



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

**“Un lugar sin secretos”
Taller Corporación Prográfica de Cali
1977-1982**

Adriana María Ríos Díaz

**Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes
Escuela de Artes Plásticas y Visuales
Bogotá, Colombia
2013**

**“Un lugar sin secretos”
Taller Corporación Prográfica de Cali
1977-1982**

Adriana María Ríos Díaz

**Tesis presentada como requisito para optar al título de:
Magister en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad**

**Director(a):
Miladys Milagros Álvarez.
Historiadora del Arte, Universidad de la Habana, Cuba.
Magister en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad**

**Línea de Investigación:
Historia del Arte Colombiano**

**Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes
Escuela de Artes Plásticas y Visuales
Bogotá, Colombia
2013**

*Dedico esta investigación a mi padre, cómplice y mentor de todo lo que he emprendido en mi vida.
A él, todo mi amor, admiración y gratitud, por mil vidas más a tu lado.*

A mi madre, mujer maravillosa y eterna, sin ti no sería ni la mitad de lo que soy. Gracias por tu sonrisa inagotable!

*A mi esposo, por acompañarme en este viaje Prográfico desde que estoy a su lado. Tu eres mi motor y mi vida, te amo eternamente.
Este trabajo es para ti.*

A Pedro y Mónica, por su amistad, cariño y generosidad. Esta pequeña historia les atraviesa el corazón y es para ustedes.

A Dios, que me acompaña siempre.

Agradecimientos

Esta investigación fue posible gracias a la generosidad y compromiso de las personas, casi todos artistas de profesión, que participaron en la vida activa del Taller Corporación Prográfica de Cali. A todos ellos que fueron entrevistados y compartieron de manera generosa y sincera su testimonio y su archivo personal: A Pedro Alcántara Herrán y Hernando “Chalo” Rojas, gracias por su interés y generosidad, sin ustedes Prográfica sería un lugar sin imágenes.

A María Eugenia Duque, Alicia Viteri, Álvaro Medina, German Cobo, Stella González, María de la Paz Jaramillo, Oscar Muñoz y Miguel González, que con su tiempo y testimonios, revivieron el Taller.

Agradezco con todo el corazón, a todo el cuerpo docente de la maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad, especialmente a las maestras Marta Rodríguez y Miladys Álvarez y al maestro German Mejía por darme tan buenas recomendaciones. Mil gracias por su paciencia y compromiso.

A Miladys por acompañarme en esta recta final, un primer final! Gracias por la disposición de siempre.

A Juan Luis Rodríguez, Jorge Ramírez, Natalia Gutiérrez, Carlos Niño, Sandra Reina, Ana Patricia Montoya, María Soledad García y Ricardo Arcos Palma, gracias por sus conocimientos y grandes aportes a este trabajo. Toda mi admiración y gratitud.

A Carmen María Jaramillo, por su dulzura y conocimiento. Gracias por brindarme un entorno tan formativo en mi paso por Bogotá.

A Katia González, por su amistad y el valor de sus aportes.

A María del Pilar Vergel, directora de la carrera de Artes Visuales Pontificia Universidad Javeriana Cali. Sin su apoyo, este esfuerzo aún estaría en cajas y carpetas. Gracias por su amistad y confianza.

Al Museo La Tertulia, a todo su equipo, especialmente a Pavel Vernaza: gracias por abrirme sus puertas en cada momento que lo he necesitado. Por su acervo, divino tesoro!

A mis estudiantes, que tantas manos me ofrecieron: Ángela Vargas y María Camila Soto... verdaderos ángeles de la guarda.

Finalmente, agradezco el compromiso, disposición y hermosa voluntad de Fernanda Forero, asistente de la Maestría. Mil gracias por tu buena energía.

Resumen

Esta investigación presenta los diversos procesos de producción y divulgación de la obra gráfica realizada en el Taller Corporación Prográfica de Cali (antiguo Taller Experimental de Gráfica de Cali) en sus primeros cinco años de permanencia en el contexto cultural de Cali. (1977 – 1982).

Sus objetivos fundamentales comprenden el análisis de la composición del grupo de artistas vinculados, la producción de portafolios y las relaciones existentes entre el Taller con el contexto artístico nacional y latinoamericano; además de representar directrices administrativas y de gestión que entraron en contacto con dicho contexto artístico en sus primeros cinco años de labores.

Palabras clave: Taller, colectivo, arte gráfico, serigrafía, años setenta, portafolios, producción.

CONTENIDO

Introducción

Motivaciones, vacíos y muchos encuentros

Capítulo 1

Surge el Taller: 1977 a 1982

1.1 Antecedentes: 70/76

1.2 El Grupo

1.3 El Taller

Capítulo 2

El producto: El “tono” colaborativo, presente desde su fundación

2.1. Inventario general de la producción del Taller en el primer lustro.

2.2. Producción de portafolio, estudio de dos casos:
Graficario de la Lucha Popular en Colombia y Cuba Colombia Raíces Comunes.

Capítulo 3

Socialización de sus proyectos gráficos: Un Taller que convoca.

3.1. Proyectos de exhibición: la “gira” del *Graficario*.

3.2. Enseñanza de la técnica, estudio de 2 casos:
El fallido departamento de Litografía y los talleres de serigrafía en Casa de las Américas y el Fondo Cubano de Bienes Culturales.

3.3. Divulgación y apoyos institucionales: Portafolio a favor del Museo de Arte Moderno de Cartagena y exposición Gráfica Contemporánea de la República Democrática Alemana.

4. Reflexiones sobre el declive del Taller: 1983 a 1987

5. Bibliografía

Casi siempre se hallan en nuestras manos los recursos que pedimos al cielo.

W. Shakespeare

Sea bienvenido cualquier acontecimiento.

F. Nietzsche

INTRODUCCIÓN

Motivos, vacíos y muchos encuentros

"Cuando rechazamos la historia única, cuando nos damos cuenta de que nunca hay una sola historia sobre ningún lugar, recuperamos una suerte de paraíso"
Chimamanda Adichie, escritora nigeriana¹

La investigación que se presenta a continuación analiza los diversos procesos de producción y divulgación de la obra gráfica realizada en el Taller Corporación Prográfica de Cali en sus primeros cinco años de permanencia en el contexto cultural de Cali. (1977 – 1982). Para su estudio realizo un primer diagnóstico de manera panorámica sobre las actividades del Taller²; me detengo en la composición del grupo, en la producción de portafolios y en las relaciones existentes entre el Taller y el contexto artístico local, nacional y latinoamericano. Asimismo, se revisan los lineamientos administrativos y de gestión del grupo. El trabajo se enfoca en una revisión histórica sobre todas estas condiciones.

En el transcurso de la Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad, me di cuenta que el proceso de investigación previo a este proyecto tenía igualmente un carácter panorámico. En el proceso anterior, recopilé entrevistas y material de archivo con el objetivo de indagar sobre las artes gráficas en Cali en las décadas del setenta y el ochenta. Con el fin de delimitar el tema, me interesé en el surgimiento de los talleres de gráfica en la década del setenta y su repercusión en el ámbito artístico colombiano. Asimismo, me interesé por su labor de enseñanza y producción de las técnicas como resultado de una serie de inquietudes artísticas, motivados por los cursos grabado que llegaron a Cali, como complemento de las actividades de las Bienales Americanas de Artes Gráficas. Fue entonces cuando mi interés se concentró en las condiciones de producción gráfica del Taller Corporación Prográfica que surge a mediados de la década de los setenta (1977) y finaliza sus actividades en 1987.

A partir de esos primeros conocimientos adquiridos sobre la técnica, comprendí que la obra gráfica se constituye de un conjunto de conceptos que involucran la diversidad técnica y la carga ideológica y significativa de una imagen que se reproduce para devenir en un mensaje, al servicio de un carácter portable, seriado y con un sentido político. Para esta investigación, la técnica rectora que definió la producción del Taller Corporación Prográfica fue la serigrafía y su aprendizaje marcó la historia de varios proyectos gráficos de la ciudad que surgieron en Cali en los mismos años, especialmente como antecedente de Prográfica. De esta manera, el concepto de *original seriado* y los términos utilizados

¹ Adichie Chimamanda. (2009). El peligro de la historia única. Recuperado el 3 de abril de 2013.
TED Ideas Worth Spreading:
http://www.ted.com/talks/lang/spa/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html

² A lo largo del texto, cuando se haga alusión al Taller Corporación Prográfica de Cali, sólo se mencionará el Taller en mayúscula, con el fin de abreviar su nombre completo.

comúnmente por los artistas de la época como “expresión gráfica, medio gráfico” hacen parte de la nueva apropiación del lenguaje de la técnica. Tal como lo explica María Elvira Iriarte en la presentación de su investigación “Historia de la serigrafía en Colombia”, referente a la fuerte incidencia de la técnica serigráfica como procedimiento artístico:

“(…) La serigrafía ha servido como medio multiplicador de la pintura, en la misma forma que la manera negra o mezo tinto se utilizó en el siglo pasado, antes de que existiese la reproducción fotográfica. Por sus características, la serigrafía permite “traducir” el lenguaje pictórico a una edición múltiple. Por otra parte, no hay duda de que, bien entendida, la serigrafía es un procedimiento con caracteres propios y específicos. Los artistas que han respetado esta especificidad, los verdaderos serígrafos, la han empleado como procedimiento de grabado original. (...)” (Iriarte,1986,10p)

En el contexto artístico de Cali en la década de 1970, se evidenciaron diversas tendencias hacia una *nueva figuración* en artistas y diseñadores gráficos locales y nacionales. Se remarcaba, no solamente una temática contestataria o de inclusión fuertemente ideológica, sino también una adopción de los estilos extranjeros que permeaban el contexto latinoamericano; entre ellos se podían identificar el Hiperrealismo y la Neo Figuración llevados a medios no utilizados hasta el momento en el país, como era el soporte gráfico en conjunción con la fotografía; la afinidad entre dibujo y grabado, además del uso técnico de la serigrafía para trabajar imágenes que anteriormente estaban en soportes pictóricos. Como complemento a este panorama, es importante destacar la relación existente con la fundación de proyectos artísticos que jalonaron las iniciativas de los miembros del Taller Corporación Prográfica como fue la creación del TEC (Teatro Experimental de Cali) como fuente de inspiración por parte de un gremio artístico que se consolidó como colectivo y se constituyó como *corporación*, legitimando figuras jurídicas de participación ciudadana.

Las motivaciones para escribir esta investigación se concentran, especialmente, en la necesidad de hablar sobre lo no dicho y lo no estudiado a la fecha sobre el fenómeno gráfico en la década del setenta en Cali. Al delimitar ese periodo, que abarca hasta mediados de los años ochenta, descubro la figura del Taller de Gráfica como empresa que además, contaba con una serie de proyectos culturales a cargo y en curso en este primer lustro que se destaca en esta investigación. Cabe resaltar que a principios de los setenta se visualizaba una figura colectiva de producción artística como lo fue Ciudad Solar. Al final de la década surge el Taller Corporación Prográfica de Cali, junto a la figura colectiva de artistas que participaron en ambos proyectos, como fueron el maestro Pedro Alcántara Herrán y eventualmente, el maestro Phanor León, ambos fundadores del Taller.

Cabe señalar que los vacíos que me motivaron a emprender estas búsquedas, se concentran desde mi formación como artista y como docente. Esta investigación surge principalmente de un ejercicio académico muy simple, como fue la asignatura Monografía de Arte en Colombia, dirigida por el maestro Miguel González. Para cumplir con la asignatura, debíamos revisar en la biblioteca del Instituto Departamental de Bellas Artes, qué vacíos identificábamos en temas relacionados al arte colombiano y así contribuir al limitado acervo de la institución. Me di cuenta al 2003, que no había ningún tipo de información acerca de las Bienales Americanas de Artes Gráficas, tema que me fascinó y que suscitó muchas preguntas sobre un momento cumbre en una ciudad que apenas vivió dicha efervescencia cultural, en tan poco tiempo. Construí entonces un primer estado del arte de mi investigación y con ella fui admitida a la Maestría.

Esta investigación tiene dos momentos de indagación. Desde el 2003, y en primera instancia, presenté la Monografía titulada “Las Artes Gráficas en Cali, década del setenta y el ochenta” en la que incluí una amplia selección documental sobre las Bienales, sus catálogos, obras ganadoras en cada versión del evento y diez entrevistas que incluían artistas, diseñadores, críticos y coleccionistas. En este primer momento se realizaron las entrevistas a Pedro Alcántara Herrán, Mario Gordillo, Fabio Daza, Antonio Caro, Lucy Tejada, Miguel González, Álvaro Vanegas, Oscar Muñoz, Fernell Franco y Uldarico Minotta.

En segunda instancia, se delimita el tema y en el transcurso de la Maestría (2008 al 2013) me concentro en estudiar el valor histórico de mi ciudad, para entender lo que al final me llevaría a estudiar las dinámicas de producción gráfica en el Taller de la Corporación Prográfica, tomando inicialmente sus 10 años de permanencia en la ciudad, que abarcó de 1977 a 1987. El encuentro paulatino y generoso con los integrantes del Taller dio como resultado el acopio de un archivo fotográfico y documental bastante nutrido. Aquí mi interés se concreta al tomar un caso particular en medio de un gran panorama cultural de la Cali de la década del setenta y del ochenta: encontré una pequeña institución cultural y comercial que enriqueció, no solamente las actividades locales de la ciudad y la región; sino también a nivel nacional e internacional al establecer intercambios expositivos y solidarios, en consonancia con el espíritu de una época, cargada de ideales y utopías.

Para ambos momentos de esta investigación, coincidí con un primer punto de partida y referente investigativo sobre la gráfica en Cali, un estudio compilatorio y retrospectivo a cargo del arquitecto Francisco Ramírez Potes para los textos introductorios del catálogo de la exposición *Gráfica seriada en el Valle del Cauca (1988-1989)*, realizada en Bogotá y en Cali a finales de 1988, un año posterior al cierre del Taller. Para esta muestra los artistas participantes eran miembros de talleres, entre ellos ex integrantes del Taller y otros talleres aún vigentes en la época. Se destacan artistas como Fabio Daza, Lucy Tejada, Mario Gordillo, Oscar Muñoz, Pedro Alcántara, Phanor León, María de la Paz Jaramillo y Cecilia Coronel.



Portada del catálogo
Gráfica Seriada en el Valle
del Cauca, 1988 – 1989
Foto: Archivo personal
Alcántara Herrán.

Para la presente investigación y contando con el punto de partida anteriormente mencionado, me concentré en mi pregunta de arranque: ¿cómo se desarrollaron los procesos de producción y divulgación del taller Corporación Prográfica de Cali en su primer lustro de actividades (1977-1982)?

Para empezar a darle respuesta, parto de una pesquisa inicial de fuentes inéditas y desconocidas que hallé desde las entrevistas y los archivos personales de estos artistas. Las entrevistas y el archivo “muerto” del Taller me ayudan a plantear una historiografía del objeto de estudio. Se realizaron 10 entrevistas a los miembros y personas cercanas al Taller, tales como el maestro Alcántara Herrán como su director artístico, a sus impresores María Eugenia Duque, Hernando “Chalo” Rojas, los críticos Álvaro Medina y Miguel González, los artistas participantes en la producción de obra gráfica como Oscar Muñoz, Alicia Viteri y María de la Paz Jaramillo; y personas cercanas al Taller como German Cobo y Stella González, esposa de Phanor León (fallecido), miembro fundador del Taller.

Toda esta metodología empleada³, que se basó en la revisión de fuentes primarias y el levantamiento de entrevistas busca esclarecer, cuáles fueron los procesos de producción y divulgación de la obra gráfica realizada en el Taller Corporación Prográfica de Cali, analizar la producción de carpetas o portafolios e indagar la relación entre el Taller y el contexto artístico nacional y latinoamericano.

³ REVISIÓN DE ARCHIVO Y ENTREVISTAS: Entrevistas a los miembros del Taller.

Entrevistados a la fecha:

- Pedro Alcántara (director artístico del Taller)
- Miguel González (curador en algunas muestras)
- Alicia Viteri (artista invitada, directora de PANARTE, Panamá)
- María Eugenia Duque (artista, impresora)
- Hernando Rojas (artista impresor)
- Oscar Muñoz (artista miembro del Taller experimental)
- Stella González (esposa de Phanor León). Phanor fue fundador del taller.
- María de la Paz Jaramillo (artista miembro del Taller Experimental)
- Álvaro Medina (crítico y curador-participante en la fundación del taller)
- German Cobo. (Arquitecto y político de izquierda del Valle del Cauca)

- Revisión de catálogos y portafolios de la década de estudio (1977 - 1987)
- Revisión del Semanario - diario el Pueblo (Cali) – publicación dominical (1977-1987)
- Revisión de la revista Casa de las Américas (Habana) - publicación mensual (1977-1987)
- Revisión – producción académica Facultad de Artes. Departamento de Filosofía. Universidad del Valle.
- Archivos personales de los ex integrantes del taller y el archivo muerto del taller, suministrado por el maestro Pedro Alcántara Herrán. (fotografías, revistas, manuscritos)

Revisión y digitalización de catálogos del periodo estudiado (1977 - 1982)

12 Catálogos de exposiciones y portafolios en las que el Taller fue: participante, editor y “curador” de la muestra. (1979-1984)

Revisión y digitalización de prensa y archivos del taller: 232 documentos entre cartas oficiales y personales a los directivos del taller, fotos, correspondencia y recibos de egresos de 1977 a 1981, documentos base del taller y artículos de prensa: el Semanario del periódico el Pueblo dedicado al Graficario de la Lucha Popular en Colombia - testimonio de 32 artistas nacionales. (dic.18 de 1977 No. 84)

Entre las labores de revisión, se organizó el material fotográfico del artista caleño Hernando Rojas, quien me facilitó más de 300 fotografías sobre el taller, sus integrantes y actividades en las primeras cuatro sedes (que en el caso del lustro motivo de estudio, se toman como referencia las primeras 3 sedes del Taller). Con base a esas imágenes se propiciaron las conversaciones con los entrevistados. Sin duda, este archivo fue un pertinente detonador de memoria, del taller y sus participantes.

Otro archivo que ha fortalecido de manera determinante la investigación, fue el archivo “muerto” del Taller. Allí se encontraron, desde casi la totalidad de los catálogos de los portafolios producidos en el Taller hasta documentos de constitución, relaciones de vendedores y clientes, cuentas de cobro, listados de materiales, archivos de nómina, cartas manuscritas de sus integrantes con artistas relevantes de la época y documentos que corroboran los testimonios de los entrevistados y el constante diseño y ejecución de proyectos y exposiciones, dentro y fuera del país especialmente con países latinoamericanos y europeos.

Este acervo documental pasó en 5 años de no tener una sola fuente a tener más de 300 fotografías y 250 fuentes documentales digitalizadas a la fecha. Ahora, todo ese material testimonial desde el documento converge con el relato de los entrevistados.

Todo este material ayudó a esclarecer los conceptos básicos para esta investigación: los conceptos de **ciudad** y **producción artística**, basada en sus dinámicas sociales y económicas; y **las instituciones culturales locales** y su incidencia en la posterior formación de espacios independientes (Museo La Tertulia, talleres de gráfica y galerías). Ambos frentes se definen a partir del diálogo con los documentos y los testimonios.

Retomando los conceptos del filósofo jesuita francés Michel de Certeau sobre *el lugar de enunciación* y *el lugar de producción*, me ubico desde mi lugar de origen, la ciudad de Cali, como capital de una región que propicia esta reflexión y futuras investigaciones sobre el arte local caleño, en contraste con la producción artística nacional. Enuncio este trabajo desde una Cali que cambia su fachada en la década del setenta y la destruye inminentemente en los años ochenta. Desde Cali también se sitúa el lugar de producción para esta investigación y considero que es la figura del *taller, corporativo, colectivo* la que me permite iniciar un diálogo con su producción en sus primeros cinco años de labores.

Siguiendo los conceptos de De Certeau, en cuanto *al lugar*, ubico literalmente a la ciudad de Cali como epicentro motor de una serie de cambios modernizadores en lo social y cultural. Estos últimos complementan mi objeto, el cual se materializa en el Taller como espacio de producción y promoción de la gráfica; posterior a una serie de eventos antecedentes como lo fueron las primeras Exposiciones Panamericanas y la gestión e inauguración de los VI Juegos Panamericanos en 1971.

Reitero entonces que como artista e investigadora quiero entender el contexto histórico del oficio en mi ciudad, Cali. Decidí profundizar en la historia local y recogí varios documentos, que para mi sorpresa, no dejaban de ser los pocos catálogos de las Bienales que se encuentran empolvados en la Biblioteca de Bellas Artes y la Universidad del Valle. Solo catálogos con imágenes. Ninguna reflexión sobre el tema. Fue por esa razón que decidí recopilar, (en el primer momento de mi investigación) material de archivo lo suficientemente significativo que logrará ilustrar el movimiento artístico en ambas décadas, especialmente la década del setenta. Fueron los mismos artistas y gestores culturales entrevistados los que me facilitaron libros y ediciones completas del material

gráfico del Taller. Ese afecto hacia la memoria *de lo que fue y no volverá*, reiteró aún más mis intereses sobre el tema.

Ahora, ¿por qué esta investigación alude en su título a “Un lugar *sin* secretos”? Su título alude a un testimonio en particular, el de la artista colombiana Alicia Viteri (2009), quien en su entrevista confirma la camaradería y espíritu colectivo que se propicia en el trabajo en equipo dentro de un taller, “donde difícilmente se guardan secretos”; sin embargo, en el caso del Taller, existe una especie de paradoja, por eso el juego de la palabra *sin* que se encuentra tachada, dejando entre líneas la posibilidad del secreto. El Taller mantuvo una colectividad definida, un trabajo aunado y en equipo en la gran mayoría del tiempo de permanencia.

Al indagar sobre la historia del Taller, la respuesta que muchas personas daban hacía referencia a la filiación política de izquierda de sus integrantes y no iba más allá de su pensamiento, ni cómo se conformaron como grupo o como taller. Esta postura ya venía sesgada por parte de muchos de los testimonios de sus integrantes, que prevenían su diálogo al no querer irrumpir en posiciones políticas y comentarios, que para el imaginario del Taller, quedó “en la esfera de lo político”, aspecto que claramente sí tuvo incidencia en su producción. Por esa razón, en principio no hay secretos por el trabajo mancomunado de sus miembros, pero sí hay apartes de esos relatos que tienen veladuras y supuestos, posiciones que desde los testimonios fueron evidentes.

Esto último me permite aclarar que esta investigación no se encargará de esclarecer ni dilucidar el contenido político de sus producciones ni las filiaciones de izquierda de sus miembros. Este trabajo se concentra en dar cuenta de las relaciones de época y condiciones implícitas con las posturas políticas de las décadas de estudio. Incluso, cabe añadir, que el final del Taller estuvo acompañado por dos sucesos que removieron la posición política de su director artístico, el maestro Alcántara Herrán: una, fue su renuncia al Senado en 1989 por persecución política y otra que, en su estancia en Europa, participó en la caída del muro de Berlín. Ambos sucesos, para este artista, marcaron el fin de una utopía.

En cuanto a la estructura de la investigación, el primer capítulo da cuenta de los antecedentes de 1970 a 1976, iniciando con la llegada del maestro puertorriqueño Lorenzo Homar a Cali, pasando por las Bienales Americanas de Artes Gráficas hasta llegar al Taller de Gráfica Experimental de Cali como semilla fundadora del Taller, en el año de 1974.

El Taller y sus miembros, su producto materializado en carpetas o portafolios y su posterior socialización en exposiciones e intercambios artísticos de carácter colaborativo serán definidos en tres capítulos. En ellos se profundizará en los procesos de producción de obra gráfica del Taller por medio del análisis de su producción, procesos de enseñanza y divulgación. Este análisis estará soportado por la revisión de casos específicos de producción, en donde no se llegará a analizar las obras, sólo analizar el contexto y las condiciones dadas para su realización. Todo esto está aunado en la divulgación cultural del Taller, producción que estuvo definida por el vínculo con el contexto artístico latinoamericano y nacional. Finalmente, se concluirá con el capítulo que explica la desaparición del Taller entre 1983 a 1987.

Como justificación de este trabajo, encuentro que es necesario mirar un proyecto artístico que no ha sido investigado ni divulgado en primera instancia y a la fecha, ni en la ciudad de Cali ni en Colombia. En esta investigación, las publicaciones seriadas, los catálogos de exhibiciones y portafolios fueron los únicos referentes que sirvieron de guía. Cabe añadir que esta investigación entrega como anexo un archivo complementario de material documental en formato digital, que le permitirá al lector ampliar el contexto y el contenido de las fuentes presentadas en el texto.

Debido a la riqueza de su material archivo y por el carácter inédito de las fotografías, esta investigación puede culminar, a futuro, en el diseño de una curaduría y posible exhibición que reúna la producción gráfica del Taller.

Ahora bien, ¿por qué la necesidad de plantearse esta investigación? Inicialmente, considero apremiante producir textos de investigación para y desde la región vallecaucana y Pacífica. En Cali han pasado muchos sucesos interesantes a nivel cultural y artístico y poco o nada se ha escrito al respecto. Está la necesidad de revelar, de marcar puntos de partida para otros investigadores de diversas disciplinas, interesados en los procesos culturales de la ciudad, incluso evocando el mismo tema. Vale resaltar que actualmente son muchos los investigadores jóvenes caleños o residentes en Cali que se preguntan por ese mismo periodo, y sobre todo por la nebulosa situación de la producción artística en la década del ochenta.

Agradezco inmensamente el tiempo y la generosa disposición del maestro Pedro Alcántara Herrán y su esposa Mónica Herrán, al desnudar su casa y su archivo personal para la realización de este trabajo. A Hernando "Chalo" Rojas, toda mi gratitud y cariño por brindarme su archivo personal de fotografías inéditas del Taller, imágenes que ni siquiera estaban procesadas (permanecen en negativo, ahora positivadas para este trabajo) y que nutren actualmente este trabajo. A Mónica Restrepo, artista caleña que mientras dirigía el Centro de Documentación de la Fundación Lugar a Dudas, encontró una de las fotografías más bellas y elocuentes sobre el Taller. A todos los investigadores y colegas que esperan estos resultados, para que sigamos la pista y los pasos de una Cali anónima y desconocida, especialmente para el discurso centralista nacional.

Capítulo 1

Surge el Taller, primeros 5 años: 1977 a 1982



Alcántara Herrán en el estudio del maestro Lorenzo Homar en San Juan de Puerto Rico, 1970.
Abajo en letra manuscrita dice: "el fuzzy wozzie de los andes, el cóndor Herrán visita el taller Lorenzo Homar"
Foto: autor desconocido

Pedro Alcántara (Cali, 1942):

"En la gráfica aprendí la utilidad del trabajo de taller: compartir la labor, el valor de las opiniones ajenas, la importancia del trabajo colectivo. Me enriqueció la obra de colegas aún menores que yo, de quienes aprendí, aparte de mi trabajo también fue un aporte que les sirvió. De otro lado, fue la gráfica la que me llevó al color, incluso al formato grande y fue la gráfica la que me ha hecho dejar la gráfica, me volvió a la pintura. A través de la serigrafía me volví pintor"

GRÁFICA SERIADA EN EL VALLE DEL CAUCA. Semana del Valle en Bogotá. Planetario Distrital. Bogotá.
Diciembre 1 /88 - Enero 1 / 89

Este primer capítulo pretende contrastar, en principio, los eventos culturales que definieron a Cali como una ciudad progresista y “de avanzada”. Se empieza con una pequeña selección de textos que aluden al carácter institucional y reformador de los eventos artísticos que cambiaron la fachada de la ciudad, como lo fueron los Festivales de Arte de Cali, los Juegos Panamericanos de 1971 y la fundación y amplio despliegue cultural del Museo la Tertulia en su sede de 1968. Además, se pretende resaltar su proyecto de expansión cultural más potente como lo fueron las Bienales Americanas de Artes Gráficas, sus estrechos vínculos con la empresa privada, la llegada de Lorenzo Homar a Cali y los proyectos que adelanta junto a Pedro Alcántara Herrán para la creación del taller de grabado del Museo de Arte Moderno la Tertulia.

Posteriormente, se cierra la óptica de contexto para empezar a definir el origen del grupo y el Taller Corporación Prográfica de Cali, su consolidación como cuerpo corporativo, la consolidación de su equipo y sus estrategias de supervivencia.

1.1.

Antecedentes 70/76: Las bases del Taller

Las problemáticas y tendencias actuales en el arte contemporáneo no son ajenas a contextos del pasado que han sido susceptibles a la figura de la institucionalidad. Un ejemplo de ello, son los colectivos y talleres de artistas que le han apostado a una iniciativa empresarial de base cultural. Sin duda, y acompañando lo anteriormente dicho, los eventos artísticos y sus versiones, marcan como un termómetro, la dinámica del arte. Hace más de 40 años, el contexto cultural de Cali propició en la década del setenta, espacios alternos a la institución; sin embargo, dichos espacios como los talleres de gráfica, nunca se desprendieron del vínculo rector. Se refiere entonces con ello, a la figura rectora del arte caleño representado en el Museo de Arte Moderno la Tertulia y su historia, que es el germen principal de este primer levantamiento historiográfico.

Esta investigación concentra problemáticas tan relevantes como el cambio de fachada de ciudad a una más moderna, y con ello, sus abruptos cambios arquitectónicos debido al progreso y al estatus moderno, comprometiendo la idea de identidad demarcada por nuevos eventos culturales y deportivos que fueron claros motivadores de un panorama artístico en la ciudad de Cali. Culturalmente, estos cambios anteriormente descritos fueron consecuencia de los altos y bajos de un fenómeno artístico concreto en la ciudad de Cali: el auge y posterior desaparición del arte gráfico en la ciudad, influenciado por las Bienales Americanas de Artes Gráficas, eventos especializados en la técnica y la anterior fundación del Museo de Arte Moderno La Tertulia, institución que en su nueva sede de 1969 (hasta la actualidad) albergó, formó y produjo obra gráfica reconocida por a nivel nacional e internacional por su valor estética y de latente contemporaneidad.

La irrupción de dos eventos recreativos de diferente naturaleza, como fueron los Juegos Panamericanos de 1970 y las Bienales Americanas de Artes Gráficas que se dieron a lo largo de toda la década del setenta, generaron un cambio en la forma de percibir la ciudad: su nueva fachada como ciudad pujante y moderna, constituyendo una nueva fachada ante la nación a nivel cultural.

Para el medio artístico, las expresiones tradicionales del arte debían replantearse. Dicho aspecto despertó muchos intereses y nuevas expectativas. Una de ellas fue el auge de la gráfica en los años setenta, viéndose precedida por eventos que auguraban desarrollo social y económico, sobretodo el económico, en donde empresas como Cartón de Colombia dirigieron sus intereses hacia la promoción del arte local, nacional e internacional.

El eje principal de este primer momento en la investigación parte de la realización de las Bienales Americanas de Artes Gráficas y otros eventos artísticos que definieron el contexto transformador del momento para un número determinado de testigos pertenecientes al medio artístico (ya fuera desde el cine y la plástica) involucrados en dicha coyuntura.

En la década del setenta la ciudad de Cali sufría cambios a todo nivel. Los juegos Panamericanos, la conformación del TEC, el regreso a Cali de varios de sus hijos educados en el extranjero, que nutriéndose a su llegada del crisol cultural que surgió en la ciudad, decidieron hacer cine y complementar su discurso con los de otros artistas en formación y que actualmente, son figuras de las artes plásticas en Colombia. Tal es el caso de Carlos Mayolo, Pakiko Ordoñez y Luis Ospina que en la I Bienal Americana de Artes Gráficas mostraron sus inquietudes, en la obra bidimensional. No obstante, la forma de mirar el arte en la ciudad cambió rotundamente.

Fue 1971 un año coyuntural: Para ese entonces, el Museo de Arte Moderno la Tertulia se había consolidado como un espacio legitimador del panorama artístico y a su vez, surgían espacios alternos a la Institución, de destacada incidencia en la localidad; como fue el nacimiento de Ciudad Solar, una galería de arte en donde muchos de nuestros protagonistas aquí reseñados comenzaron su producción y carrera.

Muchos de los artistas del momento se formaron y produjeron activamente en esta época, iniciando en el evento de mayor incidencia en la memoria de los artistas y la Cali cultural como lo fue la I Bienal Americana de Artes Gráficas. Allí por primera vez, se cotejaban artistas nacionales y del extranjero. En este espacio, el mercado de la obra gráfica se dinamizó tremendamente, la gente podía optar a un producto de valor cultural. El hiperrealismo, la Neo figuración, el Fotorrealismo, el arte No Objetual, eran las tendencias artísticas presentes, sin olvidar la aparición en escena del Diseño Gráfico, debido al estrecho vínculo con la empresa patrocinadora de los eventos. Sea cual fuese su intención, Cartón de Colombia sacó a la luz a reconocidos diseñadores que actualmente son connotados.

Tanto diseñadores como artistas plásticos, vivían y eran consecuentes con la realidad de su contexto. En Latinoamérica, los años setenta gestaron propuestas innovadoras de gran fuerza, correspondiendo a las realidades de cada nación. Por citar un ejemplo del contexto colombiano, la Violencia y el desplazamiento hacían parte de los temas tratados por los artistas locales como Fernell Franco y Oscar Muñoz.

Señalo una cita de Martha Traba que, desde su postura como autoridad e institución en el análisis del arte colombiano de la década de estudio, comenta acerca del papel del oficio del historiador, de la historia y la forma de abordar la temática del arte. En la introducción a texto "Historia abierta del Arte Colombiano", la autora señala:

“Toda historia es básicamente injusta, pero el público, por el contrario, considera la palabra “historia” como sinónimo de “ecuanimidad”.

Para el público la historia es una garantía de prestigio, sin pensar que no sólo cada siglo, y cada grupo y cada generación hacen la historia, sino también cada historiador.

El arte no escapa de esta regla. Cuando el autor no es un marco compilador de datos, la historia del arte, es felizmente, tendenciosa, y acusa simpatías y olvidos voluntarios con entera claridad. Esto significa una selección, así como la escogencia de una determinada línea de trabajo, que no puede abastecerse de todos los materiales, porque no siempre lo son igualmente útiles.” (Traba, 1974,10p)

El discurso hegemónico, los enclaves de poder, el manejo y control tecnológico y la necesidad de homogenizar nuestra visión del mundo, son algunos de los aspectos que caracterizan el fenómeno de la globalización y la manera como construimos cultura a partir del nuevo valor de la diferencia ante la sensación de sentirnos todos tan diversos, pero a la vez, tan seriados como un proceso de reproducción en un panorama común.

En la década del setenta, el contexto artístico se había enriquecido con la sucesiva realización de eventos culturales fundacionales como los Festivales de Arte de Cali y las Bienales de Coltejer que surgieron en los años sesenta. Fortalecieron el panorama cultural de Cali, el Salón Panamericano de Pintura, la Bienal Panamericana de Artes Gráficas y las 5 Bienales Americanas de Artes Gráficas realizadas en el Museo de Arte Moderno La Tertulia (1971-1986). De este esfuerzo surge el taller de grabado de la Tertulia, iniciativa que también promueve la consolidación del Taller Corporación Prográfica de Cali. A mitad de la década del setenta, surge una pequeña idea de taller de *gráfica*, en la que el germen de la agremiación del Teatro (TEC) como modelo corporativo y la ideología de las políticas de izquierda componen las primeras iniciativas de los miembros del Taller Experimental de Gráfica de Cali (1974 a 1976), el cual se constituye en 1977 definitivamente como el Taller Corporación Prográfica de Cali, motivo principal de esta investigación.

El Taller Experimental de Gráfica de Cali estuvo conformado por Pedro Alcántara, Oscar Muñoz, María de la Paz Jaramillo, Virginia Amaya y Phanor León. En dos años de producción sin sede fija, realizaron carpetas o portafolios basados en las temáticas concernientes al acontecer político y social de la década, dedicándose a producir obras seriadas tan importantes como el portafolio *Mujeres de América*. Como colectivo, el Taller Experimental ganó el Intergrafik de Berlín de 1976 con este portafolio; inscritos en el evento como artistas individuales representantes por Colombia. Entre los países participantes se presentaban como un colectivo junto a su director, el artista colombiano Pedro Alcántara Herrán.

Fue crucial para esta primera semilla de taller y para Prográfica ya en 1977, los lazos profesionales que cruzaron Alcántara Herrán y el maestro puertorriqueño Lorenzo Homar desde 1970. Esta amistad propició un permanente intercambio de conocimientos técnicos entorno a la gráfica, especialmente en la técnica serigráfica. A lo largo de la década del setenta, Homar vincula las influencias de la producción gráfica del caribe latinoamericano a los proyectos gráficos que se iniciaban en Cali: su participación como jurado en la I Bienal Americana de Artes Gráficas, la enseñanza de la serigrafía en el Museo la Tertulia y el diseño de portafolios para la misma institución.

El Taller Corporación Prográfica de Cali surge a partir de la idea decantada de la primera experiencia con el Taller Experimental y sus nuevos miembros, quienes le apostaban a un proyecto que inicialmente se llamaría Arango-Medina Editores/Alcántara-León

Impresores. Este primer grupo estuvo conformado por artistas, gestores culturales y un crítico de arte: el historiador y crítico colombiano Álvaro Medina, María Eudoxia Arango y los artistas Pedro Alcántara Herrán, Virginia Amaya y Phanor León.

Cabe aclarar que hubiera sido muy difícil rastrear el paneo histórico presentado anteriormente sin el documento que presentó a continuación.

En 1988, después del cierre del Taller, se celebra la exposición *Gráfica Seriada en el Valle del Cauca*, en el marco de la *Semana del Valle en Bogotá*. Esta muestra no fue curada ni montada como una exposición cualquiera. Más que un homenaje a los artistas caleños y vallecaucanos que trabajaron comprometidamente el medio gráfico por más de una década, la exposición es un cierre de período. Es una despedida al fenómeno gráfico en una ciudad que alcanzó a establecer una ligera tradición en el manejo del medio y sus alcances para los artistas que la trabajaron. Y ya en 1988, casi todos los artistas participantes en la muestra trabajan la pintura, así exhiban obra gráfica para el evento.

Al ver el catálogo de la exposición, se puede percibir un rigor investigativo muy inusual en la producción de catálogos y folletos de la época. En la introducción, se da el contexto artístico de la ciudad a cargo del arquitecto Francisco Ramírez Potes y elabora una cronología muy precisa, del fenómeno gráfico en el Valle. Al seguirle la pista a este trabajo, y cotejando otras fuentes provenientes de la Tertulia especialmente, se identificaron 3 fechas que están traslapadas, muy susceptibles a errores por la inmediata sucesión de eventos en esos 17 años de actividad artística. De igual forma, es digno de agradecimiento el trabajo del arquitecto Francisco Ramírez, pues define una ruta temporal muy pertinente y útil para cualquier investigador.

A continuación, la cronología de la *Gráfica Seriada* en el Valle del Cauca:

“1970: Exposición Panamericana de artes gráficas. La Tertulia, Cali. Pedro Alcántara y Lorenzo Homar exponen en la Galería el Morro en San Juan de Puerto Rico. Se abre el curso de grabado en la escuela de Artes Plásticas del Instituto Departamental de Bellas Artes.

1971: I Bienal americana de artes gráficas. Curso de Lorenzo Homar. La Tertulia, Cali.

1972: Portafolio AGPA Cartón de Colombia.

1973: Carpeta Librería cultura (obras conjuntas de Alcántara y León) . II Bienal americana de Artes Gráficas. Se abre el curso de grabado en el Instituto Popular de Cultura IPC.

1974: Se funda el Taller Experimental de Cali⁴. Exposición del Grupo Grabas, La Tertulia.

1975⁵: El Taller experimental de Cali edita “Solidaridad con Chile”. Se funda el taller T-Graba de Fabio Daza. Se edita el primer portafolio serigráfico del Museo la Tertulia, bajo la dirección de Lorenzo Homar. Curso de Xilografía con Leonilda González, La Tertulia.

1976: III Bienal Americana de Artes Gráficas. Se edita “Mujeres de América” premio colectivo en Intergraphik. (lo hace el Taller experimental)

1977: Se funda la Corporación Prográfica. Se edita “El Graficario de las luchas populares en Colombia”. II Portafolio Museo la tertulia.

⁴ El Taller Experimental de Cali es el mismo Taller Gráfica Experimental de Gráfica de Cali.

⁵ La edición del primer portafolio serigráfico a cargo del maestro Homar se llevó a cabo en 1976 según el Boletín No. 93 del Museo la Tertulia, agosto de 1976.

1978⁶: La Tertulia y Prográfica editan una carpeta a favor del Museo de Arte Moderno de Cartagena.

1980: Prográfica edita “Grandes maestros de la Gráfica Cubana” y realiza dos carpetas para el museo de arte moderno de Bogotá.

1981: IV Bienal de artes gráficas. Se funda el taller Cuadrante. Se inaugura el Museo Rayo en Roldanillo. I portafolio de grafica internacional Museo Rayo.

1982: Se inaugura el taller escuela de artes gráficas del museo la Tertulia. Taller para la fabricación de pulpa de papel. Wilfredo Chiesa. Museo Rayo, Roldanillo.

1983: Taller de fotograbado con Luis Camnitzer en Museo Rayo. Taller maestro del museo Rayo con participación de la Corporación Prográfica y del artista uruguayo Pablo Obelar; se realizaron talleres en las calles de Roldanillo y Cali dirigidos al público en general.

1985⁷: V Bienal de Artes gráficas. Se amplía a toda obra sobre papel”. (Gráfica Seriado del Valle, 1988-1989)

⁶Según los archivos muertos del Taller, la carpeta se realizó en 1979. (ver capítulo 2)

⁷ LA V Bienal Americana se llevó a cabo en 1986. (ver imagen de carátula en este mismo capítulo)



Evento antecedente a la década del setenta: Catálogo del Primer Salón Austral y Colombiano de Dibujo y Grabado, en el 8° Festival Nacional de Arte de Cali. Junio de 1968⁸

Cali “progresista”: El legado de los salones panamericanos y las Bienales Americanas de Artes Gráficas en Cali (1970-1986)

El surgimiento de los Festivales de Arte de Cali en los años sesenta abre un camino de opciones culturales para una localidad que “deja” de ser parroquial, a partir de sus continuos cambios de fachada urbana. Uno de ellos, ubicado en la primera mitad del siglo XX, cuando se pasa de la ciudad colonial a una republicana, que denote las estéticas del ejemplo y el ornato público de grandes capitales, la construcción de Palacios Nacionales, bustos de personalidades públicas que vayan más allá del carácter del prócer; todos estos elementos contribuyeron en la década del veinte para que la ciudad se convirtiera en la capital del departamento, compitiendo con Buga y Cartago.

Este primer auge, queda arrasado por el desastre del carro del ejército que explotó en las periferias del barrio el Porvenir, en 1956, llevándose una amplia zona de tolerancia de la ciudad. Después de ese duro golpe al ánimo de sus habitantes, sus dirigentes arremeten con los planes industriales que convierten al Valle del Cauca, en una región altamente competitiva, que adopta esquemas norteamericanos para el desarrollo agropecuario

⁸ Para el 8° Festival Nacional de Arte de Cali, en junio de 1968, se organizan las primeras versiones de los Salones Australes y Colombianos de Pintura y Cerámica; de Dibujo y Grabado. Esto rectifica que a los Salones Panamericanos de Pintura y las Bienales Americanas, las antecede una inquietud por sectorizar las producciones artísticas a partir de los medios más predominantes. En este caso, se reaviva el dibujo y el grabado.

especialmente. Sin duda, la cercanía al puerto de Buenaventura fue otro factor determinante en el empuje económico de la región.

A partir de 1957, empiezan construirse grandes escenarios deportivos, que casi 15 años antes de los VI Juegos Panamericanos de 1971, conformaban el plan para convertir a Cali como la capital deportiva del país. En primera instancia, se celebraban Juegos Nacionales, eventos que evidenciaban la relación con las colonias extranjeras que se establecían en la ciudad, como los judíos, libaneses y japoneses, siendo estos últimos partícipes de la consolidación de Ligas deportivas locales.

Los VI Juegos Panamericanos de 1971, visión de una nueva ciudad moderna.

A partir de 1956, la ciudad de Cali tiene motivos estructurales para cambiar su fachada, por otra más “progresista”, abanderada, capaz de albergar y contener principios de solidaridad y unión continental. Claramente, estos presupuestos calaron para construir una ciudad moderna, dejando al margen todo aquello que no permitiría ver el avance y nuevo ornato moderno. Con un “aire” más metropolitano y bajo las exigencias de la economía del momento y la presión de decisiones gubernamentales que ameriten el gasto en infraestructura y orden social, se erige la Cali Panamericana.

Para retomar este momento se extrajo un aparte del libro *“Historia de Cali en el Siglo XX: Sociedad, Economía. Cultura y Espacio”* del historiador Edgar Vásquez. El autor argumenta la sucesión de cambios en la fachada de la ciudad perteneciente a un periodo de transición hacia *otro tipo de modernidad*, como lo fueron las nuevas fachadas urbanas de la década del sesenta y setenta (especialmente la última década mencionada) a partir de la realización de los VI Juegos Panamericanos de 1971.

Apartes del capítulo 5 “1971: Los VI Juegos Panamericanos, conflictos e infraestructura urbana”, Vásquez afirma:

“(…) El 30 de Julio de 1971 a las 4:00pm se inauguraron los VI Juegos Panamericanos con la alocución del presidente Misael Pastrana Borrero. En el acto de apertura desfilaron las delegaciones de 33 países del continente americano.

Durante los juegos de Winnipeg en 1967 lo doctores Daniel Arango y Jorge Herrera Barona presentaron las aspiraciones de Cali a la sede de los Juegos que se realizarían en 1971. La Organización Deportiva Panamericana, ODEPA, en la Asamblea del 22 de julio de 1967 votó a favor de Cali. Bajo la dirección ejecutiva de Alberto Galindo Herrera se realizaron los preparativos del evento.

En 1969, el gobernador Rodrigo Lloreda, presidente del comité organizador, se entrevistó con el presidente Carlos Lleras Restrepo para buscar la financiación de los juegos. El presidente aseguró los recursos a través de la expedición de la Ley 47 del 29 de abril de 1969. Según el gobernador, el enfoque general del problema de la financiación está íntimamente relacionado con la necesidad de hacer cuantiosas inversiones de orden social. La ciudad debía adecuar su infraestructura deportiva pero además, el sistema vial y el ornato de la ciudad.

Antes de que la sede fuera asignada a Cali, se había iniciado la construcción de la Autopista Oriental (1960) y la pavimentación de la calle 9ª. sur y la Autopista Sur (1961).

Las obras realizadas en la década de los años setenta transformaron el sistema vial, que ha sido una preocupación central de los siguientes gobernantes de Cali. (...)

'(...) Mientras la ciudad de "los incendios", de todas las clases sociales, vivía la efervescencia de estas progresistas y cuantiosas inversiones de orden social que mejoraban la imagen de la ciudad de Cali para presentarla en los Juegos, a lo lejos, en las periferias, bullían las invasiones que desordenaban la estética urbana.'

'Una pieza clave del Plan Vial de 1969 fue el "anillo central" (...). Los tiempos y la mirada estética de la ciudad habían cambiado en pocos años. Ahora la modernización tenía otra imagen: los puentes elevados.'

(...) No se trataba de una solución vial sin alternativas. Pareciera, más bien, como si en Cali, de vieja data, se hubiera formado una mentalidad que amalgama la adoración al desarrollo de las fuerzas productivas al estilo Marinetti, con un "nuevo riquismo", que tanto daño le hiciera a Cali en los años ochenta. Así se borró sin beneficio de inventario, todo pasado, aún el más reciente. Se trata más bien de una mentalidad carente de alternativas, engolosinada con la novedad sin sopesar su valor e incapaz de incorporar los hitos importantes del pasado dentro de la corriente modernizadora, como es posible hoy con la estética contemporánea. El matrimonio entre novedad y renta fue la piqueta que demolió el Convento de San Agustín a mediados de los años 40', el Edificio de la Gobernación en la Plazoleta de San Francisco a comienzos de los años 60', y que, en los 70', echó por tierra al Cuartel del Batallón Pichincha (1972) y al Hotel Alférez Real (1972).

Ahora bien, concluidos los VI Juegos Panamericanos, el gobierno del alcalde Carlos Holguín Sardi formuló el "Plan Continuemos". Se construyeron y completaron vías que habían quedado sin terminar". (Vásquez, 2011. 280-281p)

Personalmente, considero que las políticas gubernamentales de lo que permanece inconcluso y la poca continuidad en el desarrollo urbano fue lo que no permitió que la ciudad continuara con una identidad remarcable, propiciando paradójicamente una ciudad de migrantes y conflictos sociales que dieron sustento temático a las artes y a su naciente explosión en la década del setenta. Por supuesto, ya tenía una fachada moderna, que, aunque carente de cimientos, le servía para albergar otro tipo de propuestas culturales.

Un museo con tres nombres en la memoria...

La fundación de la Tertulia: un museo creado para albergar y difundir obra gráfica

Desde 1956 al 2012, el Museo la Tertulia ha albergado en su historia, tres nombres: Club Cultural La Tertulia (1956 – 1968)⁹, Museo de Arte Moderno La Tertulia (1968 – 2008) y Museo La Tertulia (2008 a 2012). El nombre de mayor recordación y peso cultural fue el de *museo de arte moderno*. Lo cierto es que sus aires modernos aún imperan, todo un reto por debatir en torno a los discursos eruditos, pulcros y modernos que caracterizaron al museo.

Es importante recordar que la naturaleza fundacional del museo encierra una historia de cofradía, un museo *de los amigos y para los amigos*, en donde el tránsito de las obras por

⁹ Sobre su nombre legal: *La Corporación "La Tertulia" para la Enseñanza Popular, Museo y Extensión Cultural* se fundó en Cali el 9 de Marzo de 1956 en la casa 4-10 de la carrera quinta, en la zona de la ciudad vieja. (Gonzalez, 1986)

el museo casi siempre se abordó de manera informal¹⁰. Para ese entonces, el Museo no empleaba ningún protocolo de recibo de obras, simplemente las dejaban, no las reclamaban después de participar en alguna exposición o las donaban; existen muy pocos registros que constaten tal formalidad. Generalmente, se dejaban las obras en donación¹¹ debido a los premios de los Festivales Nacionales de Arte, los Salones Australes y los Salones Panamericanos de Pintura y Grabado. Durante las Bienales Americanas de Artes Gráficas se realizaban talleres de grabado, cursos de diversas técnicas que dejaban como resultado, portafolios gráficos¹² que dejaban a la venta y que servían como músculo financiero para sostenerse y terminar uno de los proyectos más ambiciosos de su nueva sede: la construcción del taller de grabado del Museo.

Más allá de mostrar, el Museo también pretendía enseñar. Un ejemplo de ello fue la paulatina construcción de los edificios aledaños a la gran sala y edificio principal (actualmente, la sala Maritza Uribe de Urdinola) como lo fueron el Taller-Escuela y el Taller Infantil, que fueron concebidos y financiados desde la década del setenta e inaugurados en 1982¹³.

En el segundo catálogo de la colección que editó el museo en 1996, con el ánimo de conmemorar los 40 años de su fundación y exhibir un fragmento de su colección, su presidenta fundadora, Maritza Uribe de Urdinola, escribió las memorias sobre el museo para la presentación del catálogo. Allí comenta sobre los inicios de este gran proyecto que ella fundó junto con Gloria Delgado, su socia y amiga. Toda esta memoria es el legado de ambas:

(...) En este periodo de 1956 a 1996, del antiguo Club Cultural La Tertulia al Museo de Arte Moderno La Tertulia hay una distancia quizá dura y difícil de recorrer, porque no ha sido fácil en un ambiente cultural despreocupado como era Cali de entonces. Me refiero a una idea permanente, con aquel paso firme y largo que tienen las ideas. Significó una labor de convencimiento, de seducción, de abrir

¹⁰ Una muestra de ello es el escaso record que se tiene de las adquisiciones y donaciones del museo. De hecho, para levantar dicho historial y corroborar cualquier duda actual, se debe apelar siempre como fuente de primera mano, a la memoria de Gloria Delgado, su antigua directora y de Miguel González, su curador. (Osorio, 2012)

¹¹ Se amplía esta idea: En el Boletín No. 63, Enero de 1974: Una breve historia del Museo. (...) "Las nuevas instalaciones se fundaron en Junio de 1968, con un sólo bloque que es el que hoy está destinado a la colección de propiedad del museo y que contiene más de 200 obras. Muchas, si se considera que cuando se fundó no tendríamos más de 20 y que la institución no cuenta con fondos disponibles para la adquisición de obras de arte."

¹² Boletín No. 93, Agosto 1976: "El portafolio.- Sobre su primera experiencia como editores de obra gráfica: "Por primera vez el Museo La Tertulia se lanza en la empresa de editar un portafolio conformado por un número limitado de 100 ediciones, impreso en papel arches de 200 gramos. El portafolio constará de 6 serigrafías de los maestros Edgar Negret, Enrique Grau, Juan Antonio Roda, Pedro Alcántara Herrán, Luis Caballero y María de la Paz Jaramillo, comprendiendo así las diferentes generaciones de artistas que están prestigiando el arte nacional."

¹³ En palabras de su presidenta y fundadora, la señora Maritza Uribe de Urdinola, desde 1986 se le debe un reconocimiento a los arquitectos a cargo del diseño arquitectónico de los diferentes bloques que conforman el complejo cultural. El arquitecto Manuel Lago Franco, quien realizó y dirigió la concepción general de la obra y el arquitecto Benjamín Barney Caldas, quien tuvo a su cargo el diseño del Taller Escuela. La sala subterránea se inauguró en 1971 y la Cinemateca en 1975. (Uribe de Urdinola, 1986)

diferentes panoramas, demostrar el camino hacia otros mundos opuestos a los que despertaban el interés de las gentes.

En una casa de principios de siglo, situada en el sector del viejo Cali, recinto de los inconformes de entonces, cumplió con creces su cometido. Las artes plásticas, las escénicas, la música, la literatura, el cine, la alfabetización, emergieron de este sitio para estremecer a la ciudad provinciana, sugiriéndoles pensar, soñar. Tuvo éxito. Sus fundadores, 12 años después decidieron que el Centro tenía que convertirse en un Museo de Arte Moderno, dentro de las mismas características con las cuales se había desarrollado La Tertulia. Es decir, continuar ante todo siendo una cátedra libre donde se divulgaría todo lo relacionado con la cultura, sin limitaciones de ningún orden.

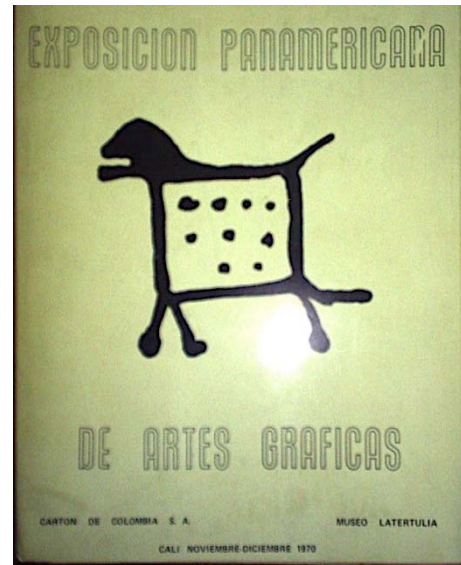
Así se hizo, vino el primer desafío. Lograron que el municipio nos cediera un lote privilegiado -antiguo lecho del río- en la avenida Colombia. Ahí se construyó el primer bloque, que conformó la sede principal del Museo con su incipiente Colección. Constituida por 30 obras entre óleos, dibujos, grabados que fueron adquiridos a través de los 12 años de trabajo en la vieja casa que fue desocupada y por medio de los Festivales de Arte que se realizaron en ese lapso. (Uribe de Urdinola, 1996)

Estas memorias constatan el papel del Museo como dinamizador del ámbito cultural de una ciudad que otrora tenía un público limitado y que fue entiendo las necesidades y urgencias por experimentar nuevas vivencias estéticas. Tener un museo y más de arte moderno era sinónimo de progreso y de libre pensamiento (así fuera un poco). Si lo miramos hace una década, había un público ya formado, pero aún limitado y desconocedor de su museo de arte, que perpetuó la idea y espíritu de un espacio *de los artistas, para los artistas*. En ese escenario, los guiones museográficos y propuestas curatoriales que permitieran otros diálogos con las obras, no cabían en la mentalidad del lugar.

A continuación, se presentan las portadas de los catálogos de las cinco Bienales, para complementar la revisión.

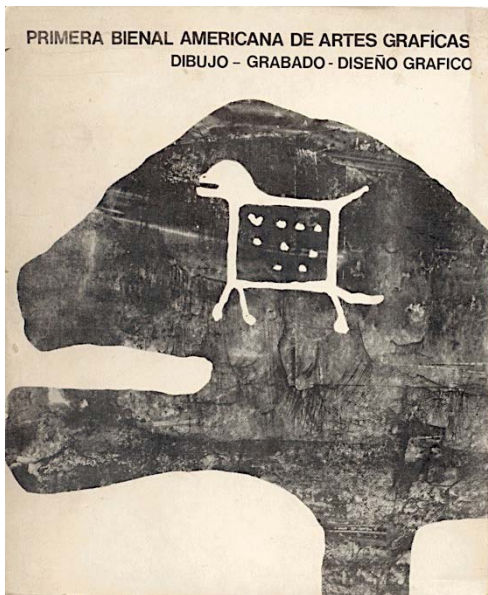


1970

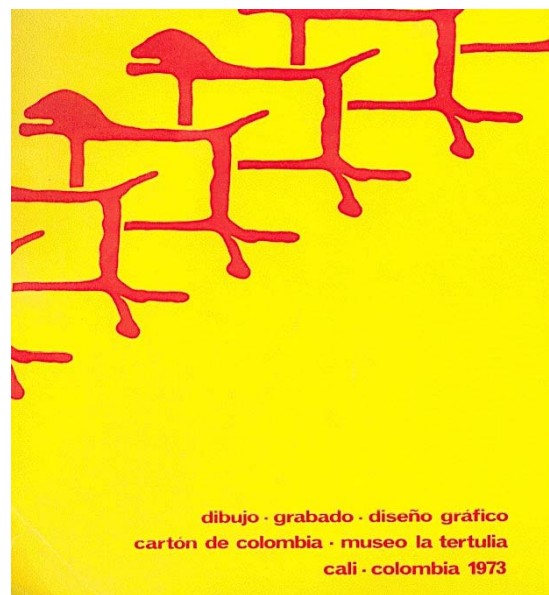


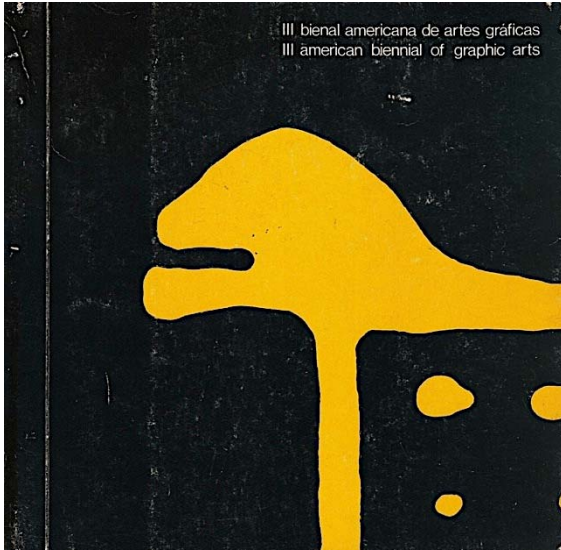
1970

1971

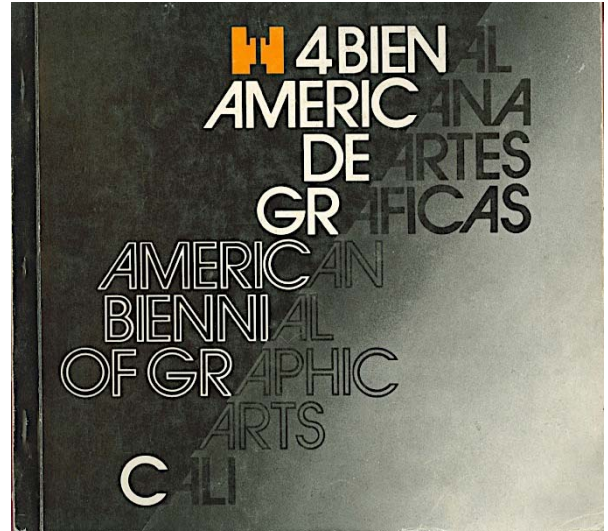


1973





1976



1981



1986

Los textos del catálogo de la I Bienal Americana de Artes Gráficas presentan un discurso marcado por una serie de posturas políticas que se leen entre líneas. Posturas que apadrinan las técnicas rectoras de la época, el dibujo y el universo gráfico, aunado a un espíritu de unión y libre pensamiento en un certamen que se caracterizó por una plaza libre, de reunión americana. Además, incentivo a artistas y diseñadores para que participaran y “educaran” su ojo y criterio, viendo más arte nacional e internacional.

Lo cierto, y complementando la idea anterior, las bienales fueron una magnífica vitrina de cotejo y aprendizaje con otras corrientes y geografías. En el terreno local, las producciones gráficas se siguieron trabajando con los “grandes” del medio artístico nacional. Lo anterior no está mal cuando no se agota el tema y los personajes en juego. Es palpable que ese gusto por trabajar siempre “con los mismos”, los que sólo producían la tendencia, quizás fue lo que agotó el panorama de producción y venta de obra gráfica ya entrados los años ochenta.

Cito el texto principal del catálogo, desconociendo quien fue el autor del mismo:

“Si, como ya se dijera, “el campo del arte es de las realidades últimas y no el de las abstracciones mentales”, nada más lógico y positivo en el mundo contemporáneo que el artista se exprese a través del dibujo, el grabado y el diseño, si quiere lograr una mejor comunicación con sus semejantes.

Se ha insistido mucho en que son esas técnicas las que permiten la tan buscada popularización del arte, que no puede permanecer indefinidamente en manos de unas privilegiadas minorías.

Fueron estas las razones que motivaron a los patrocinadores, Cartón de Colombia, S.A, Museo La Tertulia, a crear una Bienal de Artes Gráficas, la primera en América que comprendiera las tres especializaciones.

La I Bienal, de la cual quedará como testimonio el presente libro, es la más clara prueba de lo que podríamos llamar el renacimiento de las artes gráficas americanas. No solamente por la cantidad, sino por la calidad de las obras presentadas. Como también de que cada vez estará más cercana el día en que alcancemos una total unidad en las manifestaciones artísticas de el Continente.”

(I Bienal Americana de Artes Gráficas, 1971)

Los talleres de serigrafía a cargo del maestro Lorenzo Homar. Museo de Arte Moderno la Tertulia, 1971 y 1976



Lorenzo Homar y Alcántara Herrán en el taller del maestro puertorriqueño, San Juan de Puerto Rico, 1970.

Previo al desarrollo de estos dos momentos claves para la historia del Museo La Tertulia, hay que señalar una figura rectora en el arte local caleño, que ayuda a definir las directrices de lo que en un futuro será el Taller Experimental de Gráfica de Cali, y posteriormente la Corporación Prográfica. Esa figura es la de un artista – gestor, interesado no sólo en su producción artística, sino también en el acontecer de su tiempo. La figura que aboga y nutre estas ideas de colectividad y agremiación es el maestro Pedro Alcántara Herrán Martínez, quien en los años sesenta hizo parte de las juntas organizadoras, tanto de los Festivales de Vanguardia de 1965 a 1967 como la de los Festivales de Arte de Cali.

Ya al final de la década, y en su nueva sede de 1968, el Museo requiere una figura tan integrada como Alcántara para aunar fuerzas y contactos que permitan construir conjuntamente por un sector cultural más participativo. Las directivas del Museo ya venían trabajando con él en diversas actividades de los Festivales, en las cuales el Museo en su primera sede, estaba involucrado con el amplísimo panorama cultural programado en los Festivales. Cabe añadir que Alcántara fue jurado internacional de calificación de la Exposición Panamericana de Artes Gráficas de Cali en 1970.

Debido a su significativa actividad profesional en la década del sesenta, y ya habiéndose consolidado como uno de los dibujantes más importantes del país, Alcántara viaja a Puerto Rico en 1970¹⁴ y asiste a dos eventos concretos: a su exposición en la Galería El

¹⁴ El *record* expositivo de Alcántara en la década del setenta es bastante prolífico. En este periodo, a

Morro, en San Juan de Puerto Rico y a I Bienal del Grabado Latinoamericano¹⁵. En la Galería el Morro, Alcántara se conoce con el maestro Lorenzo Homar gracias al galerista colombiano Julián Domínguez. A partir de esta amistad, Alcántara conocerá el taller del maestro y con él, la técnica serigráfica. Y por añadidura, se consolidará una entrañable amistad.

A partir de este encuentro, Alcántara invita al maestro Homar a Cali en 1971, para ser miembro del comité de enlace de la I Bienal¹⁶ en el mismo año. Homar participa en todas las Bienales, menos en la quinta, en 1986. Sus obras participantes eran serigrafías que combinaban la potencia el retrato como género con la caligrafía.

Posterior a su visita de 1971, Homar vuelve a Cali invitado por la Tertulia, para presentar su exposición retrospectiva “Historia del Cartel” tal como lo confirma el siguiente boletín:

“Boletín No. 47, Agosto de 1972

Homenaje a Puerto Rico

Con este título, se inaugurará el 23 de septiembre del presente año una exposición conformada por la “historia del cartel” en ese país conjuntamente con una muestra retrospectiva del grabador boricueño Lorenzo Homar, quien es considerado uno de los artistas más conocedores de la técnica serigráfica, y quien es director de los talleres de grabado y del Museo de Grabado de San Juan. El Instituto de Cultura puertorriqueño está colaborando para hacer de esta exposición algo verdaderamente importante.

Aprovechando la presencia del maestro Homar, se dictará un curso sobre serigrafía y con este objeto se construirá dentro de la misma sala un pequeño taller donde personalmente dictará sus clases en forma aplicada y no solamente teórica” (Boletín No. 47, 1972)

Según esta fuente, el maestro Homar no sólo viene por su exposición. Viene a dictar el primer curso sobre serigrafía que conocen los artistas colombianos, residentes en Cali. Este curso fue la primera semilla capacitadora sobre la técnica en la ciudad y el motor de arranque para que artistas como Alcántara, Virginia Amaya y María de la Paz Jaramillo empezaron sus propias indagaciones en el tema, que muy pronto se tornarían como iniciativas colectivas con el Taller Experimental de Gráfica de Cali.

Alcántara se le pueden identificar cuatro exhibiciones que constatan su formación como artista gráfico¹⁴. Se destacan en orden cronológico:

La *I Bienal de Gráfica de Puerto Rico*, en San Juan de Puerto Rico. La exposición *Obra Gráfica 1964 – 1974* en la Biblioteca Luis Ángel Arango en Bogotá. La beca *de Macdowell Colony* en en Peterborough, donde realizó el libro de artista “*El mal y el malo*” en compañía de la artista Virginia Amaya. Finalmente, la exposición *Alcántara 60 – 80* en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1980. Estas exhibiciones se constituyen como las exhibiciones más relevantes de su producción gráfica a lo largo de la década del setenta.

¹⁵ Alcántara participa en la I Bienal del Grabado Latinoamericano en San Juan de Puerto Rico. Este certamen se constituyó como un nuevo escenario una nueva demostración de la extraordinaria pujanza de las artes gráficas en Latinoamérica. La distribución de los premios por naciones - Argentina, Brasil, Colombia, Uruguay y Venezuela – reflejó que esta actividad no estaba supeditada a la excelencia de una región geográfica en particular, sino que le concernía a toda América.

¹⁶ El término *gráfica libre* que utiliza Pedro Alcántara (2009) en su entrevista, establece una primera distinción entre la producción gráfica propia de los diseñadores (vinculados a las empresas patrocinadores) y la de los artistas. El resultado de las diversas interpretaciones que podían hacer artistas y diseñadores en torno a un tema de trabajo, demostró a las empresas patrocinadores el auge de la producción plástica por encima de la gráfica publicitaria. Alcántara discute sobre las temáticas que se trabajaron en las bienales de forma libre y sin censura, a diferencia de otros certámenes del continente que si se vieron vulnerados por restricciones ideológicas.

En el archivo personal de Alcántara se encontraron dos páginas de la siguiente carta del maestro Homar, dirigida al grupo de artistas que consolidaron el Taller Experimental de Gráfica de Cali. A la fecha, enero de 1977, apenas se está concretando la futura fundación del Taller Corporación Prográfica. Fue el mismo Alcántara quien reconoció la dirección de la residencia del artista puertorriqueño y la inconfundible caligrafía al margen de la segunda hoja en donde completa una idea con la frase "Trabajamos un mes en un taller comercial". Cabe aclarar lo anterior ya que la carta está escrita en máquina de escribir y le falta otra u otras hojas en donde el artista posiblemente la concluía.

Cuevillas 607 Miramar
Puerto Rico
00907
12 de enero de 1977

Mis queridos Pedro y Virginia,

ANTE TODO 1000 FELICITACIONES POR EL PREMIO DE BERLIN INTERGRAFICA! Me alegro tanto..... Yo acabo de recibir carta de Leipzig avisándome que como nos tiene en " record", a Luis y a mí, y sabiendo el que se, me había perdido el material, además de que mi estadía en Cali no me permitió terminar parte de mi proyecto, me avisan que termine mi alfabeto Gorki pero que envíe el Neruda lo antes posible. Bueno, yo lo hice pero estoy dale que dale para terminar el "Alfabeto" Se trata de una xilografía de más de un metro.

Me gustaría oír a Phanor contar sobre sus experiencias... Díganme algo., como le fue, como estuvo el material de exposición...etc.

Ya envié las notas sobre el taller TEGC¹⁷. Les agradeceré mucho, el que me detallen las expresiones sobre mi comentario. Especialmente porque aludo en algo (bastante) al elitismo. Mis notas deben ser leídas frente al grupo que participo. Me refiero principalmente a ustedes dos, María de la Paz y Benjamín, Gloria, no podemos hablar de Gustavo pues está ausente, pero lo recuerdo pues tuvo la fibra de compañero de taller, y claro está, Alvarito.

Hago hincapié en el hecho de que un taller, debidamente organizado puede y debe de invitar a uno o dos "guests artists" pero el grupo del taller son quienes componen la obra u obras. Por tanto el mero hecho de que Virginia no sea premio nacional no debe de excluirla de un futuro portafolio. Si la mejor serigrafía, la "obra maestra" del portafolio que tuve a mi cargo fue la de Pedro Alcántara, en mi opinión, la mejor obra del portafolio premiado en Berlín es la de Virginia. Además, creo fue una magnífica colaboradora en ese nuestro primer taller y creo aprendió más que cualquier otra persona. No vayan a pelear por eso, nosotros somos socialistas y así es que aprendemos. Virginia no se perdía, no se le perdía nada y Pedro estaba trabajando tan duro como el "maestrillo Lorenzo".! Ojala Alvarito hubiera tenido la penetración y comprensión de Virginia!.. Por otra parte no lo estoy degradando y espero se convierta en un buen impresor, se necesita.

Pongan atención a como le caen dichas notas a Maritza, y Gloria También. Si yo vuelvo a hacerme cargo del taller no quiero que se me considere como a un "extranjero experto" y mi opinión no valga para desarrollar planes en cuanto a futuros portafolios.

Expongo bastante claro el hecho que un verdadero taller y crédito para La Tertulia no es aquél que se convierta en una fábrica de estampas multieemplares de artistas colombianos famosos. Apruebo el que sean colombianos los que comprometan el próximo portafolio, pero si son

¹⁷ Se refiere al Taller Experimental de Gráfica de Cali (1974 – 1976)

colombianos viviendo en N.Y. o París entonces yo tengo tanto derecho en participar como ellos? no creen?

Aklyn me escribió una tarjeta desde Cartagena en la que manifestaba deseos de venir a Puerto Rico para montar la expo "negra " » En la realidad actual no lo veo factible por que la situación desde las elecciones y la vergonzosa manifestación de los puertorriqueños en esa mierda colonial, es bastante triste. Además el chanchullo de Ford sobre la estadidad ha hecho su colonialista efecto. Los boricuas se creen que el "mana" les caerá del cielo. En vez de protestar como hemos hecho nosotros, culipandean! Aquellos que votaron Por Rubén Berríos (independentista demócrata-social) hinchados de un orgullo que no merecen dicen " No hay que apurarse» a Hawái y Alaska les tomaron cuarenta años antes de ser estado. O sea, nosotros podemos seguir con la guachafita siempre y cuando "no nos tomen por comunistas." Hace tiempo le dije a un amigo, uno de ellos, el que estaban soñando pues las inversiones de los yanquis en P.R. son de billones.

Quizás no tanto como en Chile pero tomarán acción cuando les dé la gana. Ahora saben que hay petróleo alrededor nuestro, cobalto, cobre y estaño en la cordillera y no les importa un carajo si para explotarlo tienen que hacernos estado. Como tampoco les importa un pito si la cantidad disponible es mucha o poca. Al capitalismo solo le importa si pueden extraer los recursos con ganancias aunque conviertan a esta pobre isla en una plazoleta de hormigón usando agua importada y cubierta con un plafón de plexiglás.

Para mí, la cosa no ha ido bien desde la bienal. Le pidieron a Marta Traba un artículo sobre la plástica puertorriqueña con el pretexto de desacreditarme. Se los enviaré, me gustaría también lo leyera Álvaro Medina. La víbora esa se las trae pues es de tan mala leche que para despacharme y afectarme en mi modus vivendi me llama un artista de mal gusto. Aunque todos los otros puertorriqueños a quién menciona fueron mis discípulos... Yo recuerdo a Marta Traba la noche de tu expo, Pedro, en la galería de Julián Domínguez... una peluca afro de pelo de caballo negro, con sus ojos grises, o quizás estaban sucios, un traje feo (jamás la vi bien vestida) con un roto en forma de diamante sobre la barriga la cual ya para esa época no era para exhibirse. Pero es una mujer elitista y lo pude comprobar con Gloria quien, aunque vale miles de veces más padece también de elitismo y frente a esa cosa yo quedo en desventaja.

En fin, nuestro partido atraviesa una situación económica seria, no sería fácil montar la expo. de Aklyn. Se está en reorganización y, pues ustedes se imaginan como están las cosas. Luis y yo cogimos un trabajo de impresión el cual estamos terminando ahora. Si puedo les enviaré aunque sea una hoja. Aprendimos mucho de fotoserigrafía. Nos pagan bien pero no lo gozamos como lo hice en Cali.

Bueno, mucho cariño a ustedes dos, a María de la Paz, Benjamín, Alvarito, Oscar y la simpática Marta, Gustavo en ausencia, Gloria y Maritza. También a los dos Luises (uno de ellos Fist full of dollars) " Doña Carmen, el monumento hermoso que se llama Livia, Braulio, el gran Henri, todos los compañeros como Germán y Marilú Cobo, López Vélez, Cardona Hoyos y Caro Copete.

Tengo que enviarles también una muestra de papel de fibra de vidrio que no se puede romper con las manos. Quizás alguien pueda manufacturarlo en Colombia. No es tan barato como papel corriente y tiene una textura que pardee de papel japonés(...)¹⁸

La carta dirigida a los artistas colombianos Pedro Alcántara y Virginia Amaya Valdivieso se le atribuye al artista puertorriqueño Lorenzo, quien la envía desde su residencia en San Juan de Puerto Rico en los primeros días de 1977.

¹⁸ Esta carta en cursiva corresponde a la transcripción del manuscrito original de la carta de Lorenzo Homar, 1977

En un tono de especial camaradería y de gran confianza con sus compañeros, Homar expone diversos temas pendientes por comunicar a Alcántara, el balance de los proyectos recién concluidos en Cali y los próximos a ejecutar en Puerto Rico, su experiencia con los miembros del Taller Experimental de Gráfica de Cali en 1976, (los felicita por su exitosa participación en Intergrafik en Berlín), da sus apreciaciones sobre el grupo, sus capacidades técnicas, habla del problema del elitismo en el arte, del Museo de Arte Moderno La Tertulia y sus directivas a quienes aprecia y critica respetuosamente.

Algunos de los temas tratados en la carta también aluden a su opinión sobre la crítica argentina Marta Traba y la relación con el partido socialista de su país.

La carta cobra una gran importancia como fuente primaria debido a que se narran eventos puntuales sobre el contexto del grabado en Cali a finales de la década del setenta y sus relaciones internacionales con la gráfica del Caribe, representada en este caso por el maestro puertorriqueño Lorenzo Homar.

Cabe resaltar el contexto artístico en el que surge el Taller Experimental de Gráfica de Cali. En la carta, ya el taller y sus miembros son parte fundamental de la misma. Este taller permaneció en el panorama artístico de Cali de 1974 a 1976, constituyéndose en 1977 como el Taller Corporación Prográfica. En 1972, Homar dirigió el primer portafolio de Cartón de Colombia y en 1976 dirige el primer Portafolio del Museo de Arte Moderno La Tertulia, en el que Alcántara le colabora con la impresión de las serigrafías de algunos de los artistas participantes, todos ellos de gran trayectoria artística. Esta última visita es la que alude la carta, al pedirles que socialicen sus opiniones sobre el portafolio, sobre el Museo y los resultados presentes y proyectos futuros respecto a los portafolios.

La carta manuscrita de Homar se relaciona con el Boletín No. 93 del Museo la Tertulia en el que se comenta las actividades concernientes a la producción del portafolio del Museo en 1976, dirigido por el maestro Homar. Esta fue su tercera y última visita a Cali.

“Boletín No. 93, Agosto 1976
El portafolio.

Por primera vez el Museo La Tertulia se lanza en la empresa de editar un portafolio conformado por un número limitado de 100 ediciones, impreso en papel arches de 200 gramos. El portafolio constará de 6 serigrafías de los maestros Edgar Negret, Enrique Grau, Juan Antonio Roda, Pedro Alcántara Herrán, Luis Caballero y María de la Paz Jaramillo, comprendiendo así las diferentes generaciones de artistas que están prestigiando el arte nacional.

Pero como el Museo, copiando un “slogan” extraño, “hace las cosas bien”, importó desde Puerto Rico al maestro Lorenzo Homar, con el objeto de que se encargará de la ejecución técnica de las serigrafías, en consideración a que el maestro Homar está reconocido como uno de los mejores expertos con que cuenta el continente. Así aseguramos la calidad de la edición. El maestro trabajará en este portafolio en las instalaciones del Museo, durante el mes de septiembre. Para octubre estará en circulación y seguramente, debido al número limitado, vendido.

Los interesados en adquirirlo pueden dirigirse a la dirección del Museo, donde ya existe el catálogo que lo acompañará con todas las especificaciones correspondientes, inclusive el precio y las formas de obtenerlo.” (Boletín no. 93, 1976)

El Museo vio en la edición de portafolios, una posibilidad para financiar sus futuros proyectos, uno muy especialmente que se materializó en 1978 con la compra del lote por

parte de Colcultura para la construcción del Taller – Escuela de Grabado. A continuación, la socialización de la noticia a los socios fundadores, Junta Directiva y Junta Asesora del Museo.

“Boletín no. 108, Febrero 1978:

El Taller – Escuela de Artes Gráficas.

“Encabezamos este boletín con una noticia para Cali, para los artistas, los estudiantes, los socios y el público en general. El complejo conocido hoy como Museo de Arte Moderno La Tertulia – Sala del Museo, de las exposiciones rotatorias, auditorio, taller de enmarcaciones, teatro al aire libre - se completará con la construcción, empezada el 1 del presente mes, del Taller-Escuela de Artes Gráficas, que vendrá a llenar una necesidad urgente en el país, y le dará a esta institución el aspecto pedagógico que le estaba haciendo falta. (...). Lo demás se hará, como todo, y sin dudar, pero Cali tendrá su Taller - Escuela, para formar técnicos y darle facilidades de práctica a los artistas.” (Boletín, 1978)

Es importante señalar que, para este portafolio de 1976, la supervisión del maestro Homar se concentró en servir como editor y no como docente. En esta ocasión, fueron las seis figuras nacionales, los que de manera “privada” recibieron la orientación del maestro Homar para el diseño y culminación de su obra.

Cabe señalar que fueron las estrategias de supervivencia del Museo, las que sirvieron de base para que un grupo de artistas generaran las iniciativas pedagógicas y de gestión para diseñar proyectos gráficos; con una constitución empresarial básica y además asociativa y gremial. Había que trabajar en conjunto, establecer funciones, reconocer habilidades y destrezas que permitieran diseñar planes de trabajo, practicando la técnica constantemente. Claramente, las Bienales habían dejado un interés en un público comprador que había quedado “seducido por las superficies gráficas”. (González, 1981)

Antecedentes del Taller: Corporativo y Experimental

Entidades como la Corporación Gráfica de Puerto Rico en San Juan, la Corporación Museo La Tertulia y la Corporación Colombiana de Teatro definieron sus nombres no sólo por las necesidades de su personería jurídica; también corresponde a una identidad colaborativa, de un cuerpo colectivo que se forma y se sirve a través de causas comunes.

En el archivo personal del maestro Alcántara se halló lo que aparentemente podría ser un legado del maestro Homar y su natal Puerto Rico, a las ideas fundacionales del Taller. Era común en la década hacer alusión a grupos experimentales y asociativos, como fue el caso del TEC, Teatro Experimental de Cali. Como institución que seguía el *método de creación colectiva*, logro agremiarse desde 1955. Dirigida por el dramaturgo caleño Enrique Buenaventura, el TEC fue un referente local obligado de organización y arte comprometido desde las artes escénicas. Alcántara afirma “si los teatreros pudieron agremiarse, siendo tan despelotados, por qué nosotros no?”. (Alcántara, 2009).

El teatro, tanto el Cali como en Bogotá, se constituyen como un ejemplo formador tanto para el Taller Experimental de Gráfica como para la Corporación Prográfica. Seguirá muy de cerca sus producciones y las del mismo Alcántara a lo largo de su carrera. Se encontrarán en un futuro productivo en colaboraciones conjuntas, desde la elaboración de afiches para las obras de teatro, hasta en comités organizativos de eventos políticos, como la Jornada de Artistas por la Paz en 1984.

**CORPORACION
GRAFICA
DE
PUERTO RICO**
LA MAYOR LITOGRAFIA DE PUERTO RICO


- FOLDING BOXES ● LABELS
- BROCHURES ● CALENDARS
- POSTERS ● ANNUAL REPORTS



CALLE O'NEILL 211, HATO REY, P. R. 00919 - TEL. 766-4330

Un antecedente
"corporativo":

El Nuevo Día
Periódico Cultural.
Propaganda de la
Corporación Gráfica de

 **REGIONAL DE OCCIDENTE**

Cali, Febrero de 1.980

S señores
CORPORACION PROGRAFICA
ATEE
MARIA EUDOXIA ARANGO
LA PRESENTE

Los grupos de la Corporación Colombiana de Teatro, junto con otros grupos no afiliados, han organizado una gran temporada Teatral que comprende todos los fines de semana (Viernes, Sábado, Domingo) entre los meses de Marzo y Junio en la sala del Teatro Experimental de Cali (T.E.C.).

El portador de la presente es miembro de la comisión organizadora y esta autorizado para llegar a cualquier acuerdo con respecto a la vinculación de la institución que usted representa con este gran evento cultural.

Agradecemos de antemano su colaboración ya que ella es una garantía para el éxito de la temporada.

Atentamente,
Corporación Colombiana de Teatro
Sede de Occidente Cali
HENRIQUE BUENAVENTURA
Presidente C.C.T.
Regional de Occ.

cc
Archivo C.C.T.
Proyección

calle 7a. no. 843 — apartado aéreo 2050 — teléfono 73 12 68 — cali

Carta de la
Corporación
Colombiana de
Teatro – regional
de occidente.
Cali, Feb. 1980

Taller Experimental de Gráfica de Cali (1974-1976)

Anterior al Taller, hubo un germen fundacional, un pequeño colectivo de artistas interesados, resultado de la primera experiencia en el curso de serigrafía con Lorenzo Homar en 1972 y consolidación a partir de Portafolio del Museo en 1976.

Surge en 1974, El Taller Experimental de Gráfica de Cali. Este primer laboratorio gráfico lleva su nombre en homenaje a las iniciativas y labores del Teatro Experimental de Cali, entre tantas otras experiencias nacionales como es el caso del Teatro la Candelaria, de donde Alcántara estrechará un vínculo de amistad muy influyente en sus obras.

Los miembros fundadores del taller fueron los artistas: Pedro Alcántara Herrán, Phanor León, María de la Paz Jaramillo, Virginia Amaya y Oscar Muñoz.

A este primer proyecto colectivo, lo influenció de manera preponderante la trayectoria artística de Alcántara a la fecha. Para este momento, 1974, Alcántara expone su retrospectiva gráfica en la biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá y asiste a una de las residencias más formativas de Estados Unidos, la beca de *Macdowell Colony* en Peterborough. Allí vivió por seis meses con Virginia Amaya y surge una de las obras conjuntas más bellas de la gráfica nacional: el libro de artista "El mal y el malo".¹⁹

El Taller Experimental produjo bajo la premisa del compromiso político con el medio social latinoamericano, como lo demuestra su corta producción, en las que se destacan dos portafolios especialmente. Estas producciones tienen una total recordación por el medio artístico local: *Solidaridad con Chile*. (1975) y *Mujeres de América*. (1975)

Para ambos portafolios, el pensamiento solidario con Chile y su actual condición de país en régimen dictatorial, define la temática de los productos. Uno de ellos, *Mujeres de América*, participa en su totalidad en el evento de la Intergrafik de Berlín en 1976, en la República Democrática Alemana. Los personajes femeninos representados en este portafolio aluden a mujeres poderosas e influyentes en la política de sus países, a lo largo de la historia independentista y revolucionaria del siglo XIX y XX. A continuación, se presenta el acta de aceptación del portafolio completo.

¹⁹ El catálogo completo puede verse en los anexos, archivo complementario.



Verband Bildender Künstler der DDR - Internationale Grafikausstellung in der DDR, Berlin 1976 - Sekretariat

Taller Grafico Experimental de Cali
Calle 6 № 5-14
C a l i
Colombia

Eingangsbestätigung

Wir bestätigen den Eingang Ihres Beitrages zur INTERGRAFIK 76

Titel	Zustand
Projekt Nr. 2 "Fünf lateinamerikanische Frauen"	
1.	
Maripaz Jaramilló	
2. "Manuela Saenz"	o.k.
Virginia Amaya	
3. "Gabriela Mistral"	o.k.
Phanor León	
"María Cano"	o.k.
Oscar Muñoz	
"Violeta Parra"	o.k.
Pedro Alcántara	
"Mariana Grajales"	o.k.

Berlin, den 30.4.1976

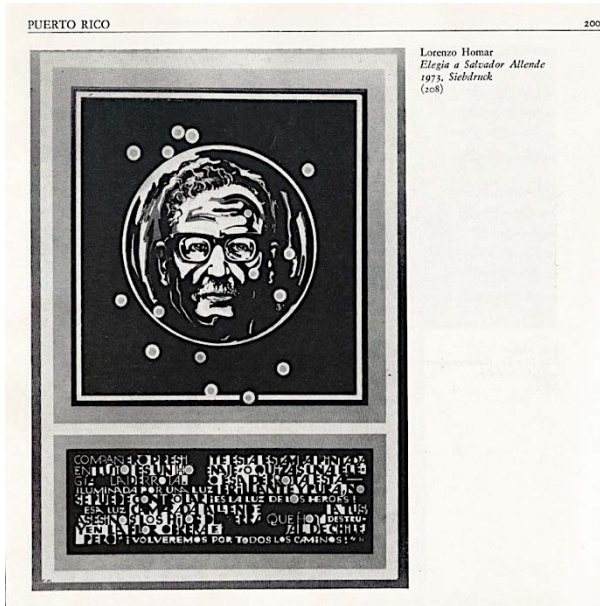

(H. D. Bartel)
Sekretär

DDR - 102 Berlin - Inselstraße 12

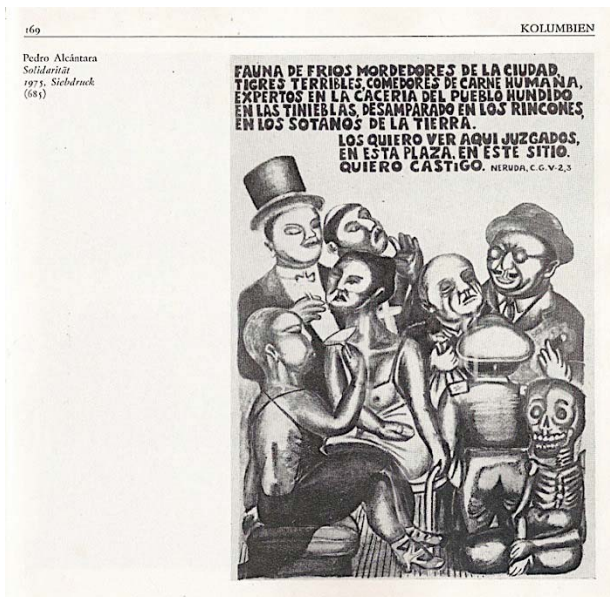
Telefon 2 79 16 61

Listado de obras participantes por parte del Taller Experimental para la Intergrafik de 1976

Aquí algunas obras de contenido político por parte de Lorenzo Homar y Alcántara.



Lorenzo Homar
Elegía a Salvador Allende”
1973
Intergrafik, 1976. Berlín.



Pedro Alcántara
Solidaridad
Serigrafía
1975

Segundo momento asociativo: De Arango Medina Editores/Alcántara León Impresores al Taller Corporación Prográfica.

Paso seguido a la experiencia vivida en el Taller Experimental de Gráfica de Cali, continúan las iniciativas de carácter asociativo. Ya en este caso, el pensamiento político se fortalece y se torna más comprometido con figuras que llegan a esta nueva sociedad, como lo fueron el historiador barranquillero Álvaro Medina y la gestora cultural, María Eudoxia Arango. Provenientes del Taller Experimental, continúan en el equipo: Pedro Alcántara, Phanor León y Virginia Amaya. En esta primera experiencia de taller como empresa solidaria no sólo confluye la experiencia del artista; entran otros roles a dinamizar el colectivo, como es el caso de Medina y Arango; ellos provienen de la academia y la gestión administrativa, condición que va nutrir el proyecto hasta consolidarlo en el Taller de la Corporación en 1977. Si se retorna la lectura de la carta de Lorenzo Homar, el maestro vincula esta experiencia de Medina - Arango editores/ Alcántara - León Impresores como un paso intermedio entre el Taller Experimental y Prográfica.

El carácter creativo y de gestión de esta primera agremiación, confirma el cruce de caminos entre la propuesta colectiva y la propuesta política, aspecto que el Taller de la Corporación va a consolidar y fomentar a partir de sus múltiples proyectos gráficos.

Cabe señalar que es en este tránsito del Taller Experimental a Prográfica donde empieza a gestarse uno de los portafolios más bellos y consecuentes de la plástica nacional: el Graficario de la Lucha Popular en Colombia de 1977.



Alcántara y Phanor León (sf)

Señores
MEDINA - ARANGO, EDITORES
ALCANTARA - LEON, IMPRESORES
Teléfono 582763
L. C.



María Eudoxia Arango y German Cobo. Taller sede barrio el Refugio

1.2. EL GRUPO*



1. Hernando "Chalo" Rojas
2. Rodrigo Lasso
3. Pedro Alcántara Herrán
4. Arnulfo Rivera
5. María Eudoxia Arango
6. Virginia Amaya
7. Isabel Jimeno
8. Ruth Ackerman
9. Armando Berrío
10. María Deidamia L.
11. Phanor León
12. María Eugenia Duque
13. Rafael A. Mesa

Personal activo del Taller Sede Cristales,
1979

*Esta fotografía del grupo en 1979 es la única imagen que se tiene a color.

El grupo inicial y de mayor permanencia en el Taller es el que está referenciado en la fotografía anterior. La conformación del grupo viene desde el Taller Experimental, a la cabeza de Alcántara, Phanor León y Virginia Amaya.

Para 1977, llegan al equipo desde artistas recién egresados, formados en el exterior como es el caso de María Eugenia Duque, hasta fotógrafos experimentales como Hernando “Chalo” Rojas, ambos impresores del Taller.

Los miembros de “base” del Taller fueron:

Pedro Alcántara. Director artístico
María Eudoxia Arango. Directora ejecutiva
Phanor León. Jefe de impresión.
Virginia Amaya. Jefe de impresión.
María Eugenia Duque. Impresora
Hernando Rojas. Impresor
Armando Martínez Berrio. Impresor
Rodrigo Lasso. Impresor
Jairo Agudelo. Impresor
Margarita Monsalve. Impresor
Guillermo Vélez. Impresor
Walter Tello. Impresor
Jorge Ardila. Impresor
Ruth Ackerman. Secretaría.
Constanza Moncada. Vendedora.

Artistas como Margarita Monsalve y Guillermo Vélez, pasaron por el Taller como participantes eventuales.

Entre los artistas nacionales que más participaron en los proyectos del Taller fue el maestro Enrique Grau, y entre los internacionales, los artistas cubanos, especialmente Mariano Rodríguez, quien en ese momento era director de la sección de Artes Plásticas de Casa de las Américas en Cuba. Al estrechar el vínculo solidario con Cuba, aparece el diseñador Félix Beltrán como uno de los visitantes más queridos y comprometidos del Taller. Beltrán sugeriría a María Eudoxia Arango, la urgencia de un consejo de asesores en el Taller²⁰. El levantamiento histórico del *record* expositivo²¹ del Taller, lo realizaba juiciosamente su directora ejecutiva, María Eudoxia Arango.

Entre sus estrategias de supervivencia estaba el siguiente plan de trabajo:

Iniciaban con la venta del proyecto, siguiendo los mismos pasos aprendidos con las experiencias de venta de los portafolios del Museo la Tertulia.

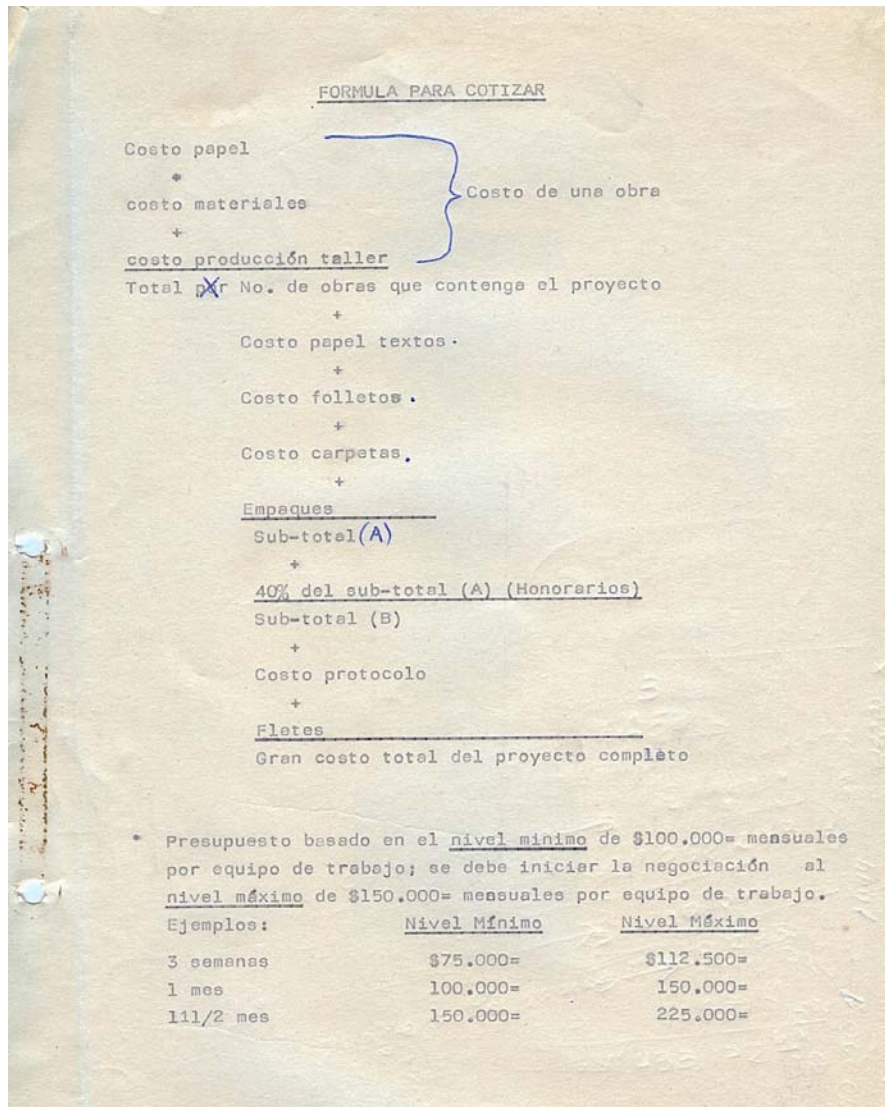
1. Diseño del folleto o catálogo de venta.
2. Presentación del proyecto al taller y al artista participante.

²⁰ Sugerencia encontrada en la carta de Félix Beltrán a Ma. Eudoxia Arango. Noviembre 19 de 1979. Habana Cuba.

²¹ Este record incluía: listados de clientes, listado de vendedores, inventarios de obras seriadas de artistas que encargaban proyectos particulares, entre otros documentos que daban cuenta de sus proyectos gráficos.

3. Establecer los planes de preventa, que estaban estipulados en x número de cuotas, vendiendo las primeras 3 como capital semilla del proyecto. Posteriormente se le cobra a los clientes hasta finalizar el pago.
4. Establecían para iniciar su producción, la siguiente fórmula:

Costo de una obra TOTAL = costo papel + costo materiales + costo de producción



Documento de apoyo para definir la fórmula de cotización básica de una obra gráfica. Esta misma se aplica, según sus variables, para cada técnica gráfica tomando como base 100 ejemplares.

Cali,
mayo 26, 1980

- CHALO : (Turno 11 a.m.), sigue obra Maripaz.
- RODRIGO : (Turno 11 a.m., llega 10 a.m.) Asiste a Chalo y coordina con Pacho la organización, limpieza e inventario de depósitos.
- PACHO : (Turno 7 a.m.) Termina limpieza y sellada de Portocarrero dejando obra empacada para depósito y balance escrito de materiales utilizados y listado de la edición: pruebas buenas; pruebas defectuosas; pruebas de trabajo (siguiendo instrucciones de Armaído). Debe entregar su mesa en orden. Después trabaja con Rodrigo en los depósitos.
- *ARDILA : (Turno 11 a.m. pero llega temprano para asistir a Zofia). Asiste a Zofia en Lito.
- ARMANDO : (Turno 7 a.m.) Termina limpieza y sellada de Mariano dejando obra empacada para depósito y balance escrito de materiales utilizados y listado de la edición: pruebas buenas; pruebas defectuosas; pruebas de trabajo. Después inicia a Cárdenas (martes P.M. recoger donde Gabriel Camargo el positivo en película de esta obra) en la mesa N° 1.
- EDUARDO : (Turno 7 a.m.) Asiste a Armando.
- MARGARITA: (Turno 11 a.m.) Asiste a Chalo o Armando según necesidades.

* se debe entrevista martes con Alberto Lopez en la 13 para conversar sobre cartel de Festival de Voz y definir diseño

map

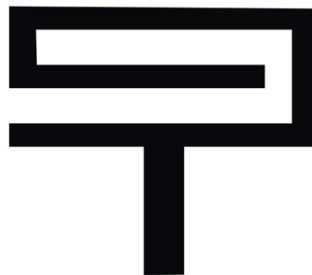
junio 4/80
ma

Hoja de trabajo donde se especifica el momento en que inicia cada integrante en la elaboración de un proyecto gráfico. Mayo de 1980, sede barrio el Refugio.

1.3. El Taller como empresa solidaria y su propuesta artística



De izquierda a derecha: Rodrigo Lasso, Virginia Amaya, María Eugenia Duque y Phanor León, laborando. Taller sede Cristales, 1979



Logo del Taller,
diseñado por Phanor
León. 1976

Net: 90.311.987

HH 07934446

GOBERNACION DEL DEPARTAMENTO DEL VALLE DEL CAUCA
SECRETARIA DE JUSTICIA Y NEGOCIOS GENERALES
SECCION DE NEGOCIOS CIVILES Y ADMINISTRATIVOS
RESOLUCION No. 3033
CALI, 17 DE ago. DE 1.977

Por la cual se reconoce una PERSONERIA JURIDICA

EL GOBERNADOR DEL DEPARTAMENTO DEL VALLE DEL CAUCA, en uso de la facultad conferida por el Decreto Nacional No. 2,703 de 1.969, y

C O N S I D E R A N D O s

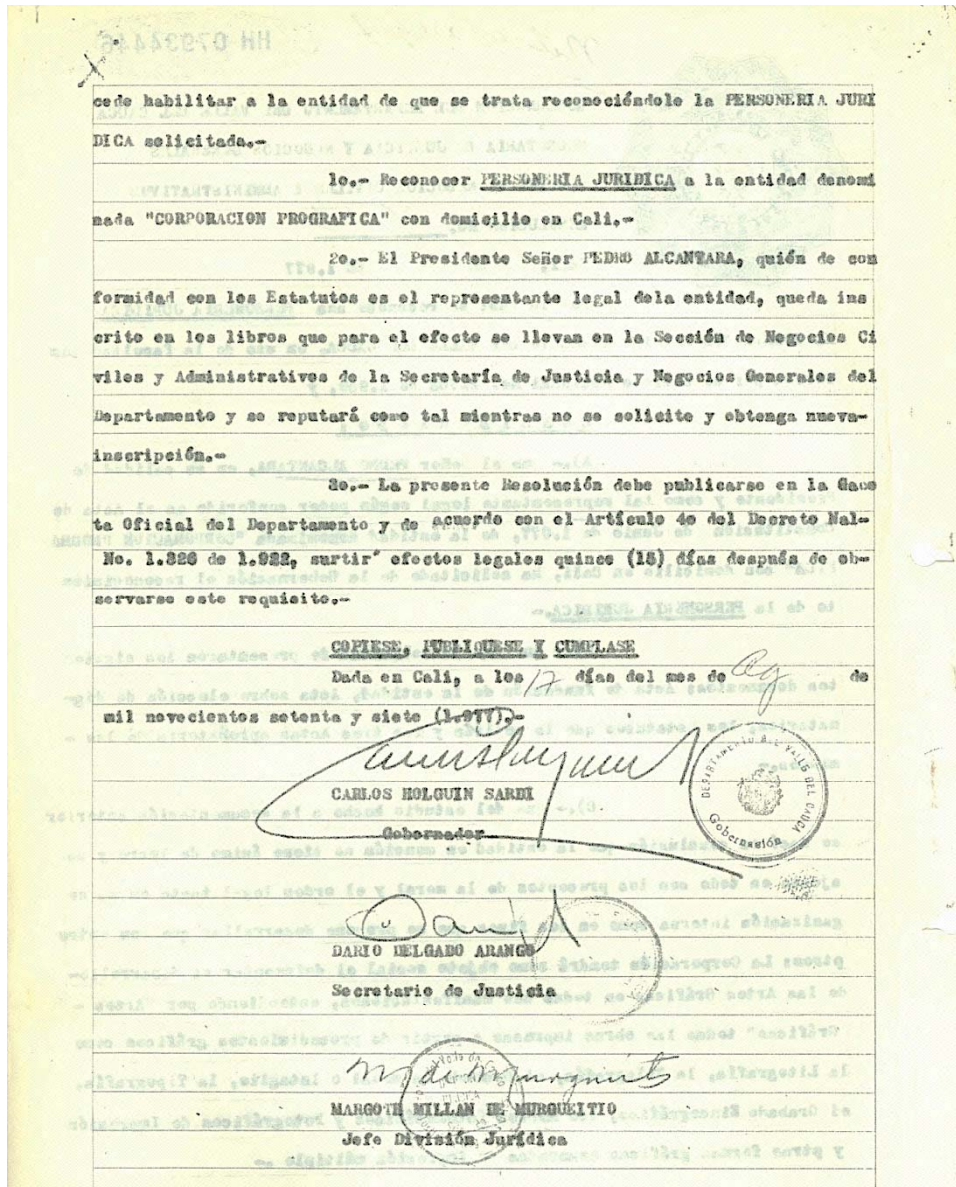
A).- Que el Señor PEDRO ALCANTARA, en su calidad de Presidente y como tal representante legal según poder conferido en el Acta de Constitución de Junio de 1.977, de la entidad denominada "CORPORACION PROGRAFICA" con domicilio en Cali, ha solicitado de la Gobernación el reconocimiento de la PERSONERIA JURIDICA.-

B).- Que con la solicitud se presentaron los siguientes documentos: Acta de fundación de la entidad, Acta sobre elección de dignatarios, los Estatutos que la regirán y las tres Actas aprobatorias de los mismos.-

C).- Que del estudio hecho a la documentación anterior se sacó en conclusión que la entidad en mención no tiene ánimo de lucro y se ajusta en todo con los preceptos de la moral y el orden legal tanto en su organización interna como en los fines que se propone desarrollar que son entre otros: La Corporación tendrá como objeto social el fomentar el desarrollo de las Artes Gráficas en todas sus manifestaciones, entendiéndose por "Artes Gráficas" todas las obras impresas a partir de procedimientos gráficos como la Litografía, la Xilografía, el Grabado en metal o Intaglio, la Tipografía, el Grabado Hincográfico, los medios fotomecánicos y Fotográficos de Impresión y otras formas gráficas avanzadas de impresión múltiple .-

D).- Que se han llenado en el presente caso las formalidades establecidas en el Artículo 44 de la Constitución Nacional, Título XIXVI del libro 1o. del Código Civil y Decretos Nacionales números 1.326 de 1.922 y 1.610 de 1.944.-

E).- Que por las razones expuestas anteriormente, pro



El documento de personería jurídica del Taller afirma que:

"(...) La Corporación tendrá como objeto social el de fomentar el desarrollo de las Artes Gráficas en todas sus manifestaciones, entendiendo por "Artes Gráficas" todas las obras impresas a partir de procedimientos gráficos como Xilografía, el Grabado en metal o Intaglio, la Tipografía, el Grabado Cincográfico, los medios fotomecánicos y Fotográficos de impresión y otras formas gráficas avanzadas de impresión múltiple"
agosto 17 de 1977

El siguiente documento define un primer balance histórico a manera de misión y visión del Taller:

La Corporación Prográfica nació a comienzos de 1977 como resultado de serios esfuerzos que se remontan a 1972, con el firme cometido de convertirse en el primer taller de Artes Gráficas verdaderamente profesional del país, que permitiera, al mismo tiempo, mostrar a los artistas colombianos las posibilidades y beneficios de la organización alrededor de tareas concretas.

Dos elementos distintos sobresalen a través de este proceso: primero, la orientación y enseñanzas (trabajo colectivo de taller y técnica serigráfica) del Maestro Lorenzo Homar, de Puerto Rico, a principios de la década del 70 y segundo, el ejemplo de autogestión económica dado por los mismos artistas a través del Taller.

Este taller inicial fue fundado por un grupo de 5 personas cada una con experiencia particular en el campo. Su crecimiento fue rápido. Basándose en una audaz forma organizativa y ganando rápidamente la confianza de muchos artistas positivamente influidos por su claridad de principios y el éxito inmediato de sus primeros portafolios temáticos, la Corporación Prográfica se convirtió, en el período 1978-80, en una empresa artística plenamente consolidada con incidencia definitiva en las artes gráficas nacionales.

Hoy, la Corporación Prográfica, con un equipo permanente de más de 15 personas y aplicando métodos colectivos de trabajo, ha recibido reconocimiento internacional por su elevado nivel técnico en serigrafía, litografía, y grabado en metal que, bajo la dirección del pintor y artista gráfico Pedro Alcántara, se ha aplicado a las obras de más de 60 de los principales artistas de Colombia y América Latina. Y, en su aspecto económico, la Corporación Prográfica es una sólida organización de

tipo cooperativo con sus propios canales de distribución y comercialización.

La Corporación Prográfica se ha convertido en el primer difusor de La Gráfica Colombiana en el exterior, como organizadora de exposiciones viajeras, de participación en bienales y de distribución internacional de portafolios. Y más recientemente, la Corporación Prográfica ha establecido varios convenios internacionales con entidades similares de artistas de Europa y América Latina que permite el intercambio técnico y artístico sobre una base personal.

Así, el papel específico jugado por la Corporación Prográfica en el ámbito cultural Colombiano y su creciente influencia entre los artistas de países vecinos, la sitúa dentro de la vanguardia de las artes Gráficas Latinoamericanas y la dota con la característica sólida de ser un punto de partida para proyectos más ambiciosos de acuerdo a la importancia del arte Latinoamericano en el mundo de hoy.

Sobre las sedes del Taller Corporación Prográfica de Cali que se encuentran documentos en los archivos estudiados, están:

Casa de la amistad por los pueblos (6 meses); 2) barrio Cristales (1977-1979); 3) barrio El Refugio (1980 – 1982); 4) barrio Juanambú (1982 – 1983); 5) barrio Santa Mónica (1984 – 1985) y 6) barrio Centenario (1985 – 1987 cierre)²².

²² Sobre la última sede, el archivo del maestro Hernando “Chalo” Rojas no contiene ningún registro. Para ver la totalidad de las fotografías - primeras cinco sedes del Taller-, ver anexos.



Foto Revista Arte en Colombia (se desconoce el año)
Cortesía de Mónica Restrepo, Centro de Documentación Lugar a Dudas, Cali

El Taller como cuerpo hacedor de producción artística, contiene en su estado colectivo una belleza contenida en el trabajo de equipo. Quizás por esa razón surge esta investigación: el gusto y la emoción al ver esas imágenes de archivo de artistas construyendo, no para ellos mismos, sino para otra colectividad, genera una especie de homenaje al trabajo cotidiano. El Taller y su grupo respondieron a un medio cultural que les exigía, no sólo seguir haciendo su trabajo, sino movilizando los tejidos sociales de un medio cultural que se fue fortaleciendo en cinco años de producción.

Capítulo 2

El producto: El “tono” colaborativo presente desde su fundación.



De izquierda a derecha: Armando Berrio, Virginia Amaya y Pedro Alcántara, revisando las serigrafías de Rene Portocarrero, para el portafolio Cuba Colombia Raíces Comunes, 1978. (Foto Chalo Rojas)

María de la Paz Jaramillo (Manizales, 1948):

“ La gráfica en Colombia ha tenido una gran importancia. Algunos de los factores más importantes han sido: La Bienal Latinoamericana de Artes Gráficas del Museo la Tertulia, la vinculación de Cartón de Colombia a la gráfica con sus carpetas, el Taller Prográfica, el taller de Artes Gráficas del Museo La Tertulia y el Museo Rayo.

Toda esta actividad ha tenido que ver mucho con el desarrollo, investigación y reconocimiento a nivel nacional e internacional de muchos de los artistas que han trabajado con pasión en las artes gráficas en Colombia”.

(extraído del catálogo de la exposición Gráfica Seruada en el Valle del Cauca. Semana del Valle en Bogotá. Planetario Distrital. Bogotá. Diciembre 1 /88 - Enero 1 / 89)

Este segundo capítulo presenta, desde lo general a lo particular, el inventario general de producción del Taller en el primer lustro actividades y destacar cuáles fueron las producciones más significativas, destacando la relación colaborativa entre artistas, instituciones y organizaciones nacionales e internacionales.

Se podría pensar ese producto por tipos, “tonos” o intenciones colaborativas, según las inquietudes que iban surgiendo mientras el Taller se iba consolidando: los portafolios, los proyectos personales de algunos de sus miembros, los vínculos internacionales y las exposiciones que dieron contexto a su producción. Y previo a esto definir: ¿Cómo se establecen los protocolos de producción en un portafolio gráfico?

Particularmente, se estudiarán dos casos de productos que fueron profundamente significativos para la capitalización del Taller en sus inicios, como fue el portafolio *Graficario de la Lucha Popular en Colombia*, 1977 y el portafolio *Cuba Colombia, Raíces Comunes*, 1978. Este último proyecto abrió el camino productivo y asociativo con un contexto como el cubano en la década del setenta, cargado de sentidos ideológicos que marcaron el pensamiento del Taller.

Como se ha visto hasta el momento en esta investigación, la exposición *Gráfica Seriadada en el Valle del Cauca de 1988* permite ubicar un contexto histórico en el que detonan una serie de acontecimientos, como si fuera una primera carta de navegación donde el testimonio de los artistas participantes complementa dicha ruta. Sus opiniones sobre la situación de la gráfica en la ciudad y en la región presentan un ánimo de despedida y reflexión en tono compilatorio, sobre un periodo que empieza de manera contundente a desaparecer. Para este caso, la intervención de María de la Paz complementa la cronología que acompaña el catálogo de la muestra:

“(…)1977: Se funda la Corporación Prográfica. Se edita “El Graficario de las luchas populares en Colombia”. Il portafolio Museo la tertulia.

1978: La Tertulia y Prográfica editan una carpeta a favor del Museo de Arte Moderno de Cartagena.

1980: Prográfica edita “Grandes maestros de la Gráfica Cubana” y realiza dos carpetas para el Museo de Arte Moderno de Bogotá.

1981: IV Bienal de artes gráficas. Se funda el taller Cuadrante. Se inaugura el Museo Rayo en Roldanillo. Segundo portafolio de gráfica internacional Museo Rayo.

1982: Se inaugura el taller escuela de artes gráficas del museo la Tertulia. Taller para la fabricación de pulpa de papel. Wilfredo Chiesa. Museo Rayo, Roldanillo”.²³

(Gráfica Seriadada del Valle, 1988. 5p)

Este es un panorama que resulta muy alentador para la ciudad y la región, al ver que en cinco años, no sólo surge el Taller, sino también otros talleres particulares como Cuadrante y el Museo Rayo en Roldanillo. Esta última institución que dinamiza, incluso actualmente, el medio cultural de la región al continuar su programa de enseñanza y visitas permanentes de artistas. Las propuestas curatoriales del crítico Miguel González y la obra del artista guatemalteco Rodolfo Abularach tuvieron cabida en este espacio. El museo, al perder al maestro Omar Rayo, sus nuevas directivas se apoyan en los

²³ Cabe añadir que esta cronología anuncia una serie de producciones que no están referenciadas en los archivos del Taller ni en los testimonios de los entrevistados, como “Grandes maestros de la Gráfica Cubana” y los portafolios para el Museo de Arte Moderno de Bogotá.

referentes obligados del museo, que no difieren mucho a unos “buenos amigos” que se agremian y producen. Esta iniciativa tiene historia y tradición en los museos de corte moderno en el país. Esta historia se replica en el Museo la Tertulia, de hecho podría decirse que es este proyecto el que propicia la agremiación de los buenos amigos de élite, formados en el exterior que generan proyectos conjuntos.

Son estos proyectos de carácter gremial, de ánimo colectivo, asociativo y corporativo, (como es el caso del Taller como un cuerpo empresarial, que incluso podría sustentarse como una empresa de base cultural) los que fundamentan la misión y visión del Taller: una producción basada en el intercambio artístico y cultural.

Vale aclarar que este segundo y tercer capítulo tienen una estrecha conexión, ya que la producción del Taller materializada en sus portafolios, converge necesariamente en una última fase, que es la socialización del producto, traducida en intercambios expositivos y pedagógicos (que fueron muy pocos, pero se propiciaron) y un “tono” colaborativo, en donde el planeamiento del proyecto gráfico tiene un fin asociativo con otra institución, con artistas invitados con el objetivo de responder a una problemática social, siempre aunada a un compromiso estético.

Es relevante nombrar las personas que escribieron para los proyectos del Taller. Los textos de los portafolios (introducciones, prólogos, prefacios, hojas de sala) fueron escritos por el escritor Gabriel García Márquez, el historiador Álvaro Medina, los poetas y escritores Nicolás Guillén, Alejo Carpentier y Luis Vidales, el crítico Miguel González y la periodista del periódico El Pueblo de Cali, Gilma Jiménez de Niño. Los más asiduos asistentes y cómplices de estos proyectos fueron el crítico Álvaro Medina y la periodista Gilma Jiménez de Niño.

Antes de empezar a ubicar una serie de producciones en el lustro estudiado, vale la pena precisar ¿qué protocolos de producción requiere un portafolio serigráfico?. Es importante anotar que, aunque el Taller se enorgullecía por sus conocimientos técnicos en serigrafía y privilegiaba la producción de portafolios en dicha técnica, en varios proyectos se realizaba obra en técnicas de hueco y taco grabado.²⁴

Los protocolos de producción de una obra gráfica se deben planear en un ánimo de Taller, de pleno consenso. Alcántara los presenta de la siguiente manera: “Inicialmente, se planea una reunión con todo el equipo - director artístico, jefe de taller e impresores- y se planifican los detalles técnicos y logísticos para la realización del portafolio. Previo a esta reunión inicial, se le debe preguntar al artista con el que se va a trabajar, si va estar presente o no en el proceso de diseño y ejecución de la obra. Esto es muy importante porque tener el artista al lado es muy útil. Después de haberle comunicado al equipo todos los detalles, se escribe un plan de trabajo que casi siempre no se cumple en el papel, pues en el proceso se presentan diversas experiencias: sacar toda la paleta cromática, definir las bases, plantear en teoría cuantos tirajes se lleva la obra dadas sus condiciones, las cuales fueron evaluadas en la reunión previa. Definir según la obra, quién es el mejor impresor en metal, en serigrafía, en xilo... María Eugenia era muy buena haciendo grabado en metal, lo controlaba muy bien; Chalo era un excelente colorista. Para hacer una serigrafía²⁵, hay que tener un nivel muy bueno de pensamiento abstracto

²⁴ Ver en el archivo complementario, el plegable AGPA (Artes Gráficas Panamericanas)

²⁵ Alcántara (2009) comenta que el término más adecuado para denominar este tipo de obra es el de “original múltiple” y este se utiliza más con la serigrafía. Como cada capa se borra, se autodestruye permanentemente.

porque hay que descomponer la obra en infinitas capas y transparencias, es indispensable la motricidad fina. Y el problema del buen impresor, radica en que debe tener una sensibilidad extraordinaria en los brazos y en las manos para calibrar la presión que debe llevar cada capa, a veces se mide por la naturaleza del color. "(Alcántara, 2013)

Entre la década del sesenta y el setenta, algunos artistas colombianos como Ana Mercedes Hoyos, Santiago Cárdenas, Álvaro Barrios y Pedro Alcántara Herrán aprendieron la técnica serigráfica debido a sus formaciones académicas en el exterior; o como en el caso de Alcántara, al conocer al maestro Lorenzo Homar y conocer el medio gráfico del Caribe. Al conocer la serigrafía, muchos artistas tanto nacionales como extranjeros, reconocieron un vínculo de una estrecha naturaleza con la pintura.

Acerca de la relación entre pintura y serigrafía, Alcántara (2013) comenta:

"Por qué se volvió tanta atractiva la serigrafía? porque se parecía mucho a la pintura, una pintura pero gráfica, reproducible. Resultaba interesante replicar la calidad pictórica a través del medio gráfico. Hay un juego con las capas, en la serigrafía hay economía de medios... con un tamiz, un marco, una mesa y una rasqueta se logra emular la pintura. Y en el caso del Taller, contábamos con todo el equipo para que un artista que conocía o no la serigrafía pudiera reproducir pinturas a cabalidad"

2.1. Inventario general de la producción del Taller en el primer lustro.

La producción de mayor relevancia del Taller, la que derivó en proyectos culturales y encargos comerciales, se realizó entre el lustro de estudio, especialmente entre 1977 a 1982. Esta actividad quedó registrada en las fotografías inéditas de Hernando Chalo Rojas, editor del Taller.

En este período se realizaron 17 proyectos de impresión u obra Gráfica producida en el Taller.

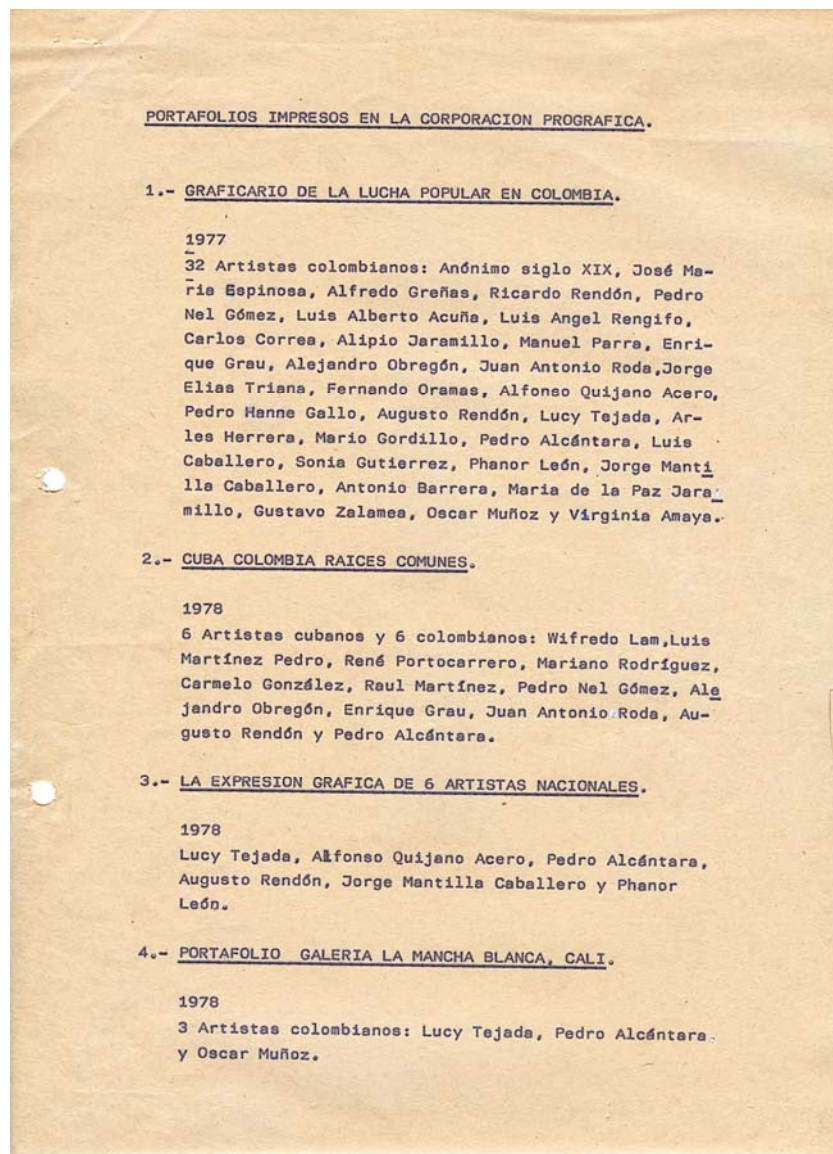
A continuación, se presenta el listado de portafolios 1977-1982, en orden de producción:

- Graficario de la Lucha Popular en Colombia, 1977
- Cuba Colombia, Raíces Comunes, 1978
- Expresión Gráfica. 6 artistas nacionales, 1978
- Galería La Mancha Blanca, 1978
- 10 Artistas y un Museo, 1979
- Alcántara evoca a Martí, 1979
- Arte gráfico (No. 1 y 2), 1980
- Paisaje Latinoamericano, obras de Antonio Barrera, 1980
- Grandes Maestros de la Plástica Cubana, 1980
- Casa Museo Pedro Nel Gómez, 1981
- Conceptos Gráficos Panamá, 1981
- Imágenes Nuestras, 1981
- Enrique Tábara, 1981
- 5 jóvenes pintores latinoamericanos, 1981

- Conceptos Gráficos, 1982
- Los Ancestros, 1982
- Seis Artistas y un propósito cultural, 1982

Entre las obras individuales que fueron impresas en el Taller, se destacan 30 portafolios o carpetas de artistas, de las cuales se destacan nombres de muy diversas generaciones, nacionales y latinoamericanos. Para revisar el listado, adjunto el documento proveniente del archivo muerto del Taller.

Lo anterior se constata en el siguiente documento del Taller²⁶:



²⁶ Documentos pertenecientes al archivo muerto del Taller Corporación Prográfica de Cali, en donde se describe básicamente los elementos que componen el portafolio, los artistas participantes y sus nacionalidades.

5.- 10 ARTISTAS Y UN MUSEO.

Museo de Arte Moderno de Cartagena, 1979

10 Artistas colombianos: Enrique Grau, Alejandro Obregón, Edgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar, Pedro Alcántara, Darío Morales, Antonio Barrera, Ana Mercedes Hoyos, Santiago Cárdenas y Alvaro Barrios.

6.- ALCANTARA EVOCA A MARTI.

Seis serigrafías, 1979

7.- ARTE GRAFICO.

Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1980

6 Artistas colombianos: Enrique Grau, Beatriz González, Pedro Alcántara, Santiago Cárdenas, María de la Paz Jaramillo y Antonio Barrera.

8.- PAISAJE LATINOAMERICANO.

Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1980

Seis serigrafías de Antonio Barrera.

9.- GRANDES MAESTROS DE LA PLASTICA CUBANA.

1980

4 Artistas cubanos: Wifredo Lam, Luis Martínez Pedro, René Portocarrero y Mariano Rodríguez.

10.- PORTAFOLIO CASA MUSEO PEDRO NEL GOMEZ.

1981

4 Serigrafías de Pedro Nel Gómez

11.- CONCEPTOS GRAFICOS PANAMA.

Galería Arteconsult, Panamá, 1981

5 Artistas Panameños: Guillermo Trujillo, Manuel Chong-Neto, Mario Calvit, Coqui Calderón y Tabo Toral.

12.- IMAGENES NUESTRAS.

Galería Arteconsult, Panamá, 1981

3 Serigrafías del artista panameño Al Sprague.

13.- PORTAFOLIO ENRIQUE TABARA.

1981

3 Serigrafías del artista ecuatoriano Enrique Tábara.

14.- CONCEPTOS GRAFICOS.

Galería Arteconsult, Panamá, 1982

3 Artistas panameños: Alicia Viteri, Brooke Alfaro y Luitgardo Broce.

15.- LOS ANCESTROS.

1982

2 Serigrafías de Pedro Alcántara

16.- 5 JOVENES PINTORES LATINOAMERICANOS.

1981

5 Serigrafías de Edgar Sánchez (Venezuela), Ramiro Jácome (Ecuador), Tabo Toral (Panamá), Oscar Muñoz (Colombia) y Anselmo Carrera (Perú).

17.- SEIS ARTISTAS Y UN PROPOSITO CULTURAL.

Festival de Música Religiosa de Popayán, 1982

6 Serigrafías de artistas colombianos: Edgar Negret, Santiago Cárdenas, Cecilia Coronel, Pedro Alcántara, Ever Astudillo y Oscar Muñoz.

OBRAS INDIVIDUALES IMPRESAS EN LA CORPORACION PROGRAFICA.

- 1.- Luis Alberto Acuña (Colombia)
Sin título, 1977
- 2.- Enrique Grau (Colombia)
La Mujer del Abanico, 1979
- 3.- Federmán Contreras (Colombia)
Uplonia, 1981
- 4.- Oscar Muñoz (Colombia)
Mujer Pensando, 1981
- 5.- Hernando Tejada (Colombia)
Concert, 1981
- 6.- Mario Gordillo (Colombia)
Sin título, 1982
- 7.- Alejandro Obregón (Colombia)
Pájaro, 1982
- 8.- Enrique Grau (Colombia)
Rosa Verde, 1981
- 9.- Maria Thereza Negreiros (Colombia)
Serie Amazónica Igapò Nº 1, 1982
- 10.- Al Sprague (Panamá)
Mujer, 1982
- 11.- Pedro Alcántara (Colombia)
Serie Los Ancestros, 1982
- 12.- Juan Antonio Roda (Colombia)
Autorretrato, 1982
- 13.- Maria de la Paz Jaramillo (Colombia)
Cartel para la Candelaria
- 14.- Tabo Toral (Panamá)
Sin título.

- 15.- Felix Beltrán (Cuba)
Los ahorcados.
- 16.- Maria de la Paz Jaramillo (Colombia)
Grabado en metal para Dinners
- 17.- Enrique Buenaventura (Colombia)
Sin título
- 18.- Santiago Cárdenas (Colombia)
El Taller, 1980
- 19.- Roberto Sebastián Matta (Chile)
Sin título, 1980
- 20.- Virginia Amaya (Colombia)
La india.
- 21.- Augusto Rendón (Colombia)
El Tercer Jinete, 1981
- 22.- Armando Martínez Berrio (Colombia)
- 23.- Phanor León (Colombia)
Hagase la Luz, 1979
- 24.- Phanor León (Colombia)
Ataduras # 1 y 2
- 25.- Armando Martínez Berrio (Colombia)
Sin comentarios.
- 26.- Eduardo Pérez (Panamá)
Paisaje, 1982
- 27.- Tomás Sánchez (Cuba)
Paisaje, 1983
- 28.- Wifredo Lam (Cuba)
Sin título, 1982
- 29.- René Portocarrero (Cuba)
Flora, 1982
- 30.- Manuel Estrada (Colombia)
Carnaval, 1982

Portafolios como La Unidad (Portafolio Taller Corporación Prográfica y la Confederación Sindical de trabajadores de Colombia CSTC, 1984), Museo de Arte Moderno de Bogotá y el Museo de Arte Moderno de Panamá son proyectos gráficos que del portafolio "4 artistas jóvenes latinoamericanos" se desconoce su año de elaboración. No se conocen obras ni catálogos de las cuatro producciones anteriormente mencionadas.



EMBAJADA DE COLOMBIA

No 115

Bucarest, 3 de diciembre de 1979

Señores
CORPORACION PROGRAFICA
Cali.

Estimados Señores,

Me es grato, en referencia a su carta dirigida a la Union de Artistas Plasticos de Rumania, poner en su conocimiento la aprobación por parte del Consejo de Cultura y Educación Socialista, para organizar en la primavera de 1980 en Bucarest, la exposición del "Grabado de la lucha popular en Colombia". El Consejo de Cultura esta de acuerdo en costear los gastos relacionados con el transporte de los Grabados desde Sofia hasta Bucarest.

Estamos adelantando la coordinación del traslado a Bucarest y en cuanto tengamos la fecha convenida para este importante evento, tendremos el placer de ponerla en su conocimiento.

Sin otro particular, me suscribo de ustedes, muy atentamente,



A
Mayo 5/80
Map.

Carta de la Embajada de Colombia en Bucarest. Aprobación de la exposición del Graficario en Bucarest, 1979

2.2. Producción de portafolios, estudio de dos casos: Graficario de la Lucha Popular en Colombia

En Diciembre de 1977, la Corporación Prográfica publicó su portafolio titulado ***El Graficario de la lucha popular en Colombia***. Allí reunió a 32 artistas nacionales, pertenecientes a diversas generaciones y formaciones académicas. El portafolio constaba de 27 obras realizadas en diversas técnicas gráficas como serigrafía, xilografía, litografía o grabado en metal. Fue expuesto, tanto nacional como internacionalmente en: La Habana en 1978; en Varsovia 1979; en Berlín RDA, Sofía y Bucarest en 1980. La edición

constaba de 100 ejemplares, precedida por el texto de Gabriel García Márquez, titulado *“Colón disfrazó de caníbales a los indígenas, porque era un genio de la publicidad!: Gabito”*

Los artistas que participaron en el Graficario fueron:

Anónino del siglo XIX, José María Espinosa. Alfredo Greñas, Ricardo Rendón, Pedro Nel Gómez, Luis Alberto Acuña, Luis Angel Rengifo, Carlos Correa, Alipio Jaramillo, Manuel Parra Espartaco, Enrique Grau. Alejandro Obregón, Juan Antonio Roda, Jorge Elias Triana, Fernando Gramas, Alfonso Quijano Acero, Pedro Hanne Gallo, Augusto Rendón, Lucy Tejada, Arles Herrera, Rodolfo Velázquez, Mario Gordillo, Pedro Alcántara, Luis Caballero, Sonia Gutiérrez, Phanor León, Jorge Mantilla Caballero, Antonio Barrera, María de la Paz Jaramillo, Gustavo Zalamea, Oscar Muñoz y Virginia Amaya.

Los mismos editores del Graficario, en este caso de la Corporación Prográfica afirmaban:

"Nuestros artistas, de una u otra forma, han sido sensibles a los sentimientos populares tomando los más variados recursos técnicos para convertirlos en medios de una expresión que se plantean como creación artística y reflejo de una realidad social. Cabe anotar, que si bien la gráfica fue utilizada en un momento como simple auxiliar de la imprenta para la ilustración de libros, una vez ganó autonomía se tornó en medio de aguda crítica social en manos de genios como Goya, Daumier, Posada y Grosz, cuatro de los artistas gráficos más importantes de todos los tiempos. No sobra enfatizar por lo tanto, que la mejor gráfica colombiana se inserta dentro de esta valiosa tradición que ha sido recogida por el GRAFICARIO de la Lucha Popular en Colombia presentándola en forma de significativa y valiosa colección."

La Colección Permanente de Artes Plásticas de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República²⁷, tiene registrado 16 obras gráficas pertenecientes al Graficario.

A continuación, se presentan 5 obras de algunos de los artistas participantes, de diversas generaciones, siendo este uno de los objetivos del Graficario: reunir a un grupo de artistas que trabajaban desde la gráfica comprometida a lo largo de la historia de la gráfica seriada del siglo XX. (incluyendo a Alfredo Greñas, José María Espinosa y el anónimo del XIX, que aunque produjeron en dicho siglo, constituyen un punto de partida para la generación que propone el Graficario, resaltando su sentido político y carga crítica.

²⁷ Las obras de algunos de los artistas participantes que se encuentran en la colección Biblioteca Luis Ángel Arango: Pedro Alcántara Herrán, Antonio Barrera, Carlos Correa, Enrique Grau, Pedro Hanne Gallo, Luis Caballero, María de la Paz Jaramillo, Alejandro Obregón, Fernando Oramas, Pedro Nel Gómez, Alfonso Quijano, Augusto Rendón, Luis Ángel Rengifo, Lucy Tejada, Gustavo Zalamea, Juan Antonio Roda.



1.



2.



3.



4.



5.

Fichas de las obras²⁸:

1. Pedro Hanne Gallo. (Bogotá, Colombia, 1930 - 1968)
Maternidad, 1977. Grabado, xilografía, serigrafía. 55 x 40 cm

2. Juan Antonio Roda (Valencia, España, 1921 - Bogotá, 2003)
Uno, dos, tres. 1977.
Grabado en metal, aguatinta y aguafuerte sobre papel
55 x 40 cm

3. Fernando Oramas. (Bogotá, Colombia, 1924).
Nueve de Abril, 1977
Grabado, litografía, serigrafía. 40 x 55 cm

4. Sonia Gutiérrez (Cúcuta, Norte de Santander 1947)
Magdalena medio.
Serigrafía, 1977.

5. Alipio Jaramillo (Manizales, Caldas, 1913- 1999)
"Sin título".
Linóleo

A continuación, se reseñan dos de los textos más importantes de este proyecto.

²⁸ Las obras aquí relacionadas y sus imágenes son propiedad de la Fundación Arte Vivo Otero Herrera. Cortesía de Camilo Otero, director de la Fundación.



Semanario Cultural - Revista de El Pueblo
Diciembre 18 de 1977 – No. 84
Cali, Colombia

Artículo

“La Gráfica y la lucha popular en Colombia” por Alvaro Medina.

Este documento escrito por el crítico e historiador del arte colombiano Álvaro Medina corresponde a la Introducción para el portafolio “Graficario de la lucha popular en Colombia”, realizado por el Taller Corporación Prográfica de Cali-Colombia en 1977 y divulgado ampliamente en 1978 por el Semanario Cultural del Periódico El Pueblo de Cali.

Álvaro Medina es crítico e historiador del arte colombiano. Sus investigaciones han abierto camino en el medio académico colombiano por su rigor e innovación desde la década del sesenta. Fue docente del Instituto de Investigaciones Estéticas-IIE- de la Universidad Nacional de Colombia-Sede Bogotá- en cursos generales de historia del arte y de seminarios especializados sobre arte colombiano y latinoamericano. Entre sus publicaciones más importantes se encuentran: Procesos del arte en Colombia, El arte colombiano de los años veinte y treinta (ambos libros considerados clásicos en la historiografía sobre el tema), El arte del Caribe colombiano, Arte, historia e identidad en América: Visiones comparativas e Historiografía y ubicación de Epifanio Garay.

En su texto, Medina introduce juiciosamente a una reflexión histórica en torno a la gráfica en Colombia, sobre sus iniciativas y perspectivas artísticas a finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX. Se concentra en los hechos históricos y en la manera como se

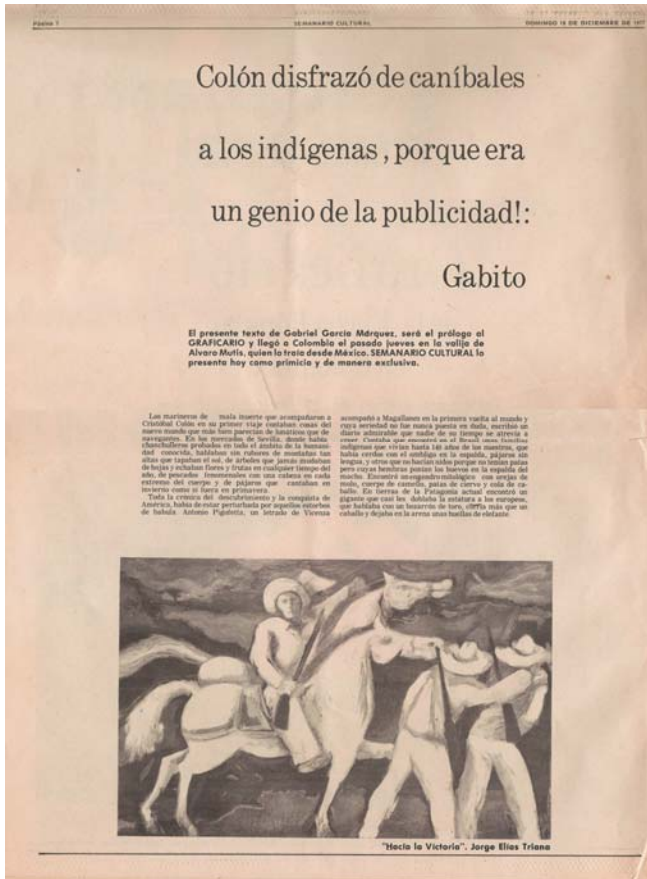
establece el compromiso social y político a tales hechos por parte de los artistas. Empieza Medina su paneo histórico por las gestas libertadoras, los presos políticos, la representación de las movilizaciones y luchas sociales el siglo XX por parte de los muralistas en la década del treinta, hasta el afianzado panorama político de la izquierda en la década del setenta. La experiencia del portafolio “Graficario de la lucha popular en Colombia” corrobora el resultado del proceso histórico de la gráfica comprometida en Colombia, reuniendo a 32 artistas de diversas generaciones entre pintores, grabadores y caricaturistas de diferentes regiones del país.

Finalmente, Medina afirma categóricamente que el compromiso político de un artista demócrata es ineludible y que el Graficario como proyecto gráfico es una prueba de la filiación a una temática social por parte de casi todos los grandes maestros de la plástica nacional.

Esta revisión histórica del grabado en Colombia que realiza el crítico e historiador del arte colombiano Álvaro Medina corresponde a la Introducción del portafolio “Graficario de la lucha popular en Colombia”. Su relevancia para la historia del arte colombiano radica en la apuesta política, artística y pedagógica en el campo de la gráfica con el objetivo de divulgar los movimientos sociales y políticos en Colombia.

Es valioso anotar que El Graficario, como proyecto, podría entenderse como una propuesta curatorial que en su momento buscó que a los artistas participantes los uniera la representación de un hecho político social, independientemente de la generación, técnica gráfica o matiz político que presentasen, siempre y cuando afirmaran una postura comprometida con la causa social colombiana.

Es importante destacar la afiliación al partido comunista colombiano por parte de Álvaro Medina y Pedro Alcántara, quienes empezaban a consolidar sus vínculos políticos con relación a futuros proyectos expositivos con Cuba y los países de Europa del Este. Vale destacar la producción intelectual de Medina, que a 1975, dirigió sus reflexiones hacia una necesidad pedagógica que pretendía mostrar el desarrollo de la gráfica comprometida con un fin político en el país.



Semanario Cultural - Revista de El Pueblo
Diciembre 18 de 1977 – No. 84
Cali, Colombia

“Colón disfrazó de caníbales a los indígenas, porque era un genio de la publicidad!: Gabito” por Gabriel García Márquez.
Artículo

El texto corresponde al prólogo del portafolio "Graficario de la Lucha Popular en Colombia" realizado por el escritor colombiano Gabriel García Márquez publicado en el Semanario Cultural del Periódico el Pueblo-Cali-Colombia.

Gabriel García Márquez es periodista y escritor colombiano. Desde su origen como escritor en el Grupo de Barranquilla-Colombia – movimiento renovador de las letras colombianas-une su labor periodística a la literaria. Estudió Derecho y Periodismo en la Universidad Nacional de Colombia -sede Bogotá- e inició sus primeras colaboraciones periodísticas en el diario El Espectador. Comprometido con los movimientos de izquierda, García Márquez siguió de cerca la insurrección guerrillera cubana hasta su triunfo en 1959. Participó en la fundación de Prensa Latina, la agencia de noticias de Cuba. Su prestigio literario, que en 1982 le valió el Premio Nobel de Literatura, le confirió autoridad para hacer oír su voz sobre la vida política y social colombiana. Su actividad como periodista queda reflejada en *Textos costeños*, de 1981 y *Entre cachacos*, de 1983, compendios de artículos publicados en la prensa escrita.

El prólogo del escritor y periodista colombiano Gabriel García Márquez constituye uno de los textos claves del portafolio “Graficario de la lucha popular en Colombia” dirigido y editado por el Taller Corporación Prográfica de Cali. El prólogo de García Márquez alude al valor del portafolio como un producto gráfico sin precedentes que compromete la conciencia histórica de los artistas participantes, su reflexión entorno al pasado, recreando episodios de la historia, que ha sido más representada que narrada por parte de sus artistas.

En una prosa entretenida y jocosa, el prólogo de García Márquez presenta una mirada histórica sobre el valor de la crónica en las épocas del descubrimiento y la conquista española por parte de Cristóbal Colón y sus cronistas. García Márquez la plantea como una historia oficial disfrazada por parte del conquistador al mostrar una “realidad” publicitada, desde la riqueza del conquistado representada a partir de valores europeos.

García Márquez relaciona el relato del cronista y la lectura por parte de los grabadores europeos con la labor de los artistas “plasticarios” colombianos que participaron en el portafolio “Graficario de la lucha popular en Colombia”.

Finalmente, García Márquez destaca la labor de los artistas participantes al señalar la injusticia social de su país como el objetivo de sus apuntes gráficos en el portafolio. El autor resalta en este proyecto, la expresión vital del auge de la gráfica colombiana, dando muestra de ello, la reunión de artistas de diversas generaciones y géneros artísticos.

El autor enfatiza el objetivo del portafolio al expresar gráficamente los movimientos sociales y políticos del país, lo cual influyó a la gráfica nacional desde finales del siglo XIX hasta la década del setenta. En su prólogo, García Márquez le asigna a la difusión masiva del arte una función política, lo cual se ve claramente reflejado en el portafolio.

El taller Corporación Prográfica de Cali apostó a un proyecto gráfico consecuente con la realidad social del país vista desde las artes plásticas, con un fin tanto divulgativo como comercial: vender un portafolio que reuniera obras de artistas y caricaturistas consagrados además de textos de corte académico y literario. El prólogo de García Márquez con la introducción de Álvaro Medina, auguraba la consolidación del proyecto gráfico y su recordación entre el medio artístico colombiano. Sus planes de venta iniciaron desde 1977 y su divulgación en medios de comunicación y eventos artísticos, en 1978. Fue este año en que el Semanario Cultural del diario El Pueblo de Cali le dedicó toda la edición No 84.

En este texto se evidencian los fuertes lazos de amistad y compromiso político de los autores del portafolio con los escritores colaboradores. Tal fue el caso de García Márquez y su cercanía a los movimientos de izquierda en América Latina y sus relaciones con Cuba. Estas empezaban a consolidarse por parte de Álvaro Medina y los artistas gestores del portafolio, como el artista colombiano Pedro Alcántara Herrán y otros miembros directivos del Taller.

CORPORACION PROGRAFICA

CUBA COLOMBIA RAICES COMUNES

PORTAFOLIO DE DOCE OBRAS GRAFICAS DE SEIS ARTISTAS CUBANOS
Y SEIS ARTISTAS COLOMBIANOS PROLOGADO POR EL POETA CUBANO
NICOLAS GUILLEN Y CON INTRODUCCION DEL POETA COLOMBIANO
LUIS VIDALES.

WILFREDO LAM
LUIS MARTINEZ PEDRO
RENE PORTOCARRERO
MARIANO RODRIGUEZ
CARMELO GONZALEZ
RAUL MARTINEZ

PEDRO NEL GOMEZ
ALEJANDRO OBREGON
ENRIQUE GRAU
JUAN ANTONIO RODA
AUGUSTO RENDON
PEDRO ALCANTARA



1978
Cali, Colombia

Cuba Colombia Raíces Comunes

Portafolio "CUBA COLOMBIA RAICES COMUNES".

Taller Corporación Prográfica. Cali, Colombia. 1978

El portafolio Cuba Colombia Raíces Comunes fue una producción del Taller Corporación Prográfica de Cali, prologado por el poeta cubano Nicolás Guillén y con introducción del poeta colombiano Luis Vidales.

En la realización de este portafolio de doce obras gráficas participan 6 artistas cubanos y seis artistas colombianos, ambos grupos de exponentes artísticos de diversas generaciones. El grupo de artistas cubanos está conformado por Wifredo Lam (Zagua la Grande, Cuba 1902 – La Habana, 1982), Luis Martínez Pedro (La Habana, Cuba 1910 – 1980), Rene Portocarrero (La Habana, Cuba 1912. 1985), Mariano Rodríguez (La Habana, Cuba 1912 – 1990), Carmelo González (La Habana, Cuba 1920 – 1990), Raúl Martínez (Ciego de Ávila, Cuba 1927-1995). El grupo de artistas colombianos está conformado por Pedro Nel Gómez (Anorí, Antioquia Colombia 1899 – 1984) Alejandro Obregón (Barcelona, España 1920 – 1992), Enrique Grau (Cartagena, Colombia 1920 –

2004), Juan Antonio Roda (Valencia España, 1921-2003), Augusto Rendón (Medellín Colombia, 1933), Pedro Alcántara (Cali, Colombia, 1942).

El texto introductorio del catálogo se presenta en cuatro partes. En el primero se plantean las condiciones comunes de la realidad histórica de ambos países; Cuba y Colombia unidas por la misma historia basada en el mestizaje y las luchas históricas que ambas naciones han afrontado como *un destino histórico común*. Tal identidad histórica y su compromiso social son orígenes comunes y disímiles a la vez, siendo representadas en las 12 obras gráficas que conforman esta carpeta, fruto de un esfuerzo conjunto de agrupar los artistas más relevantes del momento en la plástica latinoamericana, en el que su obra es testimonio y registro de problemas sociales comunes.

En la segunda y tercera parte, la Corporación Prográfica presenta la relevancia de su segunda edición de gráfica comprometida al compilar lo más destacado del arte latinoamericano, nacional y caribeño. Labor iniciada en su primer portafolio *Graficario de la Lucha Popular en Colombia*. El taller se compromete en el reconocimiento del trabajo de quienes destacan y rescatan los valores de “nuestra cultura e identidad” como es el caso de los escritores Nicolás Guillén y Luis Vidales. Prográfica reafirma su contribución al desarrollo de las artes plásticas nacionales con la realización de sus portafolios.

Finalmente se describe, de manera breve, un pequeño glosario de las técnicas gráficas tales como la litografía, la xilografía, la serigrafía y el grabado en metal. Es probable que la intención de aclarar tales términos se deba a que las obras del portafolio están hechas en dichas técnicas o que sean las técnicas más estudiadas y difundidas por el Taller Corporación Prográfica. Estos dos argumentos se esgrimen debido a que no se pudieron ubicar las obras pertenecientes a esta carpeta.

Evidentemente, los textos del catálogo están escritos en conjunto, siendo Prográfica el autor de la compilación en donde colaboran críticos, poetas e historiadores del arte tales como Germán Rubiano y Álvaro Medina en el caso de Colombia; y Alejo Carpentier y José Rodríguez Feo, en el caso de Cuba. Toda esta conjunción de oficios y saberes logra consolidar unas de las obras más excepcionales de la gráfica latinoamericana.

Se destaca la importancia de las cortas reseñas a modo de presentación de la obra de los artistas que hacen parte de portafolio y su incidencia en el arte contemporáneo del momento. Se denota un claro origen en la tradición artística de los años sesenta. Esta es una década en donde se definen el auge los lenguajes plásticos en la mayoría de los casos, desde el abstraccionismo, el constructivismo, la nueva figuración y sus variantes “barrocas” y la figuración política en la pintura, el grabado y el diseño gráfico.

Es importante reconocer que el portafolio cobra una vital importancia como segunda realización del Taller Prográfica debido a la acertada compilación de obras de artistas latinoamericanos y nacionales de diversas generaciones. Se destaca la trayectoria del más veterano hasta los más jóvenes y su pertinente incursión en la plástica con sentido comprometido, donde los símbolos de la revolución y del pueblo son consecuentes con la realidad nacional de cada país. Además, es importante destacar que todos los artistas reseñados estaban activos artísticamente.

Por el momento, no se encontró ningún registro del portafolio en el archivo del Taller ni en los archivos de los entrevistados. Por tal motivo no se tuvo acceso al colofón²⁹ en donde se encuentra el prólogo de Guillén y la introducción de Vidales.

Se presenta a continuación la totalidad del plegable con las firmas manuscritas de cada artista y con las reseñas elaboradas por los críticos, escritores, poetas e historiadores de ambas nacionalidades.

²⁹ *Colofón*: Anotación al final de los libros, que indica el nombre del impresor y el lugar y fecha de la impresión, o alguna de estas circunstancias. (definición de RAE, recuperado el 16 de mayo de 2013)

CUBA COLOMBIA RAICES COMUNES CUBA COLOMBIA RAICES COMUNES

Los pueblos de Cuba y de Colombia presentan una profunda identidad histórica. Por un lado esa identificación parte del entrecruzamiento indígena, español y africano que se produce en estos países y se convierte en una base étnica y cultural común y por otro se reconoce en la comunidad de luchas históricas que ambos países han desarrollado. Pero sobre todo, los dos países se hermanan en su destino histórico común. Esas raíces comunes, unidas a las particularidades antillana de Cuba y caribe y andina de Colombia, determinan una manera singular de apropiarnos del mundo y de reconocerlo, y nos imprimen características culturales propias que generan una riqueza expresiva de enorme significado que nuestros artistas recogen con gran capacidad creadora. Es así como los maestros cubanos Wilfredo Lam, Luis Martínez Pedro, René Portocarrero, Mariano Rodríguez, Carmelo González y Raúl Martínez y los colombianos Pedro Nel Gómez, Alejandro Obregón, Enrique Grau, Juan Antonio Roda, Augusto Rendón y Pedro Alcántara conforman un grupo de personalidades relevantes y representativas en la historia de las artes plásticas de los dos países porque su obra, expresión genuina de la cultura de sus pueblos, testimonia la existencia de un lenguaje común y representa ante el mundo un aspecto del arte latinoamericano en su más alta categoría estética.

La Corporación Prográfica presenta con orgullo su segundo trabajo, el portafolio "CUBA-COLOMBIA, RAICES COMUNES", colección que recoge las obras gráficas de estos grandes maestros del arte contemporáneo de nuestro continente. Este portafolio es prologado por el poeta Nicolás Guillén, auténtico exponente de la cubanidad enraizado profundamente en la cultura de Nuestra América y es presentado por el poeta colombiano Luis Vidales quien se ha destacado en su constante afán por rescatar los valores de nuestra propia cultura. Desarrollamos con este nuevo trabajo el propósito de difundir los valores artísticos más auténticos de América Latina y del Caribe iniciado ya con nuestra primera obra el "GRAFICARIO DE LA LUCHA POPULAR EN COLOMBIA". La Corporación Prográfica entrega esta excelente muestra del arte de Cuba y de Colombia segura de que significa, además, una contribución de importancia fundamental al desarrollo de las artes plásticas nacionales.



PEDRO NEL GOMEZ (Anorí, Antioquia, Colombia, 1899)

Pintor, muralista, escultor, ingeniero, arquitecto y urbanista. Cuenta con una enorme producción artística que incluye varios miles de metros cuadrados de frescos, y cientos de óleos, acuarelas y esculturas. Personalidad multifacética que ha sabido interpretar y reflejar auténticos valores populares relievando los verdaderos héroes de nuestro pueblo: la barequera, el agricultor, el colono, el minero. Estos son sus personajes primordiales, rescatados en un rico lenguaje plástico resultado de serias investigaciones sobre la familia, la mitología americana, la explotación minera, el trabajo del oro y el fenómeno social de la violencia que ha vivido nuestro país. Pedro Nel Gómez se convierte así, efectiva y realmente, en un abanderado del rescate de nuestros más auténticos valores culturales y se lo puede justamente considerar como el decano de los artistas plásticos nacionales.



WILFREDO LAM: (Sagua La Grande, Cuba, 1902)

Es el pintor que más ha paseado el nombre de Cuba por todos los museos del mundo, que está considerado por la crítica europea entre los más grandes pintores modernos junto a Picasso, Miró y otros y el que asimiló todas las corrientes estéticas de su época y las puso a hablar en africano y en español recurriendo a elementos de los cultos afro-cubanos, sin emplear sus símbolos en su sentido estricto sino dotándolos de un significado plástico. Este artista cubanísimo que, por accidente de la historia, hace más de 40 años vive entre Francia e Italia pero que nunca ha dejado de estar en Cuba, —el humus verdadero de toda su obra—, es "quien nos enseñara —como reconoce Alejo Carpentier— la magia de la vegetación tropical, la desenfrenada creación de formas de nuestra naturaleza —con todas sus metamorfosis y simbiosis— en cuadros monumentales de una expresión única en la pintura contemporánea".

ES CUBA COLOMBIA RAICES COMUNES CUBA COLOMBIA RAICES COMUNES

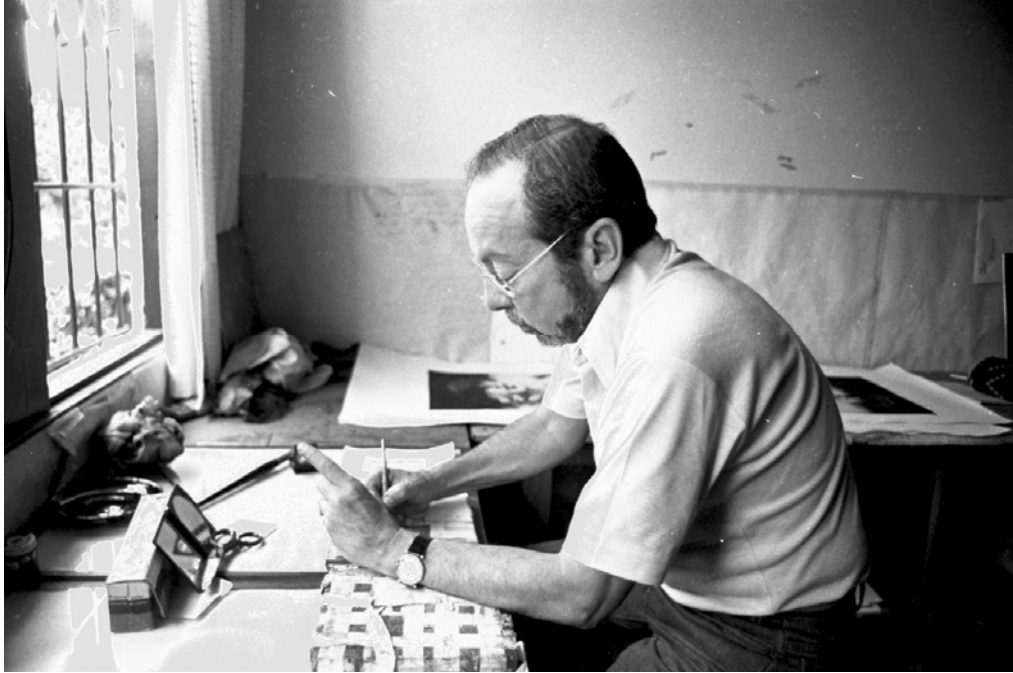
Para culminar este capítulo, se presentan algunas fotografías de las sedes del Taller, especialmente la sede del barrio Cristales, lugar donde se concibieron los proyectos más ambiciosos del Taller. Aquí, algunos de sus asiduos visitantes.



Mesa de trabajo con serigrafía de René Portocarrero, 1978. Taller sede barrio Cristales



Antonio Barrera imprimiendo su obra para el portafolio Paisaje Latinoamericano de 1980?. Taller sede barrio Cristales



Enrique Grau, 1979. Taller sede barrio Cristales



Lucy Tejada, 1979. Taller sede barrio Cristales



María Eugenia Duque, impresora de la obra Mariano Rodríguez revisando las serigrafías de los "Gallos" junto al artista, 1978. Taller sede barrio Cristales



Juan Antonio Roda, 1978. Taller sede barrio Cristales



El maestro Carlos Correa (Medellín, Colombia, 1912 - Cali, 1985), supervisando la impresión de su aguafuerte para el *Graficario* "Trece de Junio", realizado en 1953. Lo apoya en la impresión el maestro Augusto Rendón. Taller sede barrio Cristales, 1978

Capítulo 3

Socialización de sus proyectos gráficos: Un Taller que convoca



(De izquierda a derecha: Félix Beltrán, diseñador cubano, conversando con la periodista Gilma Jiménez de Niño para el Semanario El Pueblo. Cali, Sede Barrio Cristales, 1978. Foto: Chalo Rojas)

Phanor León (Cali, 1944 – 2006):

" Hoy día es algo común encontrar en cada pintor, fotógrafo o diseñador a un creador preocupado por la expresión gráfica de su obra. Porque la gráfica no sólo obvia el problema de comunicación que todo artista con un auditorio amplio y calificado, sino que le permite, con recursos plásticos y expresivos en constantes renovación, explorar los más diversos temas y propuestas ya tratados en la pintura y el dibujo, incorporando nuevos conceptos técnicos y artísticos. La gráfica es por esto, signo democrático y progresista (...)".

(extraído del catálogo de la exposición GRÁFICA SERIADA EN EL VALLE DEL CAUCA. Semana del Valle en Bogotá. Planetario Distrital. Bogotá. Diciembre 1 /88 - Enero 1 / 89)

El siguiente capítulo explica cuáles fueron los proyectos de exhibición y la generalidad del record expositivo del Taller: la divulgación de los portafolios dentro y fuera del país, los medios para fomentar sus relaciones, la enseñanza de la técnica serigráfica y los proyectos de divulgación y apoyo entre instituciones. Para estos casos se revisarán dos casos relacionados con la enseñanza de la técnica: taller de serigrafía, Casa de las Américas y el taller del Fondo de Bienes Culturales en La Habana, Cuba; y dos casos de divulgación y apoyos instituciones: Portafolio a favor del Museo de Arte Moderno de Cartagena en 1979 y la exposición Gráfica Contemporánea de la República Democrática Alemana, en convenio expositivo con el Museo de Arte Moderno La Tertulia y el Centro de Exposiciones de Arte de la República Democrática Alemana, en 1982.

Los inicios del Taller Corporación Prográfica y sus vínculos con talleres de gráfica en Latinoamérica, se consolidaron gracias a las constantes relaciones profesionales e ideológicas con los artistas y certámenes del continente. Prográfica se conforma como una empresa gráfica que crea su propio circuito de venta, producción y divulgación de las obras de los artistas que participaban en los proyectos gráficos o carpetas y portafolios. Uno de los proyectos más importantes fue el *Graficario de la Lucha Popular en Colombia*.

A partir de estas relaciones surgen y se potencian los vínculos de tipo fundacional y de capacitación para montar talleres de gráfica e incentivar un intercambio pedagógico con países como Cuba, Panamá, EU y Polonia. Asimismo, se dinamizó en gran medida la realización de carpetas entre artistas de distintos países y los artistas e impresores de Prográfica. De dicho intercambio es importante destacar la producción de artistas provenientes de Ecuador, Perú y Venezuela, como es el caso respectivamente de Enrique Tábara (Ecuador), Anselmo Carrera (Perú) y Edgar Sánchez (Venezuela).

Algunos de los vínculos profesionales e ideológicos más estrechos con Prográfica (TCP) fueron las relaciones con Casa de las Américas de Cuba bajo la dirección del artista Mariano Rodríguez y el diseñador cubano Félix Beltrán. Además de las fluidas relaciones con artistas como el mismo Rodríguez, Rene Portocarrero, Wifredo Lam, Raúl Martínez entre otros, emprendió Prográfica las labores de capacitación en técnica serigráfica en un taller perteneciente a Casa de las Américas, el cual no tuvo mucho éxito.

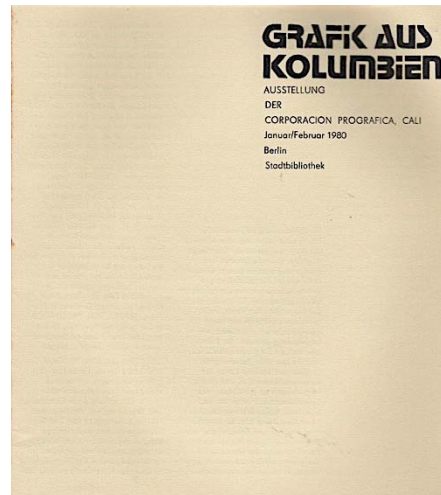
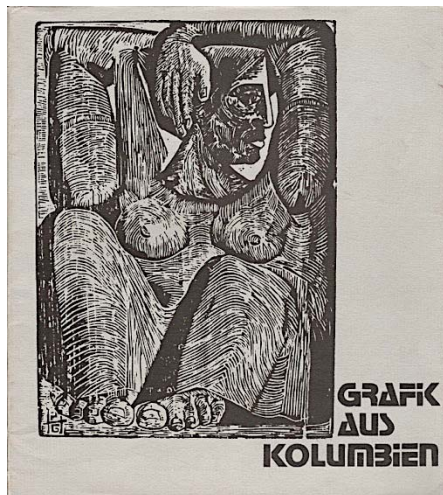
Otras relaciones con la gráfica latinoamericana se asentaron en el Instituto Panameño de Arte PANARTE, a inicios de la década del ochenta. La artista colombiana radicada en Panamá, Alicia Viteri, fue la directora del taller de grabado de PANARTE. Entre Prográfica y PANARTE se dieron intercambios pedagógicos y comerciales importantes, como es el caso de los cursos en grabado y serigrafía impartidos por Pedro Alcántara, Umberto Giangrandi y María de la Paz Jaramillo a los artistas panameños miembros de PANARTE, quienes, en diversas temporadas, viajaron a Cali a trabajar en Prográfica. Ellos fueron: Brooke Alfaro, Manuel Chong-Neto, Mario Calvit y Tabo Toral.

3.1. Proyectos de exhibición: la “gira” del *Graficario*.

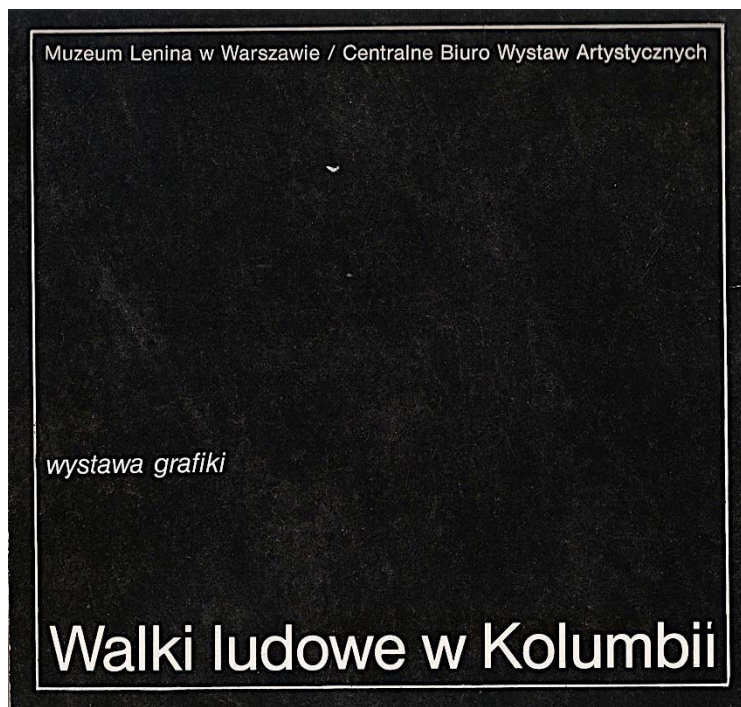
La Corporación Prográfica se dio a conocer por su primer portafolio *Graficario de la Lucha Popular en Colombia* (1977). Este proyecto gráfico tuvo el mayor despliegue expositivo de los primeros cinco años de vida del Taller, en el cual se agendaron dos exposiciones en Europa de Este con el ánimo de difundir un producto gráfico de marcado compromiso político. A estas exhibiciones se le sumó posteriormente, ya en 1984, otra exhibición sobre gráfica latinoamericana, que dialogaba perfectamente con el objetivo del *Graficario*.

La gestión del proyecto y la circulación de las obras estuvo a cargo del Taller.

A continuación, las portadas de las tres exposiciones:



1. Exposición Grafik aus Kolumbien. Berlín (1980, gira del Graficario)



ENRIQUE GRAU (1920). Malarz stosujący figurację pełną, okrągłą. Charakteryzuje się teatralnością tematów i krytycznym humorem.

11

„Plaki mięsożerne pomiędzy Chile i Argentyną”
serigrafia 37,5x53; 1977
serigrafia 52x72; 1978
serigrafia 56x76,5; 1979

ALEJANDRO OBREGÓN (1920). Nowatorstwo jego wyrazu jest kamieniem milowym w sztuce kolumbijskiej. W twórczości swej odzwierciedla istotne wydarzenia w historii kraju.

12

„Okrzyk Galána”
serigrafia 37,5x53; 1977
litografia-serigrafia 52x72; 1978
drzeworyt 56x76,5; 1979



14

JORGE ELIAS TRIANA (1921). Muralista, malarz, autor grafik głównie o tematyce ludowej.

13

„Do Zwycięstwa”
serigrafia 37,5x53; 1977
tempera 50x70
tempera 50x70

FERNANDO ORAMAS (1924). Delikatnym i bezpośrednim językiem grafiki opowiada o szczególnych wydarzeniach naszej historii.

14

„9 Kwietnia”
litografia-serigrafia 37,5x53; 1977
drzeworyt 50x70

JUAN ANTONIO RODA (1921): Malarz, który w dojrzałym wieku uczy się techniki grafiki i tworzy dzieła o wielkiej jakości i znaczeniu. Ich tematyka jest przede wszystkim humanistyczna.

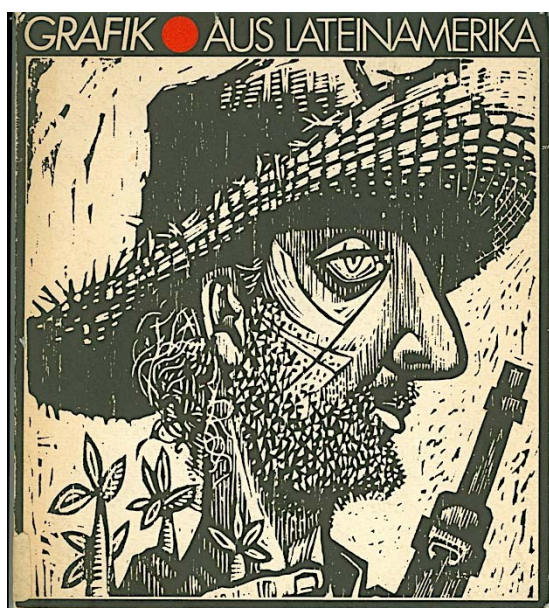
15

„Jeden, dwa, trzy”
grafika w metalu 37,5x53; 1977
rycina 60x90
rycina 60x90



15

2. Expositi3n Walki Ludowe w kolumbii. Varsovia (1979, gira del Graficario)



Die ausstellenden Künstler	
Pedro Alcántara, Kolumbien	Luis Martínez Pedro, Kuba
Brooke Alfaro, Panama	Raúl Martínez, Kuba
Antonio Alvarado, Panama	Oscar Muñoz, Kolumbien
Ever Astudillo, Kolumbien	Maria Thereza Negreiros, Brasilien
Antonio Barrera, Kolumbien	Edgar Negret, Kolumbien
Alvaro Barrios, Kolumbien	Alejandro Obregón, Kolumbien
Luitgardo Broce, Panama	Eduardo Pérez, Panama
Coqui Calderón, Panama	René Portocarrero, Kuba
Mario Calvit, Panama	Eduardo Ramírez Villamizar, Kolumbien
Santiago Cárdenas, Kolumbien	Augusto Rendón, Kolumbien
Anselmo Carrera, Peru	Juan Antonio Roda, Kolumbien
Manuel Chong-Neto, Panama	Mariano Rodríguez, Kuba
Manuel Estrada, Kolumbien	Edgar Sánchez, Venezuela
Ever Fonseca, Kuba	Thomás Sánchez, Kuba
Fernell Franco, Kolumbien	Al Sprague, Panama
Pedro Nel Gómez, Kolumbien	Hernando Tejada, Kolumbien
Carmelo González, Kuba	Enrique Tábara, Ekuador
Ernesto González Puig, Kuba	Tabo Toral, Panama
Mario Gordillo, Kolumbien	Guillermo Trujillo, Panama
Enrique Grau, Kolumbien	Guillermo Vélez, Kolumbien
Cosme Jaramillo, Kolumbien	Anibal Villacis, Ekuador
Ramiro Jácome, Ekuador	Alicia Viteri, Kolumbien
Wifredo Lam, Kuba	

3. Exposición Grafik aus Lateinamerika. Berlin, RDA. (1984)

Quiero presentar dos citas extraídas del mismo texto introductorio de la exposición anteriormente mencionada, en donde se subraya todo un proceso específico de producción del Taller Prográfica, a la luz de un discurso que parte de su presente más inmediato: un catálogo escrito para una exposición a finales de los ochenta, la misma muestra que enaltece los grandes logros de la gráfica, pero sobretodo, la nostalgia por lo que resulta como un hecho icónico para una ciudad como Cali. Hablo de la producción de una carpeta como la del Graficario de las luchas populares en Colombia. Junto a ese proceso, es importante destacar la relación existente con la fundación de proyectos artísticos que jalaron las iniciativas de los miembros del taller como fue la creación del TEC (teatro experimental de Cali) y sus vinculaciones políticas; estos como procesos que seguirían como modelos de progreso cultural:

“(…) El ambicioso portafolio: “Graficario de las luchas populares en Colombia” sería la presentación de la Corporación Prográfica. Este portafolio lanzado en 1977 que incluía 32 obras entre ediciones facsimilares, serigrafías, xilografías, litografías y grabados en metal, constituiría además un éxito económico. Prográfica habría tenido su embrión en una carpeta de obras conjuntas de Pedro Alcántara y Phanor León en 1973 promovida por la Librería Cultura. La agrupación en 1974 de Alcántara y León con Virginia Amaya, María de la Paz Jaramillo y Oscar Muñoz, dio origen al Taller Experimental de Cali y la edición de las carpetas “Solidaridad con Chile” (1975) y “Mujeres de América” (1976) con la que alcanzarían un premio colectivo en Intergraphik Berlín 76, experimentando, a través del trabajo colectivo, organizados alrededor de problemas concretos, buscando llegar a un público mas amplio, así como concretando nuevos significados gracias al medio gráfico,

generarían unas expectativas captadas por la Corporación Prográfica al tiempo que permitía un manejo económico por parte de los artistas a la par que buscaba canales alternos de distribución de las obras. La Corporación Prográfica llegaría a ser a comienzos de la presente década el taller más importante de grafica seriada en el país – importancia incluso internacional, gracias al altísimo nivel técnico que llego a alcanzar . (...) ³⁰

Al hablar de las exposiciones, el siguiente documento del Taller constata el *record* expositivo desde 1978 a 1980. Inicia el documento con la siguiente acotación:

“El Taller de la Corporación Prográfica ha impulsado a través de contactos nacionales e internacionales exposiciones a fin de mostrar sus trabajos. Estas exposiciones se han hecho partiendo del primer trabajo “Graficario de la Lucha popular en Colombia” y de obras individuales de los artistas.

Según el listado de exposiciones nacionales e internacionales realizadas por el Taller entre 1978-1980, se relacionan en el siguiente listado:

³⁰Pie de nota aclaratoria que aparece en el catálogo:

Galaor Carbonell resaltaba como Prográfica “es el gran taller de producción de imágenes seriadas en el país. Su organización, altamente profesional, el alto nivel de calidad artística en el cual opera, y su orientación comercial, se complementan con la exclusión de cualquier posibilidad docente y experimental, para obtener una situación óptima para la producción eficiente, económica y en gran escala, basada en métodos artesanales, de excelentes graficas que se ofrecen en Colombia y muchos otros países. La orientación estética del trabajo de la Corporación es eminentemente pictórica, enraizada en las enseñanzas de Homar, y por lo tanto mayoritariamente serigráfica” (en OBRA GRAFICA SERIADA EN COLOMBIA, Banco Central Hipotecario). Hoy por hoy, las actividades de la Corporación Prográfica se encuentra muy reducidas y el trabajo que se realizaba allí, prácticamente ha sido absorbido por talleres privados de fundación reciente.

EXPOSICIONES

El Taller de la Corporación Prográfica a impulsado a través de contactos Nacionales e Internacionales exposiciones a fin de mostrar sus trabajos. Estas exposiciones se han hecho partiendo del primer trabajo "Graficario de la Lucha Popular en Colombia" y de obras individuales de los artistas. Las exposiciones realizadas Nacionales:

Bogotá: Universidad Nacional (1978)
Círculo de Periodistas de Bogotá (1978)
Biblioteca Luis Angel Arango (Banco de la República 1978)

Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander (1978)

Medellín: Federación de Trabajadores de Antioquia (1978)

Barranquilla: Cámara de Comercio (1978)

Cartagena: Cámara Junior, Galeria del Banco de la República (1978)

Cali: Universidad del Valle (1979)

Internacionales:

Casa de Las Américas (Habana, Cuba 1978)

Barsovia (Polonia 1979)

Berlín, República Democrática Alemana (1980)

Sofia, Bulgaria (1980)

Esta próxima a realizarse una exposición en Praga, Checoslovaquia.

Las exposiciones nacionales realizadas:

Bogotá: Universidad Nacional (1978), Círculo de periodistas de Bogotá (1978), Biblioteca Luis Ángel Arango (1978); Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander (1978)
Medellín: Federación de trabajadores de Antioquia (1978); Barranquilla: Cámara de Comercio (1978); Cartagena: Cámara Junior, Galería del Banco de la República (1978)
Cali: Universidad del Valle (1979)

PUBLICACIONES

Se ha publicado además ocho folletos para los portafolios realizados en la Corporación, los Catálogos de las exposiciones y reportajes en la prensa local y Nacional.

ASISTENCIA TECNICA

La Corporación ha impartido asistencia técnica en cuanto a la formación de impresores en serigrafía. Han pasado artistas del área del Caribe y Nacionales.



De izquierda a derecha: German Cobo, Embajador Alemán, intérprete, el actor Helios Fernández y María Eudoxia Arango. Sede Barrio el Refugio, 1981. Foto: Chalo Rojas



Reunión con la Comisión de la Embajada Alemana revisando un portafolio (por identificar, se cree que son las obras de la exposición Gráfica Contemporánea de la República Democrática Alemana (1982)

Exhibiciones internacionales relacionadas en el documento:

Casa de las Américas (Habana, Cuba 1978), Varsovia, Polonia 1979, Berlín RDA 1980, Sofía, Bulgaria (1980).

En el archivo personal de Pedro Alcántara Herrán y del archivo muerto del Taller se encontraron doce (12) catálogos de exposiciones y portafolios en las que el Taller fue: participante, editor y gestor de la muestra (1979-1982)

Graficario de la Lucha Popular en Colombia. 1977: Periodo contestatario

Portafolio Cuba Colombia Raíces Comunes (1978)

Portafolio 10 Artistas y un Museo a favor del Museo de Arte Moderno de Cartagena. (1979)

Portafolio Alcántara evoca a Martí. (1979)

Exposición Walki Ludowe w kolumbii. Varsovia (1979, gira del Graficario)

Exposición Grafik aus Kolumbien. Berlín (1980, gira del Graficario)

Exposición Grafik aus Lateinamerika. Berlín, RDA. (1984)

Exposición Graphics from América. (EU) (?)

Portafolio - Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Portafolio - Museo de Arte Moderno de Panamá.



De izquierda a derecha: Santiago García, director teatro la Candelaria, Isabel Jimeno, artista cubana en intercambio y el maestro Enrique Grau. Sede barrio Cristales, 1980. Foto: Chalo Rojas

3.2. Enseñanza de la técnica, estudio de 2 casos: El fallido departamento de Litografía y los talleres de serigrafía en Casa de las Américas y el Fondo Cubano de Bienes Culturales.

Enseñanza de la técnica, iniciativas institucionales:

La producción del Taller, materializada en sus portafolios y servicios de asesoría y edición de obra en medio gráfico, siempre tuvo un eco en el medio cultural debido sus estrategias de socialización y divulgación a través de exposiciones oficiales y no oficiales.

Alcántara denomina exposiciones oficiales a los eventos con vínculos políticos, a partir de negociaciones con Embajadas de los países comunistas, especialmente con países de Europa del Este, República Democrática Alemana, Polonia, Checoslovaquia especialmente; y en Latinoamérica, con Cuba. Con las dependencias de los países anteriormente nombrados surgían más exhibiciones, posibilidades de intercambios de corte pedagógico y venta de portafolios directamente.

Las exposiciones no oficiales, surgían de intercambios menos formales entre artistas y galerías que no reiteraban un compromiso político. En esta década, en los años setenta, un medio publicitario y facilitador en la construcción de memoria eran los catálogos que con un esmerado y prolijo diseño editorial, daban vía libre a la socialización del producto y a construir memoria dentro de las instituciones, ya fueran talleres, museos o galerías.

En estas estrategias, amparadas en relaciones de corte político y artístico, entre el producto y su socialización se halla una conjunción de donde surge la iniciativa de

generar espacios de aprendizaje de nuevas técnicas dentro del Taller. Permanece el ánimo de abrir nuevos retos técnicos que permitieran ampliar los servicios de los medios gráficos que ya ofrecían.

El mejor caso de producto exitoso, que permite definir el poder de convocatoria y socialización de un proyecto es "la gira del Graficario" por los países de Europa del Este. En este sentido se planearon tres exposiciones que llevaron la producción del portafolio del *Graficario* y otras propuestas gráficas hechas en Latinoamérica a Europa, no sólo del Este.

Con relación a la enseñanza de nuevas técnicas surgieron dos situaciones: los intentos fallidos de explorar otras técnicas que en Taller no se manejaran, como el caso de la litografía, y las inesperadas reacciones positivas del medio artístico, ya fuera local, nacional o internacional. Los países latinoamericanos tuvieron mayor interés en seguir indagando en el aprendizaje de las técnicas, buscando la posibilidad de continuar con lo aprendido.

El fallido Departamento de Litografía

Sobre los intentos fallidos, hubo un caso memorable en 1982, específicamente en la sede del barrio el Refugio. Este intercambio se realizó en el marco del convenio con el Ministerio de Cultura de Polonia en 1982, cuando Alcántara fue a llevar la exposición Gráfica Colombiana. En este viaje se quería concretar el intercambio pedagógico entre un maestro polaco de litografía y un artista del Taller que fuera a capacitarse en la misma técnica y otras de orden gráfico.

En ese caso, el Ministerio polaco nombró a la profesora Sofía Glasser para venir tres meses al Taller para formar litógrafos. Mientras tanto, el artista Phanor León estudiaría en la escuela de la ciudad de Lotz, atraído por el comunismo. Lo cierto es que ninguno cumplió sus objetivos. La profesora Glasser no cubrió las expectativas, como diría Alcántara (2013), entre otras cosas porque no era buena compañera de Taller.

Como compañera de taller no se relacionó de manera efectiva con el equipo de Prográfica y los impresores no se mostraron interesados en aprender la técnica para el Taller. Tenía el interés de abrir otro frente de trabajo técnico, pero no hubo clientela para aprender o producir litografía. Los artistas no se mostraron interesados, probablemente porque no existía en Cali ni en el país una tradición de obra litográfica hasta el momento. Y sobre Phanor León, su curso no fue concluido al vivir el más crudo ambiente comunista en medio del invierno más arrollador.

Tal como se refiere el fragmento de esta carta por parte del jefe de impresores del Taller, el artista Phanor León, dirigida a Alcántara:

Viejo Pedro: Primero que todo, un abrazo cálido y fraterno
para ti, para toda la "familia" del Taller:
a los Armandos, los Chalos, los Arnulfos, a las Vir-
ginias, a toda esa "Fauna" entrañable que
hace posible algo tan importante como nuestro
Taller; y el que yo esté aquí, disfrutando del
aire del Báltico, sin mayores preocupaciones.
También para la Dirección de Paco: sigo en
inquietud los acontecimientos políticos de Ma-
condo, esa tierra mítica, amenazada por los
generalotes: Recibo de Estela, periódicamente
la VOZ, y literalmente, la devoro. Sería bueno
que ustedes también me la enviaran, por
que acá es muy útil para su difusión entre los
colombianos, que la leen con mucho interés.
Las que se reciben, se hacen circular, pero en pocas
(DOS, NADA MAS, contando la mía) y hay que enviar
a CRACOVIA y POZNAN. También Documentos Poli-
ticos, si es posible. Bueno: YO NO ESTOY YENDO a
la Escuela sino dos veces a la semana a hacer
litografía. Yo solicité autorización y por eso
principalmente, no he tomado otros cursos a la
espera de una respuesta afirmativa. Pero temo
que eso no sea posible, porque sobre los talleres
se ejerce un control bastante burocrático, para
el caso. Se necesita un permiso especial, acceso a llaves
y eso parece tener un trámite engorroso.
Es así, que el tiempo libre es para mí una carga

Fragmento carta de Phanor León dirigida a Pedro Alcántara, Polonia. 1982

Viejo Pedro: Primero que todo un abrazo cálido y Fraternal: para ti, para toda la "familia" del taller: a los Armandos, los Chalos, los Arnulfos, a las Virginias, a toda esa "Fauna" entrañable que hace posible algo tan importante como Nuestro Taller; y el que yo esté aquí, disfrutando del aire del Báltico, sin mayores preocupaciones.

También para la Dirección de Paco: sigo en inquietud los acontecimientos de Macondo, esa tierra mítica, amenazada por los generalotes: Recibo de Estela, periódicamente la VOZ, y literalmente, la devoro. Sería bueno que ustedes también me la enviaran porque acá es muy útil para su difusión entre los colombianos, que la leen con mucho interés.

Las que se reciben, se hacen circular, pero son pocas (DOS, NADA MAS, Contando la mía) y hay que enviar a Cracovia y POZNAN. También Documentos Políticos, si es posible. Bueno: YO NO Estoy yendo a la Escuela sino dos veces a la semana a hacer litografía. Yo solicité intensificarla y por eso principalmente, no he tomado otros cursos a la espera de una respuesta afirmativa. Pero temo que eso no sea posible, porque sobre los talleres se ejerce un control bastante burocrático para el caso. Se necesita un permiso especial, acceso a llaves y eso parece tener un Trámite engorroso. Es así, que el tiempo libre es para mí una carga (...)"

Para León, la experiencia de salir del país cambió sus perspectivas artísticas, abogando posteriormente por la necesidad de gestar proyectos para artistas jóvenes y desconocidos por el medio, que ya no concentrarán tanto la atención de un mercado que quería comprar, consumir e intercambiar únicamente figuras conocidas y validadas por el Museo la Tertulia, por citar un ejemplo de institucionalidad que permeó en el gusto y valoración del público al invertir en obra gráfica.

Retomando el tema pedagógico y volviendo a los artistas consolidados, los únicos artistas cercanos al Taller que se capacitaron a partir del curso de la maestra polaca fueron Santiago Cárdenas y Enrique Grau. Valdría la pena preguntarse, ¿qué pasó entonces con la expectativa de la enseñanza? En términos generales, tuvo mayor repercusión en los artistas curiosos por conocer nuevas técnicas y hubo otros que siguieron haciendo serigrafía. En Colombia, Cuba, Perú, Venezuela, Panamá y Ecuador hubo mayor recepción que en los países comunistas europeos.

Posterior a esta experiencia, surge un nuevo intercambio, ya de orden expositivo. A manera de "residencia artística", trajeron a un grupo de artistas alemanes para concretar la exposición Gráfica Alemana de la RDA, que cultivó los lazos entre ellos y el Taller. El objetivo de este intercambio, más que movilizar la misma exhibición entre Alemania y Cali, con producción del Taller y en el escenario del Museo la Tertulia, era intercambiar artistas de ambos continentes para que conocieran su cultura y sus países. Lo importante con ese vínculo era estrechar lazos colaborativos entre los países y sus instituciones.

Junto a sus proyectos de impresión, el Taller pensaba en otros alcances que pudieran favorecer el medio cultural y artístico, no sólo a nivel nacional, con iniciativas de pronunciamiento al cambio social como van a ser en 1983 y 1984, los Talleres Maestros realizados en conjunto con el Museo Rayo y la vinculación del Taller en la Jornada de los Artistas por la Paz. A nivel internacional, el Taller colaboró con iniciativas de capacitación y montaje de talleres de serigrafía como lo fueron los proyectos de montaje y capacitación de los talleres de Casa de las Américas y el Fondo de Bienes Culturales en Cuba.

Todos estos proyectos se lograron por la gestión de Alcántara como director artístico del Taller y estas iniciativas se empezaron a concretar con Cuba desde 1978. Este vínculo con un país de Latinoamérica, que era considerado bastión de lucha e independencia (aspectos que generacionalmente influyeron no sólo en la condición política de Alcántara, sino también en pares artísticos de la época) fue el resultado de una larga amistad por parte de Alcántara con el Ministerio de Cultura cubano y dos instituciones de apoyo cultural: Casa de las Américas bajo la dirección de Mariano Rodríguez (quien participó en dos portafolios del Taller: Cuba Colombia Raíces Comunes, 1978 y Grandes Maestros de la Plástica Cubana, 1980) y el ICAP, Instituto Cubano de Amistad por los Pueblos. Los vínculos con Cuba por parte de Alcántara empezaron a estrecharse en la década del

sesenta cuando él lleva la exposición *Los Testimonios* a la Habana en 1969³¹, después de haberse exhibido en la I Bienal de Dibujo y Grabado en la Universidad Central de Venezuela en 1967.

Desde el periodo como miembro asesor en el Museo de Arte Moderno la Tertulia, Alcántara cultivó todo tipo de relaciones con artistas, asociaciones, instituciones como museos, galerías y universidades que le sirvieron de apoyo cuando el Taller empezó a expandir no sólo sus productos, sino también su poder de gestión.



Taller de serigrafía del Fondo de Bienes Culturales. Archivo: Pedro Alcántara Herrán.

Montaje de dos talleres de serigrafía: Casa de las Américas y Fondo de Bienes Culturales. La Habana, Cuba

Un año antes de empezar el convenio para el montaje del taller de Casa de las Américas, y con la colaboración del Instituto Colombiano de Cultura, ColCultura, Alcántara co-organiza y participa en la exposición *La Plástica Colombiana de este Siglo*, evento en el participaron 60 artistas colombianos y que tuvo lugar en la Galería Latinoamericana Casa de las Américas, la Habana, Cuba.

³¹ Alcántara organiza en la exposición de "Los Testimonios" para Casa de las Américas en la Habana Cuba, con la participación de Carlos Granada, Augusto Rendón y Darío Morales.

En esta ocasión, la muestra de "Los Testimonios" se reestructuró tomando como base la experiencia de la exposición realizada en la Universidad Central de Venezuela. Ya en Cuba, la exposición incluyó una serie de fotografías sobre la violencia en Colombia, que consiguieron por medio de Orlando Fals Borda y monseñor German Guzman.

Álvaro Medina considera que, en esta exposición, los cubanos podían evidenciar el desarrollo del arte en Colombia: "... la Exposición propiciada por Casa de las Américas demuestra la existencia de una plástica dinámica que es, quizás, una de las menos arriesgadas del continente pero también una de las más auténticas y, en cuanto auténtica, de las más creativas. " (Medina, 1977, 3p)



Derecha a izquierda: German Rubiano, Luis Ángel Parra, Jorge Elías Triana, Tulio Rabinovich, María de la Paz Jaramillo, Pedro Alcántara Herrán, Virginia Amaya, persona desconocida, Haydee Santamaría, persona desconocida, Silvio Rodríguez.

A partir de 1978, cuando se realiza el portafolio Cuba Colombia Raíces Comunes, se inician las conversaciones con Casa de las Américas para iniciar las labores de adecuación del taller de serigrafía de la institución. Esta era muy diferente a la tradición de serigrafía artesanal (o lo que se conoce como *screen*), que maneja sólo colores planos; claro ejemplo de ello, son los carteles del ICAIC (Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográficos).

Para este primer taller, Prográfica diseña los planos, compra los materiales, monta todo el equipo técnico y envía a la artista Virginia Amaya para la supervisión del montaje. Todos los insumos venían desde Colombia, ya que los materiales eran Estados Unidos y no podían realizar ninguna transacción económica. Todos estos esfuerzos de planeación fueron donados por el Taller a Casa en el marco de un intercambio solidario, en el que se montaba el taller y a Cali, enviaban a una artista a que aprendiera la técnica y manejara el taller recién montado. De Casa enviaron a la artista cubana Isabel Jimeno para tal fin. De este esfuerzo nunca salió la primera impresión. Por problemas burocráticos, el taller nunca inició labores y artistas verdaderamente interesados como Raúl Martínez y René

Portocarrero debieron esperar hasta un segundo proyecto que sí llegó a operar.

Aproximadamente dos años después (1981) y por iniciativa de la directora del Fondo de Bienes Culturales, la señora Nisia Agüero, se funda el Taller de serigrafía del Fondo, también montado por Prográfica y supervisado por el impresor Jairo Agudelo. Este taller si llegó a funcionar, como lo afirma Alcántara (2013) bajo un esquema de intercambio de obra y venta de la misma con Galerías en Europa, específicamente en Madrid. Ya entregado al Fondo, el taller tuvo un largo período de producción y venta permanente. Actualmente, el taller existe con el nombre de Taller Artístico de Serigrafía del Fondo de Bienes Culturales René Portocarrero, ubicado en el Centro Histórico de la Habana Vieja. A partir de estos vínculos, el Taller involucra entre sus aliados al diseñador cubano Félix Beltrán, que ya en la sede del Taller en el barrio El Refugio, coordinó el portafolio “Grandes maestros de la plástica cubana” en 1981.

3.3. Divulgación y apoyos institucionales:

Portafolio a favor Museo de Arte Moderno de Cartagena, 1979

Para ilustrar el caso de un proyecto de apoyo institucional, se destaca la producción del portafolio “10 artistas y un Museo” a favor del Museo de Arte Moderno de Cartagena. En este proyecto participaron diez artistas nacionales de diversas generaciones, detectándose en su selección, artistas de la tradición y los artistas jóvenes del momento.

Participaron para este “Portafolio de 10 obras gráficas originales a beneficio del museo de arte moderno de Cartagena”: Enrique Grau, Alejandro Obregón, Edgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar, Pedro Alcántara, Darío Morales, Antonio Barrera, Ana Mercedes Hoyos, Santiago Cárdenas y Álvaro Barrios. Lo interesante de estas iniciativas, era que el grupo de artistas participantes no eran grabadores de oficio: continuaban y exploraban su trabajo artístico junto a nuevas exploraciones técnicas.

Personalidades como Álvaro Medina, German Rubiano, Juan Acha, Marta Traba, Gloria Zea, Eduardo Serrano, José Mario Moreno Galván, Roberto Pontual e Ida E. Rubín reseñaron los apartes del folleto. Todos estos intelectuales pertenecientes al medio cultural activo y de primer orden, a nivel nacional e internacional.

Este trabajo se realizó en conjunto entre ambas instituciones, Prográfica y la dirección del Museo, bajo la coordinación de Enrique Grau, Alejandro Obregón y Pedro Alcántara Herrán. Todo el equipo se encargó de difundir la convocatoria, la cual fue un verdadero éxito, por parte de los artistas participantes que mostraron su apoyo hasta los futuros compradores. El diseño del folleto estuvo a cargo del Taller, siguiendo con la tradición de magníficas piezas de presentación de los proyectos; este folleto era una pieza de colección.

El Taller definía la preventa y el Museo debía coordinar los pagos y sus posibles avances, al igual que Prográfica. Se repartían a mitades las responsabilidades, el Taller daba con un punto de equilibrio para pagar los gastos de honorarios y el Museo recibía sus ganancias. Dichas ganancias tenían un propósito loable: el Museo estaba ubicado en las antiguas bodegas de sal de Cartagena, en la Plaza San Pedro Claver. Era una edificación colonial a la que debía hacerse un tratamiento a las paredes. Por esta condición, era imposible exhibir en el lugar.

A continuación, se describe el protocolo de trabajo que se empleó para la realización del portafolio:

DE: LA CORPORACION PROGRAFICA

PARA: ENRIQUE GRAU
PRESIDENTE DEL MUSEO DE ARTE
MODERNO DE CARTAGENA DE INDIAS

ASUNTO: ESPECIFICACIONES FINALES DEL
PROYECTO DEL PORTAFOLIO
"DIEZ ARTISTAS Y UN MUSEO"
A BENEFICIO DEL MUSEO DE
ARTE MODERNO DE CARTAGENA

CONTENIDO

- CARACTERISTICAS DE LA OBRA
- PLAN ECONOMICO
- PLAN ADMINISTRATIVO
- ESTIMATIVO DE LAS FORMAS DE
INGRESO
- COMPROMISOS DE PAGO CON EL
TALLER

CALI, ABRIL DE 1979

- CARACTERISTICAS DE LA OBRA

Será un portafolio de 10 obras gráficas de los siguientes artistas nacionales: Enrique Grau, Alejandro Obregón, Edgar Negret, Eduardo Ramirez Villamizar, Pedro Alcántara, Darío Morales, Antonio Barrera, Santiago Cárdenas, Ana Mercedes Hoyos y Alvaro Barrios.

Además de las 10 obras gráficas llevará una hoja de títulos, el prólogo escrito por Gabriel García Marquez y una hoja de colofón.

Cada obra tendrá una dimensión de 56.5 X 76.5 centímetros, realizadas según la escogencia del artista en las siguientes técnicas: Serigrafía

Grabado en metal

Grabado en madera (xilografía)

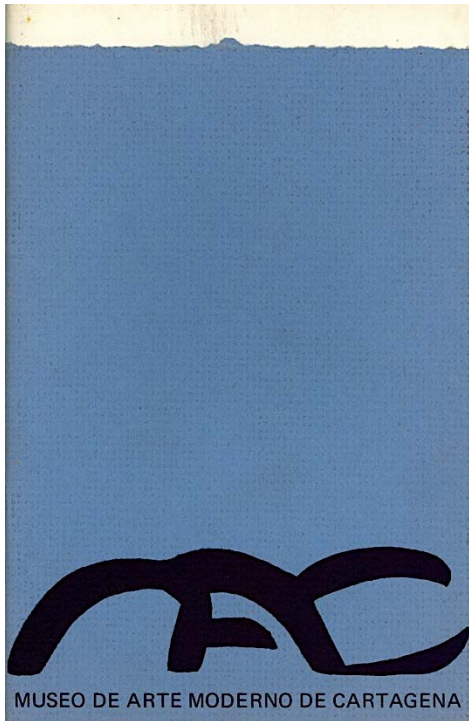
Litografía (a partir de Mayo de 1979, cuando haya llegado la prensa de los EE.UU)

Se utilizarán papeles Strathmore 133-1 Special Artist Print; Troya 40; Fabriano Rosaspina CMF.

Se utilizarán tintas Shivas, Graphic Chemical, Speedball, Selectone.

El total de la edición será de 136 ejemplares: 100 para la distribución comercial, 10 para los artistas participantes, 1 para Gabriel García Marquez, 5 para el Taller, 10 para comisión de ventas, 10 para utilización del Museo de Arte Moderno de Cartagena. Se imprimirán 4 portafolios adicionales como margen de seguridad.

Aparte del texto del proyecto gráfica "10 Artistas y un Museo"



10 ARTISTAS Y UN MUSEO

PORTAFOLIO DE 10 OBRAS GRAFICAS ORIGINALES A BENEFICIO DEL MUSEO DE ARTE MODERNO DE CARTAGENA.

ENRIQUE GRAU
ALEJANDRO OBREGON
EDGAR NEGRET
EDUARDO RAMIREZ VILLAMIZAR
PEDRO ALCANTARA
DARIO MORALES
ANTONIO BARRERA
ANA MERCEDES HOYOS
SANTIAGO CARDENAS
ALVARO BARRIOS

El portafolio "10 Artistas y un Museo" reúne a 10 de los artistas plásticos nacionales más destacados de la actualidad. Artistas de diferentes generaciones y variadas formas expresivas unificados en el esfuerzo común de contribuir a la consolidación de un museo de Arte Moderno en Cartagena.

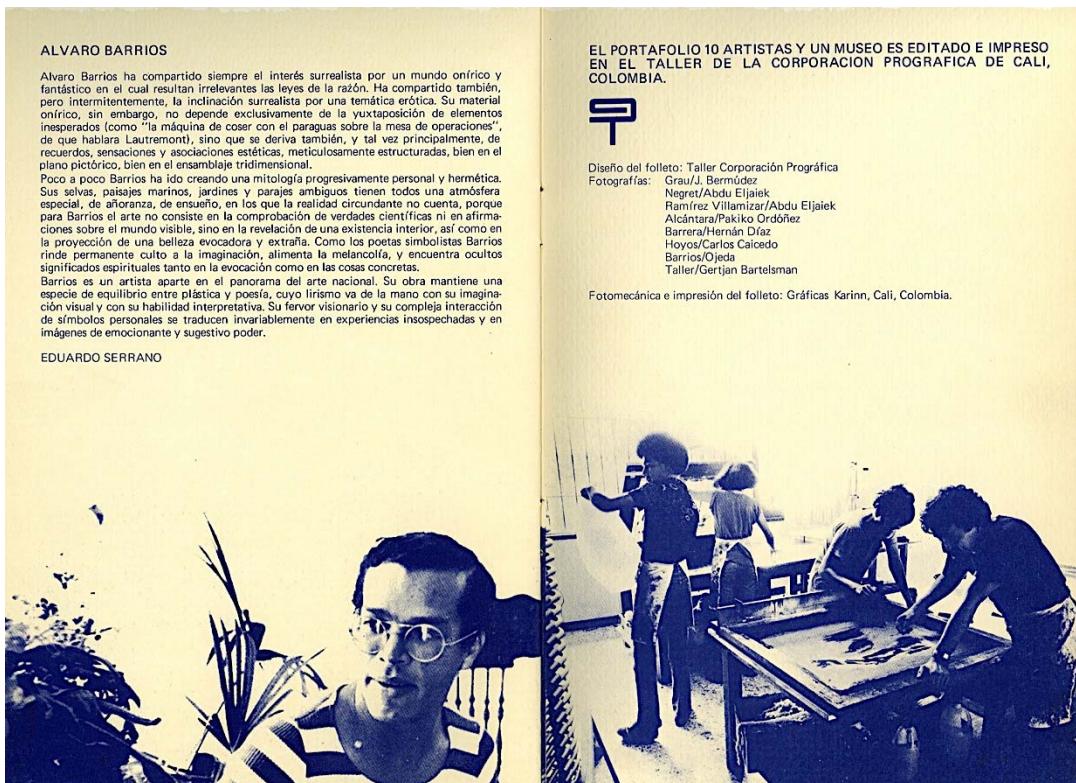
Este Museo complementa, con su característica de contemporaneidad, el ya importante patrimonio cultural que la ciudad representa, y constituye un elemento fundamental en la difusión artística en esa región ayudando al desarrollo cultural de todo el país.

A este grupo de diez artistas se suma Gabriel García Márquez —quien no podía estar ausente de este importante esfuerzo tan cercano a los intereses mismos de su obra— prologando el portafolio.

El Museo de Arte Moderno de Cartagena situado en las antiguas bodegas de la sal en la Plaza de San Pedro Claver se convertirá, sin duda, en un punto más de interés de la ciudad cumpliendo sistemáticamente la función social a él encomendada.

1979

Páginas del folleto del portafolio, "Diez Artistas y un museo". 1979



ALVARO BARRIOS

Alvaro Barrios ha compartido siempre el interés surrealista por un mundo onírico y fantástico en el cual resultan irrelevantes las leyes de la razón. Ha compartido también, pero intermitentemente, la inclinación surrealista por una temática erótica. Su material onírico, sin embargo, no depende exclusivamente de la yuxtaposición de elementos inesperados (como "la máquina de coser con el paraguas sobre la mesa de operaciones", de que hablara Lautremont), sino que se deriva también, y tal vez principalmente, de recuerdos, sensaciones y asociaciones estéticas, meticulosamente estructuradas, bien en el plano pictórico, bien en el ensamblaje tridimensional.

Poco a poco Barrios ha ido creando una mitología progresivamente personal y hermética. Sus selvas, paisajes marinos, jardines y parajes ambiguos tienen todos una atmósfera especial, de añoranza, de ensueño, en los que la realidad circundante no cuenta, porque para Barrios el arte no consiste en la comprobación de verdades científicas ni en afirmaciones sobre el mundo visible, sino en la revelación de una existencia interior, así como en la proyección de una belleza evocadora y extraña. Como los poetas simbolistas Barrios rinde permanente culto a la imaginación, alimenta la melancolía, y encuentra ocultos significados espirituales tanto en la evocación como en las cosas concretas. Barrios es un artista aparte en el panorama del arte nacional. Su obra mantiene una especie de equilibrio entre plástica y poesía, cuyo lirismo va de la mano con su imaginación visual y con su habilidad interpretativa. Su fervor visionario y su compleja interacción de símbolos personales se traducen invariablemente en experiencias insospechadas y en imágenes de emocionante y sugestivo poder.

EDUARDO SERRANO

EL PORTAFOLIO 10 ARTISTAS Y UN MUSEO ES EDITADO E IMPRESO EN EL TALLER DE LA CORPORACION PROGRAFICA DE CALI, COLOMBIA.



Diseño del folleto: Taller Corporación Prográfica
Fotografías: Grau/J. Bermúdez
Negret/Abdu Eljaiek
Ramírez Villamizar/Abdu Eljaiek
Alcántara/Pakiko Ordoñez
Barrera/Hernán Díaz
Hoyos/Carlos Caicedo
Barrios/Ojeda
Taller/Gertjan Bartelsman

Fotomecánica e impresión del folleto: Gráficas Karinn, Cali, Colombia.

ALEJANDRO OBREGÓN

A través de los paisajes, y de la transformación de los elementos incluidos en dicho espacio abierto, desde una acumulación de organismos vivos hasta la automasacre (la última idea que alimenta la obra de Obregón es pintar, en medio de los grandes espacios vacíos que sugieren playa y montaña, los huesos y desechos de la flora y fauna anterior), Obregón demuestra un sorprendente desdén por la temática urbana de la cual han salido todas las actuales formas de expresión. La cultura de las ciudades, el nuevo realismo, el arte emergente de los datos audiovisuales de la propaganda, el cine y la televisión, la jubilosa e immoderada adopción de materiales y soluciones industriales, las ilusiones ópticas, la tercera dimensión de toda clase de objetos, el aprovechamiento de desperdicios es indiferente a Obregón. Aquí es donde puede aplicarse a su obra el calificativo de bárbara. Pero Obregón no es un bárbaro por ignorancia del hecho contemporáneo; es un bárbaro por elección. Ha escogido un vitalismo que sigue siendo la definición exclusiva de su temperamento ("hay que pintar como hombre, hay que ser hombre, hay que estar vivo"), y que se aferra al arte-verdad natural, opuesto al arte-sofisticación, que alimenta la corriente más caudalosa de las formas actuales.

MARTA TRABA.

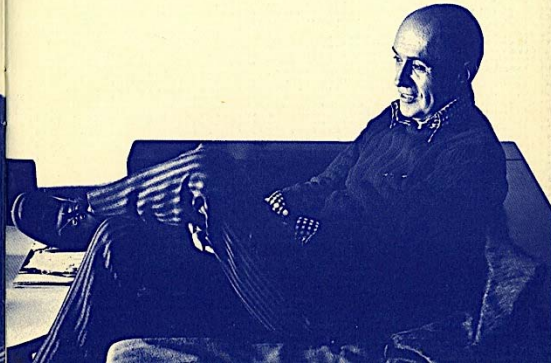


EDGAR NEGRET

Ante la obra de Negret, estamos seguros tan sólo de dos cosas: Primero, que obedecen a un espíritu constructivista. Lo decimos en sentido estrictamente literal, pues es racional su combinatoria de elementos formales que provienen de una intensa y alada intuición y tiene los pies en la Madre Tierra. Consecuentemente, no aludimos al formalismo o a la estilización geométrica con que acostumbramos a identificar el constructivismo. Segundo, lo que aquí más nos interesa por el momento: que en el transcurso de sus calculadas ambigüedades, presentimos una dinámica significativa. Dicho sea de paso, al suscitar en nuestra imaginación una interminable reacción en cadena, las ambigüedades se tornan en inseguridades nuestras.

La así denominada dinámica significativa, no es otra cosa que el par dialéctico, individuación-socialización, sobre el cual descansa la actividad creadora de Negret. Aludimos a la manera como este artista individualiza nuestras relaciones sensitivas que mantenemos con la realidad, en una sucesión determinada de volúmenes que ascienden o se abren como seres animados y el modo como él socializa los parecidos y las analogías que con la realidad tiene la individuación de los ritmos de su obra. Y la realidad socializada e individualizada es nada menos que la naturaleza. Por eso estamos ante una extraña fauna metélica que muestra parentescos botánicos; ante obras ligadas a la naturaleza, pero cargadas de imaginación y de su consecuente humanización de la realidad.

JUAN ACHA



El portafolio fue un éxito y lograron los objetivos económicos para iniciar el proyecto de adecuación. Sin embargo, fue un proyecto que sufrió altibajos como cualquier otro, tales como el incumplimiento a los clientes por la entrega de la obra de Darío Morales que se tardó casi seis meses después de haber entregado los portafolios a sus dueños o como el caso de la obra "Ventana" de Ana Mercedes Hoyos, que no fue del "gusto" de los compradores, considerándola una obra menor, teniendo en cuenta el nivel del grupo de artistas, en su mayoría grandes artistas modernos avalados por la crítica, con obras de marcada alusión figurativa. Lastimosamente no hay ninguna imagen en el archivo que se refiera a este momento. Las obras están tomadas en película blanco y negro y no se cuentan con fichas técnicas de las obras.

Vale la pena presentar la carta de agradecimiento enviada a Pedro Alcántara por parte de Enrique Grau, donde se constata el compromiso y acompañamiento dado por el Taller a sus colegas y amigos.

MUSEO DE ARTE MODERNO DE CARTAGENA

PLAZA SAN PEDRO CLAVER

Cartagena, 8 de Noviembre de 1.979

Maestro
Pedro Alcantara
Apartado Aéreo 4202
Cali.

Estimado Amigo:

Ya próximos a la entrega del portafolio "10 ARTISTAS Y UN MUSEO", a beneficio del MUSEO DE ARTE MODERNO DE CARTAGENA, queremos presentarle nuestro profundo agradecimiento por la forma solidaria y desinteresada en que se sumó con su obra a esta magnífica empresa cultural. Gracias a la importancia de su aporte, se pudo ofrecer al público una carpeta que reunía las más importantes tendencias que se debaten hoy en el panorama artístico nacional, y que contribuiría definitivamente a la consolidación económica del museo haciendo realidad la posibilidad de su funcionamiento cotidiano como entidad de nivel nacional y perspectivas internacionales.

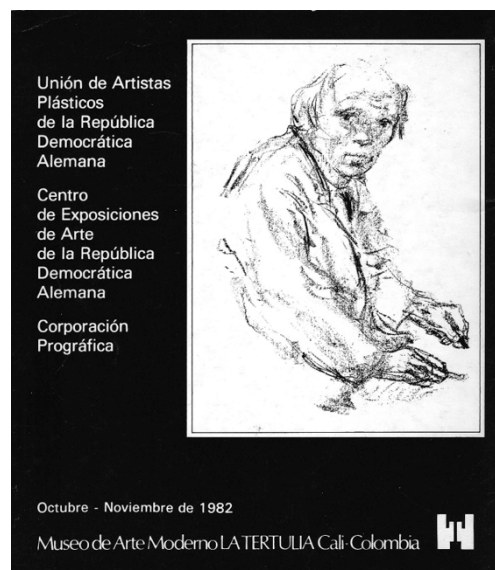
El día 23 de Noviembre se inaugurará la sede del museo en las antiguas bodegas de la Adwana en la Plaza de San Pedro Claver y, a través de la presente, nos permitimos invitarlo para que, con su presencia, ratifique lo ya expresado con su obra.

El portafolio completo que a usted le corresponde le será entregado en breve, para lo cual recibirá aviso oportuno. Esperando que este sea apenas el inicio de una relación cada vez más fructífera entre los artistas nacionales y el MUSEO DE ARTE MODERNO DE CARTAGENA, nos suscribimos de usted seguros de su continua colaboración.

Cordialmente,



Enrique Grau
Presidente.



Exposición

Gráfica Contemporánea de la República Democrática Alemana. Museo de Arte Moderno La Tertulia - Centro de Exposiciones de Arte de la República Democrática Alemana.

La exposición *Gráfica Contemporánea de la República Democrática Alemana* (1982) fue realizada por el Museo de Arte Moderno La Tertulia de la ciudad de Cali. Constó de obras de 21 artistas gráficos alemanes (entre ellos algunos polacos y una española emigrante de la guerra civil). Fue curada por el curador alemán Dr. Peter Pachnicke. En el texto el autor resalta el compromiso de los artistas que allí exponen porque producen obra gráfica a partir del contexto social alemán de posguerra, momento clave donde confrontan su historia y su presente. Pachnicke muestra un panorama socio-cultural que explica los orígenes de la gráfica de la RDA y su interés por el realismo socialista. Pachnicke considera que el rol del artista gráfico implica asumir una posición pública frente al medio y a la expresión de vivencias y sentimientos.

Los artistas de la exposición se desempeñan como miembros de la Unión de Artistas Plásticos de la República Democrática Alemana (antigua RDA): Ingo Arnold, Falko Behrendt, Fritz Cremer, Andreas Dress, Bernhard Heisig, Rainer Herold, Karl-Georg Hirsch, Joachim Jansong, Joachim John, Wolfgang Mattheuer, Arno Mohr, Uwe Pfeifer, Rolf Muenzner, Nuria Quevedo, Arno Rink, Wilhelm Rudolph, Herbert Sandberg, Juergen Schieferdecker, Willi Sitte, Volker Stelzmann y Eva Vent.

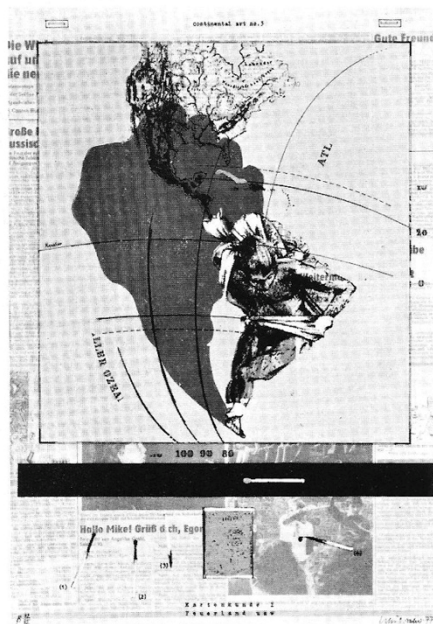
El prefacio de la exposición *Gráfica Contemporánea de la República Democrática Alemana* (1982) constituye una clara demostración de los nexos culturales entre artistas

colombianos con embajadas de países del bloque socialista -en particular Cuba, la República Democrática Alemana (antigua RDA) y Checoslovaquia (hoy República Checa)- que permitieron la realización de eventos artísticos como el que señala el documento.

Esta muestra fue una iniciativa conjunta entre la Unión de Artistas Plásticos de la República Democrática Alemana, el Centro de Exposiciones de Arte de la República Democrática Alemana, la Corporación Prográfica de Cali y el Museo de Arte Moderno La Tertulia de Cali en el marco de unos convenios bilaterales que permitieron la divulgación y comercialización de obra gráfica entre Europa y Latinoamérica.

Prográfica compartía las causas políticas socialistas que se vislumbraron en las obras de algunos artistas alemanes, en particular los temas relacionados con el contexto socio-político de Chile y Palestina.

Además del presente texto, en el catálogo se publicó una “Introducción” escrita por la Corporación Prográfica y otro “A modo de prefacio” por la investigadora alemana Christa Kuhne. “La comunión” entre ambas instituciones, reunidas en Cali por el Museo La Tertulia, reitera el entusiasmo por parte de sus directivas por estrechar lazos de solidaridad, acompañamiento y apertura cultural; siendo estos aspectos susceptibles y comunes al espíritu de la década y a los objetivos trazados por el Taller y el Museo especialmente.



Juergen Schieferdecker
Geografía I
1977
Impresión en película de poliéster.
50,4 × 35,4 cm

Los compromisos del Taller con sus aliados y socios artísticos siempre fueron de carácter asociativo y de colaboración conjunta, con especial énfasis en el área de capacitación y enseñanza de las técnicas gráficas. Había un marcado interés por parte de sus gestores en generar lazos de memoria y encuentro con otras experiencias formativas y de intercambio cultural. A continuación, se ilustra otro momento colaborativo en la vida del Taller, que lo acompañó en casi toda la década de los ochenta. Se trata de los vínculos empresariales y de capacitación de nuevos técnicos por parte del Taller para el Instituto Panameño de Arte PANARTE. Su directora, la artista colombiana Alicia Viteri fue la directora del Taller de Grabado, desde donde canalizó vínculos comerciales con galerías del país y la planeación de talleres permanentes de capacitación técnica, especialmente para la formación de impresores.

 Instituto Panameño de Arte
Apartado 4211, Panamá 5, Rep. de Panamá. Tel: 23-7920

Panamá, 29 de enero de 1981

TALLER CORPORACION PROGRAFICA
Sres. Pedro Alcantara, María Eudoxia Arango
Cali, Colombia.

Queridos Amigos:

La presente es con el fin de confirmar ante ustedes el viaje del Señor Julián Velásquez impresor del Taller Panarte, para el día viernes 6 de febrero en la empresa aérea Sam.

Con el señor Velásquez envío B/.800.00 para su estadía en Cali por el período de dos meses, para asistir al Taller Corporación Prográfica.

En nombre del taller y en el mio, quiero manifestarles el agradecimiento por la solidaria colaboración en la formación técnica en el campo de la serigrafía que tendrán ustedes a bien darle.

Estoy segura que éste esfuerzo conjunto en la capacitación del Sr. Velásquez será un vínculo positivo en nuestros futuros proyectos del Taller Panarte.

Deseos más éxitos para ustedes en este año, y un abrazo con la amistad de:


A LICIA VITERI

DIRECTORA: TALLER DE GRABADO PANARTE

La iniciativa del Taller al propender por el aprendizaje de la gráfica, lo hereda por parte del Museo la Tertulia y el mismo maestro Homar. Con estas dos figuras al inicio de la década, convergen propuestas que abonarían el panorama educativo y formativo de una ciudad, que a la fecha empezaba a construir culturalmente la tradición por un oficio. Lastimosamente fue un proyecto que no tuvo continuidad, ya sea por factores sociales y económicos que distanciaron el proyecto gráfico del público que apenas empezaba a formar.

Conclusiones

Reflexiones sobre *otro* lustro: Declive del Taller 1983 – 1987



De izquierda a derecha: Brooke Alfaro, Pedro Alcántara y Alicia Viteri. Sede barrio Juanambú (1984). Foto: "Chalo" Rojas

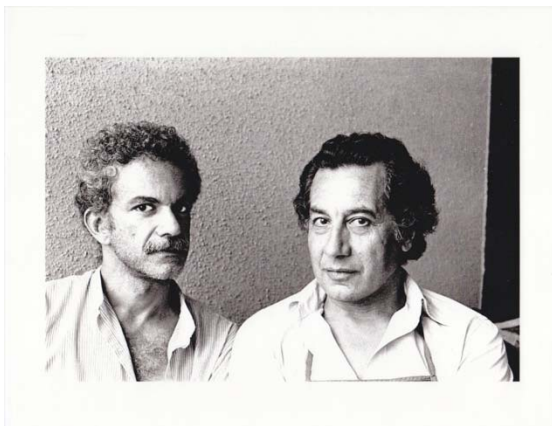
Para la elaboración de estas reflexiones fue necesario pensarlas desde la siguiente pregunta y única vía para dilucidarlas: ¿Qué explica el declive del taller? Se explica por el valor de los testimonios de sus integrantes y otros miembros que acompañaron su vida productiva. Este periodo del Taller no puede sustentarse a partir del archivo, ya que existen muy pocos registros que constaten una regularidad en su producción. De este periodo sólo los catálogos dan cuenta de sus actividades, entre otros sucesos que claramente demuestran una activa participación con el medio artístico local. Lo paradójico es que son estas actividades y condiciones del medio mismo, lo que lo llevaron a su declive paulatino e inminente.

Este último lustro de vida del Taller fue un periodo un tanto turbio por la diversidad de versiones de "ese final de labores". Desde principios de la década del ochenta, surgieron seis problemas fundamentales que ayudan a esclarecer las causas del declive y posterior

cierre de Prográfica. Estas causas hacen parte del contexto artístico del país y las dinámicas internas del Taller³² y son las que se mencionan a continuación:

1. Las nuevas generaciones de artistas que trabajaban la gráfica querían adoptar y trabajar con nuevas técnicas experimentales, elaborar nuevas propuestas que fueran más allá de la traducción de una obra perteneciente a otro medio (pintura, fotografía) y llevarla al tamiz serigráfico.

Los artistas impresores que se formaron en el Taller, así como otros artistas que en ese momento gozaban de una inminente consolidación como fue el caso de Oscar Muñoz, se vieron atraídos por la gráfica experimental del Cono Sur, la cual tuvo una contundente participación en las Bienales Americanas de Artes Gráficas con la presencia de artistas como Luis Camnitzer, Liliana Porter y Pablo Obelar, este último, artista uruguayo radicado en Cali y profesor del Instituto Departamental de Bellas Artes en la época.



Pedro Alcántara y
Pablo Obelar,
1980

Todas estas inquietudes plásticas en torno a la gráfica fueron cuestionando el principio de edición y reproducción. El Taller se fue tornando en un lugar con mayor énfasis en sus producciones por encargo o reedición de carpetas, que en nuevos proyectos de impresión.

2. El Taller se dedicó en sus últimos años a reproducir pinturas y fotografías por medios gráficos, destacándose como “buenos virtuosos”, dejando de lado la experimentación. Aunque ya esbozado en el punto anterior, vale la pena ahondar en las directrices de una empresa que se proyectaba en el medio artístico como un Taller ortodoxo en sus protocolos de producción. El problema no era ser prolijos con su producto; comenzó a abrirse camino como problema al dedicarse exclusivamente a la edición y reproducción de obras provenientes del medio fotográfico. El artista caleño Oscar Muñoz (2009) recuerda el caso de una carpeta donde se reproducía a tal grado de hiperrealidad, una fotografía del fallecido fotógrafo Fernell Franco. A Muñoz le causó gran impresión tal grado de reproducción, si lo que se quería era una fotografía de Fernell, “¿por qué no comprársela? ¿para qué reproducir a cabalidad el mismo objeto empleando otra técnica?”. Era algo que le parecía redundante y poco exploratorio. Artistas como Muñoz, reclamaban en ese

³² El orden en que se enuncian las causas no alude estrictamente a un orden cronológico. Obedece a un nivel de importancia dado por su influencia dentro del Taller.

momento otro tipo de búsquedas en la exploración de nuevos materiales y discursos más complejos, en donde el virtuosismo no era de su interés.

Eran obras que se vendían perfectamente como fotografías y el Taller aprovechaba las posibilidades de la fotografía para reproducirlas en serigrafía. De nuevo, una técnica gráfica que se quedaba en la mera edición y reproducción. En principio, esto no va en contravía en el empleo de la técnica y la misión básica de un Taller serigráfico: editar y reproducir; pero los proyectos de creación desde la técnica y la filiación a un proyecto o temática concreta, quedaban ya al margen o no se planteaban ya. En conclusión, el carácter diferenciador del Taller se dio por sus vinculaciones a proyectos culturales, por su capacidad de convocatoria de artistas y su participación en eventos artísticos.

Si se concentraba exclusivamente a las exigencias de un taller de gráfica, se quedaría sólo en la demanda de un cliente específico. Su plus definía un vínculo cultural con el medio artístico y al enfocar todas sus fuerzas en el ala productiva básica de edición – reproducción – venta, perdía su fuerza diferenciadora. Y al seguir las necesidades que el medio artístico les exigía, se fortalecieron en su buena técnica, siendo unos grandes virtuosos, otra faceta que se convirtió en un nuevo plus, que se fortaleció al no haber un proyecto que los jalonara de momento.

3. El momento que apenas se enuncia en el punto anterior, preludia desde diversas aristas las causas siguientes: el auge de la pintura, los descalabros económicos y la ausencia de Alcántara en la dirección artística del Taller. Estas tres causas, juntas, propician el desplome del Taller. No obstante, hay una causa intermedia que va augurando el periodo de lucha por un equilibrio en el mercado de la gráfica. El Taller participó activamente en la producción de carpetas virtuosas y de excelente calidad, que sólo respondían a las exigencias del mercado del *múltiple original*, el cual, desde principios de la década del ochenta, proliferó en gran medida, no sólo a nivel local, sino también nacional. Surgió en ese momento una activa producción de carpetas de gráfica, no sólo serigráficas, también de grabado calcográfico, que realizaban otros talleres o artistas independientes en sus estudios. La obra múltiple se realizó en tantas cantidades, que como bien lo comentaba Hernando “Chalo” Rojas (2009) en su entrevista, “hubo un momento en donde la gráfica se “prostituyó”, todos hacían obra gráfica”. El Taller debía tomarse su parte del mercado echando mano de su *good will*, al haber sido la primera empresa gráfica contaba con respeto y respaldo del medio cultural y así darse su lugar en la gran oferta que había en el momento.

4. Posterior a ese gran “auge gráfico”, vino el desplome del gusto por la técnica. El periodo del máximo auge comercial coincide estrepitosamente con el declive. Este panorama se debe al *boom* del narcotráfico en el país, especialmente en su economía que absorbió el sector constructor e inmobiliario y lo convirtió en un contexto especulativo que inundó a Cali en la década de los ochenta.

Este fenómeno estrepitoso y devastador para la memoria caleña, lo retoma Luis Ospina en su documental “Adiós a Cali (Ah, Diosa Khali!)” de 1990, ya con la ciudad abatida y demolida de la década del ochenta. Ospina hace un juego de palabras: podría entenderse *Adiós a Cali* como una despedida formal a su ciudad, a su casa demolida, a su imaginario de ciudad como creador y analista de oficio de lo que sería una manera de contar la historia urbana de Cali; fonéticamente, *Ah Diosa Khali*, reitera la despedida, pero visualmente nos refiere al origen de su nombre, Cali, un tanto desconocido en el imaginario colectivo caleño: a esa diosa *Khali* de origen hindú, figura de madre que da y quita la vida, Ospina parece encomendarse para rescatar a Cali de sus tinieblas y de su

inminente final.

Para la “nueva economía”, el buen gusto estaba dado en la pintura y no se concebía para este nuevo público que varios pudieran tener el mismo original seriado. El narcotraficante no entendía el valor de la gráfica, por considerarla una obra de corte menor, que varios poseían en sus casas u oficinas, mientras que la pintura por su escala y exclusividad, era la vía perfecta para darse estatus en medio de una clase alta vallecaucana, que los despreciaba a ultranza.

A la par con este nuevo panorama socioeconómico, surge a mediados de los ochenta el auge de producción pictórica en las escuelas de arte de Cali. En este momento sólo se reconocía al Instituto Departamental de Bellas Artes y el Instituto Popular de Cultura (IPC). En Bellas Artes especialmente, coincidía con un cambio bastante radical en sus propuestas académicas que se habían caracterizado por contar con una planta docente dedicada al oficio de las técnicas y no tanto a propiciar un pensamiento complejo en torno a las mismas. A finales de la década de los ochenta, especialmente entre 1988 y 1989 llega la dirección de la carrera de artes plásticas, la maestra Doris Salcedo. Con su llegada, se implementaron nuevas directrices de la enseñanza artística, introduciendo nuevas corrientes artísticas, especialmente en la pintura con la influencia de la transvanguardia italiana.

Cabe añadir que el Taller fue la empresa gráfica que más permaneció en el mercado local con factor diferenciador como proyecto con un claro aporte cultural al medio artístico local.

El auge de la pintura no sólo se propicia desde las academias de arte. Asimismo, se da por las influencias foráneas que los artistas ya formados van incorporando, ya sea por los viajes realizados o por su formación en el exterior. El mismo Alcántara incursiona en la pintura e incluye la fotografía y la técnica serigráfica para sus próximas series; son los inicios de “Los Ancestros” y “Retratos de familia”, obras que lo definirán a lo largo de la década. Paralelo a la obra gráfica, producida en el Taller o de carácter independiente, los artistas incursionaron en la pintura y por supuesto, vendieron pintura.

5. Los descalabros económicos tocaron al Taller a partir de 1983, cuando se programan una serie de adquisiciones por parte del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Esta negociación no llega a feliz término. Este primer negocio fallido resiente las finanzas del Taller, las cuales se verán aún más afectadas posteriormente, por la participación del Taller en la financiación y producción de la película “El día que me quieras” de Sergio Dow, estrenada en 1987.



De izquierda a derecha: David Guerrero, Miguel González, Pedro Alcántara, Hernando Rojas, actor Gardel y John Payan. Foto: Mónica Herrán

6. Pedro Alcántara concreta su actividad política en el Senado de la República de Colombia de 1986 a 1989. Anteriormente, Alcántara participaba activamente en el Partido Comunista del Valle del Cauca; paralelo a su actividad artística y política de ambos lustros, están sus participaciones en el evento nacional Jornada de los Artistas por la Paz en 1984³³, como respuesta a la Jornada que se adelantó en Bogotá y que tendría su repercusión en Cali. Posterior a este evento Alcántara Herrán, Mónica Herrán y Hernando Rojas asistirían al evento Chile Crea en 1987³⁴.

Entre estos dos eventos, en donde convergen ambos frentes, la plástica y el accionar político, se realizaron los Talleres Maestro. El primero por iniciativa del Museo Rayo en Roldanillo y posteriormente, la iniciativa se replicó en Cali, en plena plazoleta del Centro Administrativo Municipal CAM, con el nombre de la Primera Exposición del Taller Maestro del Museo Rayo. Este panorama fue movido, ayudó a definir su carrera política para 1986 y sus crecientes obligaciones ocuparían en gran medida su tiempo como director artístico del Taller.

³³ Alcántara fue miembro del grupo organizador de la Jornada de los Artistas por la Paz, realizadas en Bogotá y Cali. Este Evento fue de carácter nacional. Alcántara fue gestor en Cali de esta iniciativa, mediado por el Taller de la Corporación Prográfica. La Jornada se llevó a cabo en la Plaza de San Francisco en la ciudad de Cali.

³⁴ Alcántara participa junto con Patricia Ariza en representación de Colombia, en el evento *Chile Crea*, organizado por los intelectuales chilenos en su lucha por el regreso a la democracia. *Chile Crea* fue el evento inspirador de Colombia Vive, un evento de carácter nacional que luchaba por la paz y propendía por la participación de los intelectuales y artistas en busca de caminos de paz, trabajando desde el medio cultural.



Taller Maestro, CAM. Cali, 1983 (archivo personal de Pedro Alcántara Herrán)



Taller Maestro en el Centro Administrativo Municipal de Cali (CAM), 1983. (al reverso de esta fotografía, de puño y letra de Alcántara, dice: "Cógete la cabeza Omar, que lo que estamos haciendo va para largo y va para bien (constructo de cultura, amigo fraternal y nacional!). Pedro A"

Un evento relevante: Jornada de los Artistas por la Paz, 1984

“Convocatoria³⁵

Los artistas e intelectuales colombianos tenemos arte y parte en el proceso de la paz.

El país a conquistado el derecho a un plazo para demostrarse así mismo que la Esperanza y la Paz son posibles. Para que se intenten modificaciones que arrojen una luz de dignidad en el derrotero de nuestro pueblo. Para que la paz, por fin, deje de ser una utopía. (...)

Los abajo firmantes convocamos a todos los artistas e intelectuales del país, para que simultáneamente durante un día, el domingo 26 de agosto, en las plazas públicas, parques y espacios colectivos de ciudades y pueblos, pintemos la paloma de la paz, leamos nuestros poemas, pongamos en escena nuestras obras, exponamos nuestros cuadros, fotografías y esculturas, proyectemos nuestras películas, dancemos nuestros ritmos y entonemos nuestras canciones. Es decir, mostremos - en la tregua - nuestro compromiso con la paz. Paso a la paz, paso a la vida.” (Artistas por la Paz, 1986, 3p)

La Jornada de los Artistas por la Paz fue un pronunciamiento colectivo y multitudinario que se llevó a cabo en diversas ciudades del país, entre 1984 y 1985. El proyecto se llevó a cabo por la gestión de Fanny Mickey, Patricia Ariza y Enrique Buenaventura desde las artes escénicas, el periodista Juan Guillermo Ríos y Gloria Zea desde el Museo de Arte Moderno de Bogotá, entre otras personalidades del medio nacional. Desde las artes plásticas, Pedro Alcántara fue miembro del Comité Organizador. Alcántara fue invitado a esta iniciativa y con él, todo el equipo del Taller. Alcántara ayudó en la gestión y organización del evento en Cali, con la colaboración de María Eudoxia Arango, y el apoyo de otros artistas vallecaucanos como Oscar Muñoz, Ever Astudillo, Lucy y Hernando Tejada y el teatro La Máscara.

Como participantes, los miembros del Taller figuraban como personas naturales entre “los firmantes”, no aparecieron como una Corporación ni colectivo. Este aspecto no fue de su agrado, ya que la gestión y logística en Cali se había realizado en nombre del Taller. Este reconocimiento no fue dado desde Bogotá, ni se tuvieron en cuenta los registros de las actividades que se realizaron en Cali, como las obras montadas en el exterior de la Iglesia de San Francisco y el performance de Rosenberg Sandoval. En la publicación del evento en 1986 no se referenció ninguna ciudad del país. (Alcántara, 2013)

Sin embargo, el gusto por trabajar en colectividad, les acompañó por casi 10 años. La participación en este proyecto al igual que la participación en los Talleres Maestro, constatan el tono colaborativo de los miembros del Taller.

³⁵ Texto introductorio del libro que publicó Villegas Editores sobre el evento en 1986.



Jornada de los Artistas por la Paz, Plazoleta de San Francisco, Cali. 1984
En las paredes exteriores de la iglesia de San Francisco están montadas las obras de algunos artistas caleños, entre ellos Hernando Rojas y Oscar Muñoz.

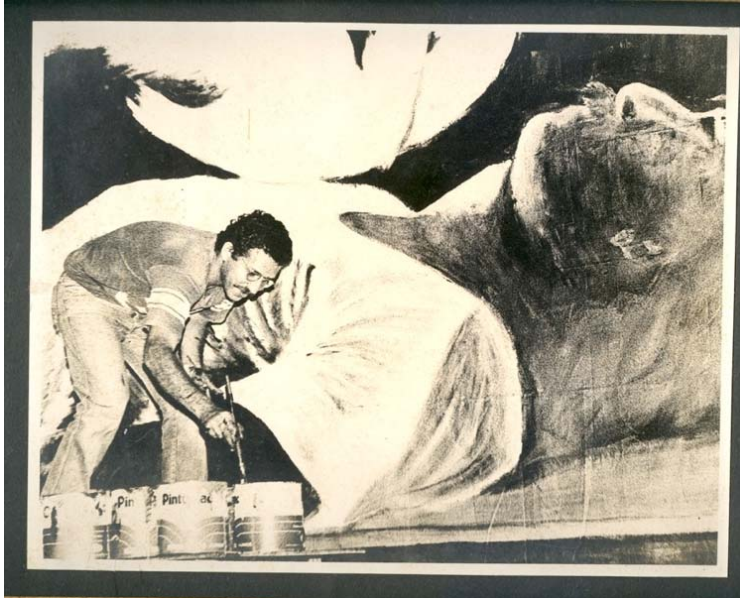
Gabriel García Márquez, Alejandro Obregón, Edgar Negret, Héctor Osuna, Luis Vidales, Enrique Buenaventura, Santiago García, Jorge Alí Triana, Patricia Ariza, Eddy Armando, Miguel Torres, Jorge Emilio Salazar, Delia Zapata Olivella, Ana Mercedes Hoyos, Jacques Mossery, Manolo Vellojin, Juan Manuel Lugo, Pedro Alcántara, Arturo Alape, Gilberto Vieira, Jorge Elías Triana, Eutiquio Leal, Guillermo González, Benhur Sánchez, Isaías Peña, Rafael Baquero, Socorro Ramírez, Jorge Pinto, Lizandro Duque, Marta Rodríguez, Jorge Silva, Luis Alfredo Sánchez, Fernando Oramas, Nicolás Buenaventura, Medófilo Medina, Rocío Londoño, Ricardo Samper, Directiva Festival de Manizales, Eduardo Márceles, Jaime Pardo Leal, Alvaro Medina, Carlos Gutiérrez, Manuel Cepeda, Alvaro Vásquez del Real, Alvaro Rojas de la Espriella, Alfonso Monsalve, Armando Orozco, Grupo La Máscara, Teatro Experimental de Cali, Teatro La Candelaria, Teatro El Local, Teatro Taller de Colombia, Corporación Colombiana de Teatro, Fernando Peñuela, Movimiento de la Nueva Música, Carlos Parruca, Arturo García, Lina Uribe, Grupos de Teatro Tecal, Nacahuazu, Teatrova, María Eudoxia Arango, Centro de Estudios e

Investigaciones Sociales, (CEIS), Oscar Jurado, Hugo Afanador, Ciro Durán, Mario Mitriotti, Teatro Popular de Bogotá, Angel Loochkartt, Apolinar Díaz Callejas, María Mercedes Carranza, Matilde Espinoza de Pérez, Luis Carlos Pérez, Mario Yepes, Teatro La Mama, Alfredo Esper, Danzas Folclóricas Cundi-boyacenses, Olivia Miranda, Luis Hernando Giraldo, Miguel A. Rojas, Juan Carlos Torres, Rosa Elena Lamprea, Gustavo Zalamea, Aurelia Cajiques, Teresa Tobón, Jorge Pachón, Fernando Devis, Edgar Correal, Raúl Ospina, John Castles, Mónica Negret, Consuelo Gómez, Alvaro Gómez, Rodrigo Callejas, Jairo Toro, Fabio Serrano, María Elena García, Margarita Monsalve, Francisco Zumaqué, Blas Emilio Atehortúa, Mario Posada, Gloria Triana, Jesús Pinzón, Herminio Barrera, Diego León Giraldo, Ernesto Franco, Hernando González, Julio Luzardo, Armando Gutiérrez, Julio del Mar, José Saldarriaga, Guillermo Villa, Oscar de Moya, Luis Fernando Orozco, Manuel Correa, Pepe Sánchez, Humberto Martínez Salcedo, Jaime Mejía Duque, Jairo Mercado, David Mejía Velilla, Jimena Gómez, Nina de Friedemann, Jorge Eliecer Pardo, Ever Estudillo, Lucy Tejada, Oscar Muñoz, Hernando Tejada.

Comité Organizador

Corporación Colombiana de Teatro
Museo de Arte Moderno de Bogotá
Gloria Zea
Juan Guillermo Ríos
Patricia Ariza
Pedro Alcántara
Eddy Armando
Guillermo González
Enrique Buenaventura
Blanca Villamil

Página del libro "Artistas por la Paz" de Villegas Editores, en donde se presentan a todos los artistas e intelectuales que se manifestaron a la convocatoria.



Hernando Rojas
con su pintura a
gran escala,
1984

Al “morir” el Taller, ¿qué quedó por fuera de la escena?

Después de 25 años de haber cerrado el Taller, ¿cuál fue su legado? ¿Se formaron artistas en la técnica serigráfica que editen y produzcan obra? ¿persisten en el medio local?.

El legado del Taller puede hallarse en la formación de impresores que posteriormente se convertirían en docentes de grabado y serigrafía en Cali, especialmente en Bellas Artes como es el caso de la artista caleña María Eugenia Duque y el fotógrafo Hernando “Chalo” Rojas en la Universidad Autónoma de Occidente. Otros como Eduardo Emilio Esparza y Jairo Agudelo abrieron sus talleres serigráficos. De ellos, sólo el maestro Agudelo vive del oficio en Ecuador y sostuvo su taller en Cali por más de 15 años, como uno de los mejores serígrafos de la ciudad. El maestro Agudelo aprendió el oficio como impresor del Taller bajo la supervisión de Alcántara, cuando llegó a la sede del barrio el Refugio, sin ningún conocimiento artístico.

Reflexiones finales

Esta investigación emprendió su camino con una ambiciosa iniciativa de continuar un proceso de indagación en curso. Actualmente se pregunta específicamente por qué una ciudad como Cali presentó un fenómeno de auge y decadencia con relación a la producción gráfica de artistas locales y extranjeros, los cuales estaban inmersos en un contexto de cambio de fachada urbana de la ciudad, aunado al nuevo proceso de industrialización de la región y la capital vallecaucana. La investigación también tuvo como objetivo la compilación de imágenes que respondía a una carencia de fuentes, en lo que se refiere al tema y su conocimiento en la ciudad de Cali.

¿Qué intereses quedan respecto a lo anterior? Principalmente la necesidad de entender el oficio que aprendí como artista en el medio colombiano, cómo fue su historia y sus vínculos con el arte nacional y Latinoamérica. Entenderlo en el contexto de mi localidad, en sus escuelas de arte y en los procesos que acompañaron la consolidación de lo que en la gente quedó como un imaginario de ciudad y de cultura emblemático: un periodo y un lugar que la hicieron brillar: la década del setenta y todo lo que devino de la marcada institucionalidad cultural del Museo la Tertulia.

Toda esa historia a retazos, local, anónima, es *una* historia que vale la pena estudiarla de forma panorámica, por ahora. En este momento, a partir de una figura representativa y micro histórica, aparentemente de corto aliento; pero el figura del Taller, como colectivo, productor gráfico, dinamizador de procesos y participante activo en su condición de grupo frente a un compromiso social, hace de esta indagación al Taller Corporación Prográfica de Cali, una valiosa inmersión en *un caso* particular de la historia del arte caleño, valorar la potencia de sus imaginarios y su incidencia desde la periferia en el arte nacional.

El Taller fue una empresa dinámica y encausada a la gestión cultural, que atravesó sucesos y relaciones trascendentales para el arte nacional, invitando al medio a un constante diálogo de producción y trabajo comprometido; en una época donde las utopías aún se consideraban posibles. El Taller movilizó a grandes figuras del arte moderno nacional, a generaciones de creadores jóvenes que aprendían de sus antecesores, compartió experiencias formativas y sacudió un escenario que ya venía entrenado para grandes expresiones culturales... ¿por qué se desplomó ese empuje? Esta pregunta se esboza para quien quiera indagarla, lo cierto es que el Taller representó una colectividad que marcó una nueva pauta para la realización de proyectos culturales, más allá del aporte al medio gráfico, al desarrollo de la técnica, la inquietud por dejar *escuela*, formación y tradición de oficio, la figura corporativa sobrepasó los alcances empresariales llanos. Propuso una nueva manera de producir arte desde la colectividad, la gestión y el autofinanciamiento. Esto último lo demuestra claramente esta investigación cuando se piensa en sus imágenes de archivo, en sus fotografías de grupo que resaltan el poder de la acción cotidiana.

Listado de Referencias

Benítez, E. V. (2001). *Historia de Cali en el Siglo XX: Sociedad, Economía. Cultura y Espacio*. Cali: Artes Gráficas del Valle.

Cámara de Comercio de Cali; Planetario Distrital;. (1988- 1989 Diciembre- Enero). Semana del Valle en Bogotá. *Grafica Seriada en el Valle del Cauca* . Bogotá, Cundinamarca , Colombia: Cámara de Comercia de Cali.

Iriarte, M. E. (1986). *Historia de la Serigrafía en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

González, M. (1981). Las Bienales Gráficas de Cali: Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina. No. 6

Jiménez, B. V. (1986). *Artistas por la Paz*. Bogotá: Villegas Editores.

Medina, A. (1977). La Plástica Colombiana de este siglo. Bogotá: Colcultura.

Museo de Arte Moderno La Tertulia . (1986). *Museo de Arte Moderno La Tertulia* . Cali, Valle del Cauca, Colombia.

Museo de Arte Moderno la Tertulia. (1971). *I bienal de Artes Gráficas*. Cali: Cartón de Colombia S.A.

Museo de Arte Moderno La Tertulia. (1972 Agosto). Boletines . (47) Museo de Arte Moderno La Tertulia.

Museo de Arte Moderno La Tertulia. (1974 Enero). Boletines . (63) Museo de Arte Moderno La Tertulia.

Museo de Arte Moderno La Tertulia. (1976 Agosto). Boletines. (93) Museo de Arte Moderno La Tertulia.

Museo de Arte Moderno La Tertulia. (1977 Febrero). Boletines . (98) Museo de Arte Moderno La Tertulia.

Museo de Arte Moderno La Tertulia. (1978 Febrero). Boletines . (108) Museo de Arte Moderno La Tertulia.

Prográfica, Taller Corporación. (1977). Catálogo Graficario de la Lucha Popular en Colombia. *Testimonio Gráfico de 32 Artistas Nacionales* . (P. A. Herrán, & P. León, Compilers) Medina- Arango editores.

Prográfica, Taller Corporación. (1979). Catálogo folleto. *10 Artistas y un Museo*. Cartagena, Cali: Taller Corporación Prográfica.

Prográfica, Taller Corporación. (1978). Catálogo Carpeta. *Cuba Colombia Raíces Comunes* . Cali: Taller Corporación Prográfica.

Prográfica, Taller Corporación; República Democrática Alemana, Unión de Aristas Plásticas;. (1982 Octubre- Diciembre). Catálogo Exposición. *Gráfica Contemporánea de la República Democrática Alemana* . Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia.

Traba, M. (1973). *Dos décadas vulnerables en las Artes Plásticas Latinoamericanas 1950 - 1970*. México d.f: Siglo veintiuno editores, S.A.

Uribe, M. (1996). Introducción. *Catálogo Museo de Arte Moderno La Tertulia 1956 - 1996*. Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia.

Entrevistas

Herrán, P. A. (25 de Mayo de 2009). (A. M. Ríos, Entrevistador)

Herrán, P. A. (18 de Mayo de 2013). (A. M. Ríos, Entrevistador)

Rojas, C. (8 de Enero de 2009). (A. M. Ríos, Entrevistador)

Muñoz, O. (28 de Julio de 2009). (A. M. Ríos, Entrevistador)

Ríos, Adriana (2012). Entrevista realizada a Andrea Estrada (Coordinadora Área de Divulgación Museo La Tertulia) y Ángela Osorio (Coordinadora Área de Educación Museo La Tertulia), junio 25. Documento inédito.

Bibliografía General

Benítez, É. V. (2001). *Historia de Cali en el siglo 20*. Cali, Colombia: Emerald, Propal S.A.

Berman, M. (1991). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad*. Bogotá: Siglo Veintiuno editores de Colombia S.A.

Certeau, M. d. (2006). *La escritura de la historia*. Mexico D.f.: Universidad Ibaero Americana.

Coltejer. (1971). *II bienal de Arte Coltejer*. Medellín: Colina.

Escallón, A. M. (1994). Las Artes Plásticas en el Siglo Veinte: Los ojos se despiertan. In *Gran Enciclopedia de Colombia* (Vol. VI). Bogotá: Circulo de Lectores.

Fundación Arte Vivo Otero Herrera. (2010). *ARTE VIVO DE AMÉRICA LATINA* . Cali, Colombia: Universidad de Málaga.

- Giunta, A., Herrera Buitrago, M. M., Suárez, S., McDaniel Tarver, G., González Martínez, K., Ramírez Botero, I., et al. (2011). *Encuentro de Investigaciones Emergentes. Reflexiones, historias y miradas*. Bogotá: IDARTES Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Giunta, A. (2011). *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores S.A.
- González, Miguel. (1986). «Texto introductorio», en: *Catálogo Museo de Arte Moderno La Tertulia 1956-1986*. Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia.
- González, M. (2003). *Entrevistas. Arte y cultura de Latinoamérica y Colombia*. Cali: Secretaria de Cultura y Turismo de Santiago de Cali.
- González, M. (2007). *Cali, Visiones y Miradas*. Cali: Secretaria de Cultura y Turismo Santiago de Cali
- Gutiérrez, R. (2005). *Arte y Latinoamérica del siglo XX. Otras historias de la historia*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Jaramillo, C. M. (2012). *Fisuras del arte moderno en Colombia*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avedano.
- Jiménez, B. V. (1986). *Artistas por la Paz*. Bogotá: Villegas Editores.
- López Pérez, M. d., Vargas Murcia, L. L., Medina, Á., & Acuña Prieto, R. (2009). *Historia del Grabado en Colombia*. Bogotá: Planeta
- Medina, A. (1978). *Procesos del Arte en Colombia*. Bogotá: Editorial Andes.
- Medina, A. ;. (1977). *Catálogo. La Plástica Colombiana de este siglo* . Cali: Colcultura.
- Museo de Arte Moderno La Tertulia . (1986). *Museo de Arte Moderno La Tertulia* . Cali, Valle del Cauca, Colombia.
- Museo de Arte Moderno La Tertulia. (1996). *Museo de Arte Moderno la Tertulia 1956 - 1996. Cuarenta años*. Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia.
- Museo de Arte Moderno La Tertulia. (1991). *Museo de Arte Moderno La Tertulia. La Colección*. Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia.
- Museo de Arte Moderno la Tertulia. (1968). *Museo de Arte Moderno la Tertulia*. Cali: Editorial América Ltda.
- Museo de Arte Moderno la Tertulia. (1971). *I bienal de Artes Gráficas*. Cali: Cartón de Colombia S.A.
- Museo de Arte Moderno la Tertulia. (1973). *II bienal de Artes Gráficas*. Cali: Cartón de Colombia S.A.
- Museo de Arte Moderno la Tertulia. (1976). *III bienal de Artes Gráficas*. Cali: Cartón de Colombia S.A.

Museo de Arte Moderno la Tertulia. (1981). *IV bienal de Artes Gráficas*. Cali: Cartón de Colombia S.A.

Museo de Arte Moderno la Tertulia. (1986). *V bienal de Artes Gráficas*. Cali: Cartón de Colombia S.A.

Museo de Arte Moderno La Tertulia. (1971). *I bienal de Artes Gráficas . Primer Catálogo Artes Gráficas Panamericana AGPA*. Cali: Cartón de Colombia S.A.

Pinni, I. Gráfica Testimonial en Colombia. *Revista arte en Colombia* (33).

Traba, M. (1973). *Dos décadas vulnerables en las Artes Plásticas Latinoamericanas 1950 - 1970*. México d.f: Siglo veintiuno editores, S.A.

Entrevistas:

Duque, M. (12 de Enero de 2009). (A. M. Ríos, Entrevistador)

Herrán, P. A. (25 de Mayo de 2009). (A. M. Ríos, Entrevistador)

Herrán, P. A. (18 de Mayo de 2013). (A. M. Ríos, Entrevistador)

Viteri, A. (28 de Abril de 2009). (A. M. Ríos, Entrevistador)

Rojas, C. (8 de Enero de 2009). (A. M. Ríos, Entrevistador)

Jaramillo, M. P. (5 de Mayo de 2009). (A. M. Ríos, Entrevistador)

Medina, A. (12 de Enero de 2009). (A. M. Ríos, Entrevistador)

Gonzalez, M. A. (31 de Julio de 2009). (A. M. Ríos, Entrevistador)

Muñoz, O. (28 de Julio de 2009). (A. M. Ríos, Entrevistador)

Cobo, G. (30 de Noviembre de 2009). (A. M. Ríos, Entrevistador)

González, E. (Phanor León). (29 de Octubre de 2009). (A. M. Ríos, Entrevistador)