

Detrás de cámaras de una exposición: Cali 71, ciudad de América

Alejandro Martín Maldonado Estudió matemáticas y filosofía, y encontró en la curaduría un espacio para la investigación y puesta en común de sus investigaciones. Trabajó como curador en el Museo La Tertulia entre 2014 y 2021. Fue director artístico del 45 Salón Nacional de Artistas (Bogotá, 2019), donde coordinó una serie de curadurías que incluyeron un amplio programa de exposiciones, acciones, publicaciones, proyectos

colectivos y de educación, y que asumió lo digital como un espacio fundamental. En colaboración con José Roca ha editado una serie de publicaciones: los catálogos de Regina Silveira (Río de Janeiro), Antoni Muntadas (São Paulo) y *Waterweavers* (Nueva York), y los cuatro primeros volúmenes (cada uno de tres libros) de la colección de libros de arte contemporáneo colombiano de Seguros Bolívar.



Foto de sala de la exposición «Cali 71, ciudad de América. Entre proyecto y realidad», Museo La Tertulia, Cali, 2017.

La exposición Cali 71, ciudad de América —abierta al público entre 2016 y 2019— articuló la apuesta de re-conexión con la ciudad del Museo La Tertulia, explicitando los modos en que la historia del museo está imbricada con la de Cali. Las obras que pasaron a ser parte de la colección del museo en las Bienales Americanas de Artes Gráficas (BAAC) ocuparon un lugar central en la exposición en la medida en que, como parte central de la colección y de la historia de La Tertulia, hacen posible mirar críticamente las coyunturas políticas y plásticas que definieron a la institución en el momento de su transformación de

casa cultural a Museo de Arte Moderno a finales de los años sesenta.

La apuesta de la exposición fue la de invitar a los visitantes a pensar la institución —las obras de la colección, su infraestructura y su práctica— mediante su relación con el contexto político: la enorme tensión por la guerra fría, la fuerte influencia norteamericana en la visión del desarrollo de las personas en el poder en Cali, la vitalidad del movimiento estudiantil y su conexión con las izquierdas latinoamericanas. Los dos acontecimientos culturales del momento —los Juegos Panamericanos y las bienales americanas de artes gráficas (BAAG)— están profundamente imbricados entre ellos y con un momento histórico de la región.

El 71 del Cali 71 no es un año suelto, sino el pico de todo un proceso que viene de atrás y que determina muy fuertemente el curso de la ciudad. Aproximarnos a través del arte a ese tiempo constituye una apuesta por aprovechar todos los recursos que el arte mismo nos provee: atender a los modos y estrategias de la gráfica en los distintos me-

dios y formatos, entender cómo nuevas materialidades resultan estructurales en escultura y arquitectura, hacer conciencia de cómo las cámaras revelan y a su vez falsean la mirada, percibir cómo el sonido altera nuestra disposición y nuestro humor al mirar las cosas.

Revisar Cali 71 para este libro busca ver cómo se pensó la colección del Museo —y por medio de ella la ciudad y el contexto continental— a través de las dinámicas de una exhibición contemporánea.

La mirada curatorial: zoom in/zoom out

En primer plano vemos a la clavadista en el instante que salta del trampolín. Mediante un zoom out entran a cuadro unas personas que observan la competencia que se libra en las piscinas, de pie, por fuera del recinto deportivo de los VI Juegos Panamericanos, detrás, a lo lejos, se entrevén las tribunas del público, un signo de frustración permea la toma. Este zoom out del documental Oiga vea (1972) sintetiza la intención de los cineastas Carlos Mayolo y Luis Ospina de contraponer dos realidades de la ciudad, y plantear un punto de vista crítico sobre el certamen deportivo. (González Martínez, 2012, p. 63)



Doble página del libro *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta*, de Katia González Martínez (Ministerio de Cultura, 2012, pp. 62-63).

Oiga vea: un zoom out panamericano

↑ Jaime Aparicio, atleta colombiano ganador de la primera edición de los Juegos de 1951, porta el fuego en la inauguración del evento deportivo, imagen tomada del libro *Cali Panamericana. Memoria de los VI Juegos Panamericanos de 1971* del Comité Organizador de los VI Juegos Panamericanos, vol. I, 1971, Cali, pág. 183.

← Fotogramas del documental *Oiga vea* (1972) de Carlos Mayolo y Luis Ospina. Archivo de Luis Ospina.

En primer plano vemos a la clavadista en el instante en que salta del trampolín. Mediante un *zoom out* entran a cuadro unas personas que observan la competencia que se libra en las piscinas, de pie, por fuera del recinto deportivo de los VI Juegos Panamericanos; detrás, a lo lejos, se entrevén las tribunas del público. Un signo de frustración permea la toma. Este *zoom out* del documental *Oiga vea* (1972) sintetiza la intención de los cineastas Carlos Mayolo (Cali, 1945 – Bogotá, 2007) y Luis Ospina (Cali, 1949) de contraponer dos realidades de la ciudad, y plantear así un punto de vista crítico sobre el certamen deportivo.

La película nos sitúa en 1971, el umbral de una nueva década y el año que cierra un periodo de festivales de arte que internacionalizaron a Cali y la conectaron con el continente. *Oiga vea* nos introduce en la ciudad panamericana que despertó una gran euforia por lo nuevo (despreciando el legado arquitectónico caleño), un civismo más relacionado con una visión de ciudad higiénica, y un discurso desarrollista producto de las obras arquitectónicas y civiles que cambiaron ostensiblemente su configuración urbana. Adicional a los VI Juegos Panamericanos, durante este año se inauguraron el Cine Club de Cali, la I Bienal Americana de Artes Gráficas y Ciudad Solar, y se vivió una fuerte represión de la fuerza

Enfatizamos aquí la cuestión de la mirada, el pensar cómo son vistas las obras y cómo es vista y pensada la ciudad —ahora y hace cincuenta años—, y cómo la visión de entonces enriquece la de ahora, cómo cambia la mirada con el tiempo, con las tecnologías, con las ideologías; atender a la mirada de la cámara, del satélite, del lápiz, de la imprenta.

La exposición fue producto de una curaduría conjunta con Katia González Martínez. Tomamos como punto de partida su libro Cali, ciudad abierta, la investigación reciente más completa sobre los años setenta en Cali desde el punto de vista de las artes, que recoge una riquísima mezcla de fotografías, fotogramas, dibujos, cuadros, y todo tipo de documentos, con un trabajo profundo de conversación con los protagonistas. Un libro que, como ensayo y como producto editorial, revela una mirada curatorial, donde la operación de acercamiento/alejamiento resulta clave: «A través de la lente del microscopio se analizan pequeños objetos o fenómenos imperceptibles al ojo humano; sin embargo, esta porción de realidad debe ser vista a distancia por el telescopio para

lograr crear un macro-contexto que contribuya a descifrar y resolver el enigma» (González Martínez, 2012, p. 20). Ese planteamiento en el que la imagen no es una mera ilustración, sino que es contrapunto, enigma, prueba, indicio y huella, sería fundamental en la exposición.

Así como el libro, toda la concepción del proyecto estaría muy marcada por la visión de la época consignada en el documental *Oiga Vea* de Luis Ospina y Carlos Mayolo, y por la manera en que plantearon un contra-relato a la narrativa oficial de los VI Juegos Panamericanos de 1971. Y lo haríamos apoyándonos también en la meticulosa disección que había hecho Andrés Caicedo del documental de sus amigos en un artículo de la revista de cine *Ojo al cine* —publicación/manifiesto de una generación cinéfila— donde explicitó de manera magistral las estrategias mediante las cuales los directores ponían a chocar sonido e imágenes para torcer lo que podría ser una lectura literal de las imágenes.

Mayolo y Ospina trabajaban en su documental, precisamente, desde una re-visión crítica de las imágenes que estaban filmando. Algo que se evidencia

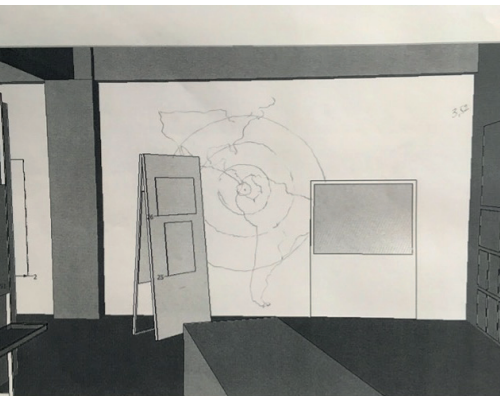
desde el puro comienzo de la película, que arranca con la imagen promocional de los Juegos Panamericanos: ese mapa de América donde se hace aparecer a Cali en el centro con una serie de anillos concéntricos, lugar que, acompañado del sonido de ondas, es re-concebido como una fuente de emisión radial. Al mismo tiempo, nos hacían conscientes de que ese mapa puede ser imaginado como una visión de la tierra y el espacio, cuya «conquista» estaba siendo celebrada cotidianamente en las crónicas de los viajes a la luna. Por otro lado, la secuencia sobre las competencias de tiro donde se enfatiza la imagen de la «mira» —y que amenazantes nos recuerdan la militarización de la ciudad— nos hacen ver ahora los anillos del cartel como si hicieran parte una mira y Cali fuese un objetivo militar.

La película estaría proyectada en uno de los espacios y el sonido de Oiga Vea contaminaría toda la exposición, y en este caso alteraría el sentido de las obras de un modo diferente al originalmente pensado por Ospina y Mayolo. Y el juego, el contrapunto, se expandiría al contraste con distintos tipos de imáge-

nes: obras de arte, prensa, documentos, afiches; y en especial en el juego figura-fondo, pensado desde el diseño museográfico de cada uno de los espacios.

El lenguaje museográfico: carteles y periódicos

La imagen de la primera sala permitiría explicitar los elementos de la museografía que escogimos para la exposición: al final de la sala, el mapa del continente con sus anillos concéntricos, susceptible a múltiples lecturas, funcionaba como marco general del proyecto. En frente de la imagen, un atril, una base y una pantalla de madera, inspirados en los recursos de los cineclubes de la época, se utilizarían para proyectar Oiga Vea en la sala y también exponer sus afiches, par-



te del guion y de la crítica de Caicedo.

La propuesta, diseñada por Lilia-
na Andrade, resolvería en términos de
arquitectura y mobiliario muchas de las
relaciones conceptuales que se querían
plantear. Cada espacio sería pensado
buscando trabajar relaciones de figu-
ra-fondo: grandes impresiones y empa-
pelados para las paredes, un mobiliario
de madera flexible y móvil para impres-
os y proyecciones.



En términos gráficos, la exposición
fue concebida como si fuera un periódico: con titulares, destacados, publici-
dades, fotografías noticiosas, reporta-
jes, caricaturas, columnas de opinión.

En todos los casos, nos inspiramos en la riqueza del diseño de la época para brindar herramientas al público que conectaran los usos de la gráfica en los distintos contextos: artes, política, publicidad, prensa; incluido el título de la exposición, que usaba la tipografía de los Juegos Panamericanos. Para ello trabajamos muy de cerca con Juliana Jaramillo y Cactus, su empresa de diseño, que durante toda la segunda década de los dos miles concibieron la gráfica del museo.

En la recepción, como imagen

¹ La fotografía es una foto-fija de la película *Viene el hombre*. proyecto de creación colectiva de Carlos Mayolo, Patricia Restrepo, Álvaro Trujillo, Eduardo Carvajal, Luis Ospina, Clara Luz Uribe, Roberto Fernández y Nelson Osorio.

noticiosa de portada, la foto de Eduardo La Rata Carvajal de una manifestación¹, buscaba introducir a los visitantes al tono de la exposición y los recursos de la gráfica de la época. En la imagen de la fotografía, tiene un rol protagónico el letrero UNIDAD, que llevan los manifestantes en carteles individuales con cada una de las letras. La impresión de la fotografía a escala del cuerpo se prestaba para que cada quien se tomara una foto en frente y jugara a publicar su propia imagen de portada en las redes sociales.

El texto de presentación rompía con la costumbre de ser una descripción corta y decidimos poner un texto extenso y complejo, compuesto a la manera de la portada de un periódico. Los distintos tamaños de los títulos hacían explícita la estructura por capítulos de la exposición. Escogimos la densidad y la cantidad, a sabiendas de que mucha gente no lo leería todo, pues buscamos recrear para la exposición ese tipo de relación que se tiene con el periódico, donde nunca se lee por completo, sino que se recorre, navega o escoge en qué ahondar, a partir de las secciones y «llamados» que buscan captar la atención.

Estructura de la exposición: hitos y contextos

Cali 71 buscaba trenzar la historia del arte con la historia política señalando una serie de hitos que marcaron la ciudad, enmarcados en el contexto social, geopolítico y cultural en el que se anclaban.

- Los VI Juegos Panamericanos, la Guerra Fría en otros campos de batalla.
- La Tertulia, de club cultural a Museo de Arte Moderno.

- La voz política del arte, ¡No lo olvide compañero!
- La Bienal Americana de Artes Gráficas, dibujo y grabado serán el arte de las masas.
- Ciudad Solar, una comunidad de rebeldes con causa.

Revisaremos los distintos capítulos, para ir explicitando las claves y contrapuntos que elaboramos en cada caso.

Los VI Juegos Panamericanos, la Guerra Fría en otros campos de batalla

Un gran muro empapelado con páginas enteras de la prensa de la época configuró una suerte de línea de tiempo del 71 en la que se tejían, como en una trenza, distintas narraciones: la construcción de los equipamientos deportivos, las revueltas de los estudiantes, los viajes al espacio, la represión policial y el estado de sitio, los distintos hitos de la transformación urbana, los múltiples sucesos alrededor del globo como parte de la Guerra Fría y en la parte final: la crónica de los juegos donde todos estos temas terminaban imbricados.

Resaltamos muchas de las publicidades de la época, entre las que se des-



tacaban las de la agencia Nichols: con fotografías de Fernell Franco, frases que pudieron ser de Carlos Mayolo y los diseños de Carlos Duque. La publicidad de Sidelpa con el logo precolombino de los juegos —diseñado por Duque— dibujado como si fuera una pieza de concreto en fundición con la estructura de acero a la vista, es uno de los símbolos más potentes de lo que estaba sucediendo a nivel urbano. Incluimos las columnas de opinión de la directora del museo, Maritza Uribe de Urdinola, en las que reflexionaba sobre los grandes temas del momento en relación con la cultura en la ciudad. También, artículos sobre cine de Andrés Caicedo y la reseña de la Bienal Americana de Artes Gráficas de Miguel González.

Intercalados con la prensa, exhibimos los carteles de promoción de los Juegos Panamericanos, realizados por diseñadores gráficos y artistas que han hecho parte de la historia del museo: Pedro Alcántara Herrán, Lucy Tejada, Luis Caballero y otros más. En la investigación documental jugó un rol crucial Pavel Vernaza, el entonces coordinador del Centro de Documentación del Museo (CEDOC), en llave con la historiadora Laura Cuéllar, tanto para encontrar piezas en el archivo de La Tertulia como para identificar entre múltiples colecciones caleñas piezas claves que pasaron a hacer parte del acervo de la institución. De este modo, la exposición constituyó un proyecto de investigación que a su vez enriqueció el archivo del museo con piezas, como los carteles de promoción de los Juegos (tanto los concebidos por diseñadores como por los artistas modernos cercanos a La Tertulia) y muchos otros documentos.

Las distintas obras de arte expuestas en esta sección —de países como Chile, Cuba, Argentina y EE. UU.— evocaban las temáticas que se iban narrando en la prensa que tenían en frente, en particular

sobre el clima de la Guerra Fría, el acoso militar por parte de Estados Unidos a los países latinoamericanos y la imposición global del American way of life. Cada obra de arte precisaba una cuestión puntual, a su vez que permitía a los espectadores experimentar una forma distinta de significar a través del arte.

Otro aspecto clave del modo en que se vive la modernidad en esos años es la presencia constante, en todos los medios y en particular en la prensa, del viaje a la luna. La conquista del espacio es la conquista de la tierra, y ese punto de vista satelital constituye la nueva forma de dominio y paradigma de comunicación planetaria. En medio de la sala, una escultura de metal barnizada de rojo mate de Edgar Negret evocaba todos esos aparatos metálicos que permitieron a los hombres salir al espacio y, a su vez, la lógica de acero que estructuraba estas ciudades modernas y la estética de colores primarios y líneas precisas de la comunicación de la época.

Una mirada que contrastaba con el optimismo de los anuncios de prensa que prometían una nueva ciudad era sugerida por cuatro obras colgando del



techo que recibían al visitante en la primera sala: dos grabados sobre la fiesta popular de Maripaz Jaramillo y Óscar Muñoz, una fotografía de un ciclista de Fernell Franco y el dibujo de un mirante de Ever Astudillo. Traían a la exposición el punto de vista sobre el momento planteado por Katia González Martínez en su libro *Cali, ciudad abierta*. Allí, ella elaboró el duelo de los artistas en los años setenta por la ciudad que vino a ser reemplazada por la modernidad del 71, en la que imponentes edificios de concreto se erigieron al derribar las grandes casonas entejadas y el consumismo norteamericano se imponía sobre el sueño de otras formas de sociedad posibles.

La Tertulia, de club cultural a Museo de Arte Moderno

Para presentar la transición de La Tertulia, de club cultural a Museo de Arte Moderno, concebimos dos salas. Una con piezas de la generación de artistas que acompañaron el proceso de La Tertulia, entre 1956 y 1966, mientras se configuraba como espacio cultural en la vieja casona del tradicional barrio de San Antonio. Y otra con piezas de los últimos años de la década de los sesenta y comienzos de los setenta, que expresaban mucho de la estética de la modernidad de líneas claras, que configuraron también la arquitectura del nuevo museo diseñado por Manolo Lago.



La primera sala recogía obras de artistas como Alejandro Obregón, Beatriz Daza y Enrique Grau, que tuvieron un rol protagónico en el movimiento moderno en Colombia en la segunda mitad del siglo, apoyados por el respaldo que Marta Traba dio a ciertas formas de asumir la modernidad desde América Latina. Sus obras se exhibieron junto a piezas de artistas de Cali como Pedro Alcántara Herrán, María Thereza Negreiros, Jan Bartelsman, Lucy Tejada y su hermano Hernando, quienes con sus experimentaciones plásticas rompían con las formas tradicionales de figuración y de manejo de los materiales plásticos. Tanto unos como otros colaboraron activamente con las fundadoras de La Tertulia, pero especialmente los segundos —que estaban renovando con gran vitalidad la escena cultural de la ciudad— hicieron parte activa de la consolidación del arte como una de las líneas más importantes de desarrollo de La Tertulia en sus primeros años.

La segunda sala reunía piezas de finales de los sesenta y comienzos de los setenta que se movían alrededor de una estética muy distinta y que expresa-

ban esa modernidad del 71, con figuras geométricas, juegos ópticos y operaciones de síntesis gráfica, elementos que veíamos ya desarrollados en la escultura de Negret, mencionada en la sección anterior. La maqueta de la sala fundacional de La Tertulia, con sus columnas y su remate en arco de líneas rectas, hacía un contrapunto con la maqueta de Ramírez Villamizar para su laberinto de arcos rectilíneos. Estas dos piezas se ajustaban al mismo juego visual entre fondo y figura de la pintura de Omar Rayo, en diálogo con piezas donde se explicitaban los juegos ópticos, como la de Ary Brizzi (Argentina) y Jesús Rafael Soto (Venezuela). Estas dos obras de artistas internacionales habían entrado a hacer parte de la colección, gracias a los premios del Festival Nacional de Arte de los años sesenta, evento que comenzó a indicar que Cali requería un espacio exclusivo para el arte.

Un tesoro del CEDOC-MLT encajaba todas estas piezas como un rompecabezas: el cuadernillo donde Dicken Castro explicaba su proceso conceptual detrás del diseño del logo de La Tertulia, en el que la T aparece en el

vacío que crean las dos figuras sólidas simétricas a los lados y que jugaba, a su vez, con el diseño simétrico del espacio urbano del museo y con la composición de las columnas. Castro señala como punto de partida para su propuesta la lógica moderna de implicación del sujeto en la percepción, alguien que con su mirada ha de completar la figura propuesta por el artista.

La voz política del arte, ¡No lo olvide compañero!

La línea de tiempo relatada por la serie de periódicos de la primera sala se quebraba en un momento particularmente fuerte y doloroso de ese 1971 en Cali. A finales de febrero fueron asesinados algunos de los jóvenes estudiantes manifestantes, entre ellos el Edgar Mejía, quien era también deportista e iba a participar en los Juegos. «No lo olvide compañero» era el lema de una canción compuesta por Enrique Buenaventura que se convirtió en un himno para conmemorar su muerte. A partir de ese momento, la ciudad entraría en estado de sitio y todo el año se viviría bajo una gran tensión y duelo.



La pieza de Antonio Caro **AQUINO-CABELARTE** irrumpió en el Salón Nacional de Artistas de 1972, señalando en cada uno de los carteles, debajo de cada una de las letras, los nombres de víctimas del Estado colombiano. Al nombre de Edgar Mejía se sumaba el de Carlos Tuto González, quien murió pocos días después en Popayán, y el de Luis Ramírez Chipiaje y Saúl Flórez, indígenas guahibo que cayeron bajo la represión del Ejército en la región de Planas, Meta, en 1970. Al disponer los carteles en la parte superior de la sala, esperábamos que los visitantes recordaran la imagen de Carvajal que los había introducido a la exposición y la práctica común de llevar textos armados con carteles con letras individuales cada una cargada por un manifestante en las movilizaciones sociales.

La instalación de Caro hacía parte del capítulo de la exposición que buscaba explicitar las formas en que se entrecruzaron arte y política en esos años. Estaba acompañada por el documental *Planas*, testimonio de un etnocidio (1971) de Marta Rodríguez y Jorge Silva, que muy probablemente fue inspiración para Caro en sus carteles. Pedro Alcántara Herrán, líder indiscutible de la gráfica de izquierda en Cali, hacía parte de la sala con su litografía en homenaje al líder afronorteamericano de los Panteras Negras, George Jackson, quien había muerto intentando huir de la cárcel en 1971, junto a obras de artistas que lideraron el movimiento de arte comprometido en América Latina, como Oswaldo Guayasamín y Umberto Boccioni. Todos ellos fundamentales para el desarrollo del arte político en el país en relación con las redes de colaboración continental.

Gracias a Indira Gironza, investigadora que había realizado un documental sobre el movimiento estudiantil en Cali, pudimos incluir una larga serie de documentos que enriquecían la comprensión del documental. En particular, las foto-

gráficas de Mario Roldán eran testimonios de la complejidad del momento y del uso múltiple de recursos comunicativos y gráficos para exponer sus críticas a los modelos que se querían imponer a la universidad y la ciudad.

La exposición, durante los tres años que estuvo expuesta, debió ser transformada, ya que las piezas gráficas solo pueden ser exhibidas por seis meses. Durante ese tiempo se acentuaron ciertas temáticas, se plantearon diálogos con artistas contemporáneos y se buscó compensar ciertas omisiones. Un momento importante fue cuando se pudo incluir en esta sala, gracias a un préstamo de la colección del Proyecto Bachué, una pieza gráfica de Clemencia Lucena, Periódico mural, represión al movimiento estudiantil, que se presentó en la Bienal de Artes Gráficas del 71, haciendo referencia a la represión de los estudiantes, justo con el lenguaje de la prensa y haciendo collage de las noticias publicadas. Obra clave que tristemente no está en la colección del museo y que conectaba temáticas, contradicciones e intereses formales de la exposición.

La Bienal Americana de Artes Gráficas, dibujo y grabado serán el arte de las masas

El capítulo sobre las bienales buscaba evocar la densidad de las exposiciones que se dieron en ese momento. Al componer las paredes, llenándolas en lo posible, dejando unas piezas casi hasta el suelo y otras hasta el techo, queríamos comunicar el espíritu maximalista de estos eventos a la vez que dejábamos ver a los visitantes la riqueza de las piezas que pasaron a formar parte de la colección. La cantidad también pretendía destacar el carácter continental del evento al exhibir, dentro de lo posible, obras de todos los países invitados.



Para desarrollar esta parte, contamos con el apoyo de Adriana Castellanos Olmedo, quien venía desarrollando sus estudios de posgrado en Historia del Arte sobre las BAAG. Ella se hizo cargo de la búsqueda de documentación y la identificación en la colección de las piezas de la época y trabajó muy de cerca con Indira Gironza para reconstruir el clima político del momento para la exposición.

Al dedicar un espacio para las piezas ganadoras de la Primera Bienal Americana de Artes Gráficas de 1971 permitíamos que los visitantes se asomaran a lo que los jurados consideraban lo más relevante del momento. El grito de José Balmes (Chile) expresaba muy bien el espíritu combativo en el que se vivía. La pieza de la argentina Liliana Porter, ganadora en la categoría de diseño, era una síntesis de gran potencia que retomaba una imagen de prensa sobre la violencia contra las mujeres en Vietnam para implicar a cada persona que estuviera en contra de la guerra (en general, las guerras patrocinadas por Estados Unidos). Pedro Alcántara Herrán ganaría el premio en la categoría de dibujo,

pero su participación iría mucho más allá, ya que el colaboraría también en el diseño del cartel y en anudar desde Cali toda una trama de relaciones con artistas gráficos del continente.

Una obra muy singular que atravesó a las distintas bienales fue la serie de serigrafías de Luis Camnitzer, que incluimos como un gesto frente al modo en que se encadenaron los distintos momentos de ese gran proyecto (y que exponía otra suerte de zoom-out). A la primera pieza en homenaje a Camilo Torres, expuesta en la Exposición Panamericana del 70, se sumó una nueva serigrafía, para la BAAG del 71, en la que reproducía la página del catálogo del 70; y la pieza del 73, a su vez una reproducción de la página del catálogo del 71. La manera de Camnitzer de explicitar la lógica de la re-producción —y la reproducción de la reproducción— planteaba una reflexión sobre la gráfica y la memoria: en la serie de obras el texto original «CAMILO TORRES» se hace cada vez más pequeño y menos nítido: ya casi no se lee en la tercera pieza. A su vez, la obra de Camnitzer constituyó un guiño a los catálogos de las BAAG, porque estos constituían una exposición en sí

mismos, diseñados como cajas con hojas sueltas, en las que la imagen de la obra podía concebirse a su vez como obra de arte. La presencia de Camnitzer en las bienales daba cuenta también de cómo la gráfica no solo abría espacio para el arte abstracto y el arte político, sino que invitaba también a que las vanguardias del arte conceptual se dieran cita en Cali.

Pensando en exhibir la riqueza de esos catálogos, Liliana Andrade diseñó un mueble específico para poder mostrar individualmente las distintas hojas. Tenerlas en la exposición, permitía a los visitantes ver obras que pasaron por Cali, pero que no se quedaron en la ciudad. Destacaba y hacía visible la participación en la categoría de diseño, importante en las bienales, pero que nunca pasó a hacer parte significativa de la colección o programación de La Tertulia. Tener todas las piezas reunidas, también, permitía ver las múltiples relaciones entre la publicidad y las estrategias artísticas del arte conceptual.

Ciudad Solar, una comunidad de rebeldes con causa

La exposición cerraba con un capítulo dedicado a este espacio cultural caleño que recogía lo más vital que sucedía entonces en la ciudad desde una actitud muy diferente a La Tertulia. Junto a la foto de la casa con algunos de los miembros más asiduos, colgamos una

² Impresa por Hermann Yusti en los talleres del Edificio Taller Escuela del Museo.

versión nueva² de un cartel diseñado por Hernando Guerrero y Pakiko Ordoñez —dos de los principales movilizadores del espacio— en homenaje a Tuto González, el estudiante asesinado en Popayán.

Destacamos también el rol que tuvo el cine en Ciudad Solar (y Ciudad Solar en la historia del cine de Cali) con



documentos sobre el cineclub de Cali y los proyectos de Caicedo, Ospina y compañía. Resultaron de gran riqueza las fotografías de Eduardo Carvajal, en particular, las imágenes del rodaje de Angelita y Miguel Ángel, película frustrada de Caicedo y Mayolo. El recorrido de la película que se recoge en las foto-fijas incluía lugares muy elocuentes de la transformación del centro de Cali, los espacios interiores de Ciudad Solar e incluso los exteriores de La Tertulia en ese mismo 71, en la que se puede ver un cartel que anuncia la exposición «10 años de arte colombiano», que reunía un grupo de artistas muy parecido al que reunimos en la sala dedicada a la transformación de La Tertulia.

El último módulo lo dedicamos a la galería de arte de Ciudad Solar, que sería el lugar donde iniciaría su carrera como curador Miguel González, quien después pasó a regir desde La Tertulia buena parte del curso del arte local y nacional. Un evento que marcó ese espacio fue la exposición de la serie Prostitutas, de Fernell Franco, una de las obras más singulares y potentes de la historia del arte caleño. La narración de este ca-

pítulo se enriqueció con el archivo que conserva González de la documentación de Ciudad Solar.

Entre proyecto y realidad

Así arrancaba Cali 71, ciudad América, exposición que revisaba la historia del museo para la celebración de sus sesenta años y planteaba un esquema de relación con la ciudad, apoyándose en toda la compleja estructura de trabajo de la institución. Tomándola como eje, La Tertulia articuló sus exposiciones: se abrieron en paralelo exposiciones sobre Fernell Franco y Ever Astudillo —artistas clave de la ciudad de los últimos años del siglo XX—, y luego tuvo lugar «Oído Pueblo», curaduría de Éricka Flórez, con obras de artistas contemporáneas como Mónica Restrepo y Vanessa Ortiz, que buscaba mostrar cómo muchas de las ideas de los setenta —que corren el peligro de ser congeladas por la nostalgia— todavía pueden agitarse y movilizar pensamiento nuevo. Cali 71 jugó un lugar clave para movilizar la primera versión de Museo + Escuela, proyecto del área de educación en el que estudiantes de colegio, con el apoyo de sus profesores

y en diálogo con artistas contemporáneos, desarrollaron exposiciones en sus territorios, inspirados por la exposición y las formas que planteaba de mirar y representar la ciudad. La feria de publicaciones independientes Subterránea surgió en esos mismos años en el museo, en diálogo con los distintos colectivos de gráfica de la ciudad, contrastando los sentidos y usos de la gráfica hoy con los de las bienales de hace cincuenta años.

El cruce entre su presente y su pasado movilizó reflexiones y situaciones que enriquecieron el trabajo interno del museo y llenaron de preguntas a colaboradores y visitantes. La exposición tenía como subtítulo: Entre proyecto y realidad, que hablaba de la lógica proyectual de la modernidad y sus múltiples choques con la realidad. La conflictiva actualidad del 71 mostró que la ciudad no se amoldaba fácilmente a las ideas de unos pocos y, si bien la ciudad tuvo muchos cambios y dinamismo, también evidenció las formas de represión y las alianzas entre las fuerzas políticas y económicas en el poder. Los años que vinieron después señalaban múltiples progresos, pero también las

múltiples dificultades de Cali para brindar posibilidades justas a toda su población y para crear un espacio cultural capaz de reconocer las diversas culturas que la habitan.

La exposición buscó plantear unas coordenadas para que cada quien se ubicara, identificara líneas de interés y cuestionara mucho de lo ahí presentado. Incluso, para que se señalaran graves omisiones, que esperan encontrar respuestas en proyectos como el que cobija este libro, y muchas otras iniciativas, que esperamos que se sigan elaborando en el tiempo, para seguir transformando la institución y su relación con la realidad.

Cali, marzo de 2023.

The Behind the Scenes of an Exhibition: Cali 71, ciudad de América

The exhibition Cali 71, ciudad de América (Cali '71, City of the Americas)—open to the public from 2016 to 2019—articulated a wager to reconnect La Tertulia with the city, making their interwoven history explicit. The works from the Graphic Arts Biennials of the Americas (BAAC according to the Spanish initials) that became part of the museum's collection held a central place in the exhibition because, as a key part of La Tertulia's collection and history, they provide a critical perspective on the intersections between politics and visual arts that defined the institution at the time of its transformation, toward the end of the 1960s, from a cultural center to a museum of modern art.

The exhibition wagered on an invitation for visitors to think about the institution—its collection of works,

its infrastructure and its practice—through the museum's relationship to the political context: the enormous tension caused by the cold war, the strong North American vision for development that influenced powerful people in Cali, the vitality of the student movement and its connection to Latin American leftist groups. The two cultural events of the moment—the Pan American Games and the BAAG—are profoundly interwoven with each other and the region's historical moment.

The '71 in Cali 71 is not any year but rather the crest of an entire process that had been building for years and that powerfully determined the direction the city would take. Approaching that period through art is a wager that leverages all the resources art itself can provide: examining the modes and strategies of graphic arts across different media and formats, understanding how new materials became structural for sculpture and architecture, raising awareness about how cameras disclose and simultaneously falsify a perspective, and perceiving how sound alters our disposition and mood when we look at things.

Revisiting Cali 71 for this book helps us understand how the museum's collection was imagined—and through it the city and the intercontinental context—within the dynamics of a contemporary exhibition.

The curatorial gaze:

zoom in/zoom out

We see a closeup of a diver at the instant he leaps from the diving board. Through a zoom out, some

people watching the competition at the swimming pools, standing outside the sports arena of the 6th Pan American Games, in the distant background, enter the frame, and we get a glimpse of the stands. A sense of frustration permeates the shot. This zoom out from the documentary *Oiga vea* (1972) encapsulates filmmakers Carlos Mayolo and Luis Ospina's intention to contrast the city's two realities and to provide a critical perspective on the sports contest. (González Martínez, 2012, p. 63)

Here we emphasize the issue of the gaze, the thinking about how works are seen and how the city is seen and thought—now and fifty years ago—and how the vision of that time enriches the vision of the present, how the gaze changes over time, with technology, with ideology, addressing the gaze of the camera, of the satellite, of the pencil, of the printing press.

This exhibition was a joint curation with Katia González Martínez. Our starting point was her book *Cali, ciudad abierta* (Cali, Open City), the most comprehensive recent investigation into the 60s in Cali from the perspective of the arts, which compiles a very rich mixture of photographs, film stills, drawings, paintings, all kinds of documents and far reaching conversations with leading figures. As an essay and a publishing product, it is a book that reveals a curatorial gaze where the operations of zooming in and zooming out become key: "Small objects and phenomena imperceptible to the human eye are analyzed through a microscope; however, this

portion of reality should be seen from a distance, by telescope, to be able to create a macro context that contributes to deciphering and resolving the enigma" (González Martínez, 2012, p. 20). This statement, where the image, rather than a mere illustration, is counterpoint, enigma, proof and trace, was fundamental to the exhibition.

Just like the book, the entire conception of the project was very marked by the vision of the period captured in the documentary *Oiga Vea* (Hear See), by Luis Ospina and Carlos Mayolo, and by the way they establish a counter-narrative to the official narrative of the 6th Pan American Games of 1971. And we did so with additional support from Andrés Caicedo's meticulous dissection of his friends' documentary in an article for the film magazine *Ojo al cine* (Eye on Cinema)—a publication/manifesto for a generation of cinephiles—where he masterfully clarifies the directors' strategies for colliding sound with image, distorting the possibility of a literal reading.

Mayolo and Ospina worked on their documentary precisely as a critical re-vision of the images they were filming. This can be seen from the very beginning of the film in the promotional image for the Pan American games: a map of the Americas centers Cali within concentric circles, a position that, accompanied by the sound of waves, is re-imagined as the source of a radio transmission. At the same time, this makes us aware of the map as an imaginary vision of the Earth at a time when the "conquest" of space was being celebrated nearly every day in articles about the moon

landings. Elsewhere, the sequence on competitive shooting, where the image of “aiming” gets emphasized—which threateningly recalls the militarization of the city—makes us now see the rings of the opening credits as a military target over Cali.

This movie was projected in a space where the sound of Oiga Vea could infiltrate the entire exhibition, altering the meaning of works in a different way than what Ospina and Mayolo had originally imagined. And the game, a counterpoint, expanded through contrasts with other kinds of images: works of art, press photos, documents, posters, and especially in the play of figure-ground, considered within the museographic design for each space.

The museographic language: posters and newspapers

The image in the first room allowed us to explain the elements of the museography that we chose for the exhibition: at the end of the hall, the map of the continent with its concentric circles, open to multiple readings, worked as general frame for the project. In front of the image, a reading desk, a sandwich board and a wooden screen, inspired by the resources available to film clubs from the period, were used for projecting Oiga Vea and for exhibiting its posters, part of the screenplay and Caicedo’s criticism.

The furnishings and the architectural concept, designed by Liliana Andrade, resolved many of the conceptual relations that we wanted to establish. Each space would be organized as a way to work out

relationships of figure-ground: big prints papering the walls and flexible, moveable wooden furniture for printed matter and projections.

In terms of graphic arts, the exhibition was conceived as if it were a newspaper: with headlines, highlights, advertisements, newsworthy photographs, reports, caricatures and opinion columns. In each case, we were inspired by the richness of the period design as a way to offer the audience tools for connecting the uses of the graphic arts to different contexts: art, politics, advertising and journalism. Even the title of the exhibition used the typography of the Pan American Games. To do this, we worked very closely with Juliana Jaramillo and Cactus, her design firm, which provided graphic designs for the museum throughout the 2010s.

In the reception hall, as a newsworthy cover photo, an image of Eduardo “La Rata” Carvajal at a protest introduced visitors to the exhibition and the graphic resources of the period. A key part of this image are the signs carried by individual protesters to spell UNIDAD (UNITY). The life-size scale of the photo gave visitors an opportunity to take a photo in front of it and play with the publication of their own cover image on social media.

The presentation text broke with the custom of being a short description and we decided to put up a lengthy, complex text composed in the style of a newspaper cover story. The different font sizes for titles made the chapter structure of the exhibition explicit. We opted for density and quantity, knowing that many people

would not read all of it, because we wanted the exhibition to recreate a typical relationship to the newspaper: no one ever reads of all of it but instead scans it, picking and choosing where to delve deeper, based on the sections and the “appeals” that try to capture a reader’s attention.

The structure of the exhibition: milestones and contexts

Cali 71 sought to braid art history with political history by pointing to a series of milestones that marked the city, anchored by a social, geopolitical and cultural framing context.

- The 6th Pan American Games, the Cold War in other battle fields.
- La Tertulia, from culture club to museum of modern art.
- The political voice of art, ¡No lo olvide compañero!
- The Graphic Arts Biennial of the Americas, drawing and printmaking shall be the art of the masses.
- Ciudad Solar, a community of rebels with a cause.

We will go over the different chapters to explain the key concepts and counterpoints that we developed in each case.

The 6th Pan American Games, the Cold War in other battlefields

A large wall papered with entire newspaper spreads from the period organized akin to a timeline of 1971 braiding together different stories: the construction of the sports facilities, the student riots, the space programs, the political repression under a state of siege, the various milestones

in urban transformation, the multiple global events related to the Cold War, and at the end, a feature on the games where all of these issues were interwoven.

We highlighted many of the period advertisements, where Nichols agency ads stood out with photographs by Fernell Franco, phrases that could have been written by Carlos Mayolo and designs by Carlos Duque. The advertisements for Sidelpa, with the Pre-Columbian logo for the games—designed by Duque and drawn as if it were a piece of concrete being cast with its steel rebar showing—is one of the most powerful symbols for what was happening across the city. We included opinion columns from the museum director, Maritza Uribe de Urdinola, where she reflected on Cali’s big cultural issues of the moment, articles on film by Andrés Caicedo and the review of the Graphic Arts Biennial of the Americas by Miguel González.

Interspersed with the news articles, we exhibited promotional posters for the Pan American Games, created by graphic designers and artists who played a part in the museum’s history: Pedro Alcántara Herrán, Lucy Tejada, Luis Caballero and others. Then coordinator for La Tertulia’s Documentary Center (CE-DOC according to the Spanish initials) Pavel Vernaza played a crucial role in the documentary research, in association with historian Laura Cuéllar, finding pieces in La Tertulia’s archive as well as identifying key pieces in various Cali collections that now went on to become part of the institution’s collection. Thus, the exhibition was

a research project that also enriched the museum archive with new pieces, like the promotional posters for the games (created both by designers as well as by modern artists close to La Tertulia) along with other documents.

The different artworks exhibited in this section—from countries like Chile, Cuba, Argentina and the United States—evoked the topics being discussed in the newspaper spreads across from them, particularly the climate of the Cold War, the US military harassment of Latin American nations, and the global imposition of “the American way of life.” Each work of art spoke to a specific issue while also allowing viewers to experience different ways to create meaning through art.

Another key experience of modernity in those years was the constant presence, in all media but especially in the newspapers, of the moon landing. The conquest of space is the conquest of the Earth, and the satellite perspective constitutes a new form of control and a paradigm of planetary communication. In the middle of the room, a red varnished metal sculpture by Edgar Negret evoked all of the metallic devices that allowed man to reach space, the logic of steel that structured the modern city and the aesthetic of primary colors and precise lines in mass communication from that period.

Welcoming visitors in the first room, four works hanging from the ceiling suggested a perspective that contrasted with the optimism of the news reports promising a new city: two prints by Maripaz Jaramillo and Óscar Muñoz on public festivals, a

photograph of a cyclist by Fernell Franco, and the drawing of an onlooker by Ever Astudillo. They gave the exhibition a perspective on the period that Katia González Martínez proposes in her book *Cali, ciudad abierta*. There, she elaborates on the way artists of the 1970s mourned for the city that was being replaced by the modernity of '71, when imposing concrete buildings were erected by demolishing old mansions with Spanish tiled roofs and North American consumerism was imposed over and above the dream of other possible societies.

La Tertulia, from culture club to museum of modern art

To present La Tertulia's transition from a culture club to a museum of modern art, we developed two rooms. One had pieces by the generation of artists who had been present from 1956 to 1966, when La Tertulia was being reconfigured as a cultural space in an old mansion in the historical San Antonio neighborhood. The other had pieces from the late 60s and early 70s that strongly captured the modernist aesthetic of clean lines that had also shaped the architecture of Manolo Lago's design for the new museum.

The first room gathered works by artists like Alejandro Obregón, Beatriz Daza and Enrique Grau, who all played leading roles in Colombia's modernist movement in the second half of the 20th century, backed by Marta Traba's endorsement of their particular way of incorporating modernity from a Latin American perspective. Their works were exhibited alongside pieces by Cali artists like

Pedro Alcántara Herrán, María The-reza Negreiros, Jan Bartelsman, Lucy Tejada and her brother Hernando, artists who broke with the traditional forms of figuration and materials use through their visual experiments. Both groups actively collaborated with the founders of La Tertulia, but particularly the second group—energetic renovators of the city’s cultural scene—actively contributed to establishing art as one of the most important aspects of La Tertulia’s development in its early years.

The second room gathered pieces from the late 60s and early 70s that centered on a very different aesthetic, expressing the modernity of ’71 through geometric figures, optical games and operations of graphic synthesis, elements already visibly developed in the aforementioned Negret sculpture. The model for the foundational hall of La Tertulia, with its columns topped by straight-lined arches, provided a counterpoint to Ramírez Villamizar’s model for his labyrinth of rectilinear arches. These two pieces stuck to the same visual game of figure and ground, like that of Ary Brizzi (Argentina) and Jesús Rafael Soto (Venezuela). These two works by international artists had entered into the collection thanks to the prizes at the National Art Festivals of the 1960s, an event that began highlight Cali’s need for a space dedicated to art.

A treasure from the CEDOC made all of these pieces fit together like a puzzle: the notebook where Dicken Castro explained his conceptual process behind the design for La Tertulia’s logo, where a T appears

in the void created by two solid symmetrical figures on each side, playing on the symmetrical design of the museum’s urban space and with the composition of its columns. Castro claims that his design is based in the modern logic of implying the individual within the act of perception: someone must complete the artist’s figure with his or her gaze.

The Political Voice of Art, ¡No lo olvide compañero!

The time line conveyed by the series of newspapers in the first room breaks in a particularly powerful and painful moment of 1971 in Cali. Toward the end of February, young student protesters were murdered, among them Edgar Mejía, who was also an athlete and was going to participate in the games. “No lo olvide compañero” (don’t forget him, comrade) was the motto of a song composed by Enrique Buenaventura that became an anthem to commemorate Mejía’s death. From that moment on, the city entered into a state of siege and the whole year was tense and weighted with mourning.

Antonio Caro’s piece AQUINO-CABELARTE (ARTDOESNOTFITHERE) burst onto the 1972 National Artist Salon. On each poster, under each letter, it lists the names of those who had fallen victim to the Colombian state. Edgar Mejía’s name was added to that of Carlos “Tuto” González, who died a few days later in Popayán, and that of Luis Ramírez Chipiaje and Saúl Flórez, Guahibo indigenous men who died under the military repression in the Planas, Meta region in 1970. By arranging

the posters in the upper part of the room, we hoped that visitors would recall the Carvajal image that had introduced them to the exhibition and the common practice of protesters in social movements carrying texts written out as individual letters on posters.

Caro's work was installed in a chapter of the exhibition that sought to explicitly show the ways art and politics intersected in those years. It was accompanied by the documentary *Planas, testimonio de un etnocidio (Planas, Testimony of an Ethnocide) (1971)* by Marta Rodríguez and Jorge Silva, which was very likely Caro's inspiration for the posters. Pedro Alcántara Herrán, undisputed leader of leftist graphic arts in Cali, was also part of the room with his lithograph in homage to the US leader of the Black Panthers, George Jackson, who had died attempting to escape prison in 1971, alongside works by artists who led the Latin American movement for *arte comprometido* ([socially/politically] committed art), like Oswaldo Guayasamín and Umberto Giangrandi. All of them were fundamental for the development of political art in Colombia tied to networks of continental collaboration.

Thanks to Indira Gironza, a researcher who created a documentary on the student movement in Cali, we were able to include a long series of documents that enriched the understanding of the documentary. In particular, photographs by Mario Roldán bore testimony to the complexity of the moment and the multiple uses of communicative and graphic

resources to exhibit his critiques of the models that were being imposed on the university and the city.

The exhibition, during the three years it was on view, had to be transformed, since the graphic pieces could only be exhibited for six months. During that time, certain themes received emphasis through talks with contemporary artists, and we sought to compensate for certain omissions. An important moment was when, thanks to a loan from Proyecto Bachué, the room was also able to include a graphic arts piece by Clemencia Lucena, *Periódico mural, represión al movimiento estudiantil (Mural Newspaper, Repression of the Student Movement)*. Originally presented at the Graphic Arts Biennial in '71, it refers to the repression of the students through the language of the newspaper using a collage of published articles. This key piece is sadly not in the museum collection, though it connects with the exhibition's themes, contradictions and formal interests.

The Graphic Arts Biennial of the Americas, drawing and printmaking shall be the art of the masses

The chapter on the biennials sought to evoke the dense exhibition style of that period. By composing on the walls, filling them as much as possible, some pieces nearly reaching the floor and others the ceiling, we wanted to communicate the maximalist spirit of those events while also allowing visitors to see the richness of the pieces that went on to become part of the collection. The quantity also intended to highlight the

continental character of the event by exhibiting, whenever possible, works by all of the guest nations.

To develop this part, we relied on support from Adriana Castellanos Olmedo, whose post-graduate studies in Art History had been focusing on the BAAG. She was in charge of the search for documentation and the identification of collection pieces from the period, and she worked very closely with Indira Gironza to reconstruct the political climate of the time for the exhibition.

By dedicating a space to the winning pieces from 1971's First Graphic Arts Biennial of the Americas, we gave visitors a glimpse into what the jury members considered most relevant at the time. *El grito* (The Shout) by José Balmes (Chile) expressed the prevailing combative spirit very well. The piece by Argentine artist Liliana Porter, winner in the design category, was a very potent distillation that uses a newspaper image of violence against women in Vietnam to implicate anyone who stood against the war (and was financed by the United States in general). Pedro Alcántara Herrán would win the prize in the drawing category, but his participation would go much further, since he also collaborated on the poster design and on the consolidation of a whole network of relationships between graphic artists in Cali and graphic artists across the Americas.

A very unique work that came up in all of the biennials was the series of screen prints by Luis Camnitzer, which we included as a gesture toward the way the different moments in this grand project were

linked (which showed another kind of zoom out). Along with the first piece, an homage to Camilo Torres that had been exhibited at the 1970 Pan American Exhibition, a new screen print was added, originally for the '71 BAAG, where he reproduced the page showing his work from the 1970 catalogue, and the '73 piece, likewise a reproduction of the catalogue page from '71. Camnitzer's way of explaining this logic of reproduction—and the reproduction of the reproduction—proposed a reflection on graphic arts and memory: in the series of works, the original text "CAMILO TORRES" becomes smaller and blurrier each time, until it is nearly unreadable in the third piece. At the same time, Camnitzer's work is a nod to the BAAG catalogues, because these constitute an exhibition in and of themselves, designed as boxes of loose sheets where the image of the work could be understood as a work of art itself. Camnitzer's presence at the biennials also shows how the graphic arts not only created space for abstract art and political art, but they also invited the avant-gardes of conceptual art to the table in Cali.

To exhibit the richness of those catalogues, Liliana Andrade designed a specific piece of furniture for individually showing the different sheets. Having them in the exhibition allowed visitors to see works that passed through Cali but that did not remain in the city. It highlighted and made visible participants in the design category, who had been important for the biennials, but who never went on to be a significant part of the collection or programming

at La Tertulia. Having all of these pieces together also allowed us to see the multiple relationships between advertising and the artistic strategies of conceptual art.

Ciudad Solar, a community of rebels with a cause

The exhibition closed with a chapter dedicated to this cultural space that featured the most vital things happening in Cali at the time, presenting them in a very different attitude from that of La Tertulia itself. Alongside a photo of the original house with some of its most dedicated members, we hung a new version of a poster¹ designed by Hernando Guerrero and Pakiko Ordoñez—two of the main movers for the space—in homage to Tuto González, the student who was murdered in Popayán.

We also highlighted the role that film played in Ciudad Solar (and Ciudad Solar in the history of film in Cali) with documents on the Cali film club and Caicedo, Ospina and co.'s projects. Eduardo Carvajal's photographs wound up being very enriching, especially the images of the shoots for Angelita y Miguel Ángel, Caicedo and Mayolo's aborted film. The settings in these film stills included very eloquent places in the transformation of downtown Cali, the interior spaces for Ciudad Solar and even the exterior of La Tertulia in '71, where one can see a poster promoting the exhibition "10 años de arte colombiano" (10 Years of

Colombian Art), which gathered a group of artists very similar to the one we gathered for the room dedicated to La Tertulia's transformation.

We dedicated the final module to the Ciudad Solar gallery—the place where Miguel González began his career as a curator, who later went on to greatly determine the course of local and national art through his position at La Tertulia. A defining event for the gallery was the exhibition of the series *Prostitutas* (Prostitutes) by Fernell Franco, one of the most unique and powerful works in Cali's art history. The story of this chapter was enriched by the archive of documents on Ciudad Solar that González maintained.

Between Design and Reality

Thus began Cali 71, ciudad de América, an exhibition that covered the history of the museum to celebrate its sixty years and outlined its relationship to the city, supported by the institution's entire complex work structure. Taking this as a central theme, La Tertulia linked its exhibitions: there were simultaneous exhibitions on Fernell Franco and Ever Astudillo—key artists for late-20th-century Cali—and later there was "Oído Pueblo" (People Heard), curated by Éricka Flórez, with works by contemporary artists like Mónica Restrepo and Vanessa Ortiz, which aimed to show how many of the ideas from the 70s—which run the risk of remaining frozen in nostalgia—can still be stirred

¹ Printed by Hermann Yusti in the studios of the museum's Edificio Taller Escuela.

up and can mobilize new thinking. Cali '71 played a key role in motivating the first version of Museo + Escuela (Museum + School), a project in the education area where, with support from professors and in dialogue with contemporary artists, elementary school students developed exhibitions in their regions, inspired by the exhibition and the ways of looking at and representing the city that it proposed. The independent press fair Subterránea (Subterranean) emerged in those years at the museum, in dialogue with the different graphic arts collectives of the city, contrasting the feelings and uses of the graphic arts today with those of the biennials fifty years ago.

The intersection of its past and present inspired reflections and situations that enriched the museum's internal work and that filled collaborators and visitors with questions. The exhibition was subtitled *Entre proyecto y realidad* (Between Design and Reality), which speaks to the design logic of modernity and its many collisions with reality. The conflict-laden present of '71 showed that the city has not easily adapted to the ideas of a few, and even if the city was dynamic and full of change, it also showed the forms of repression and the alliances between political and economic forces among the powerful. The following years showed many forms of progress, but they also found Cali struggling to offer fair opportunities to its residents and to create a cultural space capable of recognizing the different cultures that inhabit it.

The exhibition sought to establish coordinates where everyone could locate themselves, could identify lines of interest and could question a lot of what was presented there. They could even point out serious omissions that will hopefully be resolved through projects, like the one that this book embarks upon, and through the many other initiatives that we hope will continue to be built over time and will continue to transform this institute and its relationship to reality.

Referencias

References

González Martínez, K. (2012). Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta. Ministerio de Cultura.

