Presentación Reunión Redes: Introducción
Carla Macchiavello

Este trabajo (en curso) se centra principalmente en la segunda y la tercera Bienal de Arte Coltejer realizadas en Medellín en 1970 y 1972 respectivamente, para analizar cómo a partir de un nodo de charlas, de la selección, exposición y premiación de obras, así como del proyecto de creación de un museo y de la participación de teóricos y artistas de distintos países, se fueron creando en ellas dos interpretaciones divergentes en torno a la relación entre arte y política y el fortalecimiento de una identidad latinoamericana que culminaron en dos redes de influencia artística. El proyecto trata de pensar la bienal en sí como un sistema de relaciones variables en el cual los elementos que entran a participar en él lo van alterando, generando fricciones y nuevos puntos de encuentro que en este caso derivaron en la creación de otras redes artísticas. De hecho, la bienal misma "desapareció" tras su tercera manifestación, pero las conexiones creadas en ella cobraron otras formas y generaron otros nodos de comunicación a lo largo del continente americano (ver el documento anexo, "Panamericanismo artístico como vanguardia").

Aunque estas dos tendencias manifestaron la necesidad de establecer circuitos de intercambio artístico que fortalecieran la posición del arte latinoamericano a nivel internacional como si fuera un frente unido con un significado específico, el camino que tomarían los artistas participantes fue definiéndose a lo largo de dos grandes líneas. Uno de estos trayectos tomaría la **figura literal del sistema** y red como modelo: este planteamiento estaría conectado a un discurso cibernético que permeaba ciertos centros internacionales del arte (Londres, Nueva York, Los Angeles), basándose en nociones de retroalimentación (feedback) y cambio dentro de un sistema de información. Esta postura, esgrimida en 1968 por Jasia Reichardt quien participa como jurado en la Bienal de Coltejer de 1972 y expuesta por participantes del CAyC en 1970 en la misma bienal, proponía una colaboración entre distintas disciplinas para generar un cambio en la sociedad. La segunda postura veía en la crítica al imperialismo y la lucha revolucionaria un factor común que unía distintos proyectos sociales en el continente, generando una red de **conexiones ideológicas** que se traduciría en acciones y obras hermanas temática, técnica e incluso iconográficamente. Mientras la primera posición fue estableciendo un circuito que iba más allá de Latino América basado en una aproximación conceptual y tecnológica al arte, manifestado principalmente por medio del CAyC a través de boletines y exposiciones viajeras, la segunda buscó establecer alianzas a partir de la ideología socialista, entroncándose con el eje Chile-Cuba que venía afianzándose desde las bienales americanas de grabado de la década del sesenta y que se formaliza a partir de la elección de Salvador Allende a la presidencia de Chile con el encuentro Chile-Cuba de 1971 y los encuentros de Plástica Latinoamericana del Cono Sur de 1972[1]. Si bien la intención de crear un nuevo eje de relaciones en América Latina a partir de Colombia junto a un nuevo museo que se formaría con la donación y adquisición de las obras premiadas en la bienal no llegó a término, entre

[1] Estas distinciones que planteo no fueron esbozadas con claridad necesariamente y cada proyecto se entrecruzó con el otro en el periodo de 1970 y 1972. Un ejemplo de ello es la división que fue formulada por Mario Pedrosa en un primer momento para la colección de obras donadas al recientemente conformado Museo de la Solidaridad en Chile (1972), la cual planteaba una distinción entre un arte moderno caracterizado como experimental y un arte latinoamericano.

1970 y 1972 se produjo un cruce fértil de miradas y prácticas que llevaron al establecimiento de nuevas redes.

El texto que se presenta a continuación es parte de un trabajo de investigación anterior en torno a una de esas redes que se entrelazan con el nodo que conformaron las bienales Coltejer: la relación Chile-Cuba que emerge con claridad durante el gobierno de Salvador Allende y la extensión de esta red al cono sur en base a lo que llamo un "panamericanismo artístico" sostenido sobre convergencias ideológicas definidas por sus propios participantes como "revolucionarias". Desde el momento en que se publicó este texto como parte del primer capítulo de mi tesis doctoral, han aparecido otras investigaciones que han tratado algunos de estos temas exhaustivamente, por ejemplo, Mariana Marchesi y su trabajo sobre el eje Chile-Cuba a partir de los encuentros de 1972 y 1973. Mi interés por las bienales Coltejer radica en cómo se gestaron ahí ciertas relaciones que permitieron que grupos colombianos como el Taller 4 Rojo y artistas individuales de diferentes naciones adscribieran a los llamamientos de los grupos de colaboración que se formaron en los Encuentros de Artistas del Cono Sur y de Plástica Latinoamericana en Santiago de Chile y en Cuba respectivamente en 1972, empezando a participar en ellos, y cómo paralelamente surge un discurso que pensó en otro tipo de redes desde una perspectiva más "internacionalista". El texto en cuestión se centra en los discursos producidos en Chile en torno a esa red panamericanista y la labor fundamental que tuvo el Instituto de Arte Latinoamericano (IAL) en Chile para concretar estas relaciones[2].

[2] Por sólo mencionar otra red de influencias cuyos orígenes se encuentran en la misma época: el director del IAL, Miguel Rojas Mix, fue designado conservador del Museo de la Solidaridad cuando éste se funda en 1972, mientras que Carmen Waugh, quien actuaba como relacionadora pública del Instituto, no sólo se convertiría en la penúltima directora del Museo de la Solidaridad una vez restablecida la democracia en Chile, sino que durante su exilio ayuda en 1982 a crear el Museo de Arte Contemporáneo Julio Cortázar en Managua, el cual en palabras de Ernesto Cardenal fue fundado "sólo a base de solidaridad con Nicaragua".