

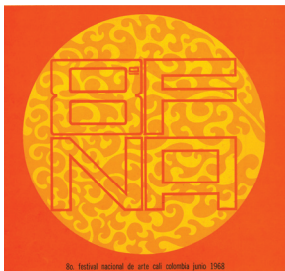
# **El Festival Nacional de Arte de Cali en la génesis de la Bienal Americana de Artes Gráficas**

Katia González Martínez

El día en que se inauguró el Museo de Arte Moderno La Tertulia, la ciudad de Cali se encontraba presta a inaugurar la octava edición del Festival Nacional de Arte, de 1968, con el I Salón Austral y Colombiano de Pintura. En la Colombia de los sesenta no existía un evento similar que, año tras año, invitara a artistas nacionales e internacionales a participar de una amplia programación de conciertos, exposiciones, obras de teatro, ballet, danza moderna y folclórica, conferencias, tertulias, recitales, una feria del libro, un festival de cine y diferentes concursos artísticos. Se llegó a decir, en ese entonces, que Cali era la ciudad cultural de Colombia y todo porque desde la primera edición del festival, ante la respuesta masiva de la población, un diario capitalino le confirió el apelativo: «capital del arte y de la cultura» (Ramírez, 1961, p. 6). Siendo la tercera ciudad en Colombia, se afirmaba que le estaba ganando terreno a una menguada Bogotá en su capacidad de impulsar las artes (López, 1962, p. 13).

En las diez ediciones del Festival Nacional de Arte (1961-1970) confluyeron varias circunstancias que determi-

Cubiertas de los catálogos del VIII Festival Nacional de Arte de Cali y el I Salón Austral y Colombiano de Dibujo y Grabado, 1968. CEDOC-MLT.



naron la emergencia de la Biental Americana de Artes Gráficas (1971-1976). Este artículo pretende demostrar cómo la experiencia ganada por las mujeres que lideraron los festivales y los salones de dibujo y grabado que desde allí se convocaron, el patrocinio de la empresa privada, así como el protagonismo que fue ganando el artista Pedro Alcántara Herrán en el medio artístico local de los sesenta, crearon condiciones singulares que dieron pie a un evento bienal.

Entre 1963 y 1970, el Festival Nacional de Arte organizó anualmente un salón, resultado de una convocatoria, nacional e internacional, dirigida a

<sup>1</sup> I Salón Grancolombiano de Pintura (1963), I Salón Panamericano de Pintura (1965), I Salón Bolivariano de Pintura (1966) y el II Salón Bolivariano de Pintura (1967).

artistas suramericanos y de todo el continente americano en las dos últimas ediciones. La pintura fue la gran protagonista de estas exposiciones hasta 1967<sup>1</sup>.

Al año siguiente, empezó a tenerse en consideración al dibujo y al grabado, luego al diseño gráfico, a tal punto que en la última edición de 1970, la pintura quedó prácticamente excluida del certamen de concurso. Estos salones se organizaron desde la Dirección de Bellas Artes y Extensión Cultural del Valle, hoy denominado Instituto Departamental de Bellas Artes, institución de educación superior. Buscaron el apoyo de las embajadas colombianas en la divulgación de las bases del concurso y el envío de cuadros del extranjero a Cali, cuyos gastos sufragaba el Ministerio de Educación Nacional. Los formatos bidimensionales implicaban menos costos y las obras en papel, incluso, podían enviarse por correo postal.

El liderazgo de Fanny Mikey (1930-2008), actriz de teatro argentina y directora hasta la quinta edición del festival, la catapultó como una gestora singular de eventos de ciudad. Acometió con ímpetu el hecho de que las artes debían formar parte de la vida ciudadana y cautivar un público que luego llenara los escenarios. La crítica de arte y compatriota suya, Marta Traba, exaltó su capacidad de

conectar la pequeña ciudad de Cali, de aproximadamente 640.000 habitantes, con ámbitos artísticos que no solían circular por allí. Así retrató la labor que realizaba Mikey cuando dirigía el cuarto Festival Nacional de Arte:

**Organizar 22 exposiciones de artes plásticas, fotografía y arquitectura e inaugurarlas en una semana es un hecho tan anormal que solo se concibe dentro de una organización perfecta. Pero ya se sabe que en Iberoamérica no hay organizaciones (porque eso sería un contrasentido básico con la anarquía incontrolable reinante), sino personas que llegan a convertirse, a mimetizarse con supuestas organizaciones. Tales personas asumen la responsabilidad de la organización entera y la alimentan emotivamente, con un dinamismo heroico que al fin logra contagiarse a los demás. (Traba, 1964, p. 48)**

Entre los legados de Mikey, al frente de cinco festivales, dejó como práctica la de gestionar recursos económicos con la empresa privada. Cada edición contaba con un modesto presupuesto de las entidades públicas —el departamento del Valle del Cauca, la Alcaldía de Cali y el Ministerio de Educación Nacional— que resultaba insuficiente para los alcances del evento y, en particular, para asegurar

la entrada gratuita, o a muy bajo costo, de un público que a Mikey le interesaba que asistiera. Entre las modalidades de patrocinio se crearon los premios de adquisición en los salones de arte.

La empresa multinacional papelera Cartón de Colombia se vinculó al I Salón Bolivariano de Pintura, de 1966, aportando el valor correspondiente al segundo puesto y recibió a cambio el cuadro que correspondía, el del pintor ecuatoriano Aníbal Villacís. Este tipo de patrocinio redundó en una colección de arte empresarial que en este caso se fue inclinando hacia la obra gráfica.

El I Salón Austral y Colombiano de Pintura, con la participación de artistas del Cono Sur (Argentina, Brasil, Chile, Uruguay), que inauguró a la vez el Museo de Arte Moderno La Tertulia y el VIII Festival Nacional de Arte, también constaba de una sección dedicada al dibujo y al grabado que se pudo apreciar en el mezanine del hotel Aristi, ubicado a unas cuadras de allí. Era una sala que se adaptaba a las necesidades de los festivales ante la falta de espacios de exposición idóneos en la ciudad. En esta oportunidad, Cartón Colom-

bia se vinculó otorgando los primeros premios del Salón Austral y Colombiano de Dibujo y Grabado a: Dos figuras, de Luis Caballero, en dibujo, y Yo también quise ser bueno, de Miguel Bresciano, en grabado. La marcada división que proponía el salón reforzaba, en ese momento, una tradicional jerarquía de la pintura frente a los otros medios que se hacía evidente, por ejemplo, en la cuantía, considerablemente inferior, de los premios de las obras gráficas.

Autor desconocido, s. f., Cali. Fotografía que aparece en el catálogo de la exposición del Museo La Tertulia con la cual se celebró una retrospectiva de 12 años del museo, desde su fundación en 1956 hasta 1968. Museo La Tertulia, fondo institucional.



La construcción del museo fue impulsada por la junta directiva de La Tertulia, una casa cultural del céntrico barrio San Antonio que, desde 1956, promovía las artes, el cineclubismo, con-

vocaba reuniones con políticos liberales y amenas tertulias entre socios y asistentes. La directora de La Tertulia Maritza Uribe de Urdinola (1923-2009) y su socia Martha Hoyos de Borrero (1929-2015) impulsaron este proyecto que proponía edificar el primer museo de arte moderno en Colombia. Otros museos del país se encontraban en espacios adaptados a las necesidades de estas instituciones. La firma de arquitectos Lago & Sáenz<sup>2</sup> diseñó el actual edificio en un tipo de arquitectura posmoderna que reinterpretaba formas del orden clásico, como la simetría y las columnatas. Lo construyeron en cuatro años en un terreno

donado por la Alcaldía de Santiago de Cali. Cuando comenzaron las labores en 1968, Uribe de Urdinola siguió ejerciendo funciones de directora en el recién creado Museo La Tertulia, además, contribuía a la gestión del Festival, pues desde la primera edición conformaba

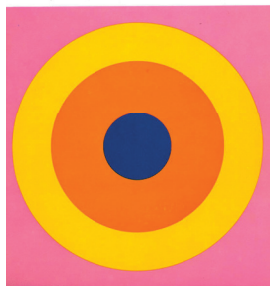
<sup>2</sup> Manuel Lago (Popayán, 1932) y Jaime Sáenz (Cali, 1932), tras terminar estudios de arquitectura en la Universidad de Cornell y la Universidad de Notre Dame, respectivamente, se asociaron en Cali como Lago & Sáenz llevando a cabo, desde 1956, proyectos arquitectónicos de relevancia para la ciudad y el país: el Centro Administrativo Alpujarra donde hoy se encuentra la Alcaldía de Medellín; la Gobernación del Quindío en Armenia; el Palacio de Justicia de Cali; la Universidad del Valle; la Cámara de Comercio de Cali; el Parque Panamericano de Cali; el Centro de la Cultura, la Ciencia y la Educación Rodrigo Lloreda Caicedo en Cali, entre otros.



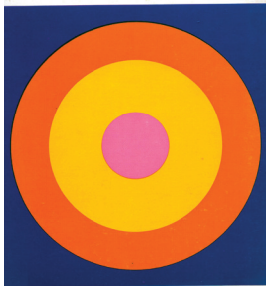
la junta organizadora, dirigiéndolo en 1966 tras la renuncia de Fanny Mikey.

La llegada de Gloria Delgado (1940-2022) a la capital del Valle del Cauca, a finales de 1968, tras estudiar varios años en Europa, atrajo el interés para su nombramiento como directora del Festival Nacional de Arte. De regreso pasó por Nueva York y visitó el Museo de Arte Moderno (MoMA), allí pudo evidenciar el lugar que venía ocupando la gráfica en el mercado del arte cuando visitó la galería de la Associated American Artists (Delgado, comunicación personal, 10 de agosto de 2015). Ese viaje le aportó conocimientos y contactos que le sirvieron, por ejemplo, para plantear, en el IX Festival Nacional de Arte, de 1969, el Salón de las Américas de Pintura y, tal como pasó el año inmediatamente anterior, con una sección adicional llamada Salón de las Américas de Dibujo y Grabado. En dicho salón se expusieron litografías de artistas estadounidenses como Walter De Maria, Robert Indiana, Sol Lewitt y Robert Smithson, que hacían parte del Portafolio 9, editado en 1967 por Hollander's Workshop.

X FESTIVAL DE ARTE'69  
ALON DE LAS AMERICAS DE PINTUR.  
GALI-COLOM



X FESTIVAL DE ARTE'69  
ALON DE LAS AMERICAS DE DIBUJO Y GRABAD  
GALI-COLOM



Cubiertas de los catálogos del Salón de las Américas de Pintura y del Salón de las Américas de Dibujo y Grabado, en el marco de IX Festival Nacional de Arte, 1969. CEDOC-MLT.

Delgado se granjeó la credibilidad del medio artístico al fungir de anfitriona de una muestra con alcance continental que lograba llevar de jurado a Elaine L. Johnson, curadora asociada del Departamento de Dibujo y Grabado del MoMA. Su carisma para crear relaciones y, a la vez, cultivarlas, así como preciarse de sus experiencias cosmopolitas, la motivaron a participar de las redes internacionales, de artistas e instituciones, que incentivaban las bienales. Para Luis Camnitzer: «Nueva York era un mercado algo impenetrable, especialmente para aquellos latinoamericanos que no se plegaban a alguna forma de folclorismo típico y reconocible» (2004, p. 5). Por eso, buscar la participación en este tipo de exposicio-

nes era una prioridad para conseguir un reconocimiento difícil de lograr como migrantes en La Gran Manzana.

El décimo y último festival dirigido por Gloria Delgado, con la asesoría de Pedro Alcántara Herrán (1942), hizo posible que las artes gráficas fueran protagonistas con un decidido patrocinio de Cartón de Colombia a la Exposición Panamericana de Artes Gráficas de 1970. Alcántara regresó a Cali en 1963, tras realizar estudios artísticos en Roma. Recibió el primer premio de dibujo en los salones nacionales de 1965 y 1966, que se realizaban en Bogotá, además, en la Bienal Latinoamericana de Dibujo y Grabado de Caracas (1967), galardones que lo consagraron a una edad temprana. Incluso, en el VI Festival Nacional de Arte, cuando el pintor Alejandro Obregón (1920-1992) fue declarado ganador del I Salón Bolivariano de Pintura (1966), con la obra *La barracuda* (titulada luego *Huesos de mis bestias*), se desató una gran polémica porque había consenso en torno a que la obra de Alcántara, *El martirio agiganta a los hombres raíz*, un dibujo en tinta china de gran formato, era merecedora de llevarse el primer premio del concurso.

Esa vez recibió el beneplácito de la crítica y, hasta hoy, se considera una pieza emblemática de la gráfica política de los años sesenta. Es una obra que conjugó el lenguaje de la neofiguración y los testimonios que estaban circulando sobre la violencia política en el campo colombiano. En esos años, la prensa colombiana suscribió un pacto en el que se comprometía a no mencionar los crímenes acontecidos en los cincuenta, con el fin de contribuir a las campañas de pacificación emprendidas por el Gobierno nacional (Vallejo Mejía, 2006, p. 329).



Pedro Alcántara Herrán,  
El martirio agiganta a  
los hombres-raíz, 1966.  
Técnica mixta (tinta china  
sobre papel), 186,5 x 165  
cm. Colección Museo La  
Tertulia.

En la circulación del dibujo y el grabado, Pedro Alcántara Herrán cumplió un papel significativo al organizar exposiciones colectivas con artistas que los unía entre sí la militancia de izquierda y el interés de denunciar los crímenes de Estado contra la población civil, en particular de las zonas rurales, que se dieron a conocer gracias al material fotográfico y los testimonios del libro *La violencia en Colombia* (1962) de monseñor Germán Guzmán Campos, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna. En Cali, organizó la exposición «Testimonios», con pinturas, grabados y dibujos de Carlos Granada, Augusto Rendón y Alcántara, en el marco del II Festival de Arte de Vanguardia, de 1966, que se realizaba como evento alternativo al festival nacional. Hizo gestiones y él mismo llevó la muestra a La Habana y a Caracas. Esas relaciones nacionales e internacionales favorecían la entrada a circuitos de circulación de la gráfica que impulsaban: las revistas culturales latinoamericanas, Casa de las Américas de Cuba y los eventos bienales como la I Bienal del Grabado Latinoamericano

en San Juan de Puerto Rico en la que participó Alcántara en 1970.

La Exposición Panamericana de Artes Gráficas, con obras de dibujo, grabado y diseño gráfico, evento central del X Festival Nacional de Arte, se consigue gestar gracias a la dupla Gloria Delgado y Pedro Alcántara Herrán, en alianza con Sergio González Coral (1940), en Cartón de Colombia, y Maritza Uribe de Urdinola, en el Museo de Arte Moderno La Tertulia, con Peter Eggen como jefe de montaje. Esto hizo que las artes gráficas ganaran un espacio único en el museo. Con la participación de diecisiete países del continente americano, se convirtió en la antesala de los VI Juegos Panamericanos de Cali de 1971 y en el antecedente directo de la Primera Bienal Americana de Artes Gráficas.

La participación de Alcántara en la I Bienal del Grabado Latinoamericano en San Juan (en enero de 1970) repercutió en la decisión de realizar un evento de similares características en Cali. En Puerto Rico pudo vivenciar la magnitud de esta macroexposición, que en esa primera edición le rendía homenaje al

grabador puertorriqueño Lorenzo Homar (1913-2004) con una gran retrospectiva. «Homar formó discípulos y una tradición, especialmente en las artes gráficas. Su magisterio tuvo un marcado impacto aun entre los que no fueron directamente discípulos suyos», declaró el crítico literario Efraín Barradas (2007, p. 23). El evento en sí mismo y los participantes que llegaban de diferentes países de Latinoamérica y el Caribe le corroboró a Alcántara el apogeo que gozaba el grabado. Conoció a Homar y afianzó una relación maestro-discípulo, a tal punto, que lograron concretar dos viajes a Cali: el primero, como jurado de la Exposición Panamericana de Artes Gráficas y, el

<sup>3</sup> Sobre las conexiones de las BAAG y la región, especialmente, Puerto Rico y Chile, ver el artículo de Adriana Castellanos Olmedo.

segundo, para dictar un taller técnico de serigrafía que sería determinante para el diseño de portafolios de grabado y el auge de esta práctica en los años setenta<sup>3</sup>.

Cartón de Colombia es una multinacional papelera, filial de la Container Corporation of America (CCA) que, desde 1944, se dedica a la manufactura y venta de empaques de cartón y de materias primas<sup>4</sup>. Desde el departamento de Diseño de Cartón de Colom-

<sup>4</sup> La CCA fue fundada en 1926 para la fabricación de cajas de cartón corrugado. En 1968 se fusionó con Montgomery Ward & Company, Inc. y formó Marcor. Mobil Corporation se hizo cargo de Marcor en 1976 y en 1986 la vendió a Jefferson Smurfit Corporation (irlandesa) con sus grandes filiales en Estados Unidos, Colombia, México y Venezuela. Luego se fusionó con Kappa Packaging, en 2005, y cambió su nombre a Smurfit Kappa (Zelazko, 2018). En el caso de Cartón de Colombia, el capital inicial representó un cincuenta por ciento de Cartón Internacional S. A. y el restante lo aportó un grupo de personas y empresas colombianas, entre otras: Félix de Bedout e Hijos, de Medellín; Carvajal y Cía., de Cali, y Alberto Roncallo Vilar, de Barranquilla (Smurfit Cartón de Colombia, 1995, p. 26).

bia, el arquitecto Sergio González Coral sirvió de enlace entre la empresa y las instituciones artísticas de la ciudad. Tuvo la oportunidad de viajar a Chicago, directamente a las oficinas de la CCA donde laboraba John Massey, el director de Diseño que había creado el Center for Advanced Research in Design (González Coral, comunicación personal, 20 de julio de 2018). Un centro para gestar proyectos

que, por ejemplo, resultaban siendo carteles en los que se reconocía la arquitectura y las instituciones culturales de la ciudad, creados por diseñadores invitados. Ejemplo de ello es el cartel Chicago Has a Great Lake (1968), de John Massey, que se convirtió en pieza emblemática del diseño estadounidense de los años sesenta (Zelazko, 2018).

Lo que también pudo constatar González Coral es que la CCA, en la década del treinta, había sido patro-



cinador del arte moderno en Estados Unidos, bajo la presidencia de Walter P. Paepcke (1896-1960), quien sería recordado por rescatar de la ruina financiera a la New Bauhaus School of Design. El director de arte, Egbert Jacobson (1890-1966), antecesor de Massey, encargaba piezas gráficas a artistas de la vanguardia europea, en su mayoría migrantes europeos en Estados Unidos, como Fernand Léger (Francia), Man Ray (Estados Unidos), György Kepes (Hungría) o Herbert Bayer (Austria), quienes reflejaron, sobre todo, la sensibilidad de la época y no tanto las características del producto comercial. La empresa buscaba, en suma, identificarse con el espíritu moderno de esos años.

Sergio González Coral se empeñó en crear el Salón Nacional de Diseño Gráfico, en el IX Festival Nacional de Arte de 1969, mancomunándose con Gloria Delgado. Los auspicios de Cartón de Colombia, cuyo presidente era Gustavo Gómez Franco, significaban un apoyo decidido al diseño gráfico; un ámbito de formación universitaria, de reciente creación en el país, ligado a la publicidad. Su importancia se vio en la gran acogida

de los participantes, la exhibición en el actual Instituto de Bellas Artes y el jurado integrado por personalidades destacadas del medio artístico —el diseñador Dicken Castro y los artistas plásticos Édgar Negret y Santiago Cárdenas— que eligieron a las obras ganadoras: Egotatría, de Francisco Rodríguez (primer premio); AEIOU, de Carlos Duque (segundo premio), y Módulo, de Hernando Valderruten (tercer premio). Ese apoyo también repercutió en la financiación de la exposición Símbolos (1970), de Dicken Castro (1922-2016), que además de Bogotá, itineró por Cali y Medellín.

En 1970, Cartón de Colombia convirtió el Salón Nacional de Diseño Gráfico en la Exposición Panamericana de Artes Gráficas que abarcaba el dibujo, el grabado y el diseño gráfico, con una significativa participación nacional e internacional. Pedro Alcántara Herrán fue un gran promotor de proyectarla en bienal; un entusiasmo que se fraguó en Puerto Rico, pues, a inicios de ese año, pudo percatarse del auge del grabado latinoamericano y caribeño en la Bienal de San Juan, además, del fervor político contra la represión de regíme-

nes militares. Los artistas aprovecharon el momento para refrendar sus causas de lucha que, en unos casos, le daban sentido a las piezas gráficas.

En Cali, cuando anunciaron ante los medios de comunicación la Exposición Panamericana de Artes Gráficas, se dio a entender que se transformaría en 1971 en bienal, como contribución a los VI Juegos Panamericanos, en el marco del Festival Panamericano de Cultura. La bienal sería la antesala de los VI Juegos Panamericanos porque se inauguraría unos días antes. Pero, por no utilizar el logotipo del certamen deportivo en las piezas promocionales y por cambiar la palabra panamericano, días antes sus directivas anunciaron a la prensa escrita que se desvinculaban de la bienal y, por ende, no asistirían a la inauguración (Osorio, 1971, p. 33). El hecho de que la bienal no se hubiera realizado como parte de la programación del Festival Panamericano de Cultura (que hubiera sido el XI Festival Nacional de Arte), concentró los esfuerzos en un solo evento de alcance internacional desde el Museo de Arte Moderno La Tertulia y la empresa Cartón de Colombia.

El trabajo de gestión que asumieron Maritza Uribe de Urdinola y Gloria Delgado mientras dirigieron los festivales ahora se vería enfocado en un solo propósito: la bienal. Las redes de relaciones y de amistad entre artistas, diseñadores y agentes culturales favorecieron no solo la creación de la Bienal Americana de Artes Gráficas, sino la edición de portafolios de grabado financiados por Cartón de Colombia. Este auge repercutiría en la creación de talleres de grabado en Cali que impulsó Pedro Alcántara Herrán: el Taller Experimental de Gráfica



Depende la calidad de la foto,  
conseguir datos.

de Cali (1974-1976) y el Taller Corporación Prográfica de Cali (1977-1987).

La ciudad de Medellín venía realizando, desde 1968, la Bienal de Arte Coltejer, con el patrocinio de la empresa textilera Coltejer. La primera edición fue exclusivamente de pintura, pero la segunda sorprendió a los visitantes con obras que se les revelaban bajo el término arte nuevo, entre otras, instalaciones, performances, dibujo por computadora, arte correo, escultura en el espacio público. Las artes gráficas no eran precisamente protagonistas, más bien eran marginales. Por eso, para Gloria Delgado era decisivo apoyar una bienal de artes gráficas que complementara la de Medellín —las dos únicas bienales en la Colombia de los sesenta y setenta— y que garantizara una mayor participación desde distintos puntos geográficos del continente, con artistas que provenían de países con economías tercermundistas que podían costear el envío de una obra dibujada o estampada en una hoja de papel. También el grabado favorecía ver, en Cali, obras de artistas consagrados de la escena de vanguardia cuyos originales eran impensables de pagar

para su traslado. En ese sentido las artes gráficas coadyuvaron al acceso de los lenguajes más contemporáneos de las artes plásticas gracias a la circulación transnacional de obras en papel que en las salas del museo tapizaban las paredes con la geografía del continente vista desde el sur. La naturaleza política del papel también ganaba un lugar en este espacio cosmopolita que ponía realidades sociales del continente al alcance de una diversidad de públicos.

**Bogotá, 10 de marzo de 2023**

# The Cali National Art Festival in the Genesis of the Graphic Arts Biennial of the Americas

The day Museo de Arte Moderno La Tertulia was inaugurated, the city of Cali found itself inaugurating the eighth edition of the National Art Festival with the 1st Austral and Colombian Painting Salon of 1968. In 1960s Colombia, there were no other events that called upon national and international artists year after year for such a broad programming of concerts, exhibitions, plays, ballets, modern and folk dances, conferences, lectures, readings, a book fair, a film festival and a variety of art awards. It came to be said at the time that Cali was the cultural city of Colombia, all because, beginning with the festival's very first edition, the response from residents was so massive that a newspaper from Bogotá, Colombia's capital, dubbed Cali the "capital of art and culture" (Ramírez, 1961, p. 6). The third largest city in Colombia, Cali was gaining ground on a Bogotá that had been declining in its ability to promote the arts (López, 1962, p. 13).

In the ten editions of the National Art Festival (1961-1970), the convergence of several circumstances determined the emergence of the Graphic Arts Biennial of the Americas (1971-1976). This article aims to show how the experience gained by the women who led the festivals and attendant drawing and print fairs, sponsorship by private companies and the recognition that artist Pedro Alcántara Herrán earned

in the local art scene of the 1960s created unique conditions that gave rise to a biennial event.

Between 1963 and 1970, the National Art Festival organized an annual fair, the result of a national and international open call, addressed at first to South American artists and, in its final two editions, to all of the Americas. Painting was the major focus of these exhibitions through 1967<sup>1</sup>. The following year, drawing and printmaking began to be taken into consideration, and later graphic design, such that painting remained practically excluded from the awards competition during the final edition in 1970. These salons were organized through the Office of Fine Arts and Cultural Extension of El Valle, now called the Departmental Institute of Fine Arts, a higher education institute. They sought support from Colombian embassies for disseminating the contest rules and for mailing works from abroad to Cali, with expenses defrayed by the National Ministry of Education. Two-dimensional formats implied lower costs, and works on paper could even be sent through the postal service.

The leadership of Argentinian theater actress Fanny Mikey (1930-2008), director of the festival until its fifth edition, established her as an exceptional events manager in

Cali. She enthusiastically took up the arts as a part of city life that should captivate an audience who would later take to the stage. Her compatriot, art critic Marta Traba, exalted her ability to connect Cali—a small city with a population of approximately 640,000—to artistic milieus that would not typically come to the region. This is how she portrayed Mikey's work as director of the fourth National Art Festival:

**Organizing 22 plastic arts, photography and architecture exhibitions and inaugurating them in a week is such an abnormal occurrence that it can only be imagined within a perfect organization. But we already know that in Iberian America there are no organizations (because that would essentially contradict the unbridled anarchy that reigns), rather there are people who manage to transform themselves, to camouflage themselves as supposed organizations. Such people become responsible for the entire organization and emotionally nourish it with a heroic dynamism that ends up infecting everyone else. (Traba, 1964, p. 48)**

At the head of five festivals, Mikey's legacies included the practice of procuring financial resources from private enterprises. Each edition received a modest budget from public entities—the department of Valle del Cauca, the Cali Mayor's Office, and

<sup>1</sup> The 1st Greater Colombian Painting Salon (1963), the 1st Pan American Painting Salon (1965), the 1st Bolivarian Painting Salon (1966) and the 2nd Bolivarian Painting Salon (1967).



the National Ministry of Education—but not enough for the scope of the event, and especially not enough to guarantee free or cheap admission for the public that interested Mikey. Among the sponsorship modalities, acquisition prizes were created for the art fairs. The multinational paper manufacturer Cartón de Colombia partnered with the 1st Bolivarian Painting Salon of 1966, providing the second-place prize money in exchange for the selected painting, that of Ecuadorian painter Aníbal Villacís. This kind of sponsorship resulted in a corporate art collection that, in this case, tended toward the graphic arts.

The 1st Austral and Colombian Painting Salon, with participation by artists from the Southern Cone (Argentina, Brazil, Chile, Uruguay), which inaugurated both Museo de Arte Moderno La Tertulia and the 7th National Art Festival, also included a section dedicated to drawing and printmaking that could be seen in the mezzanine of the Aristi hotel, located a few blocks away. The hall was adapted to meet the festival's needs in light of the city's lack of ideal exhibition spaces. For this event, Cartón de Colombia joined in by

awarding the top prizes in the Austral and Colombian Drawing and Print Salon to *Dos figuras* by Luis Caballero, in drawing, and *Yo también quise ser bueno* by Miguel Bresciano in printmaking. The marked division that the salon proposed reinforced a traditional hierarchy at the time, with painting above other media, which could be seen, for example, in the fact that there were far fewer prizes for the graphic arts.

Since 1956, La Tertulia had been a cultural center in the downtown neighborhood of San Antonio, promoting the arts and cinema clubs and holding meetings with liberal politicians and friendly debates among associates and attendees, and its board of directors had pushed for the construction of a museum. The director of La Tertulia, Maritza Uribe de Urdinola (1923-2009), and her associate Martha Hoyos de Borrero (1929-2015), drove the project to build Colombia's first museum of modern art. The nation's other museums could be found in spaces that had been adapted to meet the needs of these institutions. The architectural firm Lago & Sáenz<sup>2</sup> designed the current building with a type of post-

<sup>2</sup> After finishing architectural studies at Cornell University and Notre Dame University, respectively, Manuel Lago (Popayán, 1932) and Jaime Sáenz (Cali, 1932) went into business together in Cali as Lago & Sáenz. Since 1956, they have executed notable architecture projects for the city and the nation: the Alpujarra Administrative Center, now the Cali Mayor's Office; the Quindío Government Offices in Armenia; the Cali Palace of Justice; Universidad del Valle; the Cali Chamber of Commerce; the Pan American Park in Cali; and the Rodrigo Lloreda Caicedo Center for Culture, Science and Education in Cali, among others.

modern architecture whose symmetry and columns reinterpreted forms from classical orders. They built it in four years on land donated by the Mayor's Office of Santiago de Cali. When work began in 1968, Uribe de Urdinola continued to act as director for the recently created La Tertulia museum while also contributing to the management of the Festival, having defined the organizing committee since its first edition and directing it in 1966 after Fanny Mikey resigned.

Toward the end of 1968, after studying for several years in Europe, Gloria Delgado (1940-2022) arrived in Cali and drew interest in naming her director of the National Art Festival. On her way back to Colombia, she passed through New York and visited the Museum of Modern Art (MoMA). There, she was able to see the place that printmaking held in the art market when she visited the gallery of Associated American Artists (Delgado, personal communication, August 10, 2015). That trip gave her the knowledge and contacts that would serve, for example, in her proposal for the Painting Salon of the Americas during the 9th National Art Festival in 1969, which included, as it had the preceding year, an additional section called the Drawing and Print Salon of the Americas. This art fair exhibited lithographs by US American artists like Walter De Maria, Robert Indiana, Sol Lewitt and Robert Smithson, who

had been in Portfolio 9, published by Hollander's Workshop in 1967.

Delgado earned credibility in the art scene by serving as the host for a show with a continental reach that managed to get the associate curator of the MoMA Drawing and Print Department, Elaine L. Johnson, as a jury member. Delgado's charisma in both creating and cultivating relationships, as well as her pride in her cosmopolitan experiences, motivated her to participate in the international networks of artists and institutions that biennials incentivized. For Luis Camnitzer, "New York was a somewhat impenetrable market, especially for Latin Americans who did not stick to some kind of typical and recognizable folklorism" (2004, p. 5). Thus, participating in this kind of exhibition was a priority for getting the kind of recognition that was hard-won for immigrants in The Big Apple.

The tenth and final festival that Gloria Delgado directed, with counsel from Pedro Alcántara Herrán (1942), allowed graphic arts to play a leading role through decisive sponsorship by Cartón de Colombia for the 1970 Pan American Graphic Arts Exhibition. Alcántara returned to Cali in 1963 after studying arts in Rome. He received the first prize in drawing during the 1965 and '66 National Salons that were held in Bogotá, as well as at the Latin American Drawing and Print Biennial in Caracas (1967), awards

that secured his place at an early age. There was even a large scandal when Alejandro Obregón (1920-1992) was declared the winner of the 1st Bolivarian Painting Salon at the 6th National Art Festival in 1966 for his work *La barracuda* (*The Barracuda*) (later titled *Huesos de mis bestias* [*Bones of my Beasts*]), because there was a consensus that Alcántara's work, *El martirio agiganta a los hombres raíz* (*Martyrdom Enlarges the Root Men*), a large-format drawing in India ink, deserved to take first prize in the contest. At the time, he received the blessing of critics and, even today, the piece is considered emblematic of political printmaking in the 1960s. It is a work that combines a neo-figurative language with the testimonies that were circulating about political violence in the Colombian countryside. In those years, the Colombian press had a general agreement not to mention the crimes that took place in the 1950s, so as to support the national government's pacification campaigns (Vallejo Mejía, 2006, p. 329).

Pedro Alcántara Herrán played an important role in the circulation of drawings and prints by organizing group shows for artists united by their leftist militancy and their interest in denouncing the state's crimes against the civilian population, especially in rural areas, which had come to light thanks to the photographs and testimonies of *La violencia en Colombia*

(1962), a book by Monsignor Germán Guzmán Campos, Orlando Fals Borda and Eduardo Umaña Luna. In Cali, Alcántara organized the exhibition *Testimonios* (*Testimonies*) with paintings, prints and drawings by Carlos Granada, Augusto Rendón and Alcántara himself for the 2nd Festival of Avant-Garde Art in 1966, which took place as an alternative to the national festival. He made the arrangements and took the show to Havana and Caracas himself. These national and international relations allowed him to enter graphic arts promotional circuits—Latin American cultural magazines, *Casa de las Américas* in Cuba and biennial events like the 1st Latin American Print Biennial in San Juan, Puerto Rico, where Alcántara participated in 1970.

The Pan American Graphic Arts Exhibition—the central event of the 10th National Art Festival that included drawing, printmaking and graphic design—began to gestate thanks to the duo of Gloria Delgado and Pedro Alcántara Herrán, in partnership with Sergio González Coral (1940) of *Cartón de Colombia* and Maritza Uribe de Urdinola of *Museo de Arte Moderno La Tertulia*, with Peter Eggen as technical supervisor. This made it so that the graphic arts would earn a unique space in the museum. With participation by seventeen countries from the Americas, it became the precursor to

the 6th Pan American Games in Cali in 1971 and the direct predecessor to the First Graphic Arts Biennial of the Americas.

Alcántara's participation at the 1st Latin American Print Biennial in San Juan (in January 1970) led to the decision to hold a similar event in Cali. In Puerto Rico, he experienced the magnitude of this macro-exhibition whose first edition paid homage to Puerto Rican printmaker Lorenzo Homar (1913-2004) with a major retrospective. "Homar trained disciples and shaped a tradition, especially in the graphic arts. His educational practice had a marked impact even among those who had never been his direct disciples," declared literary critic Efraín Barradas (2007, p. 23). For Alcántara, the event in itself and the participants who arrived from different Latin American and Caribbean nations corroborated that printmaking was experiencing a boom. He met Homar and developed a master-disciple relationship, to the point that they were able to bring him to

Cali twice: first as a judge for the Pan American Graphic Arts Exhibition, later to teach a technical screen-printing workshop that would be decisive for how printmaking portfolios would be designed and for the emergence of this practice in the 1970s<sup>3</sup>.

Cartón de Colombia is a multinational paper manufacturer and a subsidiary of the Container Corporation of America (CCA) that, since 1944, has been devoted to manufacturing and selling cardboard packaging and raw materials<sup>4</sup>. From the Design department at Cartón de Colombia, architect Sergio González Coral served as a liaison between the company and the city's arts institutions. He had the opportunity to travel to Chicago, directly to the CCA offices where John Massey worked, the Design director who had created the Center for Advanced Research in Design (González Coral, personal communication, July 20, 2018), a center for developing projects that, for example, had guest designers create posters celebrating the city's

<sup>3</sup> On connections to the BAAG and the region, especially Puerto Rico and Chile, see the accompanying article by Adriana Castellanos Olmedo.

<sup>4</sup> The CCA was founded in 1926 as a producer of corrugated cardboard boxes. In 1968, it merged with Montgomery Ward & Company, Inc and formed Marcor. Mobil Corporation took charge of Marcor in 1976 and in 1986 sold it to Jefferson Smurfit Corporation (of Ireland) along with its large subsidiaries in the United States, Colombia, Mexico and Venezuela. Later it merged with Kappa Packaging in 2005 and changed its name to Smurfit Kappa (Zelazko, 2018). In the case of Cartón de Colombia, the initial capital represented fifty percent of Cartón Internacional S. A. and the remainder was provided by Colombian individuals and businesses, among them Félix de Bedout e Hijos in Medellín, Carvajal y Cia. in Cali, and Alberto Roncallo Vilar in Barranquilla (Smurfit Cartón de Colombia, 1995, p. 26).

architecture and cultural institutes. An example of this is the poster *Chicago Has a Great Lake* (1968) by John Massey, which became an emblematic piece for US American design of the 1960s (Zelazko, 2018).

González Coral was also able to confirm that the CCA, in the 1930s, had been a sponsor of modern art in the United States under company president Walter P. Paepcke (1896-1960), now remembered for rescuing the New Bauhaus School of Design from ruin. The art director, Egbert Jacobson (1890-1966), Massey's predecessor, commissioned graphic works from European avant-garde artists, mostly immigrants to the United States like Fernand Léger (France), Man Ray (United States), György Kepes (Hungary) and Herbert Bayer (Austria) who primarily reflected the sensibility of the era over the characteristics of the commercial product. The company sought, in short, to identify itself with the modernist spirit of those years.

Joining forces with Gloria Delgado, Sergio González Coral worked to create the National Graphic Design Salon at the 9th National Art Festival in 1969. The auspices of Cartón de Colombia (then run by company president Gustavo Gómez Franco) meant decisive support for graphic design, what in Colombia was then a field of recently created university programs tied to advertising. The importance

of graphic design could be seen in how welcoming the event was to participants, the exhibition in what is now the Institute of Fine Arts, and the jury made up of notable personalities from the art world—designer Dicken Castro and artists Édgar Negret and Santiago Cárdenas—who selected the winning works: *Egotatría* (*Egomania*), by Francisco Rodríguez (First Prize); *AEIOU*, by Carlos Duque (Second Prize), and *Módulo* (*Module*), by Hernando Valderruten (Third Prize). This support also resulted in financing for the exhibition *Símbolos* (*Symbols*) (1970), by Dicken Castro (1922-2016), which in addition to being shown in Bogotá, toured Cali and Medellín.

In 1970, Cartón de Colombia turned the National Graphic Design Salon into the Panamerican Graphic Arts Exhibition, which covered drawing, printmaking and graphic design, with significant national and international participation. Pedro Alcántara Herrán was a major supporter of designing it as a biennial, an enthusiasm that had been forged in Puerto Rico as, at the beginning of that year, he had glimpsed the boom in Latin American and Caribbean printmaking at the San Juan Biennial, as well as the political fervor against repressive military regimes. The artists took advantage of the moment to promote the causes they fought for, which in some cases gave meaning to the graphic works.

In Cali, when the Pan American Graphic Arts Exhibition was revealed to the media, it was implied that in 1971 it would become a biennial as part of the 6th Pan American Games, within the framework of the Pan American Festival of Culture. The biennial would be inaugurated a few days beforehand as a precursor to the 6th Pan American Games. But, because the sports competition logo did not appear on the promotional materials, and because the phrase "Pan American" had been changed, a few days before the event the board of directors announced to the media in writing that the biennial would be separate from the games and, thus, they would not attend the inauguration (Osorio, 1971, p. 33). Given that the biennial would not take place as part of the programming for the Pan American Festival of Culture (which would have been the 11th National Art Festival), efforts were refocused on a single event of international scope involving Museo de Arte Moderno La Tertulia and the Cartón de Colombia company.

The management work that Maritza Uribe de Urdinola and Gloria Delgado took on while they directed the festival would now be focused on a single purpose: the biennial. The networks of relationships and friendships with artists, designers and cultural agents favored not only the creation of the Graphic Arts Biennial

of the Americas but the publication of printmaking portfolios financed by Cartón de Colombia as well. This boom led to the creation of the printmaking workshops in Cali that Pedro Alcántara Herrán championed: Taller Experimental de Gráfica de Cali (1974-1976) and Taller Corporación Prográfica de Cali (1977-1987).

The city of Medellín had been organizing the Coltejer Art Biennial since 1968, with sponsorship from the Coltejer fabric company. The first edition covered painting exclusively, but the second surprised visitors with works that were shown under the term new art, among them, installations, performances, computer drawings, mail art, and public sculpture. The graphic arts did not precisely play a leading role, rather they were marginalized. Thus, for Gloria Delgado, it was critical to support a graphic arts biennial that would complement Medellín's—the only two biennials in Colombia during the 1960s and '70s—and one that would guarantee greater participation from different geographies across the Americas, artists from nations whose third-world economies could afford the cost of mailing a work drawn or printed on a sheet of paper. Printmaking also allowed works by consecrated artists of the avant-garde to be seen in Cali when it would have been unthinkable to pay for transporting the originals. In that sense, the graphic arts provi-

ded access to the most contemporary languages of the visual arts thanks to the transnational circulation of works on paper that covered the museum walls with a geography of the Americas seen from the south. The political nature of paper also earned a place in this cosmopolitan space, putting the social realities of the continent within reach of a diverse public.

**Bogotá, March 10, 2023**

## Referencias

### References

**Barradas, E. (2007). Introducción: Hacia una nueva imagen de Lorenzo Homar.**

En E. Barradas (coord.), *Mente, mirada, mano: visiones y revisiones de la obra de Lorenzo Homar* (pp. 18-48). Huracán.

**Cannitzer, L. (2004). El New York**

**Graphic Workshop.** Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña 5 (10). Archivo digital de Documents of 20th-century Latin American and Latino Art, ICAA, Museum of Fine Arts, Houston. <https://bit.ly/3OgOzUC>

**López Salazar, B. (10 de junio de 1962).** El Festival de Arte en Cali. *El Tiempo*.

**Osorio, S. (24 de julio de 1971).** Divorcio entre la Bienal y los Panamericanos en Cali. *El Tiempo*.

**Ramírez. (30 de junio de 1961).** Se inicia hoy en Cali el Festival Artístico. *El Tiempo*.

**Smurfit Cartón de Colombia. (1995).**

Medio siglo sembrando el porvenir. Smurfit Cartón de Colombia.

**Traba, M. (1964) Cinco días en Cali-Fanny.** *Grandezas y miserias de la cultura subdesarrollada.* La Nueva Prensa, 119, 48-52.

**Vallejo Mejía, M. (2006). A plomo herido.**

Una crónica del periodismo en Colombia. Planeta.

**Zelazko, A. (6 de marzo de 2018).**

The Container Corporation of America and Graphic Design in Chicago. The Chicago Design Archive. <https://bit.ly/44Qc8sL>