

Sección central

Sección B • FERRENNIKAT
A PARTIR DEL 10 DE JUNIO DE 1966

EL ESPECTADOR

JUEVES 10 DE JUNIO DE 1966

Descuelgan la III Bienal de M



Esta exposición del artista Carlos Castañeda...

El artista Carlos Castañeda...



El artista Carlos Castañeda...

Una roca intrusiva en el corazón de Antioquia: *Piedra* en la III Bienal Internacional de Medellín (1972)

Artículo de investigación

Recibido: 20 de febrero de 2020

Aprobado: 25 de marzo de 2020

Santiago Rueda Fajardo

Investigador independiente, Bogotá, Colombia
ruedafajardo@gmail.com

—

Cómo citar este artículo: Rueda Fajardo, Santiago (2020). Una roca intrusiva en el corazón de Antioquia: *Piedra* en la III Bienal Internacional de Medellín (1972). *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 6(9) pp 212-233. <https://doi.org/10.14483/25009311.16236>

<

Día 4. ARTBO, 2018. Imagen: cortesía de la Cámara de Comercio de Bogotá.



<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

Resumen

La segunda y tercera bienales internacionales de arte de Coltejer, celebradas en Medellín en 1970 y 1972, constituyen los más importantes eventos de arte de vanguardia de esa década en Colombia. La calidad y afluencia de los artistas internacionales invitados -nunca antes habían sido tantos ni de tan alta valía- no volverá a verse ni en esa década ni en la siguiente en Colombia hasta el actual milenio. Este texto sitúa los debates alrededor de la obra *Piedra*, de Carlos Ginzburg, presentada en la Bienal de 1972. Esta obra nos sirve como prisma para examinar las condiciones, logros y aciertos de estos eventos -cuya historia no ha sido contada- y los debates y fricciones que contribuyeron a su temprano fin.

Palabras clave

Bienales; crítica de arte; Bienal de arte Coltejer; arte en Colombia

An Intrusive Rock in the Heart of Antioquia: Piedra at the III International Biennial of Medellín (1972)

Abstract

The second and third edition of the Coltejer International Art Biennial, held in Medellín in 1970 and 1972, constitute the most important avant-garde art events of that decade in Colombia. The quality and influx of international artists - never before have there been so many or of such high value - will not be seen again in Colombia until the beginning of the current millennium. This article places in context the debates around Piedra, a piece by Carlos Ginzburg, presented at the 1972 Biennale. This work serves as a prism to examine the conditions, achievements and successes of these events - whose history has not been told - and the debates and friction that contributed to its early end.

Keywords

Biennials; art critic; Coltejer Art Biennial; art in Colombia

Un rocher intrusif au cœur d'Antioquia : Piedra à la III Biennale Internationale de Medellín (1972)

Résumé

La deuxième et la troisième édition de la Biennale internationale d'art Coltejer, qui se sont tenues à Medellín en 1970 et 1972, constituent les événements artistiques d'avant-garde les plus importants de cette décennie en Colombie. La qualité et l'afflux d'artistes internationaux invités - il n'y en avait jamais eu autant ou de si grande valeur - ne se reverra en Colombie jusqu'au millénaire en cours. Cet article situe les débats autour de Piedra, une œuvre de Carlos Ginzburg, présentée à la Biennale de 1972. Cette œuvre sert de prisme pour examiner les conditions, les réalisations et les succès de ces événements - dont l'histoire n'a pas été racontée - et les débats et les frictions qui ont contribué à sa fin précoce.

Mots clés

Biennales ; critique d'art ; Biennale d'art Coltejer ; l'art en Colombie

Uma rocha intrusiva no coração de Antioquia: Piedra/Pedra na III Bienal Internacional de Medellín (1972)

Resumo

A segunda e terceira bienais internacionais de arte de Coltejer, celebradas em Medellín em 1970 e 1972, constituem os eventos mais importantes de arte de vanguarda dessa década na Colômbia. A qualidade e o fluxo dos artistas internacionais convidados - nunca antes haviam sido tantos nem de tão alto valor - não se verá novamente nem nesta década nem na seguinte na Colômbia até o milênio atual. Este texto situa os debates ao redor da obra "Piedra" ("Pedra"), de Carlos Ginzburg, apresentada na Bienal de 1972. Esta obra nos serve como prisma para examinar as condições, conquistas e acertos destes eventos - cuja história não tem sido contada - e os debates e fricções que contribuíram para seu fim precoce.

Palavras chave:

Bienais; crítica de arte; Bienal de arte Coltejer; arte na Colômbia

Sug atun rumi churaska chagpi Antioquia sutipi

Maillallachiska

Kai kilkapi kawachikumi iuachispa kai watakunapi 1970 i 1972 kumdidaskakunasi kanchanimandakuna atun tandariimatukuikunaichangakunami imasami kawari ukusinama, sug kilkai sutika rumi ruraska kauachingapa kai runa Carlos Ginzburg, ka watapi 1972 ruraska. Mailla aidachiska parlaspa wafuska utka.

Rimangapa Ministidukuna

Paikunapa ruraikuna kauachi wata watapi; rurai-kunata mana allilla rimadur; wata watapi kawachinkuna ruraikuna ; ruraikuna kauachinga atun llagta Colombia sutipi.

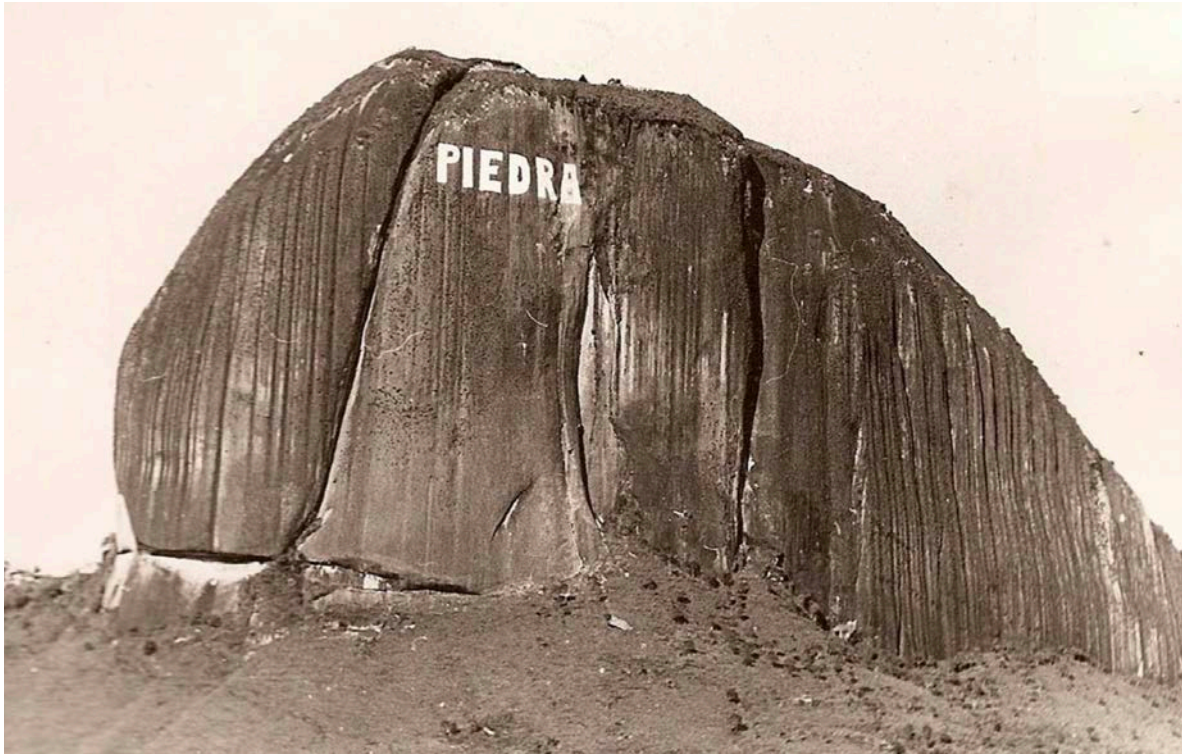


Imagen 1. Piedra. (Carlos Ginzburg, 1972). III Bienal Internacional de Arte de Medellín.

Introducción

La importancia de las cuatro ediciones de la Bienal de Medellín, en conjunto, la resume el crítico de arte Miguel González, así:

Fueron fundamentales. Porque dejamos de ver a los artistas en reproducciones y los pudimos ver en originales. Pudimos conocer artistas como Polesello y Marta Minujín, que venían a exposiciones y debates. Sacó del letargo y de la provincia al arte colombiano y al arte antioqueño. Porque eran acuarelas: acuarela en Antioquia y Pedro Nel. (2016, p. 158)

Según Juan Gustavo Cobo Borda:

La bienal de Coltejer conmocionó a todos los artistas jóvenes y les planteó que ya no se debían sentir atrasados en relación con una actualidad, como todas las actualidades, que era efímera. Que tenía que ser su obra personal, su obra propia. Y estaban en medio de tantas cosas atraídas y sugestivas y experimentales que era muy gracioso ver

como Colombia respondía a esas cosas, con figuras como Bernardo Salcedo y sus costales. (2016, p. 113)

La casi nula cantidad de publicaciones, reseñas y casi cualquier tipo de análisis o interpretación sobre estas bienales es sorprendente. Curiosamente, y a pesar de su calidad, son los eventos menos reconocidos y estudiados en el arte colombiano de la segunda mitad del siglo XX.

Revisando diversos análisis sobre el periodo en el que se enmarcan estos cuatro eventos (1968-1970-1972 y 1981), concretamente en los escritos de quienes con más dedicación estudiaron el arte en esa larga década: Eduardo Serrano (1980, p. 42), Álvaro Barrios (2000), Carmen María Jaramillo (2012) y María Mercedes Herrera (2011), es patente que el interés en los Salones nacionales – y sus inesquivables debates y rencillas – y el seguimiento y atención dada a ciertos artistas específicos, fueron campo de estudio prioritario. En la historia de las exposiciones y eventos, de por sí mínima,



Imagen 2. Modelos de Coltejer. II Bienal Internacional de Arte de Medellín (1970).

las bienales ocupan un lugar secundario, como también le sucede a la producción artística fuera de Bogotá. Las bienales de Medellín, que de alguna forma simbolizan el ascenso de la clase empresarial antioqueña,¹ no han sido objeto de estudio para los investigadores del arte de esa ciudad, con la excepción de Carlos Arturo Fernández y el grupo de investigación Teoría e historia del arte de la Universidad de Antioquia,² Imelda Ramírez (2012), y más recientemente Federico Arcila Garcés (2018).

1 Iniciada en los años 40 gracias al desarrollo textil, promovido desde los Estados Unidos, país que necesitaba la fabricación de uniformes de guerra para sus soldados, y favorecido por la economía del café, el desarrollo comercial de Medellín, y la relativa paz vivida en los años sesenta.

2 Fernández, por ejemplo, construyó un breve perfil de Leonel Estrada, director de las tres primeras ediciones de la Bienal, en su artículo "Leonel Estrada crítico de arte" (Fernández Uribe, 2006). Posteriormente, bajo su dirección se publicó el libro "Leonel Estrada y la gestión del arte moderno en Antioquia", con textos del mismo Fernández, Sofía Stella Arango, Alba Cecilia Gutiérrez y Luz Análida Aguirre. Universidad de Antioquia, 2015.

Arte lumínico, blando, cibernético, terriarte

Mientras la primera edición, llamada I Bienal de arte Iberoamericana de Coltejer, estaba dedicada exclusivamente a la pintura, realizándose en 1968 y con artistas colombianos en su mayoría, la segunda y tercera se propusieron enseñar lo más avanzado del arte de América del Sur y los Estados Unidos. Gracias a la laboriosa preparación y dirección de Leonel Estrada, un polifacético hombre que fue odontólogo, actor, crítico de arte, poeta, ceramista y pintor; durante sus seis años como director de la Bienal, tuvo un amplio apoyo de la clase dirigente de Medellín,³ que le permitió casi con total libertad experimentar con sus ideas, viajar y diseñar un evento que de lejos superó sucesivamente lo realizado hasta entonces.

3 Los benefactores de la Bienal eran Rodrigo Uribe, Álvaro y Rodolfo Pérez, Jorge Molina y Jesús Muñoz Duque. Entre ellos cabe destacar especialmente a Rodrigo Uribe Echevarría, gerente de Coltejer y cuñado de Estrada.

Estrada, quien había vivido en Nueva York y estudiado en la Universidad de Columbia, había ocupado cargos importantes en la sociedad antioqueña, como decano de la Facultad de Odontología de la Universidad de Antioquia y secretario de educación del Departamento de Antioquia. En la década de 1960 se desempeñó como crítico de arte escribiendo en las páginas de *El Colombiano*, llegando a entrevistar en 1964 a Salvador Dalí en Nueva York. Con una asombrosa (para su tiempo y generación en Colombia) capacidad de percibir lo contemporáneo y lo significativo emprendió una serie de recorridos por Europa y América del Sur para enterarse de lo que era el arte internacional.

Gozaba del apoyo de una de las principales empresas del país -Coltejer- y de una excelente recepción de sus ideas por parte de la prensa nacional. Dirigiendo la Bienal, escribió en diferentes medios y concedió brillantes entrevistas. En agosto de 1969, una fecha tan temprana -para el arte colombiano- en la revista *Claruscuro*, publicada por el extinto Museo Zea declaraba que “las denominaciones de pintura y escultura resultan obsoletas. El arte está hoy más cerca de los conceptos que de los objetos” (Estrada, 1969), y en entrevista para el diario *El Espectador*, anunciaba la aparición de «un arte lumínico, blando, cibernético, terriarte».⁴

Pero no solo le interesaba su propia opinión, logró que, por ejemplo, se publicaran artículos como *Arte generativo* de Eduardo Mac Entyre, (*El Colombiano*, 30 de noviembre de 1969) artista participante en la II Bienal.

⁴ Y afirmó: “Nunca se había buscado tanto y con tanta rapidez. Por eso surgen miles de maneras de expresarse. Fíjese usted en la irrupción del computador en el arte. Programando la imagen de la Mona Lisa o cualquiera de su propia invención, el artista puede tener infinidad de variantes y distorsiones sobre el tema original en unos pocos segundos. Todos estos nuevos horizontes que quedan abiertos para el arte, suponen una revisión completa de los puntos de vista tradicionales, cosa que mucha gente no se detiene a hacer.” El cubrimiento previo a la Bienal por parte de la prensa nacional fue extenso, y se extiende a otros diarios como *La República*, *El Siglo*, *El País* y *Occidente de Cali*. Herrán, María Teresa. “Ventana sobre el arte. Reportaje bienalico”. *El Espectador*, lunes 18 de agosto de 1969.



Imagen 3. Hectárea de heno. (Caricatura de Henry, 1970).



Imagen 4. Fluvio Subtunal. (Lea Lublin). II Bienal Internacional de Arte de Medellín (1970).

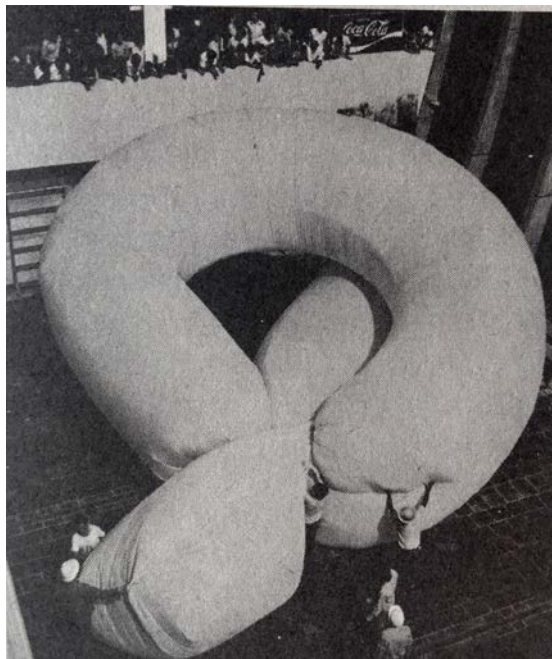


Imagen 5. *Belha / Estructura inflable*. (Marcello Nitsche). Instalación en la entrada del Edificio Coltejer, III Bienal Internacional de Arte de Medellín (1972).

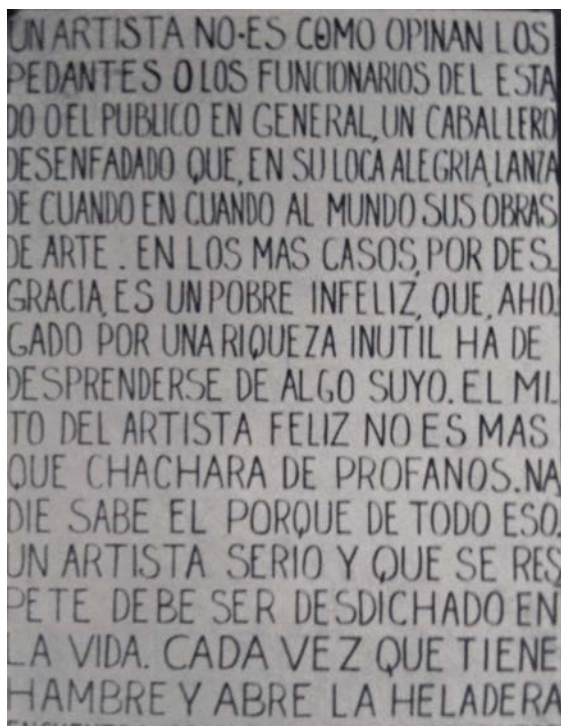


Imagen 6. *El artista: el artista mendigo*. (Carlos Ginzburg). III Bienal Internacional de Arte de Medellín (1972).

Bienal 70

Esta Bienal se recuerda principalmente por la *Hectárea de heno* de Bernardo Salcedo, obra que se considera pionera en Colombia y con la cual equivocadamente se afirma que Salcedo “se ganó la bienal” o que fue “la primera instalación hecha en Colombia” (Ochoa, 2017). Pero en realidad, lo que obtuvo fue la primera «bolsa de viaje Colcultura», que era uno de los varios estímulos que se otorgaron ese año. Con respecto a los premios, el ganador fue el argentino Luis Tomasello con su obra *Atmósfera cromoplástica*⁵ en un evento vanguardista caracterizado por la presentación de instalaciones y obras interactivas. Gorgy Kepes montó una obra consistente en un recorrido electrónico por el edificio que albergaba a la Bienal. Los guatemaltecos Luis Díaz y Mario Novella enviaron *Sin título*, compuesta por telegramas donde daban instrucciones para un montaje imaginario⁶ y el pionero del arte hecho en computador, Charles Csurí presentó *El hombre sin curva*, una cara programada y grabada en una computadora IBM 7094. Con obras de gran envergadura - tanto físicas como conceptuales- como estas, es inconcebible que en Colombia se siga pensando, por desconocimiento e intereses personales,⁷ que la piedra angular del arte conceptual es *Hectárea de heno*.

La inclusión de mujeres, especialmente argentinas, también se destacó por desafiar lo tradicional con la inclusión de Geny Dignac, perteneciente al grupo E.A.T. (Experimentos en Arte y Tecnología). Lea Lublin presentó *Fluvio subttunal*, un túnel

5 El segundo premio se dio al español Francisco Salazar. El tercero al argentino Ari Prizzi. Se otorgaron tres menciones de honor, al Equipo Crónica, a Elly Burztyrn de Canadá y a Rogelio Polesello, y el peruano Carlos Ramos recibió a su vez, la Bolsa Colcultura para extranjeros. Otros premios fueron concedidos a David Manzur, Fanny Sanín, Santiago Cárdenas y Alberto Gutiérrez.

6 “Sobre cubierta blanca romper un bombillo quemado 150 vatios Stop. Esperar nuevas instrucciones”. Telegrama número dos: “Con restos bombillo colocar martillo y seis clavos 10 centímetros. Stop”.

7 Álvaro Barrios por ejemplo, aduce que Giulio Carlo Argan, premió una “obra de ruptura” como lo era la de Salcedo, en una bienal caracterizada por “el atolladero de la pintura-pintura que solo salvaban Botero y Cárdenas”. Álvaro Barrios, *El arte comprometido*, según Giulio Carlo Argan. *Arte en Colombia*, 4, abril-junio, 1977, pp. 21-22.

inflable de varios metros a través del cual circulaba el público y Marta Minujín, quien tan solo 5 años antes había realizado su extraordinaria instalación *La menesunda*, presentó *Periódico de aparición espontánea*, a medio camino entre la instalación y el happening.

Con olfato para identificar artistas relevantes, Estrada invitó de Brasil a Lygia Clark, quien exhibió sus obras *Ensoi*, *Charrier fantastique* y *Machine*; además de pinturas de la brasilera-japonesa Tomie Ohtake. La bienal incluía obras de otros artistas que posteriormente ganarían grandes reconocimientos internacionales: el canadiense Ian Baxter, los estadounidenses Les Levine y Alex Katz, los venezolanos Carlos Cruz-Diez y Jesús Soto, el chileno Juan Downey, los argentinos Antonio Seguí, César Paternostro y Rogelio Polesello, el brasilero Rubens Gerschman y los españoles del Equipo Crónica.

Para esta segunda edición, se contó con la participación de Aldo Pellegrini y Jorge Romero Brest, para realizar una serie de conferencias que sensibilizaron al público sobre el *modus operandi* del arte contemporáneo. Con un perfil tan internacional y al dejar por fuera los pintores tradicionales de la ciudad, la Bienal ocasionó descontento y críticas locales, las cuales, más que girar en torno a ideas, se convertían en reclamos de exclusión.

la III Bienal: un mar interior en el corazón de Antioquia

En la III Bienal se presentaron 600 obras de 257 artistas y se logró una asistencia de más de doscientas mil personas.⁸ Con el mismo interés por enseñar lo más actual, esta versión incluyó secciones de arte tecnológico, arte científico y arte de ideas, este último dividido en arte ecológico, arte de sistemas, proposiciones y arte anti-museo. Bajo el mando de Estrada, Peter Egan dirigía el montaje de la bienal, con la coordinación de Oscar Mejía, su mano derecha. De nuevo se contó con obras inéditas, casi todas muy avanzadas en el contexto internacional. Entre los participantes internacionales, estaban Rogelio Polesello, Giulia Kosice,

⁸ *El Correo*, Medellín, 11 de junio de 1972, (s.p.) Archivo Museo de Antioquia.

Roberto Aizenberg, Rómulo Maccio, Luis Pazos y Geny Dignac, es decir una vez más, la avanzada vanguardia argentina. El brasilero Marcello Nitsche presentó *Belha*, un inflable de polietileno de grandes dimensiones que se instalaba con intervalos en la entrada del nuevo edificio de Coltejer, donde se realizaba la Bienal. De ese país participan algunos de sus más notables pintores, Antonio Henrique Amaral, Manabu Mabe y Franz Weismann.

Marcia Helena Demange también de Brasil, presentaba una construcción poliédrica, que en su interior tenía una plataforma circular que daba la impresión de respirar, titulada *Estructura biológica*. William A. Fetter presentaba tres obras asistidas por computador: *Animación humana por computador*, *Boeing 747*, y *Hombre corriendo*. Alan Sonfist participaba con una obra de arte ecológico, con procesos biológicos y bioquímicos. Otras obras interactivas fueron presentadas por Mauricio Bueno, Gyorgy Kepes, Bill Walton, Paul Earls, Ralph Martell, John Goodyear, William Fetter, Allan Erdmann, Theodore Kraynick y Hugo Demarco.

Valga la pena mencionar que los únicos artistas que trabajaban en coordenadas similares en Colombia en ese entonces eran Jaqueline Nova y Julia Acuña que venían del campo musical, Álvaro Barrios, Gustavo Sorzano quien participó en esta ocasión con su *Evento de no participación*, Rómulo Polo y Gastón Betelli, quienes también estaban interesados en el sonido como materia plástica.⁹

⁹ Los escasos antecedentes en interactividad y experimentación tecnológica se reducían a la presentación de *las Históricas*, de Feliza Burzstyn con música de Jacqueline Nova en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, el mismo lugar donde Julia Acuña presentó la obra-ambiente *Luz, sonido y movimiento*, también con la música de Nova en 1968. Ese mismo año Gustavo Sorzano con *Musika viva* presentaba en Bucaramanga un concierto de música experimental llamado *Concierto — charla de música electrónica*. Sorzano también organizó a un mes de su fallecimiento, el *Homenaje a Marcel Duchamp*. Marta Traba, crítica de arte, galerista, columnista y directora del Museo de Arte Moderno en ese entonces, realizó la exposición *Espacios ambientales*, por sugerencia de Álvaro Barrios. Sobre Sorzano ver Herrera, M. M. (2013). *Gustavo Sorzano, pionero del arte conceptual en Colombia*. Bogotá: Ediciones La Silueta.

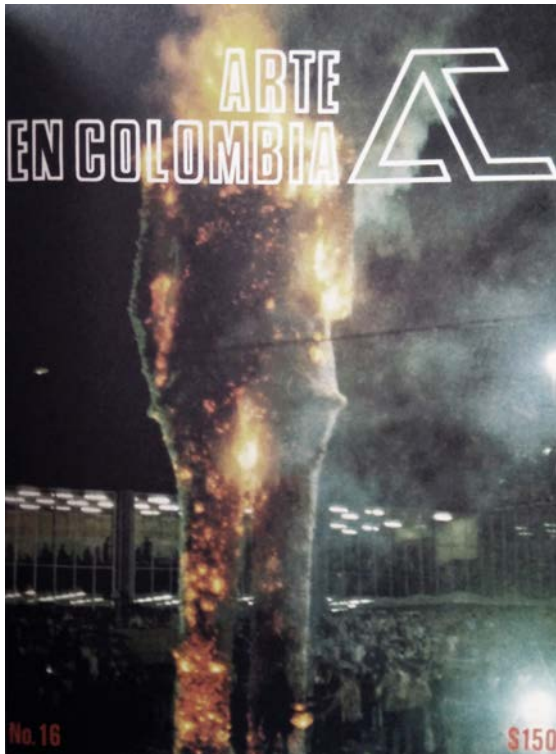


Imagen 7. Gardel de fuego. (Marta Minujín). IV Bienal Internacional de Arte de Medellín (1981).



Imagen 8. Para Bienal. (Velezefe, 1970). Fuente: *El Colombiano*.

Otra de las novedades era la aparición del hiperrealismo, en manos de los artistas norteamericanos Duane Hanson, Alan R. Flattmann y Jan Hinton, un estilo que influiría en la naciente generación de dibujantes colombianos Miguel Ángel Rojas, Alfredo Guerrero, Oscar Jaramillo, Oscar Muñoz, Darío Morales, Marta Rodríguez y Mariana Varela entre otros.

El artista mendicante

Pocos días antes de la inauguración oficial, se da la intervención de Ginzburg, *Piedra*. Integrante del Movimiento Diagonal Cero, del CAYC y del Grupo de los Trece, arribó a Medellín el 11 de abril de 1972. Había viajado haciendo autostop durante dos meses, desde Buenos Aires y llegó con lo que Gillo Dorfles llamó "su instrumento de trabajo: bolsa de lana, mochila etc., junto con la exhibición de sí mismo con la indumentaria del artista mendicante." (Barrios, 1978).

Antes de la Bienal, *El Colombiano* en un artículo titulado "La Bienal se sale de casillas" da noticia de Ginzburg ayudado por obreros, pintando con blanco de cal, letras en tamaño de 10 m por 5 m, apoyado en andamios colgantes en Guatapé. En *El Tiempo* aparecía una noticia titulada "Obra insólita en la bienal Coltejer", dedicada a su intervención, llamándolo "exótico artista argentino", y mencionando también de antemano, otra acción corporal planeada por el artista para la Bienal, consistente en tener tres sillas de ruedas para los visitantes del evento, cada una con un certificado médico que garantizaba que quien las usara no estaría enfermo. Finalmente, Ginzburg incluyó un montaje de hojas de papel con la palabra "piedra" en el espacio que se le había asignado en el pabellón de la Bienal y realizó el performance *El artista: el artista mendigo*, que consistía en circular con un cartel, pidiendo limosna al público, con el texto-cartel en el que se leía:

Un artista no es como opinan los pedantes o los funcionarios del estado del público en general, un caballero desenfadado que, en su loca alegría, lanza de cuando en cuando al mundo sus obras de arte. En los más casos, por desgracia, es un pobre infeliz, que, ahogado por una riqueza inútil ha de desprenderse de algo suyo. El mito del artista feliz no es más que cháchara de profanos. Nadie sabe el porqué

de todo eso. Un artista serio y que se respete debe ser desdichado en la vida. Cada vez que tiene hambre y abre la heladera encuentra ideas en lugar de alimentos. (Barrios, 1978, p. 17)

Su actuación sobre la piedra caldeó el ambiente, provocó una encendida polémica y enfrentamientos en la crítica de arte y suscitó un rechazo airado en la prensa local, que consideró dicha intervención como un irrespeto, algo muy similar a lo que sucedería 9 años después cuando su coterránea Marta Minujín en la IV Bienal realizó su *Gardel de fuego*, una escultura de 12 metros de estructura metálica cubierta de algodón, que fue incinerada con kerosene, según sus instrucciones, lo que provocó la furia de los ciudadanos de Medellín quienes atacaron a Minujín, por considerar que irrespetaba uno de los símbolos de la ciudad.

Volviendo a Ginzburg, *El Colombiano* publicaba: "¿Ahora le toca a la piedra del Peñol?", una columna donde se argumentaba que, a la contaminación del aire, y la tala sin misericordia de árboles, se le sumaba una "nueva barbarie": "Un pseudo artista argentino había resuelto embadurnar -con su materia gris y brocha gorda- una de las bellezas naturales de la montaña. Me refiero a la piedra del Peñol."

El artículo clama por la prohibición de lo que llama "tamaño profanación", y "más tratándose de un acto cometido por un extranjero".¹⁰

Con neutralidad, *El Espectador* publicó una fotografía de la obra apoyando el artículo de Inés de Montaña "Grandes visperas para la segunda bienal" (*El Espectador*, 29 de abril, 1978). En la columna "Al desgaire" de Don Diablo, también en *El Colombiano*, Piedra es de nuevo objeto de burla. Para el columnista después que Ginzburg pintara piedra en la piedra, otro supuesto artista habría perdido permiso para "remontar la fachada del rascacielos de Coltejer y pintar en su muro la palabra edificio". (Don Diablo, 27 de abril, 1972).

10 El autor de la columna, que no está firmada añade: "No quiero reproducir las razones conceptuales que alega el genio de marras, y que mis conocimientos lingüísticos no llegan hasta la bobería de su lunfardo."

En general, las obras de la Bienal, y no solo *Piedra*, eran objeto de burla y material para los caricaturistas. Henry, Elciades y Velezefe se mofaban del carácter hermético y sofisticado de ellas. En una viñeta un autor anónimo dibujaba la piedra del peñol con un letrero pegado que decía "adquirido".

Medellín monolítico

Para entender el contexto de una ciudad como Medellín, su conservadurismo, su miedo a lo nuevo y lo foráneo, vale la pena citar a Alberto Sierra, crítico de arte y curador que participó y se formó en buena medida gracias a estas bienales. En la presentación de las *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre arte no objetual y arte urbano*, Sierra rememora la Medellín por cuyo cielo el arte de vanguardia pasó como estrella fugaz:

El Medellín de la época era un Medellín cerrado. Quisiera que lo miraran pensando, a mi criterio, en el mejor Botero que tenemos en su colección. Es la imagen de la catedral. La catedral más grande del mundo hecha en ladrillo. Somos un pueblo que siempre se está mirando a sí mismo. Y ese mirar a sí mismo nunca permitió una comunicación internacional (...). Al ver una fotografía de cómo era Medellín en los años 60, todavía estamos pensando en que el mayor edificio, la mayor construcción ideológica, sociológica de la ciudad era una catedral." (Sierra, 2011, p. 11)

Sobre ese mismo periodo Carlos Arturo Fernández rememora:

Medellín y Antioquia se mantuvieron fundamentalmente refractarios a las nuevas ideas, e identificaban el arte con la obra de maestros que, en casi todos los casos y por diversos motivos, se habían replegado a espacios privados. Por eso, resulta desconcertante la figura y obra de Leonel Estrada, radicalmente comprometido con la divulgación y el apoyo de todo lo que tuviera que ver con el arte moderno. (2016, p. 208)

Gloria Zea, en retrospectiva, recordando el cambio que significaron las bienales afirma:

Leonel fue una persona trascendental para el arte en el país. Porque el concibió un evento que por primera vez le abrió al país las puertas del arte internacional. Eso que suena tan elemental y tan obvio no se había hecho en

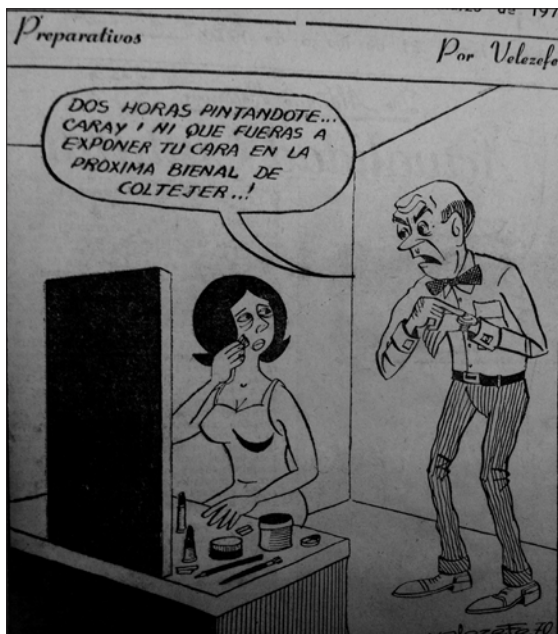


Imagen 9. Preparativos. (Velezefe, 1970). Fuente: *El Colombiano*.

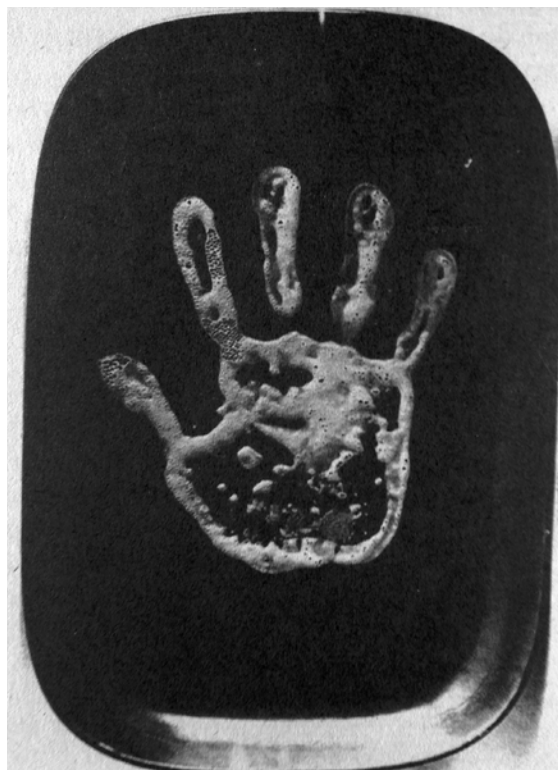


Imagen 10. *Mano efervescente*. (Leonel Estrada, 1956). Cerámica.

Colombia. Esto era un convento con las puertas cerradas. Aquí no se había mostrado la obra de nadie. (Zea, 2016)

No hay que olvidar que Estrada era un artista. Su obra es poco conocida y se desarrolló sin afanes, pero sin duda expresa una sensibilidad muy propia de su tiempo. La cerámica *Mano efervescente* de 1956, la impronta de su mano que debido a los procesos químicos deja literalmente burbujas sobre la superficie de la pieza, demuestra su avanzado sentido estético. Como poeta estuvo influido por el nadaísmo, y en uno de sus poemas de 1974, titulado *Génesis*, podemos entender su sensibilidad y sentido del humor:

En el principio todo era oscuro.

*El primer día hicieron la Coca-Cola
que cubre la superficie de la tierra.*

*El segundo el chicle marca Wrigley's
y se vio que era bueno.*

En el tercer día separaron los negros de los blancos.

En el cuarto aparecieron el cine, la televisión y sus astros.

El quinto crearon los anticonceptivos.

*El sexto inventaron los bancos y los préstamos a largo
plazo.*

El séptimo se fueron a descansar a las Bahamas.

Trabando la Bienal

A pesar del impecable trabajo de Estrada y sus resultados, la crítica local se desató. Para Froylán Montoya el evento era incomprensible, negaba el placer estético y dejaba por fuera el arte del país (Fernández, 2016, p. 123). Para Saúl Sánchez, era un supermercado (*El Colombiano*, 4 de junio, 1972). Para Benhur Sánchez, desde las páginas de *El Espectador*, la Bienal estaba compuesta de "mundos alocados de ciencia ficción, muñecos jugando a la ciencia en una feria de luz y movimiento donde no importa el arte" (*Magazín dominical, El Espectador*, 18 de junio, 1972).

Germán Rubiano, que había sido parte del equipo de la II Bienal -escogiendo los artistas colombianos participantes junto a Jorge Glusberg y Darío Ruiz- la emprendió también en contra aduciendo que "la bienal de 1972 puede resumirse así: Latinoamérica, y es casi una perogrullada, carece de un arte propio. Todas las cosas que pueden observarse en Medellín son hijas legítimas o ilegítimas del arte

internacional de los últimos años.” (Rubiano, 18 de junio, 1972). La cuestión batallona de la Bienal de Medellín. Continúa la discusión. (*Magazín dominical, El Espectador*).

Jorge Romero Brest, quien había sido invitado como conferencista por Estrada a la Bienal de 1970 y 1972, y quien había acompañado en Buenos Aires el trabajo de varios de los artistas argentinos presentes en ambas ediciones, decidió criticar duramente el evento ante la prensa local. Sus argumentos fueron similares a los de Rubiano, aduciendo que la Bienal no representaba al arte latinoamericano, aduciendo además que la función del arte no debía ser didáctica, pues su naturaleza estaba constituida por su propia autonomía. Es decir, intentó poner en duda el proyecto para el que él mismo había contribuido y desafiar muy a destiempo el postulado principal de Estrada en esta edición, que era su función educativa. No debió haber sido fácil para Estrada recibir un golpe así de uno de sus colaboradores, quien precisamente había sido invitado a Medellín a formar un público novel en los discursos del arte. Pero lo peor estaba por venir.

Marta Traba, quien había sido estudiante de Romero Brest en Buenos Aires en sus años formativos, y quien también había sido invitada a Medellín como conferencista en 1970 y 1972, atacó incesantemente la Bienal. En una entrevista en esa ciudad, concedida a Amparo Hurtado, afirma: “Los países están representados por dos o cinco artistas que no tienen nada que ver con lo que se está haciendo y que simplemente no tropezaron con obstáculos para conectarse y llegar.” (*Traba en El Espectador*, 5 de mayo, 1972).

Y añadía con dramatismo:

Hay que salvar a la Bienal, solamente se pudiera salvar, si se orientara a una sola cosa, como los grabados y dibujos o como las artes gráficas de Cali. Ese estilo sí responde a lo que se está haciendo, es una especie de imagen de lo que pasa en Latinoamérica, recogiendo y seleccionando a los de la línea de la resistencia. (*Traba en El Espectador*, 1972)

Es evidente que intentaba desorientar al público. Ella, argentina y viviendo en Uruguay, sabía perfectamente de la importancia de los artistas el Instituto Torcuato di Tella, del grupo de los 13, del CAYC,

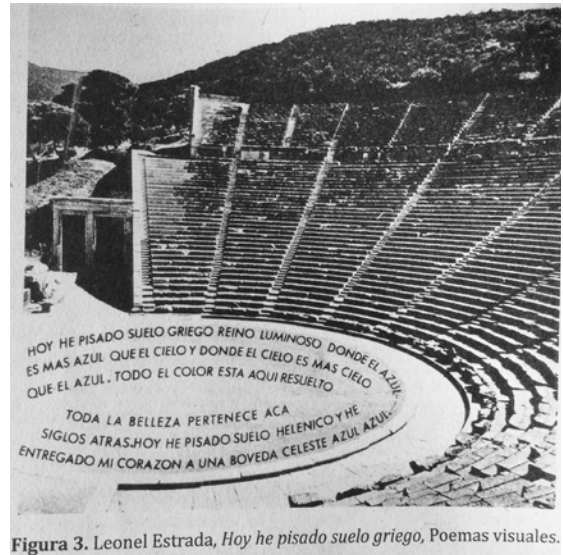


Figura 3. Leonel Estrada, *Hoy he pisado suelo griego*, Poemas visuales.

Imagen 11. *Hoy he pisado suelo griego*. (Leonel Estrada, s.f.). Poema visual.

entre tantos otros de los participantes en la Bienal, y los negaba. Su concepto de resistencia, si no confuso, podía adaptarse a lo que quisiera:

No estoy sugiriendo el realismo socialista, como tampoco ninguna solución expresiva determinada, sino todas aquellas obras donde el artista haya logrado darles a las 1000 formas de lenguaje artístico contemporáneo una relación con el medio.

Como se sabe, Traba había sido expulsada de Colombia en 1969, donde por más de una década había sido la crítica de arte más importante del país, con tanta vitalidad y fuerza que impuso a una generación de artistas. Por ello, decidió defender en Medellín su temprano legado. Traba afirmaba que lo de Olga de Amaral “es de lo mejor” y “lo de Santiago Cárdenas, diría que son preciosos” y reconoció a sus protegidos, Beatriz González, Álvaro Barrios, Bernardo Salcedo, Enrique Grau y Sonia Gutiérrez. Todo lo demás lo llamó “sencillamente desastroso.” En suma, solo 25 obras de la 700 que se exhiben en la Bienal, le parecieron buenas.

Sus protegidos, tanto en su momento como a posteriori la siguieron, y negaron e ignoraron la

"Solo Hay 25 Obras que Sirven": Marta Traba

Por AMPARO HURTADO DE PAZ
MEDELLIN, mayo de 1972

Entre el grupo de críticos internacionales que nos visitan con motivo de esta III Bienal de arte, se encuentra Marta Traba, vieja amiga y conocedora del ambiente artístico que se respira actualmente en Latinoamérica. Marta ha sobresalido como autoridad en la materia en todas las charlas que se han desarrollado en torno a lo que se está presentando en este evento.

También Marta ha seguido paso a paso la trayectoria de nuestros artistas nacionales, y sus conceptos siempre han sido acatados en el mundillo plástico.

Ahora Marta se nos presenta mucho más estructurada, seria y consciente de lo que dice y piensa. Su facilidad de expresión y habilidad para presentar sus planteamientos, no la abandonan. Ahora más que nunca, la papisa del arte, que imperó por muchos años en Colombia y ha echado nuevas raíces en el Uruguay, despierta la atención entre el público.

Nos reunimos para desayunar en la cafetería del Hotel Nutibara, y hasta el comerciante desprevenido que entraba a esa hora para su cita de negocios, alzaba su mirada en torno a Marta, inconfundible con su pelo lacio y negro que enmarca su rostro.

Hay que Salvar la Bienal



Marta Traba, crítica de arte ampliamente conocida en el país quien se encuentra en Medellín con motivo de la II Bienal del Coitejer.

lado de obras de increíble valor que se destacan y que también llamaron la atención de la crítica.

—¿Cómo se pudiera salvar entonces la Bienal de caer en esa institucionalización?

"Solamente se pudiera salvar, si se orientara a una

hay que darlo a todo como es Vuelta a Colombia, lo de C de Anarai es de lo mejor, o que ganó premio porque mi es exactamente quisiones y premios. Lo Santiago Cárdenas, diría son preciosas. Dentro de objetos cinéticos, las

Imagen 12. "Solo hay 25 obras que sirven" (El Espectador, mayo 5, 1972).

importancia de la Bienal, como puede comprobarse al leer los recuentos que hacen sobre la década Barrios, González y Salcedo.¹¹

Con discreción, Estrada respondió en las páginas de *El Espectador* (Estrada en *El Espectador*, 7 de mayo, 1972, p. 14) y defendió los criterios de la Bienal, y su interés educativo. También se defendió de los ataques de Traba contra el grupo del comité de selección de adquisiciones, compuesto por Guillo Dorfles, Jasia Reichardt, y Brian O-Doherty, editor de *Art in América*. Traba acusó que no entendía por qué los invitaban, si ella no los conocía, a lo que respondieron que ellos tampoco la conocían. Traba continuó sus ataques y en junio de 1972 declaró:

El público, por más que califique de mamarracho el 90% de las obras, sale divertido y conforme (y está agradecido, este es un gran pueblo) por el espectáculo que le ofrecen... miran boquiabiertos lo que se mueve, lo que

hace ruido y lo que tiene fuego... Califican con su ejemplar inocencia, todo fantástico, supremamente interesante, maravilloso".¹²

Aun así, no hay indicios de un enfrentamiento entre Estrada y Traba, o de desavenencias personales entre ambos. ¿Por qué atacaba la Bienal? Traba, aparentemente quería volver a ejercer su supremacía sobre la opinión local, e intentó hacerlo apelando a la ignorancia del público y a lo fácil que le resultaba criticar el carácter experimental de lo presentado.

Posiblemente, al volver a Colombia veía desafiada su autoridad local por un compatriota suyo, que evidentemente tenía más alcances, capacidad de gestión, relaciones internacionales y capacidad de entender a plenitud el arte electrónico y el arte conceptual, a un nivel que ella no alcanzaba. Y no eran Ginzburg ni Romero Brest, era Jorge Glusberg.

¹¹ Véanse las entrevistas sobre este periodo concedidas por estos tres artistas en el ya mencionado "Orígenes del arte conceptual en Colombia", de Álvaro Barrios. En él, Barrios se auto entrevista.

¹² Citada por Clemencia Lucena, Clemencia Lucena: posición ante una polémica. Vanguardia dominical, domingo 22 de abril de 1973, p. 9.



Imagen 13. Marta Traba y Leonel Estrada. II Bienal Internacional de Arte de Medellín (1970).

Artistas argentinos y japoneses llegaron a las bienales de Medellín de 1970 y 1972 gracias a sus sugerencias y trabajo activo. Había estado en Cali en 1967 donde había conocido la obra de Cárdenas, Negret, Rojas, Botero y Rayo. Había realizado conferencias en la segunda bienal y asesorado a Estrada, y a través de él se dio la participación de otros miembros del Grupo de los Trece, como Julio Pazos.¹³

¹³ Según el propio Glusberg, la primera exposición del grupo de los Trece, "Hacia un perfil del arte latinoamericano" fue presentada en la Bienal de Medellín. Es decir, que *Piedra*, y obras de Pazos y otros, eran parte de una muestra ya curada por el propio grupo. El grupo de los Trece se había formado gracias a las enseñanzas del director de teatro polaco Jerzy Grotowski, y en su visita en la primavera de 1971 a Buenos Aires. Para Glusberg, el nombre del grupo se dio simplemente porque de los 25 invitados a conformarlo, solo asistieron 13: Jacques Bedel, Gregorio Dujovny, Jorge González Mir, Vicente Marotta, Alfredo Portillos, Luis Benedict, Víctor Grippo, Luis Pazos, Juan Carlos Romero, Horacio Zavala, Julio Teich y el propio Glusberg. Una breve historia del grupo, contada por el propio Glusberg puede encontrarse en su artículo "El grupo Cayc", (Glusberg, 1978).

Con *Piedra*, desde la OEA

El éxito de la Bienal incomodó a otro de los críticos de arte que detentaban el poder en esta parte del mundo. El cubano José Gómez Sicre, quien había sido fundamental para promover en Estados Unidos a los artistas colombianos pro Traba en la década anterior, tenía una larga trayectoria organizando exposiciones. Era y fue por largo tiempo, desde 1948 hasta 1976, director de la unidad de artes visuales y artes y artesanías de la OEA. Generosamente financiado por esta entidad, viajaba constantemente por el continente, tanto para organizar la programación de la sala de esa entidad en Washington, como para comandar el Salón Esso de arte joven que le permitió un alcance e influencia continental.¹⁴

¹⁴ La colaboración entre Gómez Sicre y Marta Traba en la organización de una participación colombiana se repetirá en la V Bienal, generando vivaces polémicas en Colombia. Una reconstrucción de la larga e influyente relación que hubo entre Gómez Sicre y Marta Traba se encuentra en Alessandro Armato, "José Gómez Sicre y Marta Traba: historias paralelas" (2012).



Imagen 14. Pontífice máximo. (Vásquez, 1970). Fuente: *El Colombiano*.



Imagen 15. Jorge Glusberg.

Hábilmente había manejado sus hilos en la década de los 50, para incidir en diferentes ediciones la Bienal de Sao Paulo, logrando exitosamente, por ejemplo, la participación de Colombia en la

edición de 1957, de donde surge su alianza con Traba (Armato, 2015).

Como Romero Brest, Rubiano y Traba, era de la confianza de Estrada. Había sido otro de los consultores informales de la Bienal y Estrada lo había invitado como conferencista. Desde 1969 el diario *El Tiempo* advertía sobre la presión que ejercía para interferir y tomar decisiones en la concepción de la Bienal, presionando a Estrada, por ejemplo, para que no incluyera artistas cubanos residentes en su isla natal. Una vez iniciado el evento decidió emprenderla contra la ya polémica *Piedra* de Ginzburg. Como Traba, se valió de una malintencionada interpretación, aprovechándose de la relativa ignorancia del público general para ponerlo en contra, y desde Washington en las páginas de la revista de la OEA llamó a *Piedra* una "payasada sensacionalista". (Art and artifacts in Medellín, 1972).

Ginzburg contestó a Gómez Sicre, explicando que su obra era una propuesta conceptual que examinaba las relaciones entre significativo y significado, por medio de la redundancia del lenguaje.¹⁵ Gómez Sicre contraatacó llamando la obra " un chiste ", y una " desviación del arte ", y criticó su inclusión en el evento.¹⁶ El crítico de arte cubano cruzó cartas públicas con su colega Antonio Hernández Barrera, este último defendió la propuesta de Ginzburg.¹⁷ La polémica se extiende por espacio de un año. El 28 de junio de 1973 aparece el artículo: "*La muerte del arte y la facultad de crear. Respuestas de Gómez Sicre a Hernández*" en que el cubano, auto calificándose como cauteloso, escudándose en los valores universales del arte -citando a Velázquez y Rubens- y negándose a entrar en una discusión sobre la obra en sí, se vale de Manzoni y su *Mierda de artista* para calificar como de "ocurrencias" las obras conceptuales: "Lo que sí me molesta es que el evento como la Bienal, que merece asentarse en cimientos más firmes, sacrifique el arte concebido como objeto y

¹⁵ Ver "Ginzburg se defiende. Rechaza las críticas de Gómez Sicre", s/d, 10 de marzo de 1973, Archivo Bienales de Coltejer, Museo de Antioquia.

¹⁶ Ver "Gómez Sicre de nuevo contra Carlos Ginzburg" s/d, martes, junio 28, 1973, Archivo Bienales de Coltejer, Museo de Antioquia.

¹⁷ Ver "Una respuesta a Gómez Sicre", s/d, 27 de abril de 1973, Archivo Bienales de Coltejer, Museo de Antioquia.

lo arroje en las peores condiciones". En otro de sus argumentos Gómez Sicre dice:

Calcule usted que venga una nueva escuela renovadora de estos chistes que considere ya pasada de moda la escultura en la montaña y la caca en lata y que propugne, por ejemplo, como actos de siniestra originalidad (ya que al fin y al cabo es la originalidad el motor de estos especuladores pseudo filosóficos) que la montaña se le vuele con dinamita y el excremento se le sirva en banquetes. Le garantizo que esto da lugar a literatura abundante con su concebida retórica y filosofía.¹⁸

Cabe preguntarse una vez más: ¿Qué interés tenía en atacar tan vehementemente la Bienal y a un artista en especial? Quizá, el predio de poder con el que contaba en Colombia y que disfrutaba pacíficamente con Marta Traba, que les había permitido por afinidad y colaboraciones mutuas promover a toda una generación una década atrás, lo que le permitía gozar de respeto y ser una celebridad en el medio local.

Años después, en 1976 Gómez Sicre vuelve a Medellín. Después de intentar destruir sistemáticamente a Ginzburg y todo lo que de experimental significaba la Bienal, intenta congraciarse con sus organizadores. Escribe a Estrada y le pide que no les preste tanta atención a los artistas conceptuales y se enfoque en los artistas "que tienen que romperse las manos y los ojos frente a un caballete o una mesa de dibujo". Finalmente, y quizá para ganarse el favor frente a los empresarios de Coltejer, elogiaba la participación de la empresa privada en el financiamiento de la Bienal.

La gratitud no era virtud ni de los invitados ni de algunos de los jurados de la Bienal. Desde la orilla opuesta en cuanto lo que encontraba valioso en las obras y artistas de la Bienal, el italiano Gillo Dorfles escribió:

Un solo aspecto me ha parecido significativo en esta bienal que, no obstante sus defectos es el único intento serio de una posibilidad de expresión al subdesarrollo del arte latinoamericano, sin recurrir a los medios de información europeos: la presencia del notorio grupo de artistas

¹⁸ Ver "La muerte del arte y la facultad de crear", s/d, 28 de junio de 1973, Archivo Bienales de Coltejer, Museo de Antioquia.

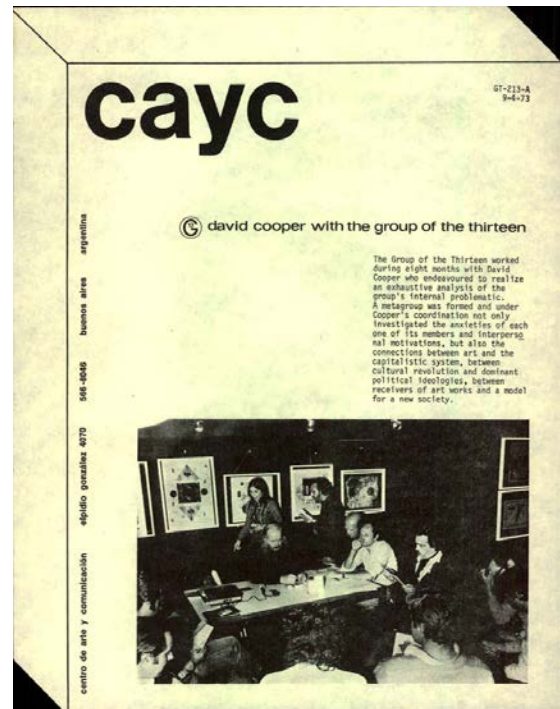


Imagen 16. David Cooper con el Grupo de los 13. (Buenos Aires, 1973). Fuente: Boletín del CAYC.

Making Art Panamerican Cultural Policy and the Cold War Claire F. Fox



Imagen 17. Portada del libro Making Art Panamerican; Claire F. Fox.



Imagen 18. "La mejor exposición que he visto en Colombia", Alejandro Obregón y Marta Traba visitando el II Salón de pintura en Barranquilla (1960). Fuente: *El Herald*.



Imagen 19. "Muerte del arte y la facultad de crear. Gómez Sicre contra Ginzburg. Final." (s/d., 1973). Fuente: Archivo Bienales de Coltejer, Museo de Antioquia.

conceptuales argentinos, coordinados sabiamente por el crítico Jorge Glusberg.¹⁹

Glusberg, posteriormente a la Bienal, continuó su interés en el arte colombiano e invitó a Bernardo Salcedo y Álvaro Barrios posteriormente, a exponer en Buenos Aires. Sería nuevamente invitado en 1981 al I Coloquio de Arte No –Objetual, que organizaba el recién fundado Museo de Arte Moderno de Medellín, evento que sería de nuevo blanco de los ataques de Traba, como veremos más adelante.

Las críticas de ésta última, Romero Brest y Rubiano pudieron tener un efecto negativo para el futuro de la Bienal y su siguiente edición, planeada para 1975. Es difícil saber los efectos de este bloque de ataques y su efecto sobre Estrada y la dirigencia de Coltejer especialmente al haber realizado un evento tan ambicioso y, por ende, costoso.

La última Bienal

La IV Bienal como ya hemos mencionado, se pensaba realizar en 1975, pero solo se llegó a una última versión en 1981. Sobre su interrupción y fin, el historiador Carlos Arturo Fernández indica:

El hecho de que se hubiera roto el ciclo de las bienales fue grave, correspondió a procesos económicos complicados, la venta de Coltejer, la guerra de Yon Kipur, el aumento del petróleo, la crisis del 74, todo eso afectó y llevo a que Coltejer dijera que no seguía haciendo esa locura. Luego se logró que volviera existir la Bienal de 1981, yo realmente no sé por qué. (Fernández, 2016)

La bienal de 1981 funcionó más como un epílogo que como una continuación. Esa edición se enfocaría en la pintura que emergía con fuerza en Estados Unidos y Europa, bajo las denominaciones de *bad painting*, transvanguardia y neo-expresionismo, con una participación mayoritaria de artistas colombianos, repitiendo de alguna manera -y en varios nombres- lo ya realizado en la I Bienal, trece años atrás. Será otra vez un escenario de nuevas confrontaciones, en esta oportunidad entre los organizadores de la Bienal, financiada por las grandes empresas de Medellín, Coltejer, Suramericana de seguros, Coltabaco y la Cámara de Comercio de la ciudad

¹⁹ El texto está incluido en el catálogo de la III Bienal Coltejer, 1972.

(Aguilar, 1981), y el Museo de Arte Moderno de Medellín, que organizaba en paralelo el Primer Coloquio Latinoamericano sobre arte no objetual y arte urbano, dirigido por Juan Acha.

El Coloquio presentó la Muestra de arte no-objetual, con performances de Carlos Zerpa, Felipe Ehrenberg, Marta Minujín y Leopoldo Maler, el dúo Yeni y Nan, Jonier Marín, Adolfo Bernal, Gilles Charalambos, y obras de Álvaro Herazo, Álvaro Barrios, Juan Camilo Uribe y Cildo Meireles. En suma, los artistas que llegarían a formar “una imagen sísmica de los años ochenta en América latina.”²⁰ En palabras de Sierra “obras de arte conceptualista en versión subdesarrollada” (Wills, 2018).

La Bienal invitaba a Marta Traba, quien se dedicó a intentar destruir los esfuerzos del Coloquio. Según Sierra:

Es impresionante la manera como quien es contratado sirve. Entonces había personas invaluable en la historia del arte colombiano como Marta Traba, que años atrás nos había hecho morir de la felicidad enseñarnos lo que era un Performance, aquí en Medellín. Cuando vino la cuarta bienal lo único que hizo fue, como hecho importante, burlarse del conceptualismo. No entendía estas contradicciones. Ella como tan brillante expositora, hablando de la Mierda del artista de Piero Manzoni, producía la carcajada sobre lo que eran los conceptos en el arte. Entonces uno empieza a comprender todo este manejo de la empresa privada por hacer del arte un espectáculo. (Sierra, 2011, p. 15)

La opinión estuvo dividida y otros críticos de otras latitudes y generaciones como el caleño Miguel González, el argentino Fermín Fevre, el francés Pierre Restany y la brasilera Myriam Arantes Barcellos no fueron favorables. Esta última la definió como “una gran pinacoteca de arte de buen

comportamiento” (Gómez, 1981) y Jorge Romero Brest se unió a este coro, criticando su carácter conservador.²¹

La nueva década para Medellín sería tan sombría que resulta imposible que una bienal pudiese haber sido realizada bajo el reinado del terror del cartel de Medellín. Para Fernández:

Creo que en ese momento pasó algo adicional, que fue el narcotráfico. El problema de los ochenta fue ese. Y cuando el arte colombiano estaba en ese momento de apertura, vino un auge de un tipo de coleccionismo que era absolutamente objetualizado y de pinturas decorativas. Ahí hubo una bonanza de la que seguramente muchos se beneficiaron y eso creo que tuvo un efecto catastrófico en el arte colombiano en los ochenta. (Conversación trece, 2016, p. 427)

El ánimo neoconservador de los ochenta es constatado por otros autores, como Carolina Ponce de León (2002, p. 37) y así, en la década de los ochenta, Colombia, un “país redondo” en palabras de Federico Morais, volvería a mirarse al ombligo y los debates críticos se concentrarían de nuevo en el evento de siempre, el Salón Nacional de Artistas.

En 1988 la piedra del Peñol (Guatapé), entraría en una disputa entre los habitantes de los dos municipios. Se intentó escribir la palabra Guatapé, en las dimensiones usadas por Ginzburg, pero afortunadamente sus territoriales realizadores fueron detenidos en su empeño, quedando tan solo una gigantesca G, que aún perdura.

En el año 2017, otro artista extranjero, el catalán Guim Camps, se atrevió a intervenir la piedra, esta vez digitalmente. Usó fotografías en blanco y negro, muy similares a la toma hecha por el mismo Ginzburg, y a partir de la G pintada en el monolito, simuló inscripciones en su superficie con palabras usadas en Antioquia, que empiezan con esa letra -guaro, guarapo, guineo, guanábana, guaca-, otras que remiten a la violenta historia colombiana -guerra, godo, guerrilla, gobierno, gamín, go home-, sus

20 *Arte no es vida. Actions by Artists of the Americas, 1960-2000*, es una exposición presentada en el Museo del Barrio de Nueva York (2008) y curada por Deborah Cullen, posteriormente se llevó al Museo de Arte del Banco de la República en Bogotá, enseñando la obra de 117 artistas de la región. Cubrió el amplio vacío que había sobre los eventos, acontecimientos y performances sucedidos durante ese periodo en América Latina. Ver entrevista a la curadora de la exposición en *Arte = Vida. Óptica arte actual* (enero 2011) disponible en «<http://www.primatv.unal.edu.co/nc/detalle-serie/detalle-programa/articulo/arte-8800-vida.html>» Consultado en octubre de 2014.

21 Las diferencias entre los dos eventos fueron tratadas con humor en los cortometrajes *Bienal IV (The movie)* y *Arte no objetual*, de Sergio Cabrera. Éste último también registra los performances de Minujín-Maler, el dúo Yeni y Nan, Carlos Zerpa y Pedro Terán. Ver en «<https://vimeo.com/106597566>».



Salomé. *Bandera americana*, 1979. Fuente: Re-*vista del arte y la arquitectura*

personajes -Garzón, Galán, Gabo- junto a palabras usadas en otros contextos -gol, golazo, gay, gringos- y su propio nombre -Guim-.

Finalmente, hay que preguntarse: ¿Qué quedó de las bienales internacionales de arte de Medellín?

Al menos tres hechos concretos: La fundación de la carrera de artes en la Universidad Nacional sede Medellín en 1976, un efecto casi inmediato producto del éxito de las bienales. La creación del Museo de Arte Moderno de Medellín, que inicia en 1980. Su fundación se debe a Alberto Sierra y a un grupo de entusiastas que creyeron en el potencial simbólico y social del arte. Por último, la aparición de un grupo de artistas llamados "generación urbana", que giraba alrededor de la galería La oficina de Sierra, entre los que se contaban Oscar Jaramillo, Javier Restrepo, Jorge Ortiz, Rodrigo Callejas, Juan Camilo Uribe, Hugo Zapata, Luis Fernando Valencia, Álvaro Marín y Marta Elena Vélez.

Leonel Estrada por su parte, continuó su trabajo como gestor cultural. Publicó en 1975 su libro de poemas "El camino sigue abierto", con prólogo de Ernesto Cardenal. No estuvo interesado en desarrollar una carrera tan visible como la de Traba, Glusberg o Romero Brest. Acorde a su temperamento, prefirió mantener sus actividades posteriores a buen resguardo. Poco después de su muerte, en 2013, se publicó su libro de poemas "*Mientras vivamos*". Su trabajo como artista, crítico de arte y

gestor, aún no reconocido, permanece en buena parte inédito.

Referencias

Aguilar, J. H. (1981). El lujo de Medellín, *Re- Vista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, 2(7), pp. 51-56.

Ardila Garcés, F. (2018). *Las tramas del modernismo. Mecenazgo, política y sociedad en las bienales de Arte de Coltejer, 1968-1972* (tesis de doctorado). Medellín: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de ciencias humanas y económicas. Sede Medellín.

Armato, A. (2012). "José Gómez Sicre y Marta Traba: historias paralelas" en *Actas del simposio Synchronicity, contacts and divergences in Latin American and US Latino art* (pp. 118-127). Austin: University of Texas at Austin.

Armato, A. (2015). Una trama escondida: la OEA y las participaciones latinoamericanas en las primeras cinco Bienales de São Paulo, *Caiana*, 6, pp. 32-43.

Barrios, Á. (1978). La XIV Bienal de Sao Paulo. Muerte de un mito, *Re-*vista del arte y la arquitectura en Colombia**, 1, pp. 16-19.

Barrios, Á. (2000). *Orígenes del arte conceptual en Colombia*. Bogotá: Alcaldía Mayor.

Cobo Borda, J. G. (2016). "Conversación dos", en M. Nova, *Conversaciones con el fantasma. Treinta y dos entrevistas sobre los últimos cincuenta años del Arte en Colombia*. Bogotá: Editorial crítica.

Cullen, D. (enero, 2011). *Arte=Vida. Óptica arte actual*. Recuperado en octubre de 2014, de «<http://untelevision.unal.edu.co/detalle/article/arte-8800-vida.html>»

Estrada, L. (1969). Importancia de la próxima Bienal de Coltejer, *Claroscuro*, 13.

Fernández, C. A. (2016). "El Rabinovich, un salón pos-moderno" en *El Pluralismo del pensar. Historia del arte y humanismo: homenaje a Carlos Arturo Fernández*. Medellín: Facultad de Artes, Universidad de Antioquia. "<https://doi.org/10.1016/i.enconman.2016.08.032>"

Fernández Uribe, C. A. (2006). Leonel Estrada, crítico de arte, *Artes, La Revista*, 6(11), pp. 14-23.

Fernández, C. A. (2016). "Conversación trece" en M. Nova, *Conversaciones con el fantasma: Treinta y dos entrevistas sobre los últimos años del Arte en Colombia*. Bogotá: Editorial Crítica.

Glusberg, J. (1978). El grupo Cayc, *Re-vista del arte y la arquitectura en Colombia*, 1(2), pp. 28-31.

Gómez Sicre, J. (1972). Art and artifacts in Medellín, *Américas*, 24(11-12), pp. 2-8.

Gómez, Ó. (1981). Bial de Medellín, opiniones-entrevistas I y II, *Arte en Colombia*, 16, pp. 49-54.

González, M. (2016). "Conversación cuatro" en M. Nova, *Conversaciones con el fantasma. Treinta y dos entrevistas sobre los últimos años del Arte en Colombia*. Bogotá: Editorial Crítica.

Herrera, M. M. (2011). *Emergencia del arte conceptual en Colombia (1968-1982)*. Bogotá: Universidad Javeriana.

_____. (2013). *Gustavo Sorzano, pionero del arte conceptual en Colombia*. Bogotá: Ediciones La Silueta.

Jaramillo, C. M. (2012). *Fisuras del arte moderno en Colombia*. Bogotá: Alcaldía Mayor.

Ochoa, Ú. (21 de Febrero de 2017). Bernardo Salcedo: Cómo hacer las cosas con palabras, *Artishock, revista de arte contemporáneo*, en «<https://artishockrevista.com/2017/02/21/bernardo-salcedo-las-cosas-palabras/>»

Ponce de León, C. (2002). *El efecto mariposa*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

Ramírez González, I. (2012). *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo*. Medellín: EAFIT.

Serrano, E. (1980). Los años setentas: y el arte en Colombia, *Re Vista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, 1(4), pp. 24-43.

Sierra, A. (2011). *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre arte no objetual y arte urbano*. Medellín: Museo de Antioquia.

Traba, M. (1974). "La cultura de la resistencia". *Literatura y praxis en América Latina*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Wills, M. (2018). *Los cuatro evangelistas*. Bogotá: Editorial Planeta.

Zea, G. (2016). "Conversación uno" en M. Nova, *Conversaciones con el fantasma: treinta y dos entrevistas sobre los últimos años del Arte en Colombia*. Bogotá: Editorial Crítica.

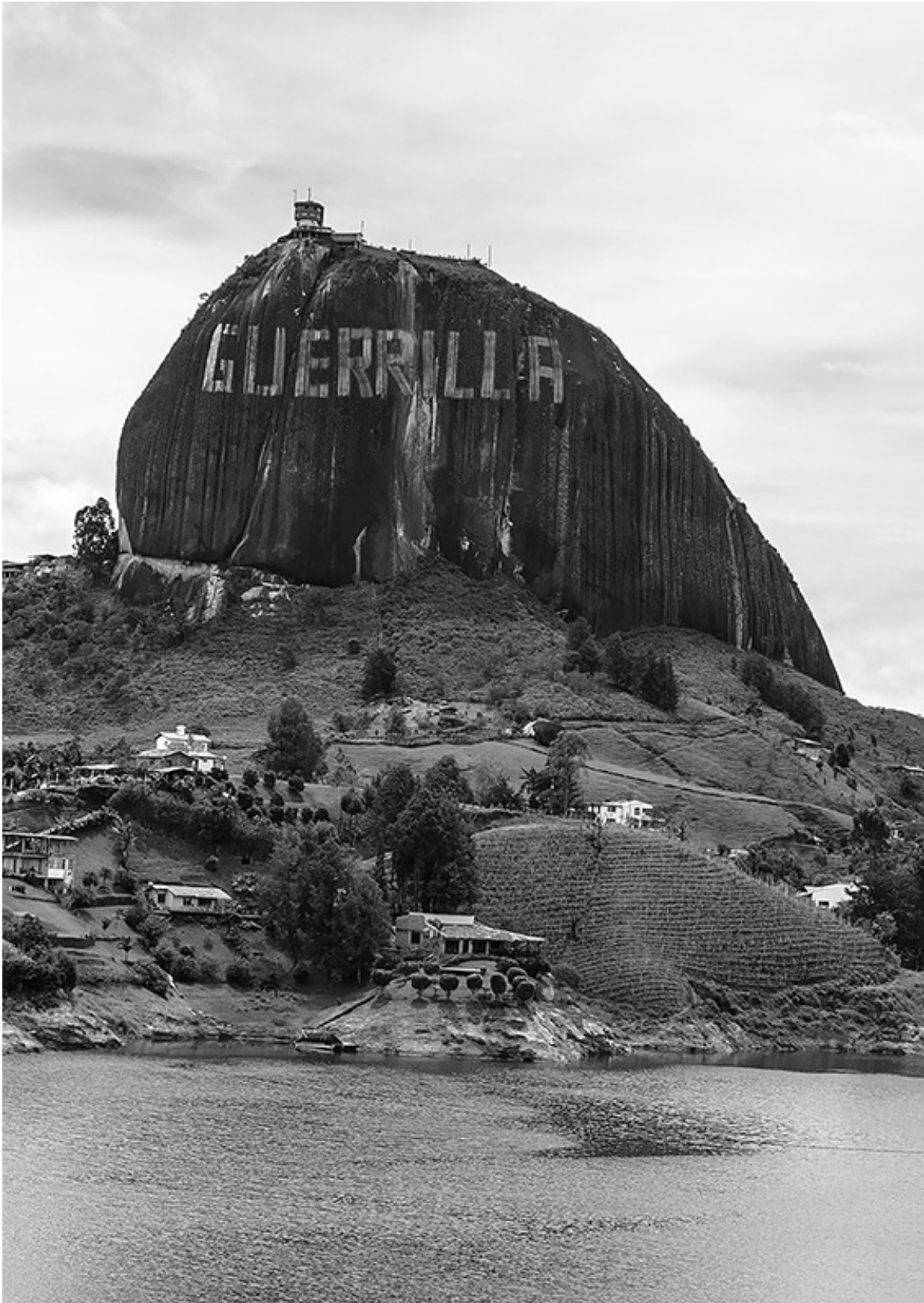


Imagen 21. *Guerrilla* (Guim Camps, 2016-2018). Fotografía digital.

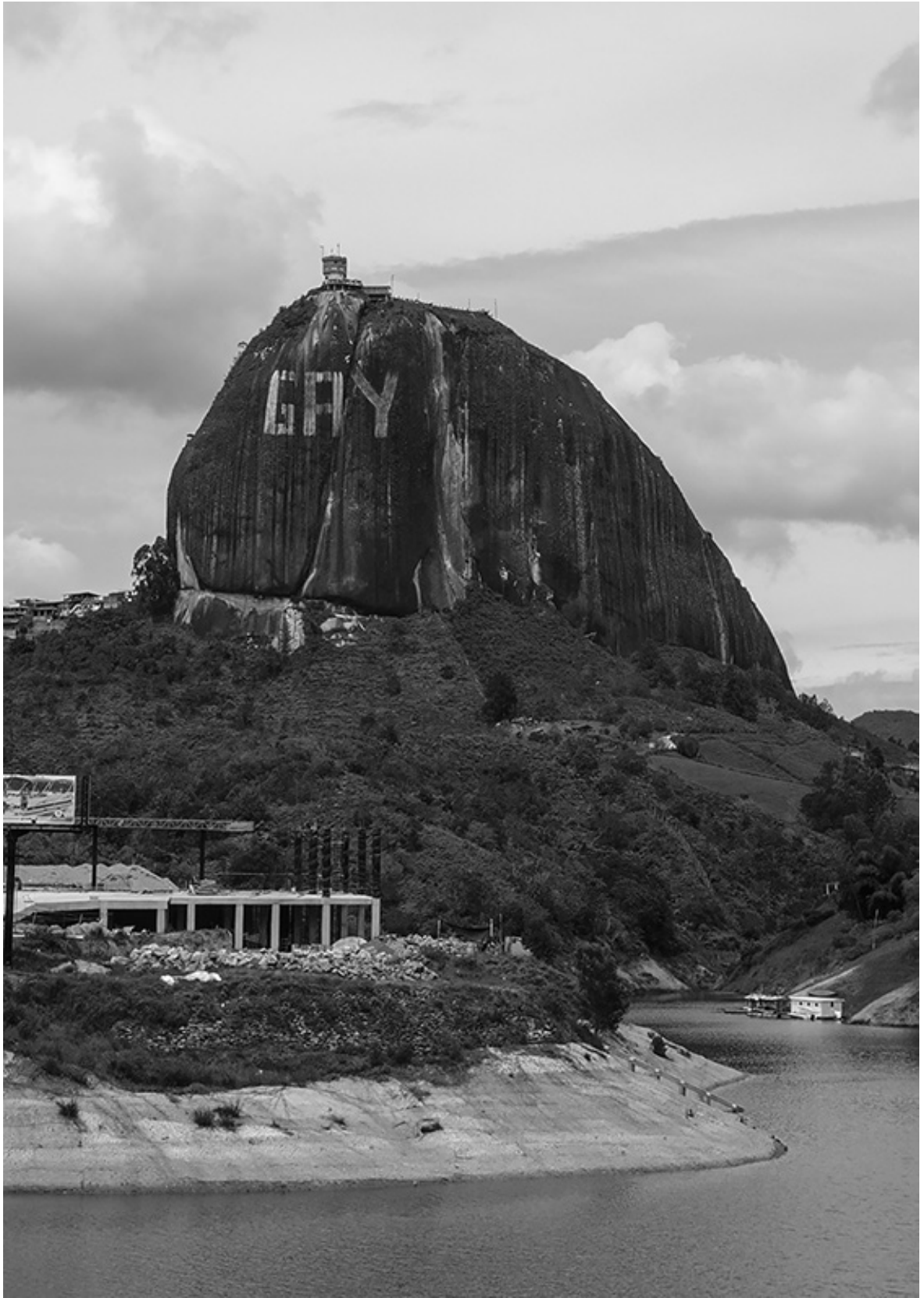


Imagen 22. Gay. (Guim Camps, 2016-2018). Fotografía digital.