse around teamwork and the social impact of his profession.

In this second version there was also a problem with the artist and designer Gustavo Pardo Sarmiento, accused by the jurors of copying a 1967 work by David Doty and presenting it under the name *Graficubo* (Graphicube). In a series of letters sent to the museum, Pardo Sarmiento claimed the jury members were unsuited to the task and questioned a verdict based “on a purely subjective doubt” (1973). At the same time, this also brought the prize logistics into question, given that he had been declared the winner and, later, due to rumors and pressure about the copy, the prize was withdrawn. In his defense, Pardo Sarmiento explained the use of a common modular system (the cube) and its development through the graphic form (a system that Doty also used), requesting the museum provide an explanation of the concept of artistic originality and questioning the competence of the jury

members who judged a category as novel as design. Jas Reuter (1973) responded that, although imitation was part of artistic growth, it was not a valid stage for an exhibition space of this caliber. At the end of this confrontation, the jury clarified to Pardo Sarmiento that, despite never having been accused of plagiarism or copying, the work presented a lack of originality given how similar it was to Doty's work, and thus he was denied the first prize without even the possibility of appearing in the official catalogue.

These complaints influenced the visible changes that were made to the event. For the third version, in 1976, the category was given a new name: visual communication design. Likewise, clarifications were made about what could be submitted for this category: "works created in any traditional or experimental techniques [...] amenable to mass application and whose conception is directed toward visually communicating a specific content" (Tercera Bienal Americana de Artes Gráficas, 1976), and works that had a spatial application were acceptable. Though perhaps the most abrupt change was establishing an exclusive theme for the design category: ecology. This decision led to a new controversy among participants, including Santiago Pol, a Venezuelan designer who wrote to the museum suggesting, among other things, the category not be given a theme so that "the graphic designers [would exhibit] the best of graphic creation" (1976) based on free expression. Likewise, for the fourth version, held in 1981, a Venezuelan design collective (Waleska Belisario, Sigfredo Chacón, Horacio Guía, Santiago Pol, Álvaro Sotillo, Nedo Mion Ferrario and Óscar Vásquez, 1981) protested against the open call for this event, presenting a set

of complaints that opposed the inexperience of jury members, the assignation of a theme for this category, the limitation that eligible works must be posters, and the requirement that published works be originals, all rules proposed exclusively for the design category<sup>3</sup>.

### **A Conclusion Foretold: The Break between Graphic Design and the Field of Expository Art**

As Adriana Castellanos Olmedo has shown, the graphic arts biennials were art spaces in the museum that were managed with guidance from Cartón de Colombia:

**[They] were the first to consider graphic design a creative discipline worthy of awards. During those years, the use of graphic techniques in the advertising world had already reached new heights: through the use of screen printing or posters conceived with a pop influence, the design world had already begun a process of consolidation as an important discipline at the beginning of postmodernity, establishing a market. (Castellanos Olmedo, 2016, p. 18)**

This opened the door for design discourses to enter the city, directly influencing the development of the discipline as well as its academization through the professional degree created by the Fine Arts institute in 1987 and the presence of design in other spaces of an artistic nature (like Op Gráficas de Diseño fairs at Museo de Arte Moderno de Bogotá in the 1980s). Yet, at the same time, the presence of graphic design as a category foreshadowed a rupture with the field of



exhibition art as the discipline acquired a kind of maturation through an “understanding of the profession as an independent activity” (Franky Rodríguez y Salcedo Ospina, 2008, p. 101), which materialized in 1990 with ten designers who refused to participate in the National Artist Salon after being expressly invited by the organizers to celebrate the 50th anniversary. This professional maturation around design developed across at least two decades of misunderstandings and conflicts between the structure of creative design and artistic dynamics. In some way, over the course of the biennials, the productive field of design gradually understood the dynamics of creation that were favorable to the discipline within the industry and the market; the academic component even distanced itself from the artistic creative exercise that had once been important for establishing it as a discipline.

The tensions that emerged between designers and biennials were caused by a lack of familiarity within the Colombian context that, despite constant counsel from Cartón de Colombia for upholding the importance of the discipline, did not allow a comprehensive understanding of the communicative, interactive and even mediatic concerns that design addressed. Thus, the biennials played an important role, not only as a platform for dissemination and discursive exchange between designers, the public, connoisseurs and local and foreign artists, but as an opportunity for designers to critique the operations of the discipline itself and its relationship to the field of artistic exhibition. Rómulo Polo referred precisely to this when, at the end of his letter to the museum in 1973, he handwrote the phrase “look a little further,” almost as a reminder that the discipline’s possibilities

for action had much more potential than what could be seen reflected in the work that was being exhibited during those artistic events.

Thus, in the early biennials, graphic design was understood as an artistic trend and not as a professional discipline in and of itself, though its characteristics set it apart from other categories of graphic arts. This position was decisive for the break in relations that began to take root in 1969 with the Cali Graphic Design Salon and led (indirectly) to a somewhat exaggerated outcome in the 1990s, when design and artistic exhibition spaces would maintain a distant and unproductive relationship in comparison with preceding decades.

**Mexico City, March 15, 2023**

## Referencias References

**Abadía, I. (2018).** Primer Salón Nacional de Diseño Gráfico. 50 años después [Catálogo de exposición]. Instituto Departamental de Bellas Artes.

**Belisario, W.;** Chacón, S.; Guía, H.; Pol, S.; Sotillo, Á.; Ferrario, N. M. y Vásquez, Ó. (30 de enero de 1981). [Carta dirigida a Maritza Uribe de Urdinola]. CEDOC-MLT.

**Bermúdez Castillo, J. A. (2015).** El nacimiento del diseño gráfico en la educación superior bogotana, 1948-1963. *Kepes*, 12(12), 85-112. <https://doi.org/10.17151/kepes.2015.12.12.5>

**Castellanos Olmedo, A. (2016).** Cali, ciudad de la gráfica: las bienales americanas de artes gráficas del Museo La Tertulia y Cartón de Colombia (1970-1976). *Revista de Historia del*

Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte Caina, 8, 17-30. <https://bit.ly/43hoJUu>

**Castro, D.** (2, 7 y 10 de mayo; 20 de junio de 1973). [Cartas dirigidas a Maritza Uribe de Urdinola]. CEDOC-MLT.

**Diario Occidente.** (18 de septiembre de 1969). Primer Salón Nacional de Diseño Gráfico, abre hoy.

**Diario Occidente.** (20 de noviembre de 1970a). Adjudicados los premios.

**Diario Occidente.** (24 de noviembre de 1970b). Cartón de Colombia y el Festival de Arte.

**Fernández, S. (2006).** La influencia de la HfG Ulm en la enseñanza de diseño en América Latina. En Modelos de ulm-modelos post-ulm | Hochschule für Gestaltung ulm 1953-1968 (pp. 18-20). HfG-Archiv/Ulmer Museum.

**Franky Rodríguez, J. y Salcedo Ospina, M. (2008).** Colombia. En S. Fernández y G. Bonsiepe (coords.), Historia del diseño en América Latina y el Caribe, (pp. 89-107). Editora Blücher.

**González Coral, S. (16 de febrero de 1971).** [Carta dirigida a Gloria Delgado]. CEDOC-MLT.

**Gráfica Rebelde.** (12 de noviembre de 2018). Pedro Alcántara Herrán habla sobre el diseño gráfico en las bienales de artes gráficas en Cali [Archivo de video]. Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=xKVsk69oFco>

**Pardo Sarmiento, G.** (25 de octubre de 1973). [Carta dirigida a Ricardo Morales, Jas Reuter y Hermann Zapf]. CEDOC-MLT.

**Peláez, A. (11 de julio de 1971).** 34 artistas nacionales intervienen en Primera Bienal de Artes Gráficas. El País.

**Pol, S. (25 de febrero de 1976).** [Carta dirigida a Maritza de Urdinola]. CEDOC-MLT.

**Polo, R. (21 de febrero de 1974).** [Carta dirigida a Maritza Uribe de Urdinola]. CEDOC-MLT.

**Primera Bienal Americana de Artes Gráficas. (1971).** Primera Bienal Americana de Artes Gráficas. Dibujo, grabado, diseño gráfico [Catálogo]. Cartón de Colombia y Museo La Tertulia.

**Quijano, M. (2006).** ¿Será el camino la meta? En Modelos de ulm-modelos post-ulm | Hochschule für Gestaltung ulm 1953-1968 (pp. 10-12). HfG-Archiv/Ulmer Museum.

**Reuter, J. (3 de noviembre de 1973).** [Carta dirigida a Maritza Uribe de Urdinola]. CEDOC-MLT.

**Tercera Bienal Americana de Artes Gráficas. (1973).** Tercera Bienal Americana de Artes Gráficas. Dibujo, grabado, diseño gráfico [Catálogo]. Cartón de Colombia y Museo La Tertulia.

**Vásquez, E. (2001).** Historia de Cali en el siglo 20: sociedad, economía, cultura y espacio. Universidad del Valle.