

The background of the cover is an abstract painting composed of numerous geometric shapes, including triangles, squares, and rectangles, in a variety of colors such as blue, purple, red, orange, and black. The shapes are arranged in a complex, overlapping pattern, creating a sense of depth and movement. The overall style is reminiscent of mid-20th-century abstract art.

Las tramas del **modernismo**

Mecenazgo, política y sociedad en las
bienales de arte de Coltejer, 1968-1972

Federico Ardila Garcés



Universidad del
Rosario

Las tramas del modernismo

Las tramas del modernismo. Mecenazgo, política y sociedad en las bienales de arte de Coltejer, 1968-1972

Resumen

Esta obra aborda el proyecto cultural y artístico más ambicioso desarrollado en Medellín por una empresa privada durante el siglo XX: las tres bienales de arte que Coltejer financió y gestionó entre 1968 y 1972. En estas exposiciones de arte moderno y contemporáneo confluyeron debates y conflictos en torno al control del capital cultural en el contexto del arte regional.

El análisis de las formas que adoptaron estos proyectos de exhibición, las motivaciones que los impulsaron, así como las condiciones y estrategias que se llevaron a cabo desde las perspectivas teórico-metodológicas de la llamada historia social del arte, logra develar las relaciones entre el desarrollo económico, político y social en el ámbito cultural tanto a nivel local como transnacional. De esa manera, se consigue demostrar que las bienales de arte Coltejer fueron fundamentales en la consolidación de la historia del arte colombiano.

Palabras clave: arte, historia del arte, arte moderno, arte contemporáneo, bienal de arte.

The Plots of Modernism. Patronage, Politics, and Society in Coltejer's Art Biennials, 1968-1972

Abstract

This work addresses the most ambitious cultural and artistic project developed in Medellín by a private company during the 20th century: the three art biennials financed and managed by Coltejer between 1968 and 1972. In these exhibitions of modern and contemporary art, debates and conflicts converged around the control of cultural capital in the context of regional art.

Through the analysis of the forms adopted by these exhibition projects, the motivations that drove them, as well as the conditions and strategies carried out from the theoretical-methodological perspectives of the so-called social history of art, it is possible to reveal the relationships among economic, political, and social developments in the cultural sphere, both locally and transnationally. In this way, this study demonstrates that the Coltejer art biennials were fundamental in the consolidation of the history of Colombian art.

Keywords: art, art history, modern art, contemporary art, art biennial.

Citación sugerida / Suggested citation

Ardila Garcés, Federico. *Las tramas del modernismo. Mecenazgo, política y sociedad en las bienales de arte de Coltejer, 1968-1972*. Bogotá, D. C.: Editorial Universidad del Rosario, 2020.
<https://doi.org/10.12804/urosario9789587844931>

Las tramas del modernismo

Mecenazgo, política y sociedad en las bienales de arte de Coltejer, 1968-1972

Federico Ardila Garcés

Ardila Garcés, Federico

Las tramas del modernismo. Mecenazgo, política y sociedad en las bienales de arte de Coltejer, 1968-1972 / Federico Ardila Garcés. – Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2020.

381 páginas: ilustraciones.

Incluye referencias bibliográficas.

1. Bienal de arte – 1968-1972 – Medellín (Colombia). 2. Coltejer – Historia. 3. Arte moderno – Siglo xx – Antioquia (Colombia). 4. Industria textil – Aspectos sociales – Colombia. 5. Valores culturales – Colombia I. Ardila Garcés, Federico. II. Universidad del Rosario. III. Título.

708.986 SCDD 20

Catalogación en la fuente – Universidad del Rosario. CRAI

JAGH

Agosto 6 de 2020

Hecho el depósito legal que marca el Decreto 460 de 1995



Universidad del
Rosario

© Editorial Universidad del Rosario
© Universidad del Rosario
© Federico Ardila Garcés

Editorial Universidad del Rosario
Carrera 7 No. 12B-41, of. 501
Tel.: 2970200 Ext. 3112
editorial.urosario.edu.co

Primera edición: Bogotá, D. C., 2020

ISBN: 978-958-784-567-9 (impreso)

ISBN: 978-958-784-493-1 (ePub)

ISBN: 978-958-784-494-8 (pdf)

<https://doi.org/10.12804/urosario9789587844931>

Coordinación editorial: Editorial Universidad
del Rosario

Corrección de estilo: Leonardo Holguín Rincón

Diagramación: Martha Echeverry

Diseño de cubierta: César Yepes

Impresor: Xpress. Estudio Gráfico y Digital, SAS

Impreso y hecho en Colombia

Printed and made in Colombia

Los conceptos y opiniones de esta obra son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no comprometen a la Universidad ni sus políticas institucionales.

El contenido de este libro fue sometido al proceso de evaluación de pares, para garantizar los altos estándares académicos. Para conocer las políticas completas visitar: editorial.urosario.edu.co

Todos los derechos reservados. Esta obra no puede ser reproducida sin el permiso previo escrito de la Editorial Universidad del Rosario.

Contenido

Agradecimientos	11
Introducción	15
Capítulo 1. Las industrias Coltejer y el mecenazgo del arte moderno	41
El asistencialismo como labor social del empresario.....	46
El mecenazgo de la industria textil en el sector de las artes en Antioquia.....	61
Las revistas de las compañías textiles: <i>Gloria, Fabricato al Día y Lanzadera</i>	70
La labor de Leonel Estrada en el mecenazgo cultural de Coltejer	77
Proyecto y presupuesto para las bienales de Coltejer	89
Capítulo 2. Espacios y formas de exhibición como herramientas políticas en las bienales de Coltejer	109
Conflictos políticos y culturales en la universidad pública	112
Conflictos en el campo de la cultura.....	122
La bial como herramienta política dentro de la institución universitaria	129

La exhibición y premios de la I Bienal Iberoamericana de Pintura de Coltejer	132
El diseño de la Bienal de Coltejer de 1970.....	140
Premios de la segunda edición	150
La modernidad como despolitización de las artes	158
La Bienal de Coltejer frente a los debates políticos de la XXXIV Bienal de Venecia de 1968 y la X Bienal de São Paulo de 1969	177
Construyendo espacios para la modernidad: el edificio Coltejer	187
El diseño de la muestra de 1972.....	193
 Capítulo 3. La proyección y difusión social de la Bienal de Coltejer	 209
El proyecto educativo de la Bienal de Coltejer.....	214
Charlas y conferencias.....	217
Publicaciones y notas sobre artistas	221
Catálogos	229
Películas, guías y otros medios de información	231
Rechazo al proyecto didáctico de las bienales.....	238
Aportes del público especializado: los debates de la crítica de arte	246
Debate entre defensores de la pintura figurativa y el arte abstracto o no figurativo	248
La identidad del arte latinoamericano.....	257
La bienal en la formación del ciudadano moderno	266
La posición social del artista.....	273
Eventos sociales en el marco de la bienal.....	277

Capítulo 4. La Bienal Coltejer después de 1972	289
La desaparición de la Bienal de Coltejer	
como institución.....	292
Críticas a la organización de la bienal.....	292
Dependencia con el sector económico.....	306
Repercusiones de las tres bienales de Coltejer	
en el campo local de las artes.....	313
1981: la IV Bienal, el MAMM y el Coloquio	
de Arte No-Objetual	320
Conservación y difusión de la colección Coltejer	
en el Museo de Antioquia	328
Epílogo.....	333
Fuentes y bibliografía.....	345

Agradecimientos

Quiero agradecer, en primer lugar, a mis padres, por su apoyo incondicional durante toda mi carrera como historiador del arte y por inspirar en mí el gusto por la lectura y por el conocimiento. Gracias por darme su ejemplo como modelo intelectual y humano. A Rubén, por su compañía y cariño durante estos años de realización del doctorado, y a mi hermano, por su ayuda y apoyo en la distancia.

Este libro es el fruto de la investigación doctoral realizada en la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, para obtener el título de doctor en Historia. El trabajo no hubiese sido posible sin la ayuda del Programa de becas para doctorados nacionales de Colciencias y el Programa para la internacionalización del conocimiento de la Universidad Nacional de Colombia. Quiero agradecer a mi director Yobenj Aucardo Chicangana Bayona, por su acompañamiento, guía y comentarios durante todo el proceso de construcción de esta investigación. A mi codirectora María Amalia García, por sus lecturas atentas y sus comentarios críticos que impulsaron a hacer de este trabajo mucho más riguroso que lo que hubiese sido sin su dirección.

A mis colegas y compañeros del doctorado en Historia en la Universidad Nacional de Colombia, en especial a Eulalia Hernández Ciro, Michelle Evans Restrepo y María Mercedes Gómez, gracias por las enriquecedoras charlas

y discusiones durante el proceso de construcción de mi plan de investigación y por compartir conmigo sus profundas e interesantes perspectivas. A las profesoras María Eugenia Chávez y Diana Luz Ceballos, por sus contribuciones durante los cursos de Teoría de la Historia de la Universidad Nacional y por el entusiasmo que ambas mostraron hacia mi trabajo. A todos ellos y a los demás docentes y colegas del doctorado en Historia de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, gracias por inspirarme a realizar el mejor trabajo posible y por la formación que me brindaron durante esos años.

Agradezco especialmente a las docentes María Luisa Bellido de la Universidad de Granada y a Silvia Dolinko del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín, por aceptarme como su alumno durante la realización de las pasantías de investigación por fuera de Colombia. A ellas, y al profesor Rodrigo Gutiérrez de la Universidad de Granada, gracias por las contribuciones que le dieron a mi trabajo durante las conversaciones que tuvimos.

Asimismo, quiero agradecer a los compañeros del Colegio Mayor Santa Cruz La Real en Granada, en especial a Francisco J. Collantes y a Carlos Sánchez de Medina, por acogerme con tanto cariño y generosidad como uno de los suyos durante mi estadía en esa ciudad. Gracias por hacer de esos meses en España enormemente inspiradores y productivos para mi formación como historiador.

A todos los empleados de las bibliotecas, los centros de documentación y los museos consultados, en especial a Juan Camilo Castaño, Sadith Gutiérrez y Francelli Ortega, del

Museo de Antioquia, debo agradecerles por su constante buena disposición para ayudarme en el arduo proceso de consulta de los archivos. A la secretaria jurídica de Coltejer, Lina María Posada, por abrir siempre las puertas del archivo de la compañía y por permitirme generosamente el uso de las imágenes que ilustran este libro. De igual manera, a las personas que aceptaron darme su tiempo en las entrevistas, gracias por su generosidad al compartir sus ideas conmigo.

Introducción

En 1970 la compañía Coltejer, la más grande e importante productora de textiles de Colombia, comenzó la construcción de un edificio que llevaría su nombre en el centro de Medellín para albergar sus oficinas y departamentos administrativos. Esa torre, con sus treinta y seis pisos y su particular diseño en forma de aguja, se erigió como emblema de la ciudad y símbolo del papel de la empresa privada en la construcción de la urbe moderna.

No obstante, la marca dejada por Coltejer en los procesos de modernización de Medellín no se limitó a la construcción de edificios emblemáticos que modificaron el entramado urbano de la ciudad. La labor llevada a cabo por esa compañía en el desarrollo de proyectos sociales en esferas tan heterogéneas como la educación, la salud pública y las artes tuvo un alto impacto en la sociedad antioqueña y en las transformaciones por las que esta atravesó durante el siglo pasado.

A partir de la segunda mitad del siglo xx, los proyectos sociales desarrollados por Coltejer se ubicaron en un marco de modernización general de la sociedad colombiana, producido en parte como resultado de las políticas sociales y económicas impulsadas por los gobiernos del Frente Nacional

en el país.¹ Al respecto, varios autores han afirmado que durante los cuatro gobiernos del Frente Nacional se llevó a cabo un proceso de desarrollo y modernización en varios sectores del Estado colombiano, que generó cambios en la estructura económica del país, reformas en sectores productivos como el agrario, y expansiones en la educación y la salud públicas.² En este sentido, el Frente Nacional representó, según esos autores, un período de intensas transformaciones para la vida política, social, económica e incluso demográfica del país.

En la capital antioqueña, donde se ubican las centrales administrativas y productivas de Coltejer, esos procesos tuvieron un carácter particular. Durante los años del Frente Nacional, Medellín se consolidó como una ciudad industrial de alto impacto para la economía nacional. Dicha industrialización tuvo a la actividad del sector textil como principal motor de desarrollo económico. Hacia finales de la década de

¹ El Frente Nacional consistió en un régimen de coalición política en Colombia pactada entre los partidos Conservador y Liberal entre 1958 y 1974, basado en la alternancia de ambos partidos en el cargo de Presidente de la República y una repartición homogénea de puestos públicos y curules en el Congreso. El acuerdo pretendía poner fin a un periodo de violencia y conflicto social en el país que enfrentó a seguidores de uno otro partido. El Frente Nacional marcó el retorno a la democracia después del periodo presidencial del general Gustavo Rojas Pinilla, al mismo tiempo que expulsó a los movimientos y partidos de izquierda del panorama político nacional. James D. Henderson, *La modernización en Colombia en los años de Laureano Gómez, 1889-1965* (Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2006); Carlos A. Caballero, Mónica Pachón B. y Eduardo Posada C., comp. *Cincuenta años de regreso a la democracia: nuevas miradas a la relevancia histórica del Frente Nacional* (Bogotá: Editorial Universidad de los Andes, 2012).

² Carlos Caballero Argáez, “El desarrollo económico y la planeación en el período del Frente Nacional: contexto y realizaciones”, en Caballero, Pachón, Posada C., *Cincuenta años de regreso a la democracia*, 259-293.

1960, el 90% de la producción de textiles de algodón del país era desarrollada en Medellín, un porcentaje mayor que en cualquier otra ciudad latinoamericana.³ En el período 1965-1974 ese sector productivo tuvo un fuerte auge industrial debido al aumento de las exportaciones propiciado por el marco institucional y el modelo de desarrollo nacional.⁴

Ahora bien, los procesos de renovación y transformación económica y social por los que atravesó el país durante esos años incidieron también en el sector de la cultura y su estructura. El campo cultural colombiano experimentó una fuerte revitalización debido a un auge en la creación de proyectos de exhibición y difusión de las artes, y a un particular dinamismo institucional. El Salón Nacional de Artistas, por ejemplo, que funcionaba desde 1940, tuvo ocho ediciones durante la década de 1960, número mucho mayor que en las dos décadas anteriores. El Museo Nacional de Colombia, fundado en 1823, que albergó por muchos años ese importante evento, fue reemplazado en las ediciones de 1966, 1967 y 1969 por un espacio nuevo inaugurado en 1957: la sala de exposiciones de la biblioteca Luis Ángel Arango. La sala, financiada por el Banco de la República, fue rápidamente acogida como uno de los escenarios más modernos y vistosos del arte en Colombia.

Además de esas exposiciones y eventos anuales, desde comienzos de la década de 1960 se sumaron la creación

³ Jorge Valencia Restrepo, “La industrialización de Medellín y su área circundante”, en Jorge Orlando Melo, ed., *Historia de Medellín*, tomo II (Bogotá, Suramericana de Seguros, 1996), 476.

⁴ *Ibíd.*, 478.

de varios espacios museísticos especializados en el arte moderno y contemporáneo. En 1962 se fundó, gracias a la gestión de Marta Traba, el Museo de Arte Moderno de Bogotá, que abrió las puertas al público el año siguiente. La gestión de Traba se propuso posicionar esa institución privada al mismo nivel de los otros organismos oficiales de exhibición, y conectar tanto las producciones como los artistas nacionales con el resto del continente, y viceversa. Cuatro años más tarde se fundó, también en Bogotá, el Museo de Arte Contemporáneo Minuto de Dios, bajo la gestión de la organización de caridad cristiana del mismo nombre.⁵

Asimismo, por esos años, el *mundo del arte* colombiano fue testigo de una particular descentralización, como lo demuestran los importantes proyectos desarrollados en Cali, Cartagena, Barranquilla y Medellín.⁶ En 1959 y 1960 se fundaron el Museo de Arte Moderno de Cartagena de Indias —gracias a la gestión de José Gómez Sicre— y el

⁵ Para una reseña de la fundación de los principales museos de arte moderno de Colombia, véase Santiago Rueda Fajardo, “Breve revisión de los contextos sociales y culturales en la formación de los museos de arte moderno en Colombia”, *Calle 14*, n.º 2 (diciembre de 2008): 61-70; Alessandro Armato, “La ‘primera piedra’: José Gómez Sicre y la fundación de los museos de arte moderno de Cartagena y Barranquilla”, *Revista Brasileira do Caribe* 12, n.º 24 (enero-junio de 2012): 381-404; y María del Carmen Suescún Pozas, “Los museos de arte moderno y la reconfiguración de lo local a través de lo foráneo: transformando a Colombia en un país ‘abierto’”, *Memoria y Sociedad* 3, n.º 6 (abril de 1999): 135-142.

⁶ Utilizamos la noción *mundo del arte* como la entiende Larry Shiner: una construcción social compuesta por “redes de artistas, críticos, público y otros que comparten un campo común de intereses junto con un compromiso con ciertos valores, prácticas e instituciones”. También utilizaremos la definición del mismo autor del concepto *sistema de las artes*, con las que se refiere al conjunto de “ideales y conceptos subyacentes compartidos por distintos *mundos del arte* y por la cultura en general”. Larry Shiner, *La invención del arte, una historia cultural* (Barcelona: Paidós, 2014), 32.

Museo de Arte Moderno de Barranquilla, respectivamente. En Cali se realizó el Festival de Arte (1961-1970), el Salón Grancolombiano de Pintura (1963), el Salón de Pintura y Escultura (1964), el Salón Panamericano de Pintura (1965) y el Salón Bolivariano de Pintura (1966-1967).⁷

Para el caso de Medellín, ya desde 1965 la ciudad había comenzado a experimentar una revitalización de las instituciones artísticas de exhibición y promoción, en parte gracias al papel de la industria privada local. El Museo de Zea, por ejemplo, albergó en 1964 los Salones Regionales de Croydon, que también era una importante empresa manufacturera del país, y en 1965 el Salón de Ceramistas. En 1967 Coltejer realizó la muestra Arte Nuevo para Medellín, en la que participaron artistas locales como Aníbal Vallejo, Jaime Rendón o Leonel Estrada. Para finales de la década se realizaron exhibiciones en nuevas salas y galerías, como en la Galería Sintéticos, en el Centro Colombo Americano y en el Club Campestre; o los Salones de Arte Joven en el

⁷ Beatriz González, “Actitudes transgresoras de una década”, en *Sin título 1966-1968. Luis Caballero*, catálogo de exposición (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 1997), 29-40. Sobre las instituciones de exhibición mencionadas y otras, véase Isabel Cristina Ramírez, “Ampliando el mapa. Nuevas aproximaciones a los procesos locales y regionales en la historia del arte moderno en Colombia. El caso de Barranquilla y Cartagena”, en memorias del encuentro Investigaciones emergentes. Reflexiones, historia y miradas (Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2011): 117-134; y de la misma autora “Miradas de cerca y miradas de conjunto. La importancia de los procesos locales de Cartagena y Barranquilla en la historiografía del arte moderno en Colombia”, ponencia en el coloquio Historia del Arte en Colombia: ¿cómo y para quién? Miradas nacionales e internacionales (Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano, marzo de 2014); Nadia Moreno Moya, *Arte y Juventud. El Salón Esso de Artistas Jóvenes en Colombia* (Bogotá: Idartes y La Silueta, 2013); Katia González Martínez, *Calí, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años sesenta* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014).

Museo de Zea y los Abriles Artísticos en la Universidad de Antioquia a comienzo de la década de 1970.

El objeto de estudio de esta investigación es el proyecto cultural y artístico más ambicioso desarrollado por una empresa privada en Medellín durante el siglo xx: las tres bienales de arte que Coltejer financió y gestionó entre 1968 y 1972. La I Bienal Iberoamericana de Pintura, como se denominó la primera edición, se realizó para conmemorar los sesenta años de fundación de la compañía y como una ampliación, pero esta vez con alcance iberoamericano, de la muestra local Arte Nuevo para Medellín. La bienal pronto adquirió un fuerte carácter internacional y se consolidó en sus tres versiones como uno de los eventos culturales más relevantes del campo del arte nacional y regional: en la primera edición participaron once países, y se mostraron ciento sesenta obras en los espacios oficiales de exhibición ubicados en el pabellón de Física de la Universidad de Antioquia. En la segunda, realizada en el Museo de Arte y Antropología de la misma universidad, se convocaron veintiséis países con trescientas veinticuatro obras de ciento setenta y un artistas, cuarenta de ellos nacionales. En la tercera edición se exhibieron seiscientas obras de doscientos veinte artistas provenientes de veintinueve países, esta vez en el edificio Coltejer recién construido en el centro de la ciudad.⁸

⁸ Beatriz González, “Actitudes transgresoras de una década”. Según afirma Tirado Mejía, las bienales de Coltejer “abrieron el camino para una mayor comprensión del arte, para que el público pudiera conocer en directo las nuevas tendencias internacionales, para que los artistas locales se pusieran en contacto con esas obras y con otros artistas y para que cambiara la valoración del artista en nuestro medio”. Álvaro Tirado Mejía, *Los años sesenta. Una revolución cultural* (Bogotá: Debate, 2014), 295-298.

Según se afirmó, el objetivo de las bienales de Coltejer era “convertir a Medellín en un centro del arte latinoamericano” de relevancia internacional.⁹ Para conseguir tal fin, según expresaron sus organizadores, era necesario que la ciudad contara con una institución que permitiera presentar al público colombiano las últimas tendencias del arte moderno y, de esa manera, contribuir a la actualización y renovación cultural.¹⁰

En ese sentido, el modelo de exposición bienal, cuyos ejemplos más antiguos y reconocidos son los de Venecia (1895) y São Paulo (1951), se prestó como el más acorde a los objetivos planteados. Se trata, en ambos casos y en el que nos ocupa, de una exposición de obras artísticas a gran escala, realizada cada dos años, con piezas provenientes de diversos países y autores.¹¹ Esas instituciones de exhibición fueron creadas con la finalidad de presentar y confrontar propuestas artísticas de diversas naciones del mundo y, de esa manera, propiciar la internacionalización de esos lenguajes, al mismo tiempo que funcionaron como centros de encuentro de personalidades del mundo del arte.

Durante el transcurso del siglo xx el modelo de exhibición bienal se expandió por el globo en ciudades como París, Tokio, Quito, Córdoba (Argentina), La Habana, Alejandría,

⁹ Ocre, “Bienal de Coltejer crea imagen en el exterior de superación cultural”, *El Correo* (Medellín), 26 de junio de 1970, s.p.

¹⁰ Catálogo de la 1 Bienal Iberoamericana de Pintura de Coltejer, Medellín, 4 de mayo de 1968.

¹¹ Esta definición de la bienal de arte como institución la hemos recuperado de: Paul O’Neill, *The culture of curating and the curating of culture(s)* (Cambridge: MIT Press, 2016), 52-53.

entre muchas otras.¹² A pesar de que en cada caso las bienales respondieron a objetivos particulares, fueron creadas con motivaciones diversas y tuvieron repercusiones diferentes, su objetivo de confrontación y actualización de las formas artísticas contemporáneas fue un rasgo común a todas ellas. En ese sentido, y como ha afirmado Oliver Marchand, la expansión del formato bienal en el mundo ha contribuido a la construcción de identidades locales, nacionales y continentales, permitiendo una descentralización de los circuitos artísticos en el plano internacional.¹³

Paul O'Neill ha señalado que el formato de exhibición bienal, al incluir generalmente en el nombre de la muestra el lugar en el que esta se realiza, ha contribuido también a posicionar contextos locales en la producción cultural global e internacional.¹⁴ Para el caso que nos ocupa, las bienales

¹² Sobre la Bienal de Córdoba, véase María Cristina Rocca, *Arte, modernización y Guerra Fría. Las bienales de Córdoba en los sesenta* (Córdoba, Editorial Universidad de Córdoba, 2009). Sobre la de São Paulo, véase Paulo Herkenhoff, "A Bienal de São Paulo e seus compromissos culturais e políticos", *Revista USP*, n.º 52 (diciembre-febrero 2001-2002): 118; Rita Alves Oliveira, "Bienal de São Paulo. Impacto na cultura brasileira", *São Paulo Perpec.*, n.º 3, São Paulo (julio-septiembre de 2001): 18-28; Renata Cristina de Oliveira Maia Zago, "Sobre Bienais: a Bienal internacional de São Paulo de 1969 e a Bienal nacional de São Paulo de 1970", en memorial de 20º Encontro Nacional Anpap: Subjetividade, Utopias e Fabulações (Rio de Janeiro, 26 de septiembre – 1 octubre de 2011), 2596-2611. Sobre la muestra de Venecia, véase Lawrence Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968: from salon to goldfish bowl* (Londres: Faber and Faber, 1968); Chiara di Stefano, "Una pagina dimenticata. Analisi delle tensioni artistiche e sociali alla Biennale veneziana del 1968" (tesis de grado, Università Degli Studi Roma Tre, 2006).

¹³ Oliver Marchand, "The Globalization of Art and the 'Biennials of Resistance. A History of the Biennials from the Periphery'", *CUMMA papers*, n.º 7 (2014): 1-12.

¹⁴ O'Neill, *The culture of curating*, 53.

de Coltejer funcionaron como mecanismo de circulación de agentes propios del campo del arte (como artistas, sus obras, críticos de arte, etcétera) en el contexto iberoamericano; también fueron una forma de propaganda para la compañía, y de los miembros de la burguesía local que la financiaron, en el contexto del mercado artístico y cultural internacional.

Según lo anterior, nuestra hipótesis es que las bienales de Coltejer constituyeron un intento, por parte de un sector de la burguesía antioqueña, de materializar una unión efectiva entre la modernidad artística y modernización social, entendida esta última como un proyecto de progreso y desarrollo social que los industriales estaban llamados a impulsar y promover, según los imaginarios que tenían de sí mismos. Gracias a ese enfoque, pensamos, las bienales se presentaron como un proyecto abierto a la sociedad, desarrollado en espacios no especializados en la promoción del arte moderno, y se enfocaron en la formación de un público que pudiese aprehender la modernidad artística como parte de su acervo cultural.

Las bienales de Coltejer han sido objeto de estudio de varios trabajos de investigadores del arte colombiano. En algunos casos, la historiografía sobre este tema ha considerado que estas emergen en el contexto local como parte de un proceso de modernización en las artes que es presentado como ineludible y compacto. En otras palabras, la llegada de la “modernidad” artística a Medellín y la supuesta autonomía del campo cultural que la propició han sido abordadas como parte del proceso natural del desarrollo de las artes.¹⁵

¹⁵ Véase, por ejemplo: Santiago Londoño Vélez, “Las artes plásticas hasta el siglo xx”, en Melo, *Historia de Medellín*, 603-621; Francisco Gil Tovar, *El arte colombiano* (Bogotá: Plaza y Janes, 1985); Beatriz Amelia Mejía de

En otros casos, las investigaciones han intentado abordar esos eventos como parte de unas transformaciones más complejas y profundas del campo artístico local o regional. El trabajo *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo. El arte de los años sesenta y la fundación del Museo de Arte Moderno de Medellín* de Imelda Ramírez González, por ejemplo, se presenta como un referente cercano a nuestro problema de investigación por abordar el surgimiento de las instituciones culturales de exhibición en Medellín en los años que nos ocupan desde una perspectiva más amplia.¹⁶ El objeto de estudio de la autora es el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), inaugurado en 1981, y los debates críticos y estéticos que enriquecieron y problematizaron su fundación y puesta en marcha.

Ramírez vuelve sobre el arte de los años sesenta para analizar comparativamente los objetivos y alcances de ese museo con respecto a otras instituciones nacionales como las bienales de Coltejer o el Museo de Arte Moderno de Bogotá, e internacionales como las bienales de São Paulo y el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA). El relato de Ramírez se enfoca en la aparición y la consolidación de las poéticas de la modernidad artística y de los movimientos de vanguardia en Colombia, así como en los debates que la crítica del arte propuso sobre ellos.

Millán, *Arte colombiano en el siglo XX* (Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira, 1988).

¹⁶ Imelda Ramírez González, *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo. El arte de los años sesenta y la fundación del Museo de Arte Moderno de Medellín* (Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit, 2012).

La importancia que la autora concede a los discursos críticos se basa en la idea de que “las transformaciones en el campo artístico podían ser estudiadas desde las relaciones entre los conceptos y los ideales con los actores y el sistema de prácticas e instituciones”.¹⁷ Pensamos, sin embargo, que esos conceptos e ideales no se manifiestan de manera exclusiva en los discursos de la crítica de arte, a los que la autora da preponderancia como actores hegemónicos de ese desarrollo discursivo. Dicho énfasis sugiere, a su vez, que la autora da por supuesta una autonomía del campo artístico en el país, del cual los críticos de arte hacen parte activa, que en el caso colombiano, pensamos, debe ser tomada como objeto mismo de problematización.

En este sentido, desarrollando su esquema comparativo, Ramírez acierta en comentar la importancia que ciertos intereses económicos y políticos — como los de la familia Rockefeller o de las agencias culturales y de inteligencia del Estado estadounidense — tuvieron en la creación y la consolidación del MoMA. Sin embargo, en el momento de abordar la creación del Museo de Arte Moderno de Bogotá o las tres bienales de Coltejer, la autora se centra de manera exclusiva en analizar el trabajo de Marta Traba, de Jorge Romero Brest o de Jorge Glusberg como gestores culturales y promotores de los valores de la modernidad artística. La influencia en el caso colombiano de aspectos económicos, políticos o sociales la menciona Ramírez en un pie de página:

¹⁷ *Ibíd.*, 22.

Ante un aparente abandono del arte por parte del Estado colombiano, la participación de la Esso (EXXON-Intercol), así como de otras empresas privadas en la promoción de las actividades culturales, como los concursos literarios, becas de estudio, realización de películas y de exposiciones internacionales, entre otras, iba en aumento [...]. Durante la segunda mitad de los años sesenta, por ejemplo, el Salón Nacional de Artistas, que era el compromiso más manifiesto del Estado con los artistas, pasó a ser patrocinado por Propal S.A.¹⁸

Estos aspectos no son profundizados en un análisis que permita comprender de qué manera la gestión de la empresa privada contribuyó a esos cambios institucionales, ni en qué consistió y cuáles fueron las consecuencias de ese “aparente abandono” estatal en la cuestión cultural. Si bien la autora afirma que “la movilidad y el intercambio entre la creación, el mercado del arte, las instituciones, la empresa privada y las políticas culturales, hicieron del campo artístico colombiano una compleja red de relaciones”,¹⁹ esa red solo es analizada en su trabajo cuando aborda el período posterior en el que se funda el MAMM.

El tema de la aparición y la consolidación de la modernidad en los lenguajes del arte en Medellín también ha sido objeto de estudio para Alba Gutiérrez Gómez y Sofía Arango

¹⁸ *Ibíd.*, 102-103.

¹⁹ *Ibíd.*, 180.

Restrepo.²⁰ Su libro propone un recorrido por las ideas estéticas desarrolladas en Antioquia durante todo el siglo xx, dedicándole a las décadas de 1960 y 1970 una importante parte de su investigación. Las autoras analizan las principales instituciones de exhibición de ese período, como los salones nacionales y las bienales de Coltejer, que, según su punto de vista, permitieron romper con el “estancamiento”²¹ del arte colombiano y “sincronizarse con la estética del arte moderno contemporáneo”.²² La renovación de los lenguajes, que impulsaron esas instituciones en Medellín, tuvo como antecedente un importante número de eventos de exposición llevados a cabo en 1965, cuando se mostraron obras ya presentadas en los salones nacionales anteriores y que daban cuenta de los nuevos lenguajes del arte moderno.²³

Al abordar las bienales de Coltejer, el mecenazgo de la empresa privada es solo mencionado como una característica de la organización y tampoco es profundizado ni problematizado. Sobre ese evento las autoras aciertan en contextualizar su desarrollo con respecto a otras exposiciones contemporáneas que presentaron una cierta resistencia a las propuestas modernizadoras de la bienal, como

²⁰ Sofía Arango Restrepo y Alba Gutiérrez Gómez, *Estética de la modernidad y artes plásticas en Antioquia* (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2002).

²¹ *Ibíd.*, 191.

²² *Ibíd.*, xii.

²³ Entre otros el ya mencionado Salón Regional de Croydon, la exposición de Édgar Negret, el V Salón de Ceramistas Antioqueños, todos en el Museo Zea, y la apertura de la Galería Contemporáneo. Arango Restrepo y Gutiérrez Gómez, *Estética de la modernidad*, 203.

el Salón de los Rechazados o la muestra de Eladio Vélez, ambos en el Museo de Zea. Asimismo, las autoras enfatizan en el programa didáctico que impulsaron los organizadores de la bienal con el objetivo de crear y formar un nuevo público para los lenguajes del arte moderno en la ciudad.²⁴

La importancia de las bienales de Coltejer para el campo artístico nacional puede resumirse, según las autoras, en tres puntos: el énfasis en la educación como herramienta de formación del gusto en el público por el arte; el carácter de internacionalización de la producción artística regional y su relación con el arte latinoamericano; la presentación de una perspectiva general de las corrientes contemporáneas con miras a una actualización de los lenguajes.

Si bien las autoras afirman que esas bienales permitieron construir una mirada crítica sobre el campo cultural regional, en el momento de abordar las implicaciones que estas tuvieron en la plástica antioqueña se limitan a destacar la participación de los artistas del departamento en eventos culturales nacionales. En otras palabras, aseveran que a partir de las bienales se produce en el país, en los años setenta, una descentralización de las artes con respecto a una supuesta hegemonía de la capital en la década anterior. Dicha descentralización es paradójicamente argumentada por la aparición de muestras de artistas regionales en la capital del país.²⁵ Es decir que, para las autoras, la

²⁴ “La Bienal de Medellín se convierte realmente en acontecimiento cultural cuando piensa en el público como participante activo frente al fenómeno estético”. *Ibíd.*, 221.

²⁵ *Ibíd.*, 249 ss.

descentralización tiene que ver con un protagonismo de artistas regionales en los escenarios capitalinos y no con la aparición de instituciones relevantes nacionales en esos sectores “periféricos”.

Las investigaciones de Imelda Ramírez y de Alba Gutiérrez Gómez y Sofía Arango Restrepo son dos ejemplos que ponen en evidencia que los discursos estéticos y la crítica de arte han sido aspectos privilegiados en la historia del arte colombiano y sus instituciones en ese período.²⁶ Así, uno de los aportes más trascendentales de sus investigaciones es poner en evidencia cómo esos discursos de la crítica de arte revelan tensiones y conflictos de poder entre esos determinados agentes del campo cultural. Estos trabajos toman como eje central las discusiones estéticas de la crítica del arte, a partir del cual se desprenden otros factores adyacentes, que por ese carácter periférico en sus investigaciones no son desarrollados en profundidad ni con el mismo rigor.

No pretendemos con esto negar en nuestro trabajo la importancia que los discursos de la crítica de arte han tenido en la transformación de las instituciones culturales del país en esos años. Nuestra intención es proponer una perspectiva no de uno sino de múltiples ejes de análisis —político, económico, social y estético—, pues, en el caso de un campo cultural con una autonomía precaria y en formación como el colombiano,

²⁶ Véase también Ruth Noemí Acuña, “Arte, crítica y sociedad en Colombia 1947-1970” (tesis de grado, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1991); Efrén Giraldo, *La crítica de arte moderno en Colombia, un proyecto formativo* (Medellín: La Carreta, 2008); Carmen María Jaramillo Jiménez, *Arte, política y crítica: una aproximación a la consolidación del arte moderno en Colombia* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2005).

pensamos que todos esos factores se contraponen y se complementan, generando conflictos y tensiones que exceden los discursos estéticos y que, por lo tanto, no se reflejan de manera exclusiva en ellos.

Y es que, creemos, los proyectos de exhibición generados en el país durante la década de 1960, como las bienales de Coltejer, se entrecruzaron con intereses económicos y políticos contrapuestos y heterogéneos, que excedieron los objetivos de sus organizadores y los discursos que intentaron legitimarlos. Las bienales fueron en sí mismas un espacio de confluencia de debates y conflictos en la lucha por el control del capital cultural en el que participaron una multiplicidad de agentes diversos (de la industria privada, del campo artístico, del ámbito académico y del público no especializado en arte moderno), y en ese sentido fueron instituciones políticas fundamentales en la distribución de lo sensible.

Para desarrollar dicha propuesta, este trabajo analizará las formas que estos proyectos asumieron, las motivaciones que los impulsaron, y las condiciones y estrategias en las que se llevaron a cabo, profundizando de manera especial en las relaciones entre el desarrollo económico, político y social y el campo cultural, tanto a nivel local como a nivel transnacional. Por este motivo, el presente trabajo se inserta en las perspectivas teórico-metodológicas propuestas por la *historia social del arte*, sobre todo aquellas que, en palabras de Timothy J. Clark, han buscado “aclarar los lazos que existen entre la forma artística, los sistemas de representación vigentes, las teorías en curso sobre el arte, las otras ideologías,

las clases sociales y las estructuras y los procesos históricos más generales”.²⁷

La *historia social del arte*, tal como la han entendido Clark y otros autores de corte marxista, entre ellos Nicos Hadjinicolaou, Raymond Williams, Albert Boime o Enrico Castelnuovo,²⁸ por mencionar solo algunos, ha rescatado la importancia de hacer de las condiciones de producción y circulación cultural —esto es, el patronazgo, el mercado del arte, el estatus social del artista, las instituciones de exhibición y promoción, la formación del público, etcétera— y del contexto social, económico y político, aspectos fundamentales en el análisis histórico de las imágenes.²⁹

Los autores mencionados pertenecen a lo que podría pensarse como una segunda generación de historiadores sociales del arte, que han intentado de manera activa desde la década de 1970 superar las críticas de las que fueron objeto autores como Arnold Hauser o Frederick Antal

²⁷ Timothy J. Clark, “Sobre la historia social del arte”, en Timothy J. Clark, *La imagen del pueblo* (Barcelona: Gustavo Gil, 1981), 12. Sobre la historia social del arte, véase del mismo autor: “The conditions of Artistic Creation”, *Times Literary Supplement* (24 de mayo de 1974): 561-562.

²⁸ Nicos Hadjinicolaou, *Historia del arte y lucha de clases* (Madrid: Siglo xx, 1975); Raymond Williams, *Sociología de la cultura* (Barcelona: Paidós, 1994); Albert Boime, *Historia social del arte moderno* (Madrid: Alianza, 1994); Enrico Castelnuovo, *Arte, industria y revolución. Temas de la historia social del arte* (Barcelona: Nexos, 1988).

²⁹ Para un balance historiográfico de la historia social del arte, véase Castelnuovo, *Arte, industria y revolución*, 25 y ss.; y Jaime Brihuega, “La sociología del arte”, en Valeriano Bozal, ed., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (Madrid: La Balsa de la Medusa, 1996), 264-278; Ernest Gombrich, “La Historia social del Arte”, en Ernest Gombrich, *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte* (Madrid: Debate, 1988), 86-94.

alrededor de dos décadas atrás. En particular, estas críticas estuvieron dirigidas a la utilización en sus investigaciones de una teoría del “reflejo” en la que las imágenes se explicaban como producto de determinadas condiciones sociales, condiciones que eran a su vez representadas en las imágenes, en una suerte de determinismo socioeconómico que negaba cualquier posibilidad de conflicto y especificidad. En palabras de Castelnuovo, la anterior dificultad metodológica, presente sobre todo en la obra de Hauser, solo podrá ser superada mediante “una historia que no ponga límites a su campo, que integre el estudio de los procesos y de las relaciones de producción, de las formas de estructuración del poder y de la dominación política y simbólica, con sus métodos, sus contrastes, sus contradicciones”.³⁰ Para conseguir este objetivo, Castelnuovo ha afirmado que para la construcción del aparato teórico de la historia social del arte han sido determinantes los enfoques de la sociología de la cultura de autores como Pierre Bourdieu.³¹

Ahora bien, los enfoques de la historia social del arte y de la sociología cultural no se han limitado al análisis de los modos de producción material de bienes culturales, sino también a las formas de circulación y consumo como estadios fundamentales en la distinción y las luchas de poder entre las clases sociales. Siguiendo a García Canclini, estas perspectivas, al situar las instituciones de exhibición de las artes y los bienes que estas ofrecen dentro de procesos sociales más amplios, han revelado que estos existen y circulan para que el capital cultural, entendido como los sistemas y

³⁰ Castelnuovo, *Arte, industria y revolución*, 25.

³¹ *Ibíd.*, 111.

códigos simbólicos que adopta la cultura, se reproduzca y las clases se diferencien.³² En ese orden de ideas, el giro metodológico desarrollado por la historia social del arte y por la sociología de la cultura se basa en un desplazamiento de la atención en los medios de producción hacia las estructuras sociales de la cultura que incluyen los objetos, los gustos, las ideas, las instituciones o los hábitos del consumo y apropiación cultural.³³

El enfoque de la historia social del arte y la sociología cultural será aplicado en nuestra investigación al estudio de las *instituciones artísticas* de exhibición y promoción del campo cultural colombiano, específicamente de las bienales de arte de Coltejer. Aquí entendemos *institución del arte* o *institución artística* como la comprende Peter Bürger: como el estatus que representa las condiciones necesarias y pre-existentes en las que son producidas y recibidas las obras de arte.³⁴ Para este autor, la institución del arte incluye tanto el aparato de producción y distribución de obras como las ideas dominantes sobre el arte en un momento histórico dado.

Como hemos mencionado, la creación de las bienales de Coltejer y los espacios que ellas propiciaron para la discusión de ideas propias del pensamiento artístico fueron fundamentales para el fortalecimiento de un *campo cultural* en la ciudad de Medellín. Con esa noción, acuñada por Bourdieu, nos referimos al sistema de instituciones, de formas

³² Néstor García Canclini, “La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu”, en Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura* (México: Grijalbo, 1990), 39.

³³ Jaime Brihuega, “La sociología del arte”, 271.

³⁴ Peter Bürger, *La teoría de la vanguardia* (Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010), 17.

y estrategias de legitimidad y de valores culturales que se rigen por leyes propias y con cierta autonomía relativa en una estructura conformada por relaciones de fuerza entre los agentes que se insertan en ella.³⁵

Las nociones de *mundo del arte* y *sistema de las artes*, mencionadas anteriormente, así como la teoría de los *campos*, han sido enriquecedoras para comprender los mecanismos de producción y circulación de los bienes simbólicos en esta investigación, ya que, según pensamos, permiten pensar el escenario cultural, en el que se insertan las instituciones de promoción y difusión que estudiamos, como un espacio social relacional, estructurado y jerarquizado. En ese espacio coexisten y se desarrollan luchas y tensiones, o *relaciones de fuerza* que dan cuenta de determinadas “*illusio*” o intereses sociales, intenciones, lógicas específicas y objetivos de los agentes de diversos campos como el económico, el político o cultural.³⁶

³⁵ Pierre Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador”, en *Problemas del estructuralismo* (México: Siglo XXI, 1967); Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Anagrama, 1995). La teoría de los campos y en particular la noción de *campo cultural* de Bourdieu han sido revisadas por Carlos Altamirano, Beatriz Sarlo y Ana Teresa Martínez, entre otros autores, quienes se han cuestionado sobre las posibilidades de su aplicación como concepto operativo al caso de sectores latinoamericanos determinados, que contaban con una autonomía precaria y en construcción durante el siglo xx. Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Conceptos de sociología literaria* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980); y Ana Teresa Martínez, “Para estudiar campos periféricos. Un ensayo sobre las condiciones de utilización fecunda de la teoría del campo de Pierre Bourdieu”, *Trabajo y Sociedad* 9, n.º 9 (invierno de 2007).

³⁶ Pierre Bourdieu, “*Habitus, illusio* y racionalidad”, en Pierre Bourdieu y Loïc J.D. Wacquant, *Respuestas. Por una antropología reflexiva* (México: Grijalbo, 1995), 80. Sobre este concepto, véase también Bourdieu, *Las reglas del arte*, 337 y ss. Sobre la utilidad de esta noción en el estudio específico de otras

Así pues, nos interesa situar la cuestión de la aparición y el desarrollo de las bienales de Coltejer en términos de conflictos, de antagonismo y de luchas de clase, y no solo del accionar de determinados individuos o grupos. En otras palabras, la propuesta es pensar esas instituciones como instrumentos de lucha por la dominación política y simbólica o, en definitiva, como instancias de reproducción, diferenciación y construcción del poder.

El recorte temporal que delimita nuestro trabajo lo establecen las tres bienales de Coltejer que se llevaron a cabo en Medellín entre 1968 y 1972. No obstante, será fundamental en nuestro trabajo el análisis de esos otros eventos e instituciones que comenzaron a producirse en Medellín desde años antes, así como la IV Bienal de Arte de Medellín de 1981 que, aunque no fue organizada por Coltejer, fue un importante intento por recuperar estos eventos después de nueve años de ausencia.

En el período establecido realizaremos un estudio sincrónico que permita explicar las condiciones sociohistóricas en las que se desarrollaron las bienales de Coltejer en la ciudad de Medellín. Por medio del análisis de fuentes primarias — reseñas periodísticas, fuentes orales, textos críticos y correspondencia — que hemos podido rastrear en distintos

exposiciones bienales en Latinoamérica ha sido de gran utilidad el trabajo realizado por María Cristina Rocca. Según la autora, siguiendo los aportes metodológicos de Bourdieu, “espera mostrar, develar e ilustrar cómo en un espacio acotado de distribución o circulación artística se pone de manifiesto una serie de tensiones conflictivas entre agentes procedentes de distintos campos que incidirán en la génesis, el perfil y la concreción de las bienales de Córdoba”. María Cristina Rocca, “Las Bienales de Córdoba como ‘Illusio’”, *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño*, n.º 2 (2002): 100.

repositorios documentales consultados, y de fuentes secundarias referidas principalmente a la historia del arte, la teoría sociológica del arte y la historia económica, política y social del contexto local y regional, esta investigación se propone un estudio transversal de aspectos económicos, políticos y sociales que influyeron en las bienales, con el objeto de determinar cómo estos campos diversos se relacionaron entre sí y cómo hicieron parte del juego por el control de la producción del capital simbólico que dichas instituciones pretendían legitimar.

Esta investigación está dividida en cuatro capítulos. En cada uno de ellos se abordan aspectos que permiten trazar conexiones entre diversas estructuras económicas, políticas y sociales específicas con las bienales de Coltejer y con las imágenes que en ellas se exhibieron.

En el primero analizaremos las relaciones de esos eventos con el campo económico, para lo cual abordaremos el mecenazgo cultural impulsado por las industrias textiles en Antioquia.³⁷ Intentaremos demostrar que la organización de estos eventos se insertó en unos comportamientos asistencialistas de esas élites industriales para con la sociedad, que hacen parte de una tradición paternalista de larga data en Antioquia, que excedió a los empresarios textiles y que no se manifestó solamente en lo cultural.

³⁷ Utilizamos el término mecenazgo para referirnos a aquellas actividades en las que un grupo o un individuo patrocina, es decir, defiende, protege o ampara la producción o circulación de las letras o las artes. Para un análisis del mecenazgo contemporáneo y sus derivaciones terminológicas, véase Ángel Monlleó y Galcera, "Sociología del nuevo mecenazgo y patrocinio del arte", en *Actas del VII Congreso Español de Historia del Arte* (Murcia: Universidad de Murcia, 1988), 755-764.

Esa tradición, como veremos, estaba sustentada en la idea de que eran las elites patronales, y no el Estado por ejemplo, las encargadas de impulsar el progreso social y el desarrollo económico de la región. En este sentido, la modernidad artística, elegida como eje central de las bienales de arte de Coltejer, era entendida como una manifestación, en el ámbito de la cultura, de las ideas del progreso y del desarrollo. Por tal motivo, según los imaginarios que tenían los industriales sobre su rol en la sociedad, era su responsabilidad la promoción y divulgación de esos lenguajes del arte en el campo local.

En el segundo capítulo abordaremos la incidencia de las bienales de Coltejer en la vida política regional y nacional, para lo cual tomaremos como objeto de estudio los espacios de exhibición de las imágenes presentadas en dichos eventos. Creemos que la carencia de espacios especializados en la contemplación estética —como podrían ser el museo o la galería de arte modernos—, debido en parte a la incipiente institucionalidad de la modernidad artística en Medellín, permitió que los intereses propios de la burguesía y el impulso modernizador de la bienal tuviesen un alcance más amplio, masivo y directo, pero a su vez fueran eventos altamente conflictivos.

Veremos cómo las dos primeras ediciones de la bienal, llevadas a cabo en el campus de la Universidad de Antioquia, tuvieron un impacto particular sobre el público estudiantil de ese claustro, que atravesaba en esos años por álgidos conflictos sociales producto de una crisis estudiantil que afectó la vida cultural del estudiantado. En este punto, nuestra hipótesis es que la supuesta neutralidad de los lenguajes de la

modernidad artística, tal como fue entendida por sus impulsores, funcionó para apaciguar los intentos de determinados grupos sociales por promover una lucha revolucionaria en el sector de la cultura contrapuesta a los intereses de la burguesía industrial.

Más adelante en el capítulo trataremos la relación de la bienal con el espacio urbano a partir de la realización de la tercera bienal en los sótanos del recién construido edificio Coltejer. Veremos cómo la modernidad artística se insertó, en ese caso, en unos procesos de transformación de la ciudad que afectaron tanto el entramado urbano de Medellín como la forma en que los ciudadanos habitaban el espacio.

En el tercer capítulo abordaremos el público de las bienales de Coltejer y las repercusiones que tuvieron esos eventos en la sociedad medellinense, centrándonos en dos aspectos: el proyecto didáctico que se propuso desde la bienal de 1970 y que encontró su punto de mayor materialización en el evento siguiente, y que tenía como objetivo la formación de un público que pudiese apreciar y entender las más actuales formas del arte moderno y contemporáneo. En este punto será fundamental el análisis del público especializado que asistió a las bienales, es decir los críticos de arte y los artistas, centrándonos en los debates y conflictos que se generaron entorno a la adjudicación de premios y la predilección por determinados lenguajes u obras. Tales debates, y la circulación de ideas que ellos generaron, fueron fundamentales para la consolidación de un campo artístico para el arte moderno con una autonomía relativa en el ámbito local y regional. Asimismo, veremos las estrategias de resistencia a los lenguajes de la modernidad, que daban cuenta de las dificultades que

tuvo cierto sector de la sociedad antioqueña por aceptar y comprender las propuestas a las que las bienales intentaron dar visibilidad.

Más adelante, veremos cómo ese proyecto didáctico se articuló con un impulso más amplio que pretendía la formación de un “ciudadano moderno” habitante de la urbe moderna, que debía conocer los lenguajes y debates más actuales del arte y de la cultura, pero que no se limitaba a ello. Dicha pretensión de los organizadores de la bienal explica, según pensamos, el interés de estos de hacer un evento masivo, democrático y educativo, sin precedentes en el contexto local, al mismo tiempo que estaba en consonancia con los ideales de las élites industriales de la región de contribuir a la transformación de la sociedad por medio de proyectos sociales de largo alcance. Así, el proyecto didáctico promovido, y la bienal misma, se pensaron como una experiencia de construcción de nuevas sensibilidades culturales acordes al mito de una modernidad urbana y cosmopolita, que dichas élites promovían y defendían.

Por último, en el cuarto capítulo desarrollaremos un relato de las bienales de Coltejer después de 1972 y abordaremos los alcances y las repercusiones de esos eventos en el campo artístico local luego de su desaparición en ese año. Intentaremos determinar, en primer lugar, las razones de la cancelación luego de la última edición financiada por Coltejer. Sobre este punto, nuestra hipótesis es que la desaparición de las bienales fue producto de una conjunción de factores internos a la organización, particularmente críticas a la gestión, con otros de tipo externo como su dependencia de los intereses de los empresarios, lo que

hizo que estas no tuviesen autonomía sobre los vaivenes de la economía regional.

Asimismo, consideramos importante incluir los alcances de las bienales en la formación de un campo cultural y artístico con cierta autonomía en la ciudad de Medellín, que se manifestó, principalmente, en la creación de otras instituciones que intentaban homologar o prolongar los alcances de las tres primeras bienales. Por último, abordaremos el destino de la colección privada de la compañía Coltejer y sus intentos por darle a esta una nueva visibilidad por medio de la creación de una sala permanente en el Museo de Antioquia.

Capítulo 1

Las industrias Coltejer y el mecenazgo del arte moderno

Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de barbarie. E igual que él mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión en el que pasa de uno a otro.

WALTER BENJAMIN¹

La Compañía Colombiana de Tejidos Coltejer fue fundada en 1907 por Alejandro Echavarría (Barbosa, 1859 – Medellín, 1928) y sus hijos, en sociedad con Vicente B. Villa. Coltejer fue un caso paradigmático de los procesos de industrialización y crecimiento económico por los que atravesó Medellín durante la primera mitad del siglo xx. Al igual que otras compañías de la región, se fundó con capitales provenientes de una casa de comercio: la Casa Comercial de los Echavarría que abrió en 1904 en sustitución de la casa R. Echavarría e Hijo, fundada en 1872, que entre otros productos comercializaba telas importadas.²

¹ Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I* (Madrid: Taurus, 1973), 182.

² Desde el siglo xix las principales actividades económicas del departamento de Antioquia fueron la minería y el comercio, y los productos de mayor exportación

En 1908 fue puesta en marcha la fábrica de Coltejer, que dos años después empleaba a 182 obreros, en su mayoría mujeres, algunas de ellas niñas, y para 1914 contaba con sus primeras máquinas de hilado.³ Fabricaban tejidos de punto como camisetas y medias de lana, además de tejidos planos de algodón con hilazas importadas de Alemania, Estados Unidos e Inglaterra, lo que demuestra que su producción estaba más diversificada que otras compañías predecesoras, como la Fábrica de Hilados y Tejidos de Bello (fundada originalmente en 1902), que producía solo hilos y tejidos.⁴

El crecimiento de Coltejer en las décadas siguientes fue considerable: en 1932 adquirió las primeras máquinas de estampación y en 1942 y 1944 compró dos empresas textiles

eran el oro y posteriormente el café. Estas actividades permitieron una acumulación de capital que posteriormente fue invertido en otras actividades de tipo industrial, cuyo objetivo era la sustitución progresiva de importaciones que realizaban las casas comerciales. Varias compañías de la industria textil fueron fundadas por dueños de casas de comercio: la Fábrica de Tejidos de Cortés, Duque y Cía., que surgió con capitales de la Casa de Comercio de Cortés Duque, o las tres importantes empresas Coltejer, Fabricato y Tejjcondor. Estas últimas son ejemplos de este traspaso de capitales de la actividad comercial a la de producción industrial. Fernando Botero Herrera, *La industrialización en Antioquia: génesis y consolidación 1900-1930* (Medellín: Hombre Nuevo Editores, 2003), 54. Sobre la importancia de la expansión de la producción cafetera en Colombia en los procesos de industrialización, véase Santiago Montenegro, *El arduo tránsito hacia la modernidad: historia de la industria textil colombiana durante la primera mitad del siglo XX* (Medellín: Universidad de Antioquia, 2002), 40-48.

³ María Claudia Saavedra Restrepo, “Empresas y empresarios: el caso de la producción textil en Antioquia (1900-1930)”, en Carlos Dávila Ladrón de Guevara, comp., *Empresas y empresarios en la historia de Colombia*, tomo II (Bogotá: Norma y Ediciones Uniandes, 2003), 1227-1228.

⁴ Botero Herrera, *La industrialización en Antioquia*, 45-52; Santiago Montenegro, *El arduo tránsito hacia la modernidad*, 108-113.

de importancia en la ciudad: Rosellón y Sedeco, respectivamente. Para 1943 Coltejer contaba con mil novecientos telares, setenta mil husos y más de cuatro mil trabajadores, consolidándose como una de las empresas más grandes del país.⁵

Otra de las empresas de gran envergadura fundadas para competir con las ya existentes fue la Fábrica de Hilados y Tejidos El Hato, Fabricato, creada en 1920 en el municipio de Bello por Carlos Mejía Restrepo (representante de la Casa Comercial L. Mejía S. y Cía.), Antonio Navarro (representante de la Casa Comercial Miguel Navarro y Cía.) y Alberto Echavarría (de la Casa R. Echavarría y Cía.).⁶ Su fábrica abrió en 1923 con tecnología de punta para esos años, con algodón importado de Estados Unidos y con una producción especializada en telas de alta calidad y telas finas. Fabricato llegó a ser, junto con Coltejer, una de las dos fábricas textiles más importantes de la región, contando para 1943 con tres mil trabajadores.⁷ Al tamaño de estas dos compañías del sector en Antioquia solo pudo asemejarse Tejicondor, creada en 1934 por representantes de doce casas comerciales, que llegó a ser la tercera fábrica textil más grande del país al finalizar la Segunda Guerra Mundial.⁸

Estas, y otras empresas textiles que se crearon en la ciudad, atravesaron por importantes transformaciones en el transcurso del siglo; destacan la modernización de sus centros de producción, la diversificación de sus productos y la consolidación de un mercado regional que permitió la aparición

⁵ Santiago Montenegro, *El arduo tránsito hacia la modernidad*, 116-123.

⁶ Fernando Botero Herrera, *La industrialización en Antioquia*, 59.

⁷ Santiago Montenegro, *El arduo tránsito hacia la modernidad*, 135-138.

⁸ *Ibíd.*, 139.

de nuevas compañías.⁹ Hasta finales de la década de 1960, la actividad del sector textil fue uno de los principales motores del desarrollo económico en la región, representando para esos años el 90% de la producción de textiles de algodón del país, lo que hizo de Medellín una capital de la producción de telas a nivel latinoamericano.¹⁰ De esta manera, el papel de la industria textil fue fundamental en los procesos de industrialización por los que atravesó esa ciudad durante el siglo xx.

Además de impulsar el desarrollo industrial y económico de la región, las empresas textiles de Antioquia llevaron a cabo, desde principios del siglo xx, proyectos de asistencia, cuyo objetivo era promover procesos de modernización y solucionar problemas de carácter social en la región. Dichos proyectos se realizaron en diversos ámbitos, como la educación (financiación de escuelas para los hijos de los obreros); en la vivienda de interés social (construcción de barrios y concentraciones de obreros por medio de la creación de fundaciones como Fraternidad Medellín de 1957); en la salud pública (subsidios en supermercados para los asalariados, programas de salud preventiva y financiación de hospitales,

⁹ Algunas de ellas fueron la Fábrica de Tejidos de Cortés, Duque y Cía. (1909), la Fábrica de Telas El Perro Negro (1909), la fábrica de Claudio y Carlos Arango (1909), Tejiunión (1919), Rosellón, fundada en el municipio de Envigado con un edificio propio en 1912 y que comenzó sus actividades en 1915, y posteriormente la Fábrica de Hilados y Tejidos El Hato, Fabricato.

¹⁰ Jorge Valencia Restrepo, “La industrialización de Medellín y su área circundante”, en Melo, *Historia de Medellín*, 476; María Claudia Saavedra Restrepo, “Empresas y empresarios: el caso de la producción textil en Antioquia (1900-1930)”, en Dávila Ladrón de Guevara, *Empresas y empresarios en la historia de Colombia*, 1215-1248.

entre otros); y en la cultura y las artes (organización de concursos y eventos de promoción de las artes).

El objeto de estudio de este primer capítulo serán los proyectos de asistencia social desarrollados por la empresa privada en Medellín a mediados del siglo xx. Específicamente, nos centraremos en aquellas iniciativas de Coltejer que tomaron la forma de mecenazgo en el campo de la cultura, entre las que se encuentran las bienales de arte de esa compañía.

El capítulo estará dividido en tres secciones por medio de las cuales pretendemos responder a la pregunta de por qué los dirigentes de la compañía Coltejer decidieron incidir en el campo de la cultura por medio de la realización de las bienales de arte moderno.

La primera sección aborda las representaciones que los miembros de las élites industriales tenían de sí mismos, es decir, las responsabilidades que se adjudicaron en el desarrollo de la sociedad antioqueña por medio de una idea particular sobre el asistencialismo; en la segunda veremos la incidencia de los impulsos asistencialistas de esas élites industriales en el campo de las artes por medio de la organización y el financiamiento de eventos culturales; por último, en la tercera sección veremos cómo, con la labor de Leonel Estrada, los impulsos de las élites industriales por incidir en el campo de las artes tomaron un giro particular que se expresó en un interés hacia la modernidad artística. Tanto los discursos de Estrada sobre la modernidad en las artes como las ideas de Uribe Echavarría sobre su labor social como empresario servirán de marco para entender los motivos que explican la propuesta de realización de unas bienales de arte, con las que finalizaremos el capítulo.

El asistencialismo como labor social del empresario

Los proyectos asistencialistas desarrollados por las élites industriales en Medellín comenzaron en los albores del siglo xx, al mismo tiempo que los primeros procesos de industrialización en la ciudad e incluso antes de que se formularan las leyes nacionales que estipulaban obligaciones de este tipo para las compañías.¹¹ Así lo demuestra, por ejemplo, el caso del fundador de Coltejer, Alejandro Echavarría, figura fundamental en la creación de instituciones como el Hospital Universitario San Vicente de Paúl en 1912.¹²

No obstante, a mediados del siglo xx, el contexto de la economía nacional y transnacional presentó ciertas circunstancias que influyeron en el desarrollo de la industria a nivel regional y en su relación con el entramado social.

En el ámbito continental, por ejemplo, instituciones como la Comisión Económica para América Latina (Cepal),

¹¹ Nicanor Restrepo Santamaría, *Empresariado antioqueño y sociedad, 1940-2004. Influencia de las élites patronales de Antioquia en las políticas socioeconómicas colombianas* (Medellín: Universidad de Antioquia, 2011), 124-125.

¹² Para una historia del asistencialismo de las élites industriales en Antioquia, véase, Restrepo Santamaría, *Empresariado antioqueño y sociedad*. Además de los proyectos mencionados, las élites industriales de la región crearon instituciones de control social, como los patronatos, que daban cuenta de las relaciones entre esos grupos productivos y las autoridades eclesiásticas, así como del papel que ambos se adjudicaron en la formación moral de la sociedad antioqueña. El patronato era una “institución benéfica inspirada en la caridad cristiana, con orientación religiosa” financiada tanto por la Iglesia católica como por grupos empresarios y organizaciones gubernamentales. Esas instituciones de formación y de control, al tiempo de intentar mantener el *statu quo* en cuestiones morales y religiosas, funcionaron como mecanismos de oposición y de resistencia a los movimientos sindicales de corte socialista que comenzaron a aparecer hacia la década de 1920 en la ciudad. Iván Darío Osorio, “Historia del sindicalismo”, en Jorge Orlando Melo, ed., *Historia de Antioquia* (Bogotá: Suramericana de Seguros, 1988): 279-286.

creada en 1948 en el marco del Consejo Económico y Social de las Naciones Unidas, contribuyó a la gestación y puesta en práctica de teorías económicas basadas en mecanismos para el desarrollo y la modernización social e institucional.¹³ Algunas de esas teorías, conocidas en el continente con el nombre de *desarrollismo*, se basaban en la idea de que las iniciativas políticas y económicas en América Latina debían centrarse en promover la industrialización como principal motor del desarrollo. Para algunos de sus principales exponentes, como el brasileño Celso Furtado, el impulso de la economía industrial tendría como consecuencias la potencialización de la investigación empírica y la innovación en las técnicas de producción. Por ese motivo, según proponía Furtado, el empresario industrial se caracterizaría por formar de sí mismo una imagen de “creador de progreso” en la sociedad.¹⁴

¹³ Según Rosemary Thorp, los aportes de la Cepal a la economía regional fueron, fundamentalmente, “el desarrollo, en primer lugar, de una identidad regional, segundo, de sistemas nacionales de análisis e información, y tercero, de una decidida crítica no marxista a los mecanismos de mercado y sus resultados, y con ella una nueva legitimidad subyacente del papel del Estado”. Rosemary Thorp, “El papel de la Cepal en el desarrollo de América Latina en los años cincuenta y sesenta”, en *La Cepal en sus 50 años. Notas de un seminario conmemorativo* (Santiago de Chile: Comisión Económica para América Latina y el Caribe, 2000), 25. En sus primeros quince años de funcionamiento, la Cepal fue objeto de críticas y ataques por parte del gobierno estadounidense. Esa situación cambió a partir de 1961, con la llegada del presidente Kennedy al Gobierno, cuando se impulsó una política de relaciones con América Latina —denominada Alianza para el Progreso— en la que se incorporaron los lineamientos desarrollados en la Cepal. Osvaldo Sunkel, “La labor de la Cepal en sus primeros dos decenios”, en *La Cepal en sus 50 años*, 33-40.

¹⁴ Celso Furtado, *Teoría política y desarrollo económico* (Bogotá, Siglo XXI, 1982), 151-152.

La Cepal llevó a cabo asesorías y análisis que fueron adoptados por otras instituciones y proyectos regionales, como la Alianza para el Progreso, constituyéndose así en una entidad fundamental en el plano discursivo, en medios académicos, políticos, estatales, y como motor de la integración regional de dichos medios.¹⁵ Para el caso colombiano, las teorías y las recomendaciones en materia de apoyo y protección a la industria propuestas por la Cepal tuvieron una mayor aplicación que en otros países por tres motivos: los impulsos reformistas que se propusieron en el comienzo del Frente Nacional, en particular por su primer presidente Alberto Lleras (1958-1962); el modelo de desarrollismo que se propuso desde las políticas estatales estadounidenses para América Latina en el marco de la Alianza para el Progreso desde 1961; y el papel de los industriales en el apoyo y la gestión del nuevo modelo político y económico del Frente Nacional.¹⁶

En 1964, la Cepal publicó un exhaustivo estudio sobre el estado de la industria textil en Colombia, que da cuenta

¹⁵ Se denominó Alianza para el Progreso al proyecto de ayuda económica, política y social para América Latina presentado por el presidente Kennedy. El objetivo principal de la Alianza fue mejorar el nivel de vida de la población del continente, al mismo tiempo que servía como mecanismo para contrarrestar la influencia del comunismo en la región luego de la revolución cubana. El proyecto fue anunciado el 13 de marzo de 1961 y tendría una duración de diez años, en los que se pensaban desarrollar estrategias con miras a aumentar la renta per cápita en un 2,5 % anualmente. Walter Krause, “La Alianza para el Progreso”, *Journal of Inter-American Studies* 5, n.º 1 (enero de 1963): 67-81.

¹⁶ Algunas de las estrategias llevadas a cabo en este contexto o por influencia de la Cepal fueron la creación del Plan Decenal de Desarrollo Económico y Social, 1961-1970; el Plan Cuatrienal de Inversiones; o tratados de integración subregional como el Tratado de Montevideo (1960) y el posterior Pacto Andino (1969). Tirado Mejía, *Los años sesenta*, 103-109.

de las relaciones entre ese tipo de instituciones y los grupos industriales colombianos como la ANDI (Asociación Nacional de Industriales).¹⁷ En el informe, la Cepal explicaba las especificidades de la industria de textiles en Colombia sin enfatizar en casos particulares: apuntaban como característica principal de ese sector productivo en Colombia su dinamismo y modernidad con respecto a otros países de la región y señalaban la importancia del consumo en el crecimiento de la capacidad productiva de las compañías nacionales. Asimismo, afirmaban que:

Es posible que la situación ventajosa en que se encuentra la industria textil colombiana se deba a factores muy particulares, como su alta concentración en un departamento del país — Antioquia — y en su centro, la ciudad de Medellín, donde prevalece una clase empresarial quizá única en América Latina por su iniciativa, visión y espíritu progresista.¹⁸

Este carácter “progresista”, que marca el discurso cepalino, da cuenta de las *representaciones*¹⁹ que los industriales

¹⁷ Comisión Económica para América Latina, *La industria textil en América Latina III. Colombia* (Nueva York: Comisión Económica para América Latina, 1964).

¹⁸ *Ibíd.*, 4. Otro análisis del estado de la industria y la economía regional a mediados de los sesenta puede encontrarse en Carlos Quintana, “La Cepal y la integración latinoamericana”, *Boletín (00089958)* 13, n.º 5 (1967): 203-211.

¹⁹ Entendemos representación en el sentido propuesto por Roger Chartier y Louis Marin: como el conjunto de formas por medio de las cuales los individuos, los grupos y los poderes construyen y proponen una imagen de sí mismos. Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*

antioqueños tenían de sí mismos por esos años y del papel que ellos mismo se adjudicaron en los procesos de *modernización*²⁰ y *progreso*²¹ por los que atravesó la región a mediados del siglo xx. Al respecto, Jorge Orlando Melo ha afirmado que, en Colombia,

para 1930 se habían creado las condiciones fundamentales para el desarrollo de un proceso modernizador,

(Barcelona: Gedisa, 2005); Louis Marin, *Le Portrait du Roi* (París: Éditions de Minuit, 1981).

²⁰ Para una revisión de los procesos culturales de modernización en el caso europeo, véase Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* (Madrid: Siglo XXI, 1988). Berman divide la modernidad en tres fases que van desde el siglo xvi hasta finales del siglo xviii, en la que hay una inconciencia de la modernidad; una etapa revolucionaria, desde 1790 hasta el siglo xx, cuando se despliegan las ideas de modernidad y modernismo; y una última fase, en el siglo xx, de expansión global del modernismo. Para un análisis del texto de Berman ver: Perry Anderson, “Modernidad y revolución”, en *Colombia: el despertar de la modernidad*, comp. por Fabio Giraldo Isaza y Fernando Viviescas (Bogotá: Fondo Nacional por Colombia, 1991), 67-89. Sobre la cuestión de la modernidad, véase también Jürgen Habermas, “Modernidad versus postmodernidad”, en *Colombia: el despertar de la modernidad*, 17-31.

²¹ Recuperamos la noción *progreso* como “la creencia según la cual una reestructuración industrial del mundo es capaz de producir la buena sociedad al proporcionar felicidad material a las masas”. Susan Buck-Morss, *Mundo soñado y catástrofe. Desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste* (Madrid: Machado Libros, 2004), 13. Cornelius Castoriadis ha afirmado que, con la “crisis del progreso” experimentada en el mundo occidental a partir de la Gran Depresión y de las dos Guerras Mundiales, se ha legitimado un discurso que ha reemplazado la idea de “progreso” por la de “desarrollo”. Con esa última noción, se intenta aludir a un supuesto estado de madurez de las sociedades, en el que estas, gracias en parte a la expansión y consolidación de una clase burguesa, son capaces de generar un crecimiento autosostenido e ilimitado de las fuerzas productivas. Cornelius Castoriadis, “Reflexiones sobre el ‘desarrollo’ y la ‘racionalidad’”, en *Colombia: el despertar de la modernidad*, 90-111. Sobre ese tema, véase también Robert Nisbet, *Historia de la idea de progreso* (Barcelona: Gedisa, 1981).

y que el período de 1930 a 1958 consolidó este proceso, aunque en un contexto particularmente contradictorio. A partir de 1958 el dominio de las instituciones modernas se impone en forma acelerada, pero sin dejar de coexistir con aspectos tradicionales incorporados y promovidos en muchas ocasiones por las instituciones modernas.²²

Ese proceso, que Melo ha llamado *modernización tradicionalista*, a pesar de lo contradictorio del término, fue promovido en el país, en parte, por el modelo de desarrollo impuesto por las élites conservadoras industriales antioqueñas.²³ En ese modelo coexistían los impulsos de un desarrollo industrial, con el respectivo mejoramiento de las estructuras de producción capitalistas y su modernización, con una defensa de valores culturales tradicionalistas vinculados a la vida familiar y religiosa, propia de un “*ethos* social individualista”.²⁴ No obstante, esa *modernización tradicionalista* permitió, a partir sobre todo del Frente Nacional, desarrollos culturales como la expansión del sistema escolar masivo, la democratización de medios de comunicación como la prensa y la radio, la consolidación del conocimiento científico profesional y la institucionalización de la cultura y las artes, entre otros.

²² Jorge Orlando Melo, “Consideraciones sobre modernidad y modernización”, en *Colombia: el despertar de la modernidad*, 239.

²³ *Ibíd.*, 235.

²⁴ *Ibíd.* Sobre ese tema, véase también Luis H. Fajardo, *La moralidad protestante de los antioqueños. Estructura social y personalidad* (Cali: Universidad del Valle, 1966).

En el caso del departamento de Antioquia, varios autores, entre ellos Luis H. Fajardo, Daniel Pécaut y Nicanor Restrepo Santamaría, han afirmado que una de las características de las élites industriales de esa región ha sido que estas no se han conformado por grupos tradicionales provenientes de linajes de corte aristocrático, como ocurrió en Popayán o Bogotá, sino de nuevos empresarios *self-made*, o autoformados, vinculados a sistemas de comercio diferentes a los del período colonial.²⁵ Para Restrepo Santamaría, por ejemplo, el carácter cambiante y renovado de la burguesía antioqueña, en muchos casos de origen rural, y su falta de enraizamiento en grupos tradicionales de poder, propició su movilidad hacia otros sectores diferentes al de la administración empresarial.

De esta manera, los industriales antioqueños solían moverse entre el sector privado y la administración pública, desempeñándose en cargos en la Gobernación del departamento, la Alcaldía o el Concejo de la ciudad y, en algunos casos, yuxtaponiendo sus funciones y confundiendo las distinciones entre lo público y lo privado.²⁶ Ejemplo de lo anterior

²⁵ Daniel Pécaut afirmó en 1970 que “si existe una especificidad desde principios de la industrialización antioqueña, se refiere a la ausencia de una elite tradicional que, como en Popayán o Bogotá, estuviera vinculada al desarrollo del comercio o la industrial”. Citado en Restrepo Santamaría, *Empresariado antioqueño y Sociedad, 1940-2004*, 80. Sobre este tema, véase también Fajardo, *La moralidad protestante de los antioqueños*.

²⁶ “Los cargos de gobernador del departamento, de alcalde de Medellín o de rector de la Universidad de Antioquia eran parte de distinciones honoríficas para esos dirigentes que buscaban transmitir a la gestión política la eficacia de sus gestiones económicas”. Daniel Pécaut en Restrepo Santamaría, *Empresariado antioqueño y Sociedad, 1940-2004*, 87. Véase también Fernando Botero Herrera, *Medellín 1890-1950. Historia urbana y juego de intereses* (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1996), 62.

fueron los presidentes de Coltejer Carlos J. Echavarría (Medellín, 1902-1978), quien dirigió la compañía desde 1940 hasta 1961 y que fue miembro del directorio del Partido Conservador; o su sobrino Rodrigo Uribe Echavarría (Medellín, 1918-2001), presidente de la compañía desde 1961 hasta 1974, que fue concejal de Medellín en los períodos 1958-1960 y 1968-1970, gobernador de Antioquia 1978-1980 y senador de la República.²⁷

Los anteriores no fueron casos aislados de traspasos de la actividad económica a la gestión de la administración pública. Ricardo Olano manifestaba años atrás que “el concejo [de la ciudad] debe ser compuesto de ingenieros, médicos, hombres de negocios, abogados, arquitectos, industriales. No se ve qué papel puede hacer un político en un Concejo municipal”.²⁸ Las indistinciones entre la labor de administración empresarial, llevada a cabo por la burguesía industrial, y las actividades de gestión y administración pública permiten comprender el porqué de la incursión de esas élites en otros aspectos de la sociedad como el educativo y el de la cultura.

Al respecto, Fernando A. Gil Araque ha afirmado en su tesis doctoral que los ideales del progreso se manifestaron en las élites de la ciudad Medellín desde el último cuarto del siglo XIX hasta la primera mitad del XX en una unión discursiva con la idea de civilización y de modernización. Para estas élites, esas nociones tenían puntos en común con las enunciadas por las élites europeas y por autores del siglo XIX

²⁷ Luis Álvaro Gallo Martínez, *Diccionario biográfico de antioqueños* (Bogotá: Luis Gallo Martínez, 2008), 243 y 717.

²⁸ Citado en Botero Herrera, *Medellín 1890-1950*, 33.

como Saint Simon, que basaban el motor del progreso de la sociedad y su civilización en el desarrollo industrial y en el liderazgo cívico que los grupos de industriales podían ejercer en el resto del tejido social.²⁹ De esa manera, continúa el autor,

la idea de progreso unida al crecimiento económico, permitió el surgimiento de grupos de amigos que patrocinaron artistas y conciertos, que trajeron del exterior exposiciones de pintura, arquitectos y grupos de música e intérpretes, que ampliaron de manera significativa el horizonte del arte en la ciudad de Medellín.³⁰

Es en este marco en el que Rodrigo Uribe Echavarría, nieto del fundador de Coltejer Alejandro Echavarría, se desempeñó como presidente de la compañía (1961-1974). Durante los trece años de su gestión, Coltejer atravesó por un proceso de modernización en su infraestructura y de crecimiento de su mercado que le permitieron a la compañía desarrollar proyectos de asistencia de diversa índole. Esos proyectos intentaron ajustarse a los cambios sociales por los que atravesaba la ciudad, continuando con el objetivo de llevar a cabo el proceso modernizador de la sociedad.

Según afirmó al asumir la dirección de la compañía, la propuesta de trabajo de Rodrigo Uribe Echavarría consistía en un programa de cinco puntos que incluía: 1) “Conservar

²⁹ Fernando A. Gil Araque, “La ciudad que en-canta. Prácticas musicales en torno a la música académica en Medellín, 1937-1961” (tesis doctoral, Universidad Nacional de Colombia, Medellín, 2009), 58.

³⁰ *Ibíd.*, 57.

el liderato en volumen de producción, calidad y eficiencia dentro de la industria textil latinoamericana”; 2) “Aumentar las exportaciones de textiles con el ánimo de contribuir a la solución efectiva de la escasez de divisas que afecta al país”; 3) “Promover la descentralización industrial”; 4) “Diversificar la producción de Coltejer con la manufactura de artículos relacionados con textiles”; y 5) “Establecer planes de mejoramiento socio-económico para los trabajadores de Coltejer”.³¹

Es en ese último punto en el que se enmarcaron diversas propuestas sociales y culturales que llevó a cabo la compañía durante la presidencia de Echavarría, entre las que se encuentra la realización de las bienales de arte. Según expresó en varias oportunidades, Echavarría consideraba que su labor social al mando de la compañía Coltejer tenía como objetivo consolidar unos procesos particulares de modernización de la sociedad colombiana y antioqueña. Así lo afirmó en 1972:

Un gerente no debe interesarse tan solo en los aspectos económicos: debe estar atento a los problemas de su país, a su desarrollo; al mejoramiento del pueblo colombiano. Hay que tener en cuenta que la empresa privada es un patrimonio nacional y, como tal, debe aprovecharse en beneficio de todos.³²

³¹ “La función social del empresario”, *Industrial y desarrollo* 1, n.º 4 (mayo de 1972): 22.

³² Rodrigo Uribe Echavarría, citado en Gloria Valencia D., “La empresa como servicio social”, *El Tiempo* (Bogotá, 3 de mayo de 1972): 3-B.

Echavarría concebía la empresa privada como un patrimonio del país que “se proyecta a la Comunidad en todos los campos”, y que no responde a la satisfacción de beneficios particulares sino colectivos.³³ Es decir, se pensaba a sí mismo, en cuanto empresario, como un servidor público que compartía obligaciones con los obreros de la fábrica en el sentido de que, tanto los unos como los otros, tenía la obligación de defender los intereses nacionales.

En sus discursos, Echavarría daba cuenta de las lógicas e intereses específicos —siguiendo a Bourdieu— por las que se articulaba su labor en la empresa privada “como servicio [y] como factor de desarrollo, proyectada a la comunidad”.³⁴ De esta manera llegó a defender la dimensión social que el empresario, según pensaba, debía tener:

Quienes estamos al frente de la empresa privada somos servidores de la comunidad y esta tiene derecho a saber qué pensamos y cómo estamos manejando aquella porción de los medios de producción que nos ha sido encomendada. Los accionistas deben comprender —en cuanto propietarios de las empresas— que sirven mejor sus intereses y se les defiende con

³³ Rodrigo Uribe Echavarría, “Discurso para la inauguración de la escuela donada por Coltejer en el barrio Santo Domingo Savio de Medellín el 7 de abril de 1972”, reproducido en *Lanzadera*, n.º 5 (Medellín, marzo-abril de 1972): 4-5.

³⁴ Rodrigo Uribe Echavarría, “Discurso inaugural”, en memorias de la III Bienal de Coltejer (Medellín, 1972), 7.

más eficacia, cuando se hace partícipe a la comunidad del grado de prosperidad que aquellas alcanzan.³⁵

Como afirmamos, las transformaciones de Coltejer por las que atravesó a mediados del siglo xx se enmarcaron en unos procesos más amplios de modernización que afectaron diversos sectores de la vida social y productiva del país. Entre las décadas de 1940 y 1960, la ciudad de Medellín fue testigo de un importante crecimiento demográfico, pasando de 358 189 habitantes en 1951 a 772 887 en 1964. La mayoría de los nuevos habitantes de la ciudad provenían de sectores rurales, muchos de ellos desplazados por la creciente situación de violencia producto de los conflictos bipartidistas, que engrosaron las listas de empleados de las industrias locales y transformaron el espacio urbanístico de la ciudad.³⁶ Las migraciones internas y el crecimiento demográfico del tejido urbano de Medellín presentaron nuevos retos a los procesos de modernización que las élites industriales pretendían impulsar.

Entre los proyectos de corte asistencialista desarrollados por Coltejer en esos años podemos mencionar la construcción de la Escuela de Santo Domingo Savio de Medellín; las donaciones a la Universidad del Norte en Barranquilla y al Instituto de Integración Cultural, encargado de realizar actividades de investigación y divulgación científica;

³⁵ Rodrigo Uribe Echavarría, “Informe de Rodrigo Uribe Echavarría sobre las actividades de la empresa en el primer semestre de 1972”, *Lanzadera* n.º 8 (Medellín, septiembre-octubre de 1972): 11.

³⁶ Patricia Londoño Vega, “La vida diaria: usos y costumbres”, en Melo, *Historia de Antioquia*, 331.

en la financiación del Concurso Nacional Folclórico y, por supuesto, en las bienales de arte. Todos ellos, según afirmó el director de Coltejer, pretendían consolidar ese proyecto social modernizador, a la vez que aspiraban a hacer partícipe a la comunidad de la “prosperidad” por la que atravesaba la compañía.³⁷ Así lo expresó en el discurso inaugural de la II Bienal de Coltejer:

La empresa que propicia este certamen no es autónoma. Es dependiente de todos los sectores de la sociedad y a todos y cada uno de ellos quiere servir para que la relación entre Empresa y Comunidad tienda a robustecerse. [...] Por eso Coltejer ha creado escuelas, ha ayudado al avance de las universidades colombianas, ha estimulado a los bachilleres y a los universitarios, ha prestado su ayuda a los hospitales, ha propiciado el deporte, ha estimulado las artes plásticas, escénicas y musicales. Por eso mismo ha creado la Bienal de Medellín, la Bienal de Colombia.³⁸

Las ideas de Uribe Echavarría estaban en sintonía con las expresadas más de ciento veinte años antes por Baudelaire, en el prefacio de su crítica al Salón de París de 1846 titulado “A los burgueses”. En él, Baudelaire afirmaba que la empresa de la burguesía debía responder al elevado

³⁷ Rodrigo Uribe Echavarría, “Informe de Rodrigo Uribe Echavarría sobre las actividades de la empresa en el primer semestre de 1972”, 11-12.

³⁸ Rodrigo Uribe Echavarría, “Discurso inaugural II Bienal de Coltejer” (Medellín, 30 de abril de 1970).

propósito de “realizar la idea de futuro en todas sus diversas formas: políticas, industriales, artísticas”, en otras palabras, de impulsar el progreso humano en todas sus formas.³⁹ Marshall Berman ha denominado como “pastoral” esa visión baudelairiana de la burguesía, debido a que pasa por alto “las posibilidades más oscuras de sus impulsos económicos y políticos”.⁴⁰ En ambos casos, las ideas de Echavarría y las de Baudelaire, proclaman, como afirma Berman sobre el último, “una afinidad natural entre la modernización material y la espiritual; [que] sostiene que los grupos más dinámicos e innovadores en la vida política y económica estarán más abiertos a la creatividad intelectual y artística”.⁴¹ Como veremos a continuación, esas ideas sobre la predisposición de las élites industriales y económicas antioqueñas a impulsar el desarrollo cultural e intelectual de la región, permitieron la aceptación de un proyecto de divulgación y promoción artística de gran envergadura como, entre muchos otros, las bienales de Coltejer.

Para Leonel Estrada, artista y director de las bienales de arte, su cuñado Rodrigo Uribe Echavarría era un individuo de “excelente cultura” y un “gran lector”.⁴² Según informó la prensa capitalina, Echavarría, quien se había graduado como ingeniero del Instituto Tecnológico de Massachusetts, tomó cursos de pintura en el Museo de Arte

³⁹ Citado en Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, 133.

⁴⁰ *Ibíd.*

⁴¹ *Ibíd.*, 134. Según Berman, esa visión “pastoral” de la modernidad será transformada por una “contrapastoral” a partir de 1855, cuando Baudelaire advierte los peligros de la confusión entre el progreso material y el espiritual.

⁴² Leonel Estrada, citado en Félix Ángel, *Nosotros, vosotros, ellos* (Medellín: Tragaluz Editores, 2008), 38.

Moderno de esa ciudad y mostraba un especial interés por las artes.⁴³ Eso explica por qué figuraba en el catálogo de la segunda edición de las bienales de Coltejer como el presidente de la exhibición y miembro de la junta asesora, en cuyo cargo desempeñaba funciones que incluían llevar a cabo relaciones con entidades gubernamentales como el Ministerio de Educación, el de Relaciones Exteriores, con Colcultura o con la Dirección Nacional de Aduanas, además de cursar invitaciones especiales y officiar la inauguración del evento.⁴⁴

El interés del presidente de Coltejer por las artes, además del gusto que demostraba por esos temas en su círculo personal, intentaba llenar una ausencia del Estado en la promoción de cuestiones artística. Hacía finales de la década de 1960 el presupuesto de la ciudad de Medellín para la financiación de las artes no excedía los cien mil pesos y se centraba en ayudas para el Instituto de Bellas Artes y para el Museo de Zea, única institución de museística de la ciudad especializada en la difusión de las artes. Cómo veremos a continuación, la ausencia del Estado en la financiación de la cultura les abrió a los empresarios de la industria privada la posibilidad de incursionar en ese ámbito por medio de la publicación de revistas culturales o la organización de eventos como cursos y exposiciones.

⁴³ Gonzalo Arango, “El mundo fabuloso de la Bienal”, *El Tiempo* (Bogotá, 28 de abril): s.p.

⁴⁴ Hicieron parte de la junta asesora, además de Uribe Echavarría, Leonel Estrada, Jorge Molina Moreno, Francisco Pérez Gil y Samuel Vásquez. *Catálogo de la II Bienal de Arte de Coltejer* (Medellín, 1970), s.p.; “Cuadro de funciones de personal”, archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.

El mecenazgo de la industria textil en el sector de las artes en Antioquia

La historia de la incursión de la empresa privada en proyectos e iniciativas de promoción y difusión cultural en el departamento de Antioquia puede rastrearse hasta las últimas décadas del siglo XIX, con la creación de la Sociedad de Mejoras Públicas en 1899. Con esa institución, un grupo de individuos, pertenecientes a las élites empresariales y comerciales de Medellín intentó impulsar proyectos de desarrollo estético y urbanístico para la ciudad.⁴⁵ Esa sociedad fue responsable del sostenimiento desde 1910 del Instituto de Bellas Artes de Medellín, entre otras iniciativas culturales como la construcción del teatro Bolívar, el zoológico o el jardín botánico.⁴⁶

En una línea cercana a la desarrollada por la Sociedad de Mejoras Públicas, a principios del siglo XX se conformaron en Colombia, a partir de la década de 1930, organizaciones como las sociedades de Amigos del Arte, que por medio de una acción conjunta entre organismos estatales y fondos privados tenían como objetivo el fomento y la difusión de las bellas artes.⁴⁷ En el caso de Medellín, la Sociedad de Amigos del Arte fue creada en 1937 y estuvo orientada, más que hacia la organización de exposiciones, hacia el patrocinio de conciertos, eventos musicales y conferencias, hasta su cierre en 1961. Fernando A. Gil ha afirmado al respecto que la labor de la Sociedad de Amigos del

⁴⁵ Botero, *Medellín 1890-1950*, 30-89.

⁴⁶ VV. AA., *Leonel Estrada y la gestión del arte moderno en Antioquia* (Medellín: Universidad de Antioquia, 2015), 4-5.

⁴⁷ Gil Araque, *La ciudad que en-canta*, 203-208.

Arte fue fundamental para hacer conocer a la ciudad como un importante centro de difusión de la música y como una parada obligada en los circuitos regionales de conciertos.⁴⁸

A mediados del siglo xx, momento de auge de la industrialización en Antioquia, se realizaron eventos como la muestra de cerámica artística (patrocinada por Locería Colombiana, en 1955), la exhibición Pintores Colombianos Contemporáneos (auspiciada por la Empresa Colombiana de Turismo, en 1960) y el concurso de pintura para el mural de Postobón en 1956.⁴⁹ Estos eventos, entre otros realizados con la financiación total o el auspicio parcial de empresas privadas, permiten percibir la aparición de iniciativas de mecenazgo cultural propiamente dichas, que pueden clasificarse dentro del paradigma político de acción cultural que García Canclini ha denominado “mecenazgo liberal”.⁵⁰

El mecenazgo, explica García Canclini, ha sido la primera forma de promoción moderna de la cultura en lo que respecta a la literatura y las artes. En ellas, la burguesía, su principal promotor, impone menos indicaciones en cuanto al contenido y el estilo de las obras, debido a que esta “no exige relaciones de dependencia y fidelidad extremas al modo de

⁴⁸ *Ibíd.*, 209.

⁴⁹ Para una revisión de esos y otros eventos *cf.* Alba Gutiérrez Gómez, Conrado Uribe Pereira, y Jorge Alberto Rodríguez S., *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia, 1949-1981* (Medellín: Universidad de Antioquia y Museo de Antioquia, 2014). Botero, *Medellín 1890-1950*, 30-89.

⁵⁰ Néstor García Canclini, “Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano”, en *Políticas culturales en América Latina*, ed. por Néstor García Canclini (México: Grijalbo, 1987), 28-30.

los señores feudales”.⁵¹ El protectorado de la burguesía hacia el desarrollo cultural, continúa Canclini, “se guía por la estética elitista de las bellas artes, y por eso mismo establece los vínculos entre mecenas y artistas según los ideales de gratuidad y de libre creación. Declaran apoyar a los creadores sin más motivos que su generosidad y sin otro fin que el de impulsar ‘el desarrollo espiritual’”.⁵²

Esa forma de promoción de la cultura no es vista como producto de un accionar colectivo de la sociedad, sino como el “resultado de relaciones individuales”, aun cuando esas acciones estén dirigidas a la difusión masiva de la cultura, como ocurre con el patrocinio de bienales o de publicaciones.⁵³ En esos casos, y como ocurrió con las bienales de Coltejer, las acciones de mecenazgo liberal persiguen un beneficio publicitario para la compañía o el grupo que las financia, materializado en la utilización de los nombres de las iniciativas, como forma de poder, pero que se esconde en un discurso filantrópico desinteresado.

En otras ciudades del país ocurrieron casos de mecenazgo similares, como los salones Esso de Artistas Jóvenes en Colombia durante los años sesenta, financiados por la compañía Esso en Bogotá; la Exposición Panamericana de Artes Gráficas y posteriormente las bienales americanas de Artes Gráficas realizadas en Cali con el patrocinio de Cartón de Colombia entre 1970 y 1976; el Salón Nacional de Arte auspiciado por Propal Productora de Papel; y la construcción del Museo de Arte Moderno de Bogotá,

⁵¹ *Ibíd.*, 28.

⁵² *Ibíd.*

⁵³ *Ibíd.*, 29.

que recibió financiación de la cervecería Bavaria.⁵⁴ Según Adriana Castellanos, la incidencia de la empresa privada en la organización de esos eventos culturales,

denota una agenda sociopolítica que subyace tras el carácter artístico del evento, aunque de similar naturaleza, la incidencia de la participación varía según la empresa y el programa, y hay un justificativo que se repite en cada uno de los discursos, textos de catálogo, y notas de prensa: las empresas y en segundo lugar los Gobiernos son los nuevos mecenas del arte.⁵⁵

Durante el transcurso del siglo xx las iniciativas de mecenazgo de la empresa privada en Antioquia eran llevadas a cabo, en su mayoría, por compañías de tejidos y textiles. Esto da cuenta no solo de la importancia que ese sector productivo tenía en la sociedad de Medellín, también permite entrever una suerte de competencia que se generó entre esas compañías por hacerse con determinado capital simbólico y cultural, además de su interés por acaparar el mercado de textiles.

¿Por qué las compañías textiles decidieron invertir su excedente de capital en la financiación de eventos culturales y

⁵⁴ Adriana Castellanos Olmedo, “Cali, ciudad de la gráfica: las Bienales Americanas de Artes Gráficas del Museo La Tertulia y Cartón de Colombia (1970-1976)”, en *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, n.º 8 (primer semestre de 2016): 17-30. Sobre el mecenazgo cultural en Colombia, véase también Yvonne Hatty, *Mecenazgo en Colombia y financiación de la cultura* (Bogotá: Círculo de Lectura Alternativa, 2003).

⁵⁵ Adriana Castellanos Olmedo, “Cali, ciudad de la gráfica”, 24.

no, por ejemplo, en la reinversión para mejorar su patrimonio productivo? La nota editorial del periódico *El Colombiano* del 1 de mayo de 1970 respondía a esta pregunta argumentando de nuevo motivaciones asistencialistas que suplían el abandono estatal:

La tendencia del sector privado a vincularse directamente al desarrollo cultural en el medio colombiano es cada vez más decisiva y notoria. Esta realidad se explica y justifica como una nueva manera de servir a la comunidad. Las grandes empresas nacionales, además de crear riqueza colectiva, fuentes de trabajo y bienestar social, han asumido una responsabilidad que en manera alguna les señala nuestra legislación, como es la de fomentar las actividades intelectuales y artísticas, singularmente entre las clases populares.⁵⁶

Esa manera de “servir a la comunidad” tomó forma, desde comienzos de la década de 1940, en el patrocinio de eventos musicales en la modalidad de concursos, que pueden pensarse como antecedentes directos de la labor de mecenazgo cultural que devino en las bienales de arte dos décadas después. Por ejemplo, Indulana y Rosellón, que como vimos fueron filiales de Coltejer desde 1942, organizaron un concurso de composición musical de géneros tradicionales a nivel nacional entre 1941 y 1943. Posteriormente, en 1947 Fabricato convocó al Concurso Música de Colombia para celebrar las bodas de plata de la compañía en 1948. Ese

⁵⁶ “La Bienal de Arte”, *El Colombiano* (Medellín, 1 de mayo de 1970): s.p.

evento fue repetido en dos versiones adicionales (1949 y 1951) y tuvo por objetivo, según sus organizadores, la promoción de la composición musical en Colombia, tanto en el ámbito académico como en el tradicional.⁵⁷ El concurso de Fabricato tuvo una importante acogida nacional, debido en parte a la fuerte publicidad comisionada por la compañía para su promoción: fueron invitados los más destacados compositores nacionales, se permitió la participación del público y se proyectó la obra de nuevos compositores, al mismo tiempo que propició el debate de ideas en torno a la música colombiana.⁵⁸

Entre 1969 y 1971 un grupo de industriales, entre ellos algunos de compañías de textiles como Coltejer, realizaron en Medellín un festival de teatro, con una finalidad educativa y recreativa para sus obreros y empleados. En la primera edición del Festival de Teatro de la Industria, Coltejer participó con la obra “El proceso de Lucullus” de Bertolt Brecht, dirigida por Mario Yepes, mientras que Fabricato presentó dos obras, “Pic-nic en campo de batalla” y “El hombre que se convirtió en perro”, ambas dirigidas por Edilberto Gómez.⁵⁹ Este festival de teatro se realizó de nuevo en 1972, también con el patrocinio de Coltejer y con entradas gratuitas para el público, con diez obras de escuelas teatrales de diferentes ciudades del país, entre las

⁵⁷ Gil Araque, *La ciudad que en-canta*, 393.

⁵⁸ Para una revisión detallada de esos eventos y sus alcances, véase *ibíd.*, 381-420.

⁵⁹ Mayra Natalia Parra Salazar, *¡A teatro camaradas! Dramaturgia militante y política de masas en Colombia (1965-1975)* (Medellín: Universidad de Antioquia, 2015), 79-80.

que se encontraban el Teatro Popular de Bogotá (TPB) con la dirección ejecutiva de Fanny Mikey.⁶⁰

En el ámbito de las artes plásticas, uno de los ejemplos más relevantes de mecenazgo por parte de la industria textil en Antioquia, antes de las bienales de arte, fueron los salones nacionales de pintura de Tejjicondor que esa compañía auspició en 1949 y 1951, con la gestión conjunta de la Sociedad de Amigos del Arte.

La primera edición del salón de Tejjicondor, llamada Concurso Exposición de Pintura Tejjicondor, fue inaugurada el 2 de mayo de 1949. Se aceptaron para la muestra 119 obras de 355 que se presentaron a la convocatoria y el primer premio fue otorgado a Pedro Nel Gómez por *Barquera áurea*, mientras que el segundo premio fue para *Doble retrato* de Ignacio Gómez Jaramillo.⁶¹

El segundo salón fue inaugurado el 2 de mayo de 1951 con 84 obras de 293 que se presentaron a la convocatoria. Para esa edición, se generó una acalorada discusión en los medios locales en torno a la adjudicación del primer premio a la pintura *Flores* de Guillermo Wiedemann. Esa obra, inscrita en un modernismo internacional y antiamericanista, se presentó como antagónica a la pintura nacionalista cercana al estilo del muralismo mexicano de Pedro Nel Gómez o de Ignacio Gómez Jaramillo, los ganadores de la edición anterior. El premio de Wiedemann terminó siendo anulado

⁶⁰ Floralba González, “Fanny Mickey y el milagro del TPB”, *El Colombiano* (Medellín, 10 de mayo de 1972): s.p.

⁶¹ Alba Cecilia Gutiérrez Gómez, “Los inicios de la gestión del arte moderno en Antioquia, 1949-1966”, en Gutiérrez Gómez, Uribe Pereira, Rodríguez S., *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia, 1949-1981*, 4.

debido a la controversia y adjudicado al pintor Carlos Correa.⁶² El debate de la anulación del premio de Wiedemann puso en evidencia, según se afirmó, “que Antioquia no estaba preparada aún para aceptar cambios en sus ideas estéticas; ni para enfrentar un diálogo abierto con los artistas y los críticos del resto del país”, ya que después de esa muestra fueron cancelados.⁶³

La predilección en los salones de Tejjicondor por obras de lenguajes más tradicionales de artistas importantes del ámbito regional como Pedro Nel Gómez, Carlos Correa o Luis Alberto Acuña daba cuenta de una postura que se presentaba opuesta al avance de la pintura modernista que se exponía de forma progresiva en los salones nacionales de Bogotá, que por ese entonces era el principal concurso de pintura contemporánea del país.⁶⁴ En ese sentido, los salones nacionales de Tejjicondor son evidencias de que, tanto por las obras expuestas como por los debates que generaron, la pintura de tipo social, americanista y nacionalista tenía una amplia acogida en Antioquia, a diferencia de las corrientes internacionalistas, cercanas a la escuela de París, que se presentaban en los salones nacionales de la capital del país.⁶⁵

En la línea de los salones de Tejjicondor, El Museo de Zea, el más importante espacio museístico en la ciudad, albergó en 1964 los salones regionales de Croydon, otra importante empresa manufacturera del país, y en 1965 el

⁶² “Notas culturales”, *El Colombiano* (Medellín, 4 de mayo de 1951): 2.

⁶³ VV. AA., *Leonel Estrada y la gestión del arte moderno en Antioquia*, 47.

⁶⁴ *Ibíd.*, 41.

⁶⁵ Sobre los debates generados entre americanistas y abstraccionistas a partir de esa exposición véase *ibíd.*, 42 y ss.

salón de ceramistas además de la segunda y última edición de los salones Croydon en la que se mostraron obras de artistas locales que seguían la línea del arte academicista y nacionalista que se mostraron en los salones de Tejicondor.

Para el caso específico de Coltejer, el primer acercamiento a iniciativas de mecenazgo en el ámbito de las artes plásticas se dio en 1957 con el concurso para la realización de un mural en el barrio obrero de Sedeco, con motivo de los cincuenta años de la compañía, cuyo ganador fue el artista Jorge Tobón Lara.⁶⁶ Ese mismo año, Coltejer convocó a otro concurso para realizar una escultura en homenaje a su fundador, Alejandro Echavarría. En ese caso, la jurado invitada para determinar la obra ganadora fue Marta Traba, quién residía en Colombia desde 1955 y visitó Medellín por primera vez en marzo de 1957.⁶⁷ El concurso, en el que participó Pedro Nel Gómez, fue declarado desierto por Traba, posiblemente debido a que ninguno de los participantes compartía los lenguajes de la modernidad artística que en calidad de crítica de arte ella defendía, como veremos más adelante.⁶⁸

⁶⁶ Francisco Gil Tovar, “Defensa de un fallo. El mural de Tobón Lara”, *El Colombiano Literario* (Medellín, 10 de marzo de 1957): 1; “Discusión sobre un mural de Coltejer, ¿Qué opinión tiene usted sobre el proyecto de Tobón Lara con destino a la Iglesia de Sedeco?”, *El Colombiano Literario* (Medellín, 3 de marzo de 1957): 2; Gutiérrez Gómez, “Los inicios de la gestión del arte moderno en Antioquia”, 17.

⁶⁷ Gutiérrez Gómez, “Los inicios de la gestión del arte moderno en Antioquia”, 17.

⁶⁸ Gutiérrez Gómez, Uribe Pereira y Rodríguez S., *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia*, 17-18.

Las revistas de las compañías textiles: Gloria, Fabricato al Día y Lanzadera

El mecenazgo cultural por parte de la empresa privada en Antioquia no adquirió solamente la forma de exposiciones o concursos artísticos. El papel de las revistas y publicaciones de las compañías textiles fue determinante en la difusión y la educación cultural de la sociedad, y en particular de los empleados de las fábricas a las que iban dirigidas. Algunos de los ejemplos más relevantes de ese tipo de publicaciones periódicas fueron las revistas *Gloria*, *Fabricato al Día*, ambas de la compañía Fabricato, y *Lanzadera* de Coltejer.

La revista *Gloria*, que tuvo su primera edición en el mes de marzo de 1946, fue creada con el propósito de llenar un vacío de información sobre cuestiones que no cubría la prensa local y estaba dirigida a las mujeres que trabajaban en la compañía. En particular, los contenidos de la revista versaban sobre temas de belleza, moda y otras “cuestiones de capital importancia para las amas de casa”; además, contenía información sobre literatura, música, pintura y poesía.⁶⁹ En un momento dado, *Gloria* fue un medio de difusión de los eventos culturales impulsados por Fabricato, como los concursos de música de 1950 y 1952, año en el que dejó de publicarse. De esa manera, la revista rebasó el carácter de publicación institucional para constituirse en un importante medio de divulgación cultural en la ciudad.

⁶⁹ Citado en Cristina Arango de Tobón, *Publicaciones periódicas en Antioquia, 1814-1969. Del Chibaleté a la Rotativa* (Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit, 2006), 429.

Como prolongación de *Gloria*, Fabricato emprendió en octubre de 1956 la publicación de un boletín mensual de su Departamento de Cultura, que en el mes de junio de 1959 pasó a llamarse *Fabricato al Día*.⁷⁰ A pesar de ser pensada en sus inicios como una revista de información sobre la fábrica para sus empleados, *Fabricato al Día* comenzó a incluir temas tan variados como el arte, la historia, la literatura, la medicina y la espiritualidad. Su objetivo, según dictaba el eslogan del título, era representar “Un aporte de Fabricato a la cultura nacional”, por lo cual su distribución empezó a hacerse por fuera de los límites de la compañía, hasta 1964 cuando regresó a ser un boletín de información interna.⁷¹

En la misma línea de *Gloria* y *Fabricato al Día*, Coltejer publicó de manera interrumpida desde 1944 hasta 1975 su “semanario al servicio de los trabajadores” titulado *Lanzadera*.⁷² La revista, que incluía notas sobre temas de literatura colombiana y universal, historia, actualidad, arte y, por

⁷⁰ Algunas de estas compañías de textiles, como Tejicondor y Coltejer, contaban ya desde mediados de siglo xx con un departamento de cultura integrado a sus unidades administrativas. El Departamento de Cultura de Coltejer, por ejemplo, fue la oficina encargada de llevar a cabo iniciativas como la creación de un grupo de teatro y de conjuntos musicales, una capilla polifónica entre sus propios trabajadores, así como el concurso nacional de mejores bachilleres y la difusión de prensa de las exposiciones bienales. Aunque en esas oficinas recaían, entre otras funciones, la organización y la gestión de los programas culturales que abordamos en este trabajo, la investigación sobre la incidencia de esos departamentos en el desarrollo de las artes en el departamento merece un desarrollo más exhaustivo que excede los límites de esta investigación.

⁷¹ Arango de Tobón, *Publicaciones periódicas en Antioquia*, 476-478.

⁷² En 1966 la revista dejó de publicarse por un periodo de cinco años, la edición se reanudó en 1971.

supuesto, noticias de la empresa, no tenía ningún costo y podían acceder a ella los empleados de Coltejer y sus familias.

A partir de 1964 la dirección de la publicación estuvo a cargo de Rodolfo Pérez, quien fuera el jefe del Departamento Cultural de la compañía durante las bienales de arte de Coltejer. En 1966 dejó de publicarse por un período de cinco años para ser, en 1971, reeditada bimensualmente, con la dirección del mismo Rodolfo Pérez en colaboración con Luis Fernando Cano, Adolfo de Greiff y Francisco Pérez, y la edición de Ana Cristina Navarro y Marta Luz Posada.

Entre 1971 y 1975, *Lanzadera* atravesó una nueva etapa en la que se advierte en su edición el interés de la compañía por llevar a cabo una publicación de carácter cultural y artístico. Dicho interés se percibe tanto en los contenidos como en la diagramación y el diseño gráfico de la revista, en esa etapa a cargo del artista y arquitecto Alberto Sierra, posteriormente curador y cofundador del Museo de Arte Moderno de Medellín. Su diseño moderno de colores planos y vibrantes, con numerosas reproducciones fotográficas, algunas de ellas a todo color, y la posibilidad de ver en sus páginas obras de artistas de talla internacional, hizo de *Lanzadera* un caso excepcional entre las publicaciones institucionales de las compañías textiles.

La revista, además de presentarse como un medio informativo sobre las novedades de la compañía, funcionó como un medio de divulgación de los eventos artísticos desarrollados por Coltejer, entre ellos su bienal de arte, como veremos más adelante. En esa línea, *Lanzadera* intentó mantener el carácter didáctico que se le imprimió a esos eventos con artículos de un marcado tinte pedagógico y educativo cuyo



Lanzadera, n.º 6 (mayo-junio de 1972), Medellín, Archivo Coltejer.

objetivo era informar a los obreros y demás lectores sobre los conceptos básicos del arte moderno y contemporáneo.

No obstante, no todos los artículos publicados en *Lanzadera* sobre temas artísticos estaban relacionados con las bienales de arte. Así lo demuestran las notas “Arte en Rionegro y Oriente”, que reseñaban un festival de arte popular, danza, teatro y música realizado en esas poblaciones a las afueras de Medellín. La nota contaba con fotografías del festival que fue visitado, según se informaba, por treinta mil personas. Por su parte, Rodolfo Pérez escribió para la revista una nota titulada “Educación por el arte”, en la que explicaba la importancia de la educación artística y creativa

en las escuelas infantiles como parte del currículo regular. El artículo contó con reproducciones de dibujos infantiles, que el autor explicaba y utilizaba como herramientas de análisis psicológico para resaltar determinadas actitudes de los niños.⁷³

En los casos mencionados, el carácter informativo de los boletines institucionales responde, generalmente, a una identidad corporativa que funciona como elemento de identificación grupal para los miembros de las compañías. Esas publicaciones reafirman determinados valores y principios corporativos, a la vez que funcionan como medios de información, de dinamización y de identificación en el ámbito del trabajo. De esa manera, el interés por abordar temas artísticos que sobresale en *Lanzadera* durante los años que mencionamos permiten comprender el interés de los empresarios por el mecenazgo cultural como estrategia de diferenciación corporativa y social, determinantes para la reactivación del campo del arte moderno y contemporáneo en la ciudad de Medellín durante el siglo xx.

El interés que se percibe en *Lanzadera* por la promoción de las artes, tanto en el diseño editorial como en el contenido, durante la presidencia de Rodrigo Uribe Echavarría estaba en sintonía con el proyecto que intentó llevar a cabo como dirigente de la empresa. Así lo expresó en 1972 en el discurso inaugural de la tercera Bienal de Coltejer:

Nuestros intereses comparten el pluralismo de los hombres. Junto a ellas [las artes] recorreremos los caminos del espíritu y de la inteligencia; colaboramos

⁷³ Rodolfo Pérez, “Educación por el arte”, *Lanzadera*, n.º 3 (Medellín, noviembre-diciembre de 1971): 6-10; “Arte en Rionegro y Oriente”, *ibíd.*, 40-43.

con la música, las artes plásticas, el teatro y el deporte. Estamos con los ignorantes y con los intelectuales, con los que nada poseen y con los que poco necesitan. Nuestras actividades llegan a todos [...]. Somos conscientes de la labor social del empresario. Es indispensable concebir la empresa privada como servicio, como factor de desarrollo, proyectada a la comunidad. No nos basta el hombre como ente económico: lo queremos integrado, y ese es nuestro objetivo. [...] En medio de una sociedad masificada el hombre lucha por dar su afirmación personal, por mantener vigentes los valores individuales, aferrándose al humanismo como tabla de salvación.⁷⁴

Ese interés por el arte en todas sus expresiones y la búsqueda de su democratización se perdió paulatinamente luego de la renuncia de Rodrigo Uribe Echavarría como presidente de la compañía. *Lanzadera* cambió por esos años la línea editorial, tanto formalmente como en lo referente a los contenidos, y pasó a ser un boletín de información exclusivo para los trabajadores de la compañía a partir de 1975.

El caso de Rodrigo Uribe Echavarría fue paradigmático en el sentido de que su carácter altruista e innovador marcó una diferencia en la incursión de los industriales en el campo de la cultura.⁷⁵ Así pues, podemos afirmar que

⁷⁴ Uribe Echavarría, “Discurso inaugural de la III Bienal”.

⁷⁵ Jorge Valencia Jaramillo, citado en “El gobierno exalta la Bienal”, *El Diario* (Medellín, 2 de mayo de 1972): 11.

Echavarría era un mecenas empresarial, en el sentido propuesto por Yvonne Hatty, al ser un dirigente de empresa que comprendía que la disociación entre lo económico y lo cultural conllevaba al empobrecimiento general de la sociedad.⁷⁶ De esa manera, la conciencia en “la labor social del empresario” y en “la empresa privada como servicio, como factor de desarrollo, proyectada a la comunidad”, a la que hacía referencia Echavarría en el discurso inaugural de la tercera bienal, estaba en consonancia con la tradición manifiesta, en el caso de Medellín, en iniciativas de diversa índole y con alcances heterogéneos. El mismo Echavarría afirmó que su gestión como director de la compañía continuaba una tradición que lo antecedía en la que la Coltejer demostraba su compromiso con la cultura mediante la creación de grupos de teatro, de conjuntos musicales, de capillas polifónicas y del conocido concurso de mejores bachilleres, entre otros proyectos que hemos mencionado.⁷⁷

La defensa de los valores de un humanismo individualista y la voluntad de los empresarios por promoverlos, a los que hacía referencia Uribe Echavarría en su discurso, estaban en sintonía con el paternalismo que caracterizó a las élites industriales antioqueñas. No obstante, la gestión de Rodrigo Uribe Echavarría como presidente de Coltejer desde 1961 marcó un giro importante en el mecenazgo cultural, al menos en términos locales, por dos motivos principales: primero, el capital

⁷⁶ Hatty, *Mecenazgo en Colombia y financiación de la cultura*, 16.

⁷⁷ “Coltejer apoya a la cultura, afirma Uribe Echavarría”, *El País* (Cali, 30 de abril de 1970): s.p. Para 1972 Coltejer llevaba a cabo planes de formación que beneficiaban a 2700 niños y donaba 750 becas para estudios secundarios, técnicos y profesionales, así como 628 cursos de capacitación para su planta de 4379 trabajadores.

invertido fue considerablemente mayor que en los proyectos anteriores llevados a cabo tanto por la empresa privada como por el sector público; segundo, por el interés mostrado por la promoción de los lenguajes del arte moderno y contemporáneo de manera específica, lo que marcó una notable diferencia con las iniciativas anteriores de Fabricato y Croydon.⁷⁸ Sobre ese último punto fue fundamental la relación de trabajo que se gestó entre Uribe Echavarría con la figura de Leonel Estrada, como veremos a continuación.

La labor de Leonel Estrada en el mecenazgo cultural de Coltejer

Leonel Estrada, un odontólogo y artista nacido en el departamento de Caldas en 1921, fue el director general de los tres eventos bienales de 1968 a 1972, así como de la muestra Arte Nuevo para Medellín de 1967, de la cuarta Bienal de Medellín de 1981 y del Festival Internacional de Arte Ciudad de Medellín organizado por la Secretaría de Educación y Cultura de la ciudad en 1997.

El interés de Estrada por la organización de eventos culturales, y por las artes en general, comenzó desde edad temprana cuando asistió a la escuela de Bellas Artes de Manizales, de la que su padre fue cofundador. Entre 1943

⁷⁸ Además de los ejemplos que mencionamos, otras instituciones que, desde la década de 1950, llevaron a cabo muestras y eventos cercanos al arte moderno internacional con la ayuda o la gestión de capitales privados fueron la Galería de Arte Nacional (desde 1952), el Departamento de Extensión Cultural Departamental y el Departamento de Extensión Cultural Municipal (desde 1953), el Instituto Colombo Alemán, la Alianza Francesa, el Instituto de Bellas Artes, el Club Unión y el Club de Profesionales.

y 1945, cuando realizaba sus estudios de posgrado en ortodoncia en la Universidad de Columbia en Nueva York, Estrada tomó contacto directo con las poéticas de la modernidad artística internacional y comenzó a producir él mismo obra plástica.⁷⁹

A su regreso a Colombia, Leonel Estrada contrajo matrimonio con la escritora María Helena Uribe Echavarría, hermana de Rodrigo Uribe Echavarría y nieta del fundador de Coltejer, y juntos comenzaron a participar de manera activa en la vida cultural de la ciudad de Medellín desde 1955. El trabajo de ambos se centró en la organización de exposiciones colectivas en el Club de Profesionales, entre las que podemos destacar las de Justo Arosemena (desde el 27 de mayo de 1955), Fernando Botero (18-26 de julio de 1955) y Alejandro Obregón (17 de agosto de 1956).⁸⁰ Asimismo, fueron famosas las tertulias que llevaban a cabo en la residencia de la pareja, a las que asistían importantes figuras del modernismo regional como Marta Traba, quien además fue invitada por Estrada para participar en las mesas de discusión que organizó en el Club de Profesionales.⁸¹

Además de este trabajo como gestor de eventos de exhibición, en 1955 Estrada inició una labor de divulgación de

⁷⁹ Leonel Estrada, “Un recorrido por las galerías de arte neoyorkinas. Lo último en arte”, *El Colombiano Literario*, n.º 706 (Medellín, 9 de febrero de 1964). Una reseña de la obra realizada por Leonel Estrada en el campo cultural de Medellín, así como aspectos biográficos, puede encontrarse en: VV. AA., *Leonel Estrada y la gestión del arte moderno en Antioquia*.

⁸⁰ “Notas culturales: tertulia artística” en *El Colombiano* (Medellín, 12 de mayo de 1955): 5. Sobre este tema, véase también VV. AA., *Leonel Estrada y la gestión del arte moderno en Antioquia*, 54, 57 y 74.

⁸¹ Martín Nova, *Conversaciones con el fantasma. Treinta y dos entrevistas sobre los últimos cincuenta años de arte en Colombia* (Bogotá: Planeta, 2017), 48.

artistas y tendencias del arte actual en medios de prensa locales.⁸² Su desempeño como crítico de arte da cuenta de las ideas con las que defendía el modernismo hegemónico internacional, fundamentales para comprender proyectos posteriores como las bienales de Coltejer.

Leonel Estrada entendía el modernismo como parte de un proceso de sucesión evolutivo de estilos, o ismos, cuyo objetivo era la búsqueda interminable “de nuevas estructuras y nuevas interrelaciones”.⁸³ La defensa de ese tipo de lenguajes se basa, en su caso, en un ímpetu de experimentación formal, que pretende una evolución de la tradición, a la que se considera retrograda y estancada en valores culturales obsoletos. Una tradición que estaba caracterizada, en el ámbito local, tanto por el arte academicista de corte decimonónico —que proponía una concepción del arte basada en la mimesis y la belleza como armonía, proporción y equilibrio de la forma— como por el arte llamado “nacionalista” —que manifestaba un rechazo a los modelos estéticos europeos y pretendía una representación de la realidad social y cultural local, desprovista de cualquier idealismo y comprometida políticamente—. La concepción del modernismo que defendían Estrada y sus coetáneos como Arístides Meneghetti estaba

⁸² La crítica de arte realizada por Estrada, afirman algunos autores, “reviste un especial interés porque tiene su gestación y presenta gran parte de su desarrollo en un momento —el de la modernidad— y en un ambiente —el del impulso a las vanguardias— en el cual predominaban en Colombia una crítica de arte de sentido definitorio, que buscaba concluirse con la afirmación taxativa sobre el valor o no de la ‘obra de arte’, y de la realidad enfrentada”. VV. AA., *Leonel Estrada y la gestión del arte moderno en Antioquia*, 142.

⁸³ Leonel Estrada, “Señales de la cultura: la II Bienal de Arte Coltejer y sus repercusiones en el campo de la cultura”, *El Catolicismo* (Bogotá, 1970): 14.

basada, entonces, en la defensa y la búsqueda de autonomía de los lenguajes artísticos, que fuese autorreferencial y desentendida del entorno social y político en el que es producida la obra de arte.⁸⁴

Andreas Huyssen ha identificado algunas ideas que, según él, sirvieron a los defensores y promotores del modernismo para definir desde una perspectiva canónica el estatus de la obra de arte moderna. Para esos agentes, explica Huyssen, la obra de arte se piensa, entre otras cosas, como un objeto autónomo e independiente de otras esferas sociales y diferenciada de la cultura de masas; como una obra autorreferencial en sus lenguajes; como producto de la expresión de una conciencia individual y no colectiva; como productora y portadora de saberes; y como un intento por rechazar las formas clásicas de representación figurativas de la realidad.⁸⁵ A pesar de que Huyssen advierte el riesgo de reduccionismo que conllevaría esa caracterización de la obra de arte modernista, podemos encontrar ejemplos de estas teorías en la obra de Clement Greenberg, el crítico y teórico por antonomasia de la estética moderna en el continente americano,

⁸⁴ Al respecto, Jorge Alberto Rodríguez ha afirmado que esa característica de la generación “moderna” de pintores colombianos los acercaba “a los planteamientos estéticos de la vanguardia europea”. Pensamos, al contrario, que la búsqueda de autonomía de los lenguajes artísticos está alejando a los pintores colombianos de los impulsos de la vanguardia europea que, como ha afirmado Peter Bürger, pretendían romper con la idea de autonomía y reconstruir la unión entre el arte y la vida. Véase Jorge Alberto Rodríguez Saldarriaga, “Arte autónomo o arte comprometido: una revisión del debate en torno al carácter de la plástica moderna en Colombia”, en Gutiérrez Gómez, Uribe Pereira, y Rodríguez S., *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia*, 35 y 40; Bürger, *La teoría de la vanguardia*.

⁸⁵ Andreas Huyssen, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2002), 105-106.

quien entendía la modernidad artística como un proceso de depuración hacia los lenguajes propios y particulares de cada arte, que se realizaba de una manera evolutiva, lineal y teleológica; y cuyo punto culminante estaba representado por la pintura abstracta, para el caso de las artes visuales.⁸⁶

Además de sus textos críticos, algunos de los poemas que Estrada escribió en esos años dan cuenta de esa visión evolutiva y positivista del arte del siglo xx que propusieron en el contexto anglosajón autores como Clement Greenberg. Así, en el poema *Plástico-ismica del siglo veinte*, de 1960, puede leerse una síntesis de las poéticas más representativas del modernismo del siglo xx, desde Picasso hasta Lichtenstein, con un tono apologético y remarcando las cualidades formales de cada uno de los ismos más importantes.⁸⁷ Al considerar el arte del siglo xx como parte de un proceso evolutivo, Estrada tomaba una distancia frente a la tradición que se encontraba en la retaguardia de dicho proceso y que, por lo tanto, tenía menor validez estética que las formas más vanguardistas. De esa manera, la predilección que demostraba por promocionar el arte más actual estaba enraizada

⁸⁶ Clement Greenberg, "Is the french Avant-garde over-rated?", ponencia para simposio publicado en *Art Digest*, 15 de octubre de 1953, reproducido en Clement Greenberg, *Arte y cultura: ensayos críticos* (Barcelona: Ediciones Gustavo Gil, 1979). Sobre un análisis a la obra de Greenberg, véase también Guillermo Solana, "Teorías de la pura visualidad", *Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas*, ed. por Valeriano Bozal (Madrid: La Balsa de la Medusa, 1996), 222-225; y T.J. Clark, "Clement Greenberg's Theory of art", en *Critical Inquiry*, n.º 9 (septiembre de 1982), 139-156.

⁸⁷ Leonel Estrada, "Plástico-ismica del siglo veinte", en VV. AA., *Leonel Estrada y la gestión del arte moderno en Antioquia*, 16-20. Sobre la importancia de la poesía en la obra de Estrada, véase VV. AA., *Leonel Estrada y la gestión del arte moderno en Antioquia*, 27.

en una idea de que esos lenguajes reflejan el momento contemporáneo. Así lo expresó en 1970:

El artista actual es contemporáneo y moderno es [sic] su expresión, vive su época, siente lo de hoy, su alegría es de hoy y su tristeza es también de hoy. Resulta absurdo pedir a un artista actual que pinte a la manera de antes, use técnicas de antes y hasta temática anacrónica. No subvaloramos a quien quiera mantenerse en esa línea, no nos molesta [...], pero hay que reconocer que al artista le queda difícil ignorar la evolución del teatro, la música, la escultura, el cine, todas estas manifestaciones van paralelas. Los hallazgos y problemas de la vida actual se reflejan en el arte contemporáneo; las guerras, la religión, la psicología, la industrialización, los inventos. El artista es un radar que capta todos los problemas de su época y los expresa en su obra a la manera de un sismógrafo.⁸⁸

Por tal motivo, explica Estrada, el arte moderno se ha distanciado paulatinamente de la representación de la belleza para buscar una nueva creatividad, un “nuevo orden”, que le permita al artista problematizar su situación en el mundo contemporáneo. Esa perspectiva del arte y del artista como causa y consecuencia de su contemporaneidad se reflejaba en una concepción evolutiva de la cultura, en la cual eran excluidos todos aquellos que no siguieran

⁸⁸ Entrevista a Leonel Estrada, documento mecanografiado, 1970, archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.

su progreso: “Nuestro público — llegó a afirmar Estrada — vive aún el arte intuitivo y mira la obra de arte con los ojos de antes. La gran mayoría rechaza el [arte] actual porque permanece setenta o cien años atrás y no quiere avanzar”.⁸⁹

Vemos que, en su caso, más que las nociones de *arte moderno*, *modernismo* o de *arte contemporáneo* —que refieren a categorías de estilo—, o de la de *vanguardia*⁹⁰ —que presupone una ruptura crítica con la tradición— en estos textos, y en otros posteriores, Estrada prefiere la noción más amplia, y ambigua, de *arte actual* con la que se refiere no tanto a una contemporaneidad sino a una actitud de vivencia de época a la que se llega por un proceso de desarrollo que no conlleva necesariamente a una ruptura. Por ese motivo, y a diferencia de otros críticos de arte como Clement Greenberg, su defensa del *arte actual* no se agotaba en pintura abstracta como punto de perfeccionamiento de la estética moderna, sino que aceptaba sin

⁸⁹ Leonel Estrada, “Para el espectador. La II Bial de Arte Coltejer y sus repercusiones en el campo de la Cultura”, documento mecanografiado, archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer, 1.

⁹⁰ Andreas Huyssen ha propuesto algunas definiciones que permiten esclarecer las diferencias entre los conceptos de *modernismo*, y de *vanguardia* que adoptamos en este trabajo: “La vanguardia, a pesar de sus propuestas diversas y a menudo contradictorias, tiende a ser considerada como la forma más extrema de negativismo artístico, siendo el arte mismo la primera víctima. En cuanto al modernismo, cualquiera que sea su significado exacto en los distintos idiomas y para los diferentes autores, nunca conlleva ese sentido de negación universal e histórica tan característico del vanguardismo. [...] En cuanto a las diferencias políticas, la vanguardia histórica se inclinaba predominantemente hacia la izquierda, siendo la mayor excepción el futurismo italiano, mientras que la derecha podía contar con un número sorprendente de modernistas entre sus partidarios”. Andreas Huyssen, “En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70”, en *Modernidad y posmodernidad*, comp. por Josep Picó (Madrid: Alianza, 1988), 144-145.

reparo las poéticas contemporáneas que cuestionaban los preceptos del modernismo, como era el caso del neodada, el arte de instalaciones o el pop art, entre otros.

El desarrollo discursivo desplegado por Estrada en su crítica de arte tenía un importante carácter pedagógico, sustentado en una concepción de la crítica de arte como mecanismo de divulgación, para un público no especializado, de la producción artística contemporánea. En otras palabras, la finalidad de la crítica de arte era didáctica y educativa, con un lenguaje ameno y de fácil comprensión, con el objetivo de informar espectadores y de servir de soporte teórico a la actividad en la gestión cultural.

Ese trabajo pedagógico fue ampliado y profundizado a partir de 1956, cuando fue nombrado secretario de Educación de Antioquia. En ese cargo presentó en 1957 el “Plan de reforma de la enseñanza y la difusión de las artes”, que escribió con la colaboración del crítico uruguayo Arístides Meneghetti, con quien realizó, desde la llegada de este a Medellín en 1956, una importante labor de promoción y defensa del arte moderno en la ciudad.⁹¹

No obstante, fue en las alianzas de trabajo que realizó con la empresa privada donde Estrada encontró una plataforma más acorde a sus objetivos de impulsar el arte actual desde un sentido didáctico. Según afirmó en 1958 en un artículo que escribió sobre la educación cultural y artística

⁹¹ VV. AA., *Leonel Estrada y la gestión del arte moderno en Antioquia*, 66; Jorge Alberto Rodríguez Saldarriaga, “Arte autónomo o arte comprometido: una revisión del debate en torno al carácter de la plástica moderna en Colombia”, en Gutiérrez Gómez, Uribe Pereira y Rodríguez S., *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia*, 40 y 41.

en Estados Unidos, la ayuda de la empresa privada era esencial para el rápido desarrollo de un país debido a que esta era, según pensaba, el principal motor de desarrollo de la sociedad.⁹² “La empresa privada —expresó en otra entrevista— es dinámica. Permeable a la evolución, profundamente receptiva, influida por fuerzas renovadoras que están cambiando el mundo”.⁹³ Por ese motivo, era ese sector, y no el Estado, el más favorable para impulsar las expresiones actuales del arte internacional que se encontraban a la vanguardia del proceso de transformación de la cultura.

El primer trabajo de colaboración entre Estrada y la compañía Coltejer enfocado en la promoción de las artes se realizó en 1967; se trató de una exhibición en el recién inaugurado edificio Furatema (1966) en el centro de la ciudad. Leonel Estrada fue el director de esa muestra que se tituló Arte Nuevo para Medellín y contó con obras de artistas jóvenes locales como Aníbal Vallejo, Samuel Vásquez, Justo Arosemena, Aníbal Gil, Marta Elena Vélez, Ramiro Cadavid y Jaime Rendón; también el mismo Estrada.

Arte Nuevo para Medellín se organizó como respuesta a las críticas, por parte de los artistas locales participantes, al apoyo otorgado por Coltejer al Festival de Arte de Cali que se realizó entre 1961 y 1970 en esa ciudad. Dicho festival convocaba a artistas nacionales e internacionales en múltiples eventos que incluían exposiciones, conciertos, obras de teatro, concursos, cine y conferencias, tanto

⁹² Leonel Estrada, “Educación por el arte en los Estados Unidos”, *El Colombiano Literario* (Medellín, 16 de marzo de 1958): 1-4.

⁹³ Entrevista a Leonel Estrada, documento mecanografiado. s.d., Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer, 2.

de lenguajes tradicionales como modernos, convirtiéndose en un espacio sin precedentes en la promoción de la cultura y las artes que se realizara por fuera de la capital del país.⁹⁴ Coltejer había patrocinado en la edición del festival de 1967 un salón llamado Salón de Pintores Residentes en Cali, con motivo de la celebración del sexagésimo aniversario de la compañía, en el que participaron, entre otros, el artista pereirano Hernando Tejada y la artista brasilera María Thereza Negreiros.⁹⁵

Los artistas jóvenes de Medellín, impulsados por cierto regionalismo, cuestionaron la carencia de ayuda de esa compañía hacia la producción artística de su ciudad y hacia sus espacios de circulación artística.⁹⁶ Leonel Estrada sirvió de intermediario entre esos artistas emergentes y el presidente de Coltejer, que era su cuñado, para obtener el patrocinio necesario para la realización de una muestra de artistas de Medellín realizada en la misma ciudad.⁹⁷

Las obras expuestas en Arte Nuevo representaban acercamientos de esos artistas jóvenes a las poéticas del arte contemporáneo internacional, que muchos de ellos habían tenido la oportunidad de conocer en viajes al extranjero y gracias a publicaciones sobre arte distribuidas por la Librería Aguirre,

⁹⁴ Katia González Martínez, “Rutas de la vanguardia: Cali y Medellín en los largos años sesenta”, en *Cuadernos CLACSO-CONACYT* n.º 3 (Buenos Aires, 2016): 6-7; Katia González Martínez, *Cali, ciudad abierta*, 47.

⁹⁵ Salón de Pintores Residentes en Cali, 1967, catálogo de la exposición, Archivo Museo de Antioquia.

⁹⁶ Entrevista de Darío Ruiz con el autor, 25 de noviembre de 2015.

⁹⁷ VV. AA., *Leonel Estrada y la gestión del arte moderno en Antioquia*, 94.

por el *Boletín de Artes Visuales* de la OEA y por las ediciones de libros sobre el tema que se hacían en Argentina.⁹⁸

La obra presentada por Leonel Estrada, por ejemplo, titulada *Ventana a la inconsciencia* (1967), consistía en un ensamblaje, en técnica mixta, integrado por una pintura colgada en la pared con una escalera apoyada en el piso y sobre la pintura. En la pintura se observaban las iniciales de su nombre, sobre unas figuras geométricas rectangulares con planos lisos de colores diversos. La obra rompía con la composición de las pinturas tradicionales, explayándose en el espacio circundante por medio de un elemento externo a la composición bidimensional (la escalera), que recordaba a las experimentaciones con el espacio y la inclusión de elementos tridimensionales y *ready mades* de los artistas del neodadaísmo norteamericano.

En una línea cercana a los lenguajes del pop estaba el artista Samuel Vázquez, quién presentó la obra *Punto Catorce al Cubo Sicodelicus*, una pintura de una mujer joven, realizada en planos homogéneos de color, con un vestido que remitía a las composiciones del arte óptico internacional.

El “arte nuevo” que llegaba a Medellín con esta muestra estaba, entonces, en consonancia con los lenguajes del arte contemporáneo internacional como el pop, el hard edge y el arte óptico, que proponían nuevos abordajes a las formas tradicionales de expresión de la pintura figurativa tradicional.

La exposición Arte Nuevo no fue la primera exhibición de arte de corte modernista que se presentó en la ciudad

⁹⁸ Entrevista a Samuel Vázquez, 13 de junio de 2016.

de Medellín.⁹⁹ El trabajo de Estrada como crítico de arte permite dar cuenta de los paulatinos acercamientos que se daban en los espacios de exhibición de la ciudad hacia los lenguajes de la modernidad artística y la neovanguardia internacional, ya desde comienzos de la década de 1960. Sus reseñas de las muestras de Justo Arosemena, de noviembre de 1960 en el Museo de Zea, o de Malmgren Restrepo en la galería Monte Casino en septiembre de 1961, por ejemplo, permiten entrever la aparición de obras con lenguajes neodadaístas o informalistas, que incursionan en el uso de materiales de desecho o de composiciones de manchas puramente abstractas.¹⁰⁰ No obstante, algunos autores han afirmado que Arte Nuevo para Medellín “marcó, al menos de manera simbólica, la ruptura con un arte más tradicional, basado en referencias folclóricas y al cual se le achacaba un notable uso de la alegoría”.¹⁰¹

En ese sentido, fue significativo que Arte Nuevo se realizara en los mismos días en los que Pedro Nel Gómez presentaba una importante exhibición con motivo de los cincuenta años de su obra. Gómez, que para entonces era el artista antioqueño más reconocido en Colombia, representaba a la generación anterior de pintores que habían hecho popular en el país un arte de corte nacionalista siguiendo

⁹⁹ Para una historia de las exhibiciones de arte moderno en la ciudad, véase Gutiérrez Gómez, Uribe Pereira y Rodríguez S., *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia*, 18-27.

¹⁰⁰ Leonel Estrada, “La exposición de Justo Arosemena”, *El Colombiano Literario* (Medellín, 13 de noviembre de 1960): 4; Leonel Estrada, “Malmgren Restrepo y su expresionismo abstracto”, en *El Colombiano Literario*, (Medellín, 11 de septiembre de 1961): 4.

¹⁰¹ VV. AA., *Leonel Estrada y la gestión del arte moderno en Antioquia*, 8.

los modelos del muralismo mexicano de principios de siglo. La coincidencia de ambas muestras marcó un punto de quiebre entre la producción de los artistas locales y los circuitos de exhibición con los que contaba la ciudad de Medellín. A partir de esos eventos se generó una ruptura entre los *modernistas*, encabezados por Leonel Estrada y con el apoyo financiero de Coltejer, quienes defendían una perspectiva crítica frente a la tradición;¹⁰² y los artistas del *nacionalismo*, representados por la figura emblemática de Gómez. El conflicto entre ambas poéticas se incrementó en los años siguientes a partir de las posibilidades de visualización y circulación que permitieron las bienales de Coltejer.

Proyecto y presupuesto para las bienales de Coltejer

La exposición Arte Nuevo para Medellín generó entre sus organizadores y los artistas participantes un interés por emprender otras iniciativas de circulación y distribución de las poéticas del arte moderno y contemporáneo que se mostraron en aquella exhibición. Durante los seis meses posteriores a la muestra, Leonel Estrada llevó a cabo la organización de un evento que intentaría sobrepasar el alcance de la experiencia anterior permitiendo la confrontación de propuestas artísticas no solo locales, sino del contexto nacional y transnacional.¹⁰³ El resultado fue, hasta ese momento, el caso más relevante de mecenazgo de la empresa privada

¹⁰² Las opiniones de este grupo fueron expresadas en una mesa redonda realizada en el marco de Arte Nuevo, titulada “Tradicionalismo y arte joven”, en la que participaron Darío Ruiz, Manuel Mejía Vallejo y Carlos Correa.

¹⁰³ Entrevista de Samuel Vázquez con el autor, 13 de junio de 2016.

en el sector de las artes visuales en Medellín, al menos por su envergadura y el alcance que adquirió: las tres bienales de arte organizadas, financiadas y promocionadas por Coltejer.

Según afirmó Uribe Echavarría en el discurso inaugural de la primera Bienal Iberoamericana de Coltejer de 1968, la motivación para comisionar una exposición artística de esas características se explicaba por un deseo de popularizar y divulgar las artes que era, según su opinión, parte fundamental de desarrollo y del progreso de los pueblos:

Coltejer comprende a cabalidad las obligaciones del empresario moderno con la comunidad. Sabe que requiere una avanzada investigación y técnica que conduzca siempre a la fabricación de mejores productos a precios más bajos para el consumidor. Sabe que hay que remunerar adecuadamente a los trabajadores, mejorar continuamente su nivel integral de vida en los campos social, cultural, familiar, religioso, económico, de educación y de vivienda. [...] Sabe que también hay que contribuir al bienestar general de toda la Comunidad y por eso ha creado escuelas, ha contribuido al desarrollo de hospitales, ha propiciado el deporte, ha estimulado las artes plásticas y la música en concursos nacionales. Ahora quiere, en forma permanente, vincularse al arte, a los artistas y al progreso de la cultura en Colombia, con esta bienal.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Rodrigo Uribe Echavarría, “Discurso inaugural I Bienal Iberoamericana de pintura de Coltejer”, 4 de mayo de 1968, en catálogo de la I Bienal Iberoamericana de Coltejer (Medellín, 1968).

La iniciativa de realización de las bienales fue pensada por sus gestores como parte de la labor social y cultural que le competía a la empresa privada, y cuyo objetivo fue subsanar la carencia de proyectos de esa envergadura financiados y gestionados por el sector público en Medellín. Así lo entendió también la prensa que reseñó el evento:

De “Coltejer” se ha dicho que es bien social, por el empleo que genera, las industrias afines creadas, sus inmensos aportes al Estado, la incorporación de nuevas técnicas, etc. Al patrocinar la “Bienal Ibero Americana de Pintura” que esta tarde se inaugura, [...] demuestra cómo entiende la empresa privada sus obligaciones en todos los terrenos. Bien, pues, por “Coltejer” y por lo que está haciendo, no ya en un terreno en el que ocupa sitio de privilegio, sino en beneficio de las cosas del espíritu.¹⁰⁵

Sin duda, esa coyuntura se debió en parte al éxito comercial de la compañía, que en la década anterior a la primera bienal multiplicó sus activos en un 300%, gracias a un aumento en las ventas del mismo porcentaje y al incremento de dos mil quinientos nuevos accionistas, que para 1968 era de 39764.¹⁰⁶ En 1972 el crecimiento de Coltejer era considerable: de mil

¹⁰⁵ “La empresa privada y la cultura”, 4 de mayo, s.d., archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.

¹⁰⁶ Los activos totales de la compañía en 1959 fueron de 331 849 millones de pesos, mientras que en 1968 ascendieron a 1051 millones de pesos. *Balance e informes*, primer semestre de 1968, Archivo Coltejer.

pesos de capital, diez obreros y diez telares con los que contaba la compañía en 1907, se pasó a 1923 millones de pesos de capital, 5279 telares y trece mil empleados en el año de la tercera bienal. Las ventas de la compañía para 1971 fueron por un total de 2295 millones de pesos, que incluían 10 200 000 dólares de ventas en el exterior. Además de su central de producción de textiles, del Grupo Coltejer hacían parte las compañías Coltepunto, Telaraña, Furesa, Polímeros Colombianos, Derivados del Maíz y Futec, lo que da cuenta que el impulso de descentralización y diversificación de los capitales en la producción industrial continuó hasta bien entrado el siglo xx en Medellín.¹⁰⁷

La compañía aprobó un presupuesto de aproximadamente doscientos setenta mil pesos para la bienal de 1968. Si se tiene en cuenta que el presupuesto de la alcaldía de Medellín para el Instituto de Bellas Artes y para el Museo de Zea en 1967 fue de veinte mil y de sesenta mil pesos, respectivamente, puede entenderse lo considerable de la inversión realizada por Coltejer.¹⁰⁸ No obstante, la suma invertida en la producción de la primera muestra terminó duplicándose, motivo por el cual los organizadores tuvieron que presentar a Coltejer un informe sobre los beneficios publicitarios que la bienal había generado para la empresa al finalizar el evento.¹⁰⁹ Los organizadores fundamentaron la argumentación respecto a la publicidad que recibió la compañía en la

¹⁰⁷ “Medellín y su industria: Coltejer”, *Revista Diners* (Bogotá, abril-mayo de 1972): s.p.

¹⁰⁸ *Presupuesto de la alcaldía de Medellín*, Archivo histórico de la ciudad, Acuerdo n.º 99 (diciembre de 1967): folio 585, acta 790.

¹⁰⁹ Entrevista a Samuel Vázquez, 13 de junio de 2016.

considerable mención de la bienal en diarios y revistas especializadas en diversos países.¹¹⁰

A pesar de que la empresa no recibió ganancias por venta de obras ni de entradas a la exhibición, que era gratuita para el público, la prensa local fue enfática en afirmar los beneficios que traía ese tipo de eventos al sector productivo de la ciudad:

Con esta iniciativa Coltejer cumple tres grandes propósitos: sirve de mecenas al propiciar este concurso e inducir a muchos artistas a nuevos esfuerzos creativos; aumenta sus exportaciones por el conducto de la buena imagen que crea y atrae turistas a Colombia, que es otra manera de producir las divisas tan necesitadas.¹¹¹

Leonel Estrada, por su parte, era más optimista, incluso idealista, respecto a los beneficios de este tipo de eventos tanto para la empresa privada que los financiaba como para el grueso de la sociedad que podía aprovecharse de ellos:

Los beneficios que la empresa textil va a recibir del resultado del certamen, se traducen en la satisfacción

¹¹⁰ Algunas de las publicaciones internacionales que mencionaron la bienal fueron: Studio International y Art and Artist de Londres; *The New York Times*, *Art Magazine*, *Art News*, *Americas* y *Art Gallery* de Estados Unidos; *El Diario de Noticias*, *Diario de Poves*, *Diario de Lisboa* de Portugal; *La Prensa*, *La Nación* y *La Razón* de Argentina; *El Mercurio* y *Ercilla* de Chile; *Siete días y Acción* de Uruguay; *La Prensa* y *El Día* de Perú.

¹¹¹ “Propaganda, exportación y turismo”, *El Diario* (Medellín, 4 de mayo de 1968): s.p.

y en el orgullo de que este esfuerzo es un aporte más a la cultura. A la de la patria, a la de América y por ello a la cultura universal que no puede concebirse limitada por cercos geográficos. Y un beneficio más o un dividendo inapreciable: Que con la organización de la Bienal, Coltejer va a estimular el arte y a los artistas. Va a popularizar la educación estética del pueblo americano, señalando de paso que Medellín no dispone de museos adecuados, propios, específicamente destinados a estas competiciones de alcance internacional.¹¹²

El evento fue visitado en 1968 por cerca de noventa mil personas de diversas ciudades del país que llegaron a Medellín con el pretexto exclusivo de asistir a la bienal.¹¹³ Además del aliciente que significó la exhibición para el turismo local, los premios ofrecidos por la compañía también fueron un importante estímulo para que artistas participaran en ella. Del presupuesto para las bienales se ofrecieron tres premios de adquisición para la compañía por 100 000 pesos, 60 000 pesos y 40 000 pesos, mediante la asesoría de los críticos internacionales que participaron como jurados y los miembros directivos y organizadores del evento. De esa manera, Coltejer

¹¹² Leonel Estrada, citado en Gabriel Aguirre R., “Notorio desnivel en obras exhibidas en la Bienal de Coltejer”, *El Diario* (Medellín, 4 de mayo de 1968): s.p.

¹¹³ Cristina Restrepo et ál., “Cómo es el apoyo del gobierno al arte”, *Boletín Claroscuro* (Medellín, enero-febrero de 1969): 6; Conrado Uribe Pereira, “La gestión artística y cultural en Medellín, 1967-1981. Herencias, cambios y confrontaciones”, en Gutiérrez Gómez, Uribe Pereira y Alberto Rodríguez S., *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia*, 57.

se hizo con un acervo de arte moderno del cual una parte se expone en comodato en el Museo de Antioquia de la ciudad.

También en 1968, Coltejer auspició en colaboración con el Departamento de Antioquia, la Universidad de Antioquia y la Extensión Cultural del Municipio, el Primer Salón Colombiano de Artistas Jóvenes, que se llevó a cabo en el mes de diciembre en el campus de esa universidad. Ese salón permitió la exhibición de seiscientos obras de artistas menores de 35 años, seleccionados por un jurado conformado por algunos de los organizadores de la bienal, entre ellos Samuel Vásquez y Darío Ruiz.¹¹⁴

La bienal de 1970 tuvo un presupuesto, que corrió también por cuenta de Coltejer, de 1 279 500 pesos que incluía: 100 000 pesos en publicidad en revistas nacionales e internacionales como *Art News*, *Art in America* y *Studio International*; 20 000 pesos para un viaje de Leonel Estrada a Estados Unidos y otros 23 000 pesos para estudiar la Bienal de São Paulo; 110 000 pesos para los viajes de los cuatro críticos de arte internacionales y tres periodistas visitantes a Medellín; 70 000 pesos para el viaje de los jurados extranjeros invitados; y 380 000 pesos para el envío y el aseguramiento de las obras, entre otros.¹¹⁵

Los premios entregados fueron, de nuevo, a modo de adquisición para la compañía, pero esta vez por una suma

¹¹⁴ Armando Londoño Gómez, “Primer Salón Colombiano de Artistas Jóvenes”, *Boletín Claroscuro* (Medellín, enero-febrero de 1969): 3.

¹¹⁵ No obstante, en la presa nacional se habló de una cifra de dos millones de pesos en gastos totales de organización y producción. Isaías González, “Artistas de toda América Asistirán a la Segunda Bienal de Medellín”, *El Espectador* (Bogotá, 8 de mayo de 1969); “Proyecto de presupuesto para la II Bienal de Arte Coltejer años 1969/70”, archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer, 1 y 2.

total de 270 000 pesos, repartidos entre 150 000 (9000 dólares) para el primer puesto, 80 000 pesos (4500 dólares) para el segundo y 60 000 pesos (3500 dólares) para el tercer puesto.¹¹⁶ Según informó la prensa local el solo acondicionamiento del local del museo de la Universidad de Antioquia, donde se realizó la bienal, “costó cinco veces más que la ayuda que da para todo el año el Gobierno nacional al Museo de Zea”.¹¹⁷

Para la tercera edición se suprimieron las figuras del jurado y los premios y, en su lugar se nombró una junta asesora encargada de seleccionar tres adquisiciones para la compañía Coltejer por 200 000 pesos, 100 000 pesos y 50 000 pesos, cada una.¹¹⁸ La junta, además de Rodrigo Uribe Echavarría y Leonel Estrada, contó con la participación de los críticos extranjeros Gillo Dorfles de Italia, Jasia Reichardt de Polonia y Brian O’Doherty de Inglaterra. En esa edición los gastos totales del evento, así como los de transporte y seguro de las obras (hasta por 1000 dólares por pieza) también corrieron por cuenta de Coltejer. Asimismo, la compañía no cobro comisión alguna por la venta de obras realizadas por terceros.

Según Leonel Estrada, la de 1972 se pensó como una bienal “orientada desde su programación a ser educativa,

¹¹⁶ Según la prensa argentina, el primer premio de la Bienal de Coltejer superaba el entregado por esos años al ganador de la Bienal de Venecia y, de esa manera, se consolidaba como uno de los premios en dinero más altos que podía recibir un pintor en el mundo. “Artes y espectáculo. La bienal colombiana”, *Análisis*, n.º 461 (Buenos Aires, 13-19 de enero de 1970): 53.

¹¹⁷ “Aún siguen llegando obras para la II bienal de arte”, *El Colombiano* (Medellín, 14 de mayo), s.p.

¹¹⁸ “III Bienal de Arte de Coltejer”, *Boletín de noticias* 6, agosto de 1971. Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.

informativa, americanista y recreativa”, que presentara un panorama que ilustrara las distintas formas artísticas del momento en un plano continental.¹¹⁹ No obstante, una de las mayores críticas que recibió la organización fue la ausencia de los principales y más reconocidos nombres del arte latinoamericano. Según explicó Estrada, “en ninguna forma se pretendió, con el presupuesto disponible, traer obras de los más grandes creadores artísticos del mundo actual”, sino más bien dar cuenta de la heterogeneidad de propuestas del arte actual. De 324 obras de 200 artistas que se presentaron en 1970 se pasó a 600 obras de 220 artistas en esa edición, 57 de ellos colombianos, lo que demuestra un aumento considerable en el presupuesto de organización de la exposición a pesar de la ausencia de artistas reconocidos internacionalmente.

Según uno de los boletines donde se hacía un balance del evento, la tercera bienal de Coltejer, y por ende el nombre de la compañía, recibió importantes y amplias menciones en distintas publicaciones alrededor del mundo:

Recogida a estas alturas la información que sobre la Bienal se hizo en todo el mundo por parte de diversas publicaciones, es significativo encontrar en todas ellas un mismo aire de entusiasmo, una completa y objetiva información sobre el certamen. Nombres tan prestigiosos en la crítica de arte en el mundo como Charles Spencer, Lawrence Alloway, Jorge Glusberg [...]

¹¹⁹ Leonel Estrada, “Breve balance de la III Bienal de Arte”, *Vanguardia Liberal* (Bucaramanga, 16 de junio de 1972), 3.

escribieron largos informes al mundo sobre la pasada bienal poniendo el nombre de Medellín en el centro crucial del arte latinoamericano.¹²⁰

A pesar del excesivo entusiasmo de ese balance, lo que permite entrever es que tanto el evento como la compañía auspiciante recibieron amplios beneficios publicitarios gracias a la mención internacional de la bienal.

Es probable que el modelo de exposición adoptado para llevar a cabo las bienales de Coltejer haya tomado como inspiración las dos bienales de arte más importantes del mundo en ese momento: la Bienal de São Paulo en Brasil y la Bienal de Venecia en Italia. A pesar de ser esas las más relevantes e influyentes, Leonel Estrada tuvo conocimiento de otros eventos bienales realizados en el continente como las bienales de Kaiser en Córdoba, Argentina, realizadas de 1962 a 1966, y pudo acceder a información de su realización como el reglamento operativo para la tercera edición de esa exposición, que seguramente tomó como modelo para su proyecto.¹²¹

Esas exhibiciones bienales, a pesar de compartir el mismo objetivo de confrontación y circulación de propuestas de arte actual de diferentes naciones del mundo —según el alcance que se proponga la muestra—, tienen

¹²⁰ “Eco mundial alcanzó Bienal de Coltejer”, *Boletín III Bienal de Arte de Coltejer*, archivo Museo de Antioquia, 1972, s.p.

¹²¹ No hemos encontrado información sobre una posible visita de Estrada a la bienal de Córdoba en Argentina, sin embargo en su archivo personal se encuentra un folleto informativo de la Bienal Americana de Arte de agosto de 1962 y el “Reglamento III Bienal Americana de Arte”, archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer, 4.

diferencias en cuanto a sus medios de financiación. La biennial de Venecia, fundada en 1885, es financiada mediante fondos del Gobierno de la ciudad (a pesar de ser declarada ente autónomo del Estado en 1928) y de las ganancias de la misma exhibición recibidas por medio del cobro de las entradas, las comisiones por venta de obras o las ventas de los catálogos.¹²² En contraste, las primeras ediciones de la de São Paulo las organizó el Museo de Arte Moderno de la ciudad y posteriormente por la Fundación Bienal de São Paulo con la financiación de capitales provenientes tanto del Estado (con subvenciones del municipio, del gobierno local y del nacional) como del sector privado pertenecientes a la burguesía de esa ciudad.

Por su parte, la totalidad de la biennial de Coltejer en Medellín fue financiada con capitales exclusivos del sector privado y no se cobraron entradas a la muestra ni comisiones por las ventas de las obras. Leonel Estrada afirmó respecto de la incidencia de los capitales privados en la realización de esos eventos que “la industria y la empresa privadas de Antioquia han sido eje claro del éxito de estos certámenes” debido a la cantidad de capital y el apoyo logístico que se puso a disposición de los organizadores.¹²³

Lo cierto es que —y así lo corroboró el coordinador general de las dos primeras versiones, Samuel Vázquez— la relación entre Uribe Echavarría, presidente de la compañía,

¹²² Lawrence Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968: from salon to goldfish bowl* (Londres: Faber and Faber, 1968), 16.

¹²³ Leonel Estrada, “Lo que significaron y significan las Bienales de Arte”, en *Las bienales de Medellín, una ventana abierta*, Catálogo de la muestra (Medellín: Suramericana de Seguros, 23 de noviembre 23 de 2000 – 26 de enero 26 de 2001), s.p.

y Leonel Estrada, el principal gestor de los eventos, fue fundamental para que la propuesta fuese aceptada por las directivas de Coltejer y la muestra pudiese ponerse en marcha.¹²⁴

Entre las funciones de Leonel Estrada como director del proyecto se encontraban la definición del “carácter y personalidad de cada bienal”; presidir el comité de asesoría e informar al comité ejecutivo de los avances y cambios en la gestión; realizar contactos con galerías, museos y artistas, y determinar el número de artistas participantes; elegir y asesorar al jurado en la selección de artistas nacionales; aprobar los conferencistas y las reseñas así como los artículos que se publicaran oficialmente sobre el evento.¹²⁵

Además, con motivo de la realización de las bienales, Estrada realizó un extenso viaje por distintas ciudades de Europa, Boston y Nueva York. El objetivo del viaje, según dejó plasmado en su itinerario, era visitar distintos museos, galerías y talleres, y realizar entrevistas a artistas y organizadores de eventos como la Bienal Textil de Lausana, la Bienal de París o el Salón Internacional de Arte Actual de Bruselas.¹²⁶ Los viajes de Estrada continuaron después de la primera edición de la Bienal de Coltejer, como lo demuestra un informe redactado en mayo de 1970, al parecer dirigido al comité de la compañía, en el que relataba los objetivos y resultados de su visita a Nueva York. El documento permite

¹²⁴ Entrevista a Samuel Vázquez, 13 de junio de 2016.

¹²⁵ “Funciones del director de la Bienal”, archivo Leonel Estrada, sección Bienales de Coltejer.

¹²⁶ Según el itinerario, las ciudades que tenía proyectado visitar fueron Copenhague, Ámsterdam, Haarlem, Róterdam, Amberes, Bruselas, París, Lausana, Pamplona, Madrid, Nueva York y Boston. “Programa en vía de confirmación”, archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.

comprobar que, además de contactar un importante número de artistas para su participación en la exposición, la visita le permitió tomar contacto con instituciones de prestigio en esa ciudad, como el Museo de Arte Moderno, el museo Guggenheim y el Departamento de Artes Visuales de la Unión Panamericana. Asimismo, pudo constatar cuáles eran los lenguajes artísticos que ocupaban la atención de los críticos y galeristas de ese centro del mundo del arte:

Durante mi estadía y mi visita a talleres de artistas y galerías pude apreciar el inmenso campo de experimentación y la gran búsqueda de los artistas contemporáneos. Tiene una gran virtud y es que preconizan estar abiertos a influencias. Explotan con el color y el espacio pero en función de la dinámica. El arte cinético ha tomado gran preponderancia. Al espectador se le invita a participar y a ‘jugar su papel’ en la obra. El artista es el programante [sic].¹²⁷

Según afirmó, su viaje a Estados Unidos le permitió volver a Colombia lleno de optimismo y con la seguridad de que la segunda edición de la Bienal de Coltejer sería un éxito debido a los artistas que había contactado para que participaran en la muestra.¹²⁸

¹²⁷ Leonel Estrada, documento mecanografiado sin título, mayo de 1970, archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.

¹²⁸ Leonel Estrada, “La Bienal de Arte Coltejer en el plano internacional”, documento mecanografiado, s.f., Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer, 4.

Además de su viaje a Estados Unidos, Leonel visitó por esos años Chile, Brasil y Argentina con los mismos objetivos.¹²⁹ En Santiago de Chile tuvo la oportunidad de contactar y concretar la participación de ocho artistas en la bienal, entre los que se encontraban Rodolfo Opazo, Aldo Donati y Guillermo Núñez. En Buenos Aires entabló contacto con el Instituto Di Tella, con la galería Carmen Waugh y la galería Rubbers, con el Centro de Investigaciones de Arte y Comunicación y con los críticos Aldo Pellegrini y Jorge Romero Brest, a quienes invitó a participar como conferencistas para la segunda bienal. En São Paulo visitó la x Bienal de la ciudad, según afirmó en una entrevista publicada en un diario local, y contactar con algunos de los artistas que participaría como representantes de Brasil en la muestra de Medellín.¹³⁰

Ya desde el momento de formulación del proyecto Bienal de Coltejer, los viajes de Estrada, así como la labor de los demás organizadores desde Medellín, les permitió entablar una comunicación fluida y constante con otros gestores del mundo del arte internacional y, de esa manera, insertar el evento en un circuito transnacional que no tenía precedentes en el contexto local.¹³¹ De esa manera, el evento pudo contar con la participación de importantes críticos e

¹²⁹ Leonel Estrada, “La Bienal de São Paulo”, *Magazín Dominical de El Espectador* (Bogotá, 2 de noviembre de 1969): 2; Isaías González, “Artistas de toda América asistirán a la Segunda Bienal de Medellín”, *El Espectador* (Bogotá, 8 de mayo de 1969); “Segunda Bienal de Arte de Coltejer: habla el director: Dr. Leonel Estrada”, *El Heraldo Católico* (Medellín, 25 de octubre de 1969), 2.

¹³⁰ “Segunda Bienal de Arte de Coltejer: habla el director”, 2.

¹³¹ “La segunda Bienal de Arte”, *Boletín Claroscuro*, n.º 9 (Medellín, abril de 1969): s.p.

historiadores del arte como Giulio Carlo Argan, Lawrence Alloway, Gillo Dorfles, Pierre Restany, Jasia Reichardt, Alexandre Cirici Pellicer, Fermín Fèvre y de los ya mencionados Jorge Glusberg o Jorge Romero Brest.

Además de la inserción de Medellín en un circuito más amplio de difusión de las artes, las bienales propiciaron la publicación de revistas, boletines, proyección de películas y otros eventos de divulgación sobre temas de interés cultural; también impulsaron la realización de otras muestras y exposiciones artísticas, algunas de las cuales pretendían generar resistencias a los lenguajes del modernismo que se mostraron en la exposición principal, como veremos más adelante.

Durante el transcurso de las tres ediciones de la bienal, otras instituciones como la Biblioteca Pública Piloto, el Museo El Castillo, la Alianza Colombo-Francesa y el Instituto Cultural Colombo-Alemán, o el Instituto de Integración Cultural, se sumaron de forma indirecta mediante la organización de otros eventos programados en el marco de la bienal. Asimismo, para la segunda edición el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) y la Administración Postal Nacional se asociaron al evento con la emisión de seis millones de estampillas conmemorativas diseñadas por Eduardo Ramírez Villamizar. Ese aspecto permite comprobar que el papel de Coltejer no solo fue fundamental para la realización de las bienales, sino también para la activación del sistema de las artes en Medellín por el impulso que generaron para que otras instituciones siguieran su ejemplo.

Esas iniciativas entraron a subsanar una deficiente financiación por parte del Estado en cuestiones culturales. Como

ya se ha mencionado, el presupuesto para obras de promoción y circulación de las artes en la ciudad se reducía a ayudas al Instituto de Bellas Artes y al Museo de Zea — que era una institución privada —, con un presupuesto mucho menor del que ponían a disposición las compañías privadas. En ese sentido, en 1970, el boletín informativo del Museo de Zea publicó una nota que daba cuenta de la situación cultural del país en los años de las bienales y denunciaba la precariedad de las iniciativas estatales en esa cuestión. En el texto, firmado por Cristian Restrepo y otros autores, se leía que, debido a las iniciativas de promoción de divulgación de las artes en Colombia durante 1970, se podía constatar que:

1) Casi todo lo realizado en arte se debió a la iniciativa y al esfuerzo privado; 2) El Estado estuvo casi ausente, a pesar de las siglas y de los paliativos de algunos premios, de la vida cultural; 3) Aún carecemos de infraestructura cultural en Colombia para que sea posible no solo el disfrute sino también la captación y asimilación de las realizaciones artísticas por parte del pueblo. Carecemos igualmente de una sociedad integrada culturalmente, pues mientras Bogotá se ha desarrollado en este sentido a expensas nacionales, y mientras el occidente colombiano realiza una labor, que podría decirse subsidiaria, por medio de la empresa privada, otras regiones del país permanecen al margen prácticamente, con algunas excepciones bien elocuentes.¹³²

¹³² Cristian Restrepo et ál., “Opinamos”, *Boletín Claroscuro*, n.º 28 (Medellín, diciembre de 1970): 1.

En la misma línea, Bernardo Salcedo, uno de los artistas participantes de la primera bienal y quien recibió la primera mención por parte del jurado en esa edición, expresó en la prensa local que Coltejer había superado al Estado en la labor de apoyo a las artes y que era “un momento de gran vergüenza para el Gobierno”.¹³³

Los autores de la nota del *Boletín Claroscuro* citada hacían referencia, además de los eventos de Coltejer, a iniciativas como el Festival de Ópera patrocinado por Industrias Haceb,¹³⁴ el v Festival de Música de Medellín auspiciado por Fabricato y el Primer Salón de Arte Joven gestionado por el Almacén de Arte Rafael Esteban García, todos ellos en Medellín. Ese mismo año otros eventos a nivel nacional patrocinados con capitales privados fueron: el iv Salón de Artistas Nacionales patrocinado por la Fundación Museo de Arte Contemporáneo, el xx Salón Nacional de Artistas con el patrocinio de Propal S.A., ambos en Bogotá; y a otros a nivel regional como el x Festival de Arte de Cali o el III Festival de Arte de Cúcuta.

Los proyectos mencionados permiten comprobar que las bienales de arte de Coltejer no fueron casos aislados de mecenazgo cultural por parte de la empresa privada en

¹³³ Citado en Álvaro Burgos, “La Bienal: Lo mejor para Medellín desde la Colonia”, s.d., reproducido en *Las Bienales de Medellín, una ventana abierta*, Catálogo de la muestra, s.p.

¹³⁴ El Festival Internacional de Ópera de Medellín se realizó entre el 22 de mayo y el 5 de junio de 1970, en simultánea con la segunda edición de la Bienal de Coltejer. Se presentaron las obras *Aída*, *La Traviata*, *Rigoletto* de Verdi, *Orfeo y Euridice* de Gluck, *Lucía* de Lammermoor y *Elíxir de Amor* de Donizeti, entre otras. Luisa Margarita Henao, “Festival Internacional de Ópera”, *Boletín Claroscuro*, n.º 21 (Medellín, mayo de 1970): 7.

Antioquia durante el siglo xx. Por el contrario, la organización de estos eventos se inserta en unos comportamientos asistencialistas de esas élites de industriales para con la sociedad, que hacen parte de una tradición paternalista de larga data en Antioquia, que excedió a los empresarios textiles y que no se manifestó solamente en lo cultural.

Asimismo, la carencia de ayudas estatales en la promoción de las artes contribuyó de manera indirecta a que se generara una suerte de competencia por la acumulación del capital cultural por parte de las empresas que dominaban la producción económica regional, la mayoría de ellas centradas en la producción de textiles.

Sin lugar a dudas, las bienales de Coltejer fueron eventos sin precedentes en el contexto antioqueño por su envergadura y masividad. Además de constituir una forma de ostentación del poder económico de la compañía auspiciante y como forma de diferenciación en términos de estatus social, las bienales afectaron la vida política de la región al exponer una comunión efectiva entre la empresa privada y los procesos de modernización social que ella impulsaba, con el modernismo artístico y su institucionalización. En otras palabras, la modernidad artística comienza, en este momento, a ser entendida y promocionada por parte de la burguesía local como una manifestación en el ámbito cultural del desarrollo y del progreso económico y social. Al respecto, Conrado Uribe afirmó que, con las bienales de arte,

Coltejer, en cuanto una de las empresas textiles más poderosas del país en aquel momento, buscó consolidar su imagen nacional e internacionalmente [...],

como símbolo y representante de la modernidad, abanderada con los ideales del progreso económico y cultural, e identificada con el cambio y la renovación; y el arte contemporáneo encarnaba, en buena medida, esos valores.¹³⁵

En definitiva, la realización de esos eventos le permitió a la empresa privada, con la dirección de un pequeño grupo de “empresarios progresistas” (según el discurso cepalino), servir de abanderada de los procesos de modernización de la sociedad e implementar ideas propias de las teorías del desarrollismo económico en ámbitos distintos al de la producción económica, como el cultural, mediante la circulación, promoción y masificación de la modernidad artística en el departamento de Antioquia.

¹³⁵ Conrado Uribe Pereira, “La gestión artística y cultural en Medellín, 1967-1981. Herencias, cambios y confrontaciones”, en Gutiérrez Gómez, Uribe Pereira y Rodríguez S., *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia*, 66.

Capítulo 2

Espacios y formas de exhibición como herramientas políticas en las bienales de Coltejer

*La política propia del arte en el régimen
estético consiste en la elaboración
del mundo sensible de lo anónimo.*

JACQUES RANCIÈRE¹

Leonel Estrada, el principal gestor y el director de las bienales de Coltejer, afirmó que eran una especie de “museo temporal de arte contemporáneo” cuyo objetivo primordial era informar a un público no conocedor sobre las más recientes expresiones de la creación artística.² En otras palabras, la finalidad de las bienales, según se propuso, era dar visibilidad a unas poéticas del arte desconocidas por la mayor parte de la población de Medellín.

La ubicación elegida para la exhibición principal de las tres ediciones de las bienales tenía la intención de cumplir con ese objetivo de masificar el *arte actual*, fuera este

¹ Jacques Rancière, *El espectador emancipado* (Buenos Aires: Manantial, 2010), 67.

² Leonel Estrada, “Ponencia en la Bienal de Venecia”, junio de 1985, archivo Leonel Estrada, 3.

moderno o posmoderno.³ Por lo tanto, se seleccionaron espacios que permitían llegar a un público amplio y heterogéneo: la primera y la segunda edición de las bienales de Coltejer (1968-1970) fueron realizadas en la recién construida Ciudad Universitaria de la Universidad de Antioquia, en Medellín, inaugurada oficialmente en 1969. La edición de 1968 se expuso en el pabellón de la Facultad de Física, mientras que la de 1970 se desarrolló en las cuatro plantas y el sótano del Museo de Arte y Antropología, que cuenta con un área de 6400 m². Ambas edificaciones se encontraban aún en construcción. También en proceso de finalización de la obra se encontraba en 1972 la torre Coltejer, que fue el espacio elegido para la tercera edición.

El análisis de los lugares en los que se realizaron las exhibiciones guarda un interés especial debido a que, según pensamos, los espacios en los que se visualizan las imágenes tienen en sí mismos un carácter político, en la medida en que permiten la distribución de lo sensible a una sociedad determinada en un momento dado. De esa manera, no es lo mismo ver una exposición de arte moderno en un espacio diseñado para ese fin, como el Museo de Arte Moderno de Nueva York o los Giardini de la Bienal de Venecia, que verla en una universidad pública en Medellín, Colombia durante

³ Utilizamos la noción de *posmoderno* de la misma manera que lo hace Andreas Huyssen para referirse a los movimientos artísticos “desde el pop hasta el performance, el experimentalismo actual en la danza, el teatro y la narración, y ciertas tendencias vanguardistas en el campo de la crítica literaria desde la obra de Leslie Fiedler y Susan Sontag en los años sesenta hasta la más reciente apropiación de la teoría cultural francesa a cargo de algunos críticos americanos que puede o no autocalificarse como postmodernistas”. Andreas Huyssen, “En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70”, 162-163.

los años setenta o en el sótano de un edificio construido para albergar oficinas de una compañía de textiles privada. Tanto las imágenes como los espacios en los que estas circulan y se hacen visibles comparten un carácter político, al ejercer una operación de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible.⁴ Las imágenes, al circular y ser visibilizadas en un espacio y un momento determinado, se resignifican y adquieren nuevos sentidos que afectan las configuraciones de la experiencia común de una sociedad.

Nuestra hipótesis se fundamenta en que, para cumplir con los objetivos de informar y hacer masivas las propuestas del arte moderno y contemporáneo, las bienales de Coltejer necesitaron de espacios externos a los tradicionales circuitos artísticos como los museos o las galerías de arte. Esa decisión —curatorial, diríamos hoy— afectó la configuración de una experiencia común de lo sensible que a su vez modificó la significación de las imágenes y de los lenguajes que se exhibieron en las salas de la bienal, haciéndolas herramientas de una determinada confrontación política.

Como intentaremos demostrar, las imágenes presentadas en las dos primeras bienales fueron percibidas e hicieron parte —tal vez sin la intención de los organizadores— de un particular escenario de confrontación anticapitalista, antiimperialista y de crítica a las políticas del Frente Nacional, que se gestó en el seno de las universidades públicas del país. Creemos que la supuesta neutralidad de los lenguajes de la modernidad artística frente al conflicto y la despolitización de las artes que con ella se impulsó —según las ideas expresadas por los organizadores de la bienal—, funcionó

⁴ Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, 53-84.

para apaciguar los intentos de determinados grupos sociales de promover la lucha revolucionaria en el sector de la cultura durante los últimos años de la década de 1960 y los primeros años de la década siguiente.

Asimismo, la elección de los espacios de exhibición — tanto en las dos primeras bienales como el edificio Coltejer en la tercera edición — le permitió la burguesía local, interesada en la promoción de la modernidad artística, instaurar determinados valores culturales que se insertaron en las transformaciones del entramado social y urbanístico de la ciudad de Medellín, como veremos al final de este capítulo.

Conflictos políticos y culturales en la universidad pública

Los sesentas fueron años de transformaciones radicales tanto para la estructura académica como para la vida de las universidades en el país y en el mundo. En Colombia, las universidades atravesaron procesos de modernización, masificación y, en algunos casos, de politización que situaron a la universidad pública en el centro de problemas sociales más amplios y complejos.

Durante la década de 1960, la universidad pública en Colombia tuvo un importante incremento del cuerpo estudiantil, en parte gracias a las políticas estatales impulsadas durante el Frente Nacional, en las que se estipuló un aumento en el presupuesto nacional del 10% para la educación y a un considerable incremento del número de instituciones de educación superior que se crearon en esos años.⁵

⁵ Tirado Mejía, *Los años sesenta*, 328.

No obstante, la política de repartición bipartidista del control del Estado, llevada a cabo en el Frente Nacional, también afectó de manera negativa el manejo de las instituciones de educación superior. En muchos casos, la universidad fue concebida como parte del “botín burocrático” monopolístico en ese juego bipartidista, lo que significó — al igual que en la vida política nacional — la expulsión de otras formas de gobierno, diferentes a las del Partido Liberal y del Partido Conservador, del manejo institucional de las universidades.⁶

Además de las reformas que se gestionaron desde los gobiernos nacionales del Frente Nacional, durante la década de 1960 el sector de la educación en Colombia fue testigo de la particular incidencia de ciertos sectores de la vida económica y política internacional, particularmente norteamericanos, en el manejo de las instituciones nacionales. Esa incidencia, que adquirió la forma de proyectos de reestructuración en el marco de la Alianza para el Progreso, fue vista por muchos sectores del estudiantado como una manifestación de colonialismo e imperialismo que ponía en riesgo los derechos tanto de los docentes como de los estudiantes y la finalidad misma de la educación superior.

En muchos casos, la incursión de instituciones extranjeras en el país tuvo como objetivo la reestructuración del sistema educativo con miras a satisfacer las demandas del sistema productivo capitalista siguiendo el modelo estadounidense. En palabras de José Félix Patiño, rector de la Universidad Nacional por esos años, el objetivo de la implantación de esos modelos norteamericanos era convertir la universidad

⁶ *Ibíd.*, 336.

pública colombiana en un “instrumento de desarrollo y progreso social”.⁷ Esas ideas basaban la reestructuración de la universidad pública en una idea del desarrollo y la modernización en las cuales la educación formaba un pilar fundamental como ente transformador del cuerpo social y como motor del despegue económico.⁸

Algunos de los proyectos con los que se intentó generar esa reestructuración de la universidad pública en Colombia fueron el denominado “Plan Básico”, inspirado por Rudolph P. Atcon y suscrito en Colombia por la Asociación Colombiana de Universidades, el Fondo Universitario Nacional y la Agencia de los Estados Unidos para el Desarrollo Internacional en 1966; la “Reforma Patiño”, impulsada por Félix Patiño en la Universidad Nacional de Colombia; o la reforma que propuso el doctor Ignacio Vélez Escobar en la Universidad de Antioquia. Todas realizadas desde los últimos años de la década de 1960.⁹

⁷ José Félix Patiño, “Universidad Nacional de Colombia, hacia una universidad del desarrollo”, Informe del Rector al Consejo Superior Universitario, citado en VV. AA., *Crisis universitaria colombiana 1971: itinerarios y documentos* (Bogotá, El Tigre de Papel), 22, 24 y 38.

⁸ María Teresa Uribe de H., “El pacto universitario y el ideal de modernización”, en *Universidad de Antioquia: historia y presencia*, coord. de María Teresa Uribe de H. (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1998), 476.

⁹ La Reforma Patiño, como se denominó el proyecto de reformas de Félix Patiño como rector de la Universidad Nacional, tuvo apoyo de ciertas organizaciones estudiantiles en sus comienzos. No obstante, para 1966, dichas organizaciones se opusieron al proyecto al no poder conciliar los condicionamientos impuestos por las organizaciones norteamericanas a través de sus préstamos. José Félix Patiño, “Universidad Nacional de Colombia, hacia una universidad del desarrollo”, citado en VV. AA., *Crisis universitaria colombiana 1971: itinerarios y documentos*, 22, 24 y 38; Tirado Mejía, *Los años sesenta*, 332.

El informe de Rudolph P. Atcon, asesor para Latinoamérica del Departamento de Estado de Estados Unidos y emisario de la Alianza para el Progreso, se titulaba “La universidad latinoamericana. Clave para un enfoque conjunto del desarrollo coordinado social, económico y educativo en la América Latina”. En el documento se exponía cómo la incursión del estudiantado universitario en cuestiones de política partidista era uno de los principales obstáculos para el progreso de las universidades en la región. Según la opinión del asesor, el surgimiento de movimientos estudiantiles de izquierdas en las universidades del continente se daba gracias a “la inmadurez adolescente [que] podía dirigirse hacia un chauvinismo de inspiración soviética”, y tal situación amenazaba “los fundamentos mismos del orden social”.¹⁰ En el informe, Atcon caracterizaba las universidades del continente latinoamericano como atrasadas, y aconsejaba adoptar el modelo educativo estadounidense con miras a su modernización.

Las ideas de Atcon devinieron en el mencionado “Plan Básico” que fue financiado por la Agencia Internacional para el Desarrollo de Estados Unidos con la asesoría de la Universidad de California y adoptado por varios gobiernos latinoamericanos en el área de la educación.¹¹

¹⁰ Rudolph P. Atcon, “La universidad latinoamericana. Clave para un enfoque conjunto del desarrollo coordinado social, económico y educativo en la América Latina”, en *ECO. Revista de la Cultura de Occidente*, n.º 37-39 (Bogotá, mayo-julio de 1963), 90 y 92. Sobre un análisis del informe Atcon, véase Jaime Jaramillo Uribe, “Observaciones al informe Atcon sobre las universidades latinoamericanas”, en *ECO*, n.º 37-39, 172-186.

¹¹ VV. AA., *Crisis universitaria colombiana 1971: itinerarios y documentos*, 24; María Teresa Uribe de H., “El movimiento estudiantil: de la lucha por la

Para el caso colombiano, el “Plan Básico” pretendió la modernización de la institución universitaria con miras a una mejor racionalización de los recursos. Esto, en última instancia, conllevó a la privatización de la educación superior o a un aumento en las cuotas de las matrículas; a una integración con la producción científica internacional, lo que significó una penetración de fundaciones estadounidenses en las instituciones colombianas, tanto a nivel académico como financiero; y a un proceso de despolitización de las universidades, puesta en marcha por medio de la represión y el aniquilamiento de las organizaciones estudiantiles y la persecución de sus miembros, en algunos casos con uso de la fuerza por parte del ejército.¹²

El “Plan Básico”, que se presentó al Gobierno nacional en 1968, dio origen a una fuerte crisis universitaria que promovió la formación y la expansión de los movimientos estudiantiles en diversas universidades, debido en parte a que, según las ideas de Atcon, los alumnos debían ser excluidos de la participación administrativa de las universidades.¹³

La Universidad de Antioquia, junto a la del Valle y a la Nacional con sede en Bogotá, fueron las tres universidades públicas que recibieron mayor apoyo por parte de fundaciones estadounidenses y sintieron de forma más directa la

inclusión a la lucha por el cambio político” en *Universidad de Antioquia: historia y presencia*, 576.

¹² VV. AA., *Crisis universitaria colombiana 1971: itinerarios y documentos*, 24, 26 y 38.

¹³ José Olimpo Suárez, “La fundación de Ascun” y “Las misiones norteamericanas y el Plan Atcon”, en *Universidad de Antioquia: historia y presencia*, 479 y 480.

influencia de las ideas expresadas en los planes de la Alianza para el Progreso que mencionamos.¹⁴

En el caso de la Universidad de Antioquia fue especialmente importante la presencia y la asesoría de las misiones de la Fundación Ford, las asesorías de la Fundación Kellogg, de la Fundación Rockefeller y la Misión Médica Unitaria. Esas misiones se propusieron como objetivo la reestructuración administrativa y académica del claustro, que en el caso de la Universidad de Antioquia significó la creación de un nuevo campus universitario, conocido como la Ciudad Universitaria, escenario de las dos primeras bienales de arte de Coltejer.¹⁵

Además de las transformaciones estructurales, los proyectos y misiones mencionados incluyeron la participación de miles de jóvenes voluntarios de Estados Unidos en los centros de educación superior del país por medio de la institución de los llamados Cuerpos de Paz. Estos jóvenes, que participaron en proyectos educativos y de enseñanza del inglés, fueron una forma de inserción directa de agentes estadounidenses en el ámbito educativo latinoamericano.

Las iniciativas y los programas de las agencias o fundaciones de Estados Unidos, así como las reformas llevadas a cabo desde los gobiernos locales en el marco del Frente Nacional fueron un importante motor de la formación de los movimientos estudiantiles y de las manifestaciones, en

¹⁴ María Teresa Uribe de H., “El pacto universitario: autonomía partidista, modernización científica y diversificación académica”, en *Universidad de Antioquia: historia y presencia*, 473.

¹⁵ Suárez, “Las misiones norteamericanas y el Plan Atcon”, 482-486.

algunos casos violentas, que se empezaron a presentar en los ámbitos universitarios desde finales de los años sesenta.

La década de 1960 fue testigo de una álgida participación de los movimientos políticos en la vida universitaria alrededor del mundo, haciéndose un fenómeno masivo y universal.¹⁶ Aunque la incursión de los jóvenes en el campo de la política es de larga data, en esos años tomó un matiz particular dado por el impulso de romper las bases mismas de la sociedad burguesa capitalista y derrocar los valores e ideales que esta promovía. No obstante, los movimientos estudiantiles tuvieron matices particulares en cada caso y país según variantes tan heterogéneas como el tipo de claustro académico, la condición social y política de cada país y del estudiantado e incluso la preeminencia de determinados programas académicos en la institución de educación superior.¹⁷

En consonancia con lo que ocurría en otros países, durante las décadas de 1960 y 1970 la universidad pública en Colombia fue el escenario del desarrollo del pensamiento político de inspiración marxista en forma de organizaciones activistas estudiantiles cuyo fin fue, a grandes rasgos, promulgar un programa democrático anticapitalista.

Las coyunturas mencionadas generaron la necesidad, por parte del estudiantado y del cuerpo docente, de crear nuevas formas de participación y activismo político que

¹⁶ Jorge Eliécer Ruiz, "Sobre los movimientos estudiantiles", *ECO. Revista de la Cultura de Occidente*, n.º 97 (Bogotá, mayo de 1968): 102-112.

¹⁷ Para un análisis global y comparado de la situación de los movimientos estudiantiles desde el siglo XIX, véase Seymour Martin Lipset, "El estudiantado y la política en una perspectiva comparativa", *ECO*, n.º 97, 68-101.

adquirieron visibilidad como movimientos estudiantiles. Desde una perspectiva más amplia, las agrupaciones de activismo político estudiantiles tuvieron como objetivo la transformación del sistema económico y político capitalista por el socialista. Basados en las premisas del marxismo, los movimientos de estudiantes fomentaron una crítica a la institución universitaria como forma de dominación de la burguesía, en cuanto espacio privilegiado para la calificación de la fuerza de trabajo y, en esa línea, se propusieron la sustitución del sistema económico y político vigente mediante el activismo dentro de los espacios de la universidad.¹⁸

Ese impulso, no obstante, se manifestó también en otros sectores de la vida política nacional diferentes al universitario lo que conllevó la formación de grupos alzados en armas que buscaban participación en el escenario político nacional y que en muchos casos tuvieron como lugar de formación los claustros universitarios.

Aunque en Colombia los movimientos políticos de estudiantes tuvieron un carácter minoritario —si se tiene en cuenta el grueso del cuerpo estudiantil— estos provocaron una enorme influencia en la vida académica, intelectual y social del país, que se mantiene en nuestros días. Asimismo, las formas de expresión a las que las organizaciones estudiantiles recurrieron para manifestar sus ideas y convocar cambios estructurales afectaron la vida universitaria de manera tangible: “Mítines, manifestaciones callejeras, huelgas, paros y conflictos de orden público afectaban continuamente durante aquellos años la marcha normal de

¹⁸ “Las lecciones del actual movimiento estudiantil”, *Crítica Marxista*, n.º 10, reproducido en *Crisis universitaria colombiana 1971: itinerarios y documentos*, 51.

las tareas académicas y el funcionamiento de las instituciones educativas”.¹⁹

Los diversos movimientos estudiantiles con intereses políticos que se formaron en Colombia durante esos años constituían un grupo bastante heterogéneo, en muchos casos con contradicciones sobre cómo tomar y ejercer el poder; muchos de ellos se inspiraban de formas diversas en las ideologías soviéticas, maoístas o por la Revolución cubana. De igual forma, estos grupos de jóvenes estudiantes acompañaban, y en muchos casos participaban, de las luchas armadas llevadas a cabo por los grupos insurgentes que comenzaron a formarse en el país a mediados de la década de 1960.

En la Universidad de Antioquia esos movimientos se nuclearon en organizaciones como Juventud Comunista Colombiana (JUCO), el Movimiento Revolucionario Liberal o la Juventud Patriótica (JUPA), entre otras.²⁰ Además de su filiación con los ideales del marxismo, en particular con los de

¹⁹ Víctor M. Álvarez M., “La Educación superior en Medellín, 1803-1990”, en Melo, *Historia de Medellín*, 599. El conflicto que produjeron las luchas políticas en el seno de las instituciones educativas se agudizó en 1970 en universidades públicas de Bogotá, Medellín, Cali, Cúcuta o Pereira, donde se realizaron huelgas y movilizaciones, en algunos casos con manifestaciones de violencia, como la toma por parte de la policía de la ciudad universitaria de Cali el 26 de febrero de 1971, que dejó un saldo de veinte muertos y generó la declaración del estado de sitio en el país. Para ese año, el conflicto dejaba un saldo de once universidades del país cerradas, y más de sesenta mil estudiantes en huelga. VV. AA., *Crisis universitaria colombiana 1971: itinerarios y documentos*, 9; Tirado Mejía, *Los años sesenta*, 358.

²⁰ Lorena Jiménez y Edwin Mauricio Villamil Garzón, “Entre marchas, mítines, debates y pedreas. Movimiento Estudiantil y activismo femenino en la Universidad de Antioquia 1970-1977” (tesis de pregrado, Medellín, Universidad de Antioquia, 2010).

la lucha de clases y la defensa de los derechos de la clase obrera y campesina, esos movimientos pretendían denunciar la creciente influencia, considerada por ellos como colonialista, de instituciones, fundaciones y personajes estadounidenses (como la OEA, la Fundación Ford o el mismo Nelson Rockefeller, que visitó Colombia en marzo de 1969) en la estructura del sistema educativo universitario del país.²¹ Asimismo, las agrupaciones estudiantiles luchaban por la inclusión de los alumnos en las decisiones del gobierno de la universidad, por el reclamo de sus derechos como colectividad y como oposición a las reformas proyectadas en el “Plan Básico”.²²

Según María Teresa Uribe, el objetivo de las organizaciones estudiantiles en la Universidad de Antioquia por esos años fue lograr una autonomía, entendida como la no interferencia de sectores externos tanto extranjeros como nacionales, que permitiera la conformación de un gobierno interno e independiente en la universidad.²³

Ahora bien, en algunos casos las políticas ejercidas por los gobiernos del Frente Nacional, así como las recomendaciones dadas por las misiones extranjeras impulsaron en Colombia tanto ataques a las agrupaciones estudiantiles

²¹ VV. AA., *Crisis universitaria colombiana 1971: itinerarios y documentos*, 18. Además de la influencia de instituciones extranjeras, deben tenerse en cuenta como causas del conflicto, entre otras variables, los problemas administrativos e institucionales producto del rápido aumento del cuerpo estudiantil y la demanda por una mayor y mejor cobertura del sistema educativo.

²² María Teresa Uribe de H., “Movimientos estudiantiles por la inclusión”, en *Universidad de Antioquia: historia y presencia*, 518-519; Uribe de H., “El movimiento estudiantil: de la lucha por la inclusión a la lucha por el cambio político”, 573-591.

²³ Uribe de H., “El movimiento estudiantil: de la lucha por la inclusión a la lucha por el cambio político”, 573.

como censuras hacía las manifestaciones artísticas que ellas producían, al considerarlas politizadas o cuyo contenido ideológico se percibía como un riesgo para el *statu quo*. Por ese motivo, se cancelaron presentaciones de piezas teatrales en espacios oficiales que se pensaron como expresiones de contenidos subversivos; se despidieron artistas de instituciones oficiales cuya participación en grupos políticos iban en contra de los intereses de esos organismos y se cerraron algunas escuelas de arte.

Esa suerte de “persecución cultural” por parte del oficialismo derivó en la creación de otros espacios institucionales no oficiales que permitieron la circulación de obras artísticas políticamente comprometidas en consonancia con los ideales marxistas impulsados por los movimientos estudiantiles, como veremos a continuación.²⁴

Conflictos en el campo de la cultura

A comienzos de la década de 1970, las organizaciones guerrilleras y los movimientos estudiantiles que buscaban espacios de participación política tanto en las instituciones gubernamentales como en las educativas, presentaron un declive debido a la acción militar del Gobierno nacional y de sus organismos de inteligencia, así como al avance de los proyectos de censura impulsados desde instituciones oficiales. Esto generó la necesidad de una ofensiva, por parte de otras organizaciones sociales, como las sindicales y las mismas estudiantiles, en frentes diferentes al de la lucha armada. Las organizaciones de izquierda en Colombia, tanto las subversivas como las

²⁴ Parra Salazar, ¡A teatro camaradas!, 67-69.

estudiantiles, comprendieron poco a poco la necesidad de adentrarse en ofensivas en el ámbito cultural que se presentaran como alternativas a la lucha armada y que permitieran un afianzamiento de los ideales del marxismo que defendían.

La búsqueda de nuevas estrategias de subversión, diferentes a la armada, no pasó desapercibida para los sectores del Gobierno encargados de dirigir la contrainsurgencia. Así lo expresaba Fernando Landazábal Reyes, un militar encargado de liderar la ofensiva del Gobierno frente al conflicto, en un texto de 1969:

Los partidos comunistas, de todas las corrientes se han convencido [de] que la lucha armada por sí sola no dará en el próximo futuro resultados óptimos, pues la experiencia les comprueba que las organizaciones de base han fracasado en América Latina, debido a la ausencia de una sólida preparación cultural [...] que permita al movimiento armado afianzarse en las masas populares de esta o aquella nación, [...] razón esta por la cual [los grupos insurgentes] harán todos los esfuerzos posibles para llevar adelante su acción cultural, con el objeto de impartir a todas las capas sociales de los centros urbanos y rurales la ideología marxista, mediante las fachadas de representaciones teatrales, conciertos, recitales, conferencias, concursos, publicaciones literarias de todo género, etc., etc.²⁵

²⁵ Fernando Landazábal Reyes, *Estrategias de la subversión y su desarrollo en la América Latina* (Bogotá: Editorial Pax, 1969), 205.

La ofensiva en el campo de la cultura, según pronosticaba Landazábal, tendría en los últimos años de la década de 1960 un incremento que se enfocaría principalmente en la explotación del estudiantado universitario y en la creación de espacios culturales en barrios y municipios cuyo objetivo sería, por una parte, la propagación de la propaganda marxista a un sector más amplio y heterogéneo de la población, y por otro, el adoctrinamiento de los agentes culturales, entre ellos artistas e intelectuales, y el control de la producción cultural mediante un halo de aparente neutralidad.²⁶

En el contexto internacional, el conflicto ideológico de la Guerra Fría también había generado años antes la necesidad de encontrar vías de expresión en las artes y en la cultura de las ideas políticas que ambos bandos defendían y promovían — el soviético, que defendía los valores del socialismo, y el estadounidense que hacía lo propio con los del capitalismo —.²⁷ En esa suerte de “guerra fría cultural”, el papel de las artes fue fundamental como medio de propaganda y educación para el adoctrinamiento de la población y para inclinar la balanza del apoyo político en las naciones latinoamericanas hacia alguno de los dos bandos.²⁸

²⁶ Ibid., 206-208.

²⁷ Sobre este tema en el contexto internacional, véase Eva Cockcroft, “Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War”, *Artforum* (junio de 1974): 39-41; Frances Stonor Saunder, *La CIA y la guerra fría cultural* (Madrid: Debate, 2001); Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno* (Madrid: Mondadori, 1990); Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2008).

²⁸ No obstante, Stonor Saunder ha afirmado que para 1964, en el contexto internacional, los mitos sobre los que se habían fundado los programas de la llamada “guerra fría cultural”, impulsados por organismos como la CIA en Estados

Volviendo al contexto nacional, los medios para llevar a cabo esa lucha cultural contra los poderes hegemónicos no fueron, al igual que en la lucha política, homogéneos ni se llevaron a cabo en los mismos frentes y con las mismas estrategias. En este sentido, el papel del teatro universitario se constituyó en una estrategia cultural de expresión de la conciencia anticolonial y antiburguesa del movimiento estudiantil en muchos claustros universitarios colombianos. Esa corriente de expresión cultural politizada fue alentada por las coyunturas generadas por la revolución cultural china, la revolución cubana, las jornadas del mayo de 1968 en París, la guerra del sudeste asiático, los grupos estudiantiles colombianos y las ideas de Marcuse, de Sartre y los autores del boom latinoamericano.²⁹

Según Mayra Natalia Parra, entre 1968 y 1971 el teatro estudiantil se consolidó en la Universidad de Antioquia como parte fundamental de la ofensiva cultural de la izquierda, cuyo objetivo fue el acompañamiento de la lucha armada en el adoctrinamiento y la exposición de las ideologías marxistas en un medio que permitía una aparente neutralidad disfrazada de los mensajes que se expresaban.³⁰ Para la autora, “las organizaciones de izquierda de la época estaban conscientes de la importancia de la acción cultural para difundir sus ideas entre la población”, estrategia que en Colombia tenía antecedentes en la República Liberal

Unidos, estaban perdiendo la fuerza y la credibilidad de las décadas anteriores. Stonor Saunder, *La CIA y la guerra fría cultural*, 499-511.

²⁹ Rodrigo Saldarriaga, “La actividad teatral”, en *Universidad de Antioquia: historia y presencia*, 613.

³⁰ Parra Salazar, ¡A teatro camaradas!, 76-77.

de los años treinta, cuando se desarrollaron proyectos de modernización política que adoptaron la noción de “cultura popular” como un pilar fundamental para la manifestación de las ideas políticas propuestas desde el liberalismo.³¹

Ante la ofensiva cultural por parte de los movimientos de izquierda de crear nuevos espacios para la promoción y circulación de un arte políticamente comprometido, el Estado colombiano llevó a cabo estrategias para recuperar la hegemonía cultural. Ejemplo de esas estrategias fue la creación del Festival de Teatro Universitario de Manizales en 1966, cuyo objetivo fue la promoción de actividades culturales no subversivas mediante la acción conjunta de la Asociación Colombiana de Universidades y la Comisión de Intercambio Educativo Colombia-Estados Unidos.³²

No obstante, la lucha cultural de los movimientos de izquierda no hacía parte exclusivamente de una confrontación ideológica con tintes políticos y económicos, sino que se insertaba en unos procesos de transformaciones sociales producto de la modernización de las instituciones y de la puesta en duda de las estructuras culturales tradicionales.

La juventud estudiantil de finales de los sesenta, tanto en Antioquia como en otros lugares del país y del mundo, supuso un desafío al mundo tradicional y premoderno, que en una sociedad tradicionalista como la antioqueña tuvo una resonancia particular. Así lo demuestran acontecimientos como el Festival de Ancón, que representó una forma de expresión de la actitud contestataria de la juventud de la generación de los sesenta. El festival se realizó a las afueras de la

³¹ *Ibíd.*, 90-91.

³² *Ibíd.*, 67-68.

ciudad de Medellín los días 18, 19 y 20 de junio de 1971. El evento, realizado solo dos años después del legendario Festival de Woodstock en Estados Unidos, fue autofinanciado por sus organizadores, con excepción de la ayuda de Coltejer que donó una lona para el escenario.³³ Se presentaron catorce bandas de rock y contó con la participación del alcalde de Medellín, Villegas Moreno, quien presidió la inauguración y cedió los permisos para llevarlo a cabo, motivo por el cual tuvo que renunciar a su cargo debido a las críticas que recibió de sectores políticos conservadores y de la Iglesia católica.

La mayoría de los asistentes eran jóvenes que defendían los principios de paz, amor y libertad del hipismo estadounidense y que se habían alimentado de los ideales revolucionarios del Mayo del 68 francés:

El público de Ancón era de todas las clases sociales, de todos los estratos, de todas las calidades y de todas partes del mundo. La preparación de Ancón duró 42 días, pero la bola rodó por todas partes y hubo gente que vino desde Canadá, desde Estados Unidos, desde Europa e, incluso, gente que no es que haya venido expresamente desde estos países con este objetivo, sino que era la época de los hippies y la gente andaba rodando por todo el mundo y estaba siempre pendiente de dónde iba a haber un festival para ir.³⁴

³³ Carlos Bueno O., “La conspiración de Ancón”, en *El Festival de Ancón: del quiebre histórico a la quiebra histórica*, ed. por Gonzalo “Carolo” Caro y Carlos Bueno Osorio (Medellín: Editorial Lealon, 2005), 21.

³⁴ Citado en *ibíd.*, 24.

Los organizadores y el público que asistió al festival intentaron romper las estructuras sociales tradicionales y modificar las costumbres culturales mediante la adopción de formas de vida y expresiones artísticas propias de la contracultura del hipismo anglosajón, así como de la recuperación de las ideas del movimiento literario nadaísta que había surgido en Medellín una década antes. Ancón les permitió a los jóvenes expresar otros modos de vida, otros valores y otras formas de entender la sociedad, diferentes a las del tradicionalismo conservador y católico que imperaba —y que aún e impera— en la cultura antioqueña.

En ese contexto de profundas transformaciones sociales y culturales que incidieron en la formación de espacios de participación y expresión cultural no oficiales, donde pudiesen manifestarse valores distintos a los promovidos desde esferas de poder gubernamentales o de fundaciones estadounidenses, fueron presentadas las dos primeras ediciones de las bienales de arte de Coltejer. Como veremos más adelante, la crítica del marxismo estudiantil a la incidencia de la burguesía, tanto extranjera como local, en la universidad pública fue importante a la hora de tomar partido frente a las imágenes exhibidas en las bienales, ya que, al ser eventos promovidos por ese grupo social, un sector del estudiantado los entendió como una forma de colonialismo cultural que se oponía a los ideales políticos de la revolución proletaria.

La bienal como herramienta política dentro de la institución universitaria

Según Samuel Vázquez, la selección de los espacios para las primeras dos exhibiciones — ambos en la ciudad universitaria de la Universidad de Antioquia — se logró gracias al trabajo conjunto de los organizadores de la bienal e Ignacio Vélez Escobar. Escobar había sido gobernador de Antioquia y posteriormente rector de la Universidad de Antioquia. Fue él quien facilitó la gestión para que Coltejer pudiera usar y adecuar las instalaciones para la muestra, lo que en algunos casos implicó finalizar las estructuras que aún se encontraba en obra negra.³⁵

Si comparamos la forma de exhibición de otras muestras internacionales de tipo bienal encontramos diferencias notables en el tipo de estructura y de espacios que se utilizaron para la exposición de Coltejer. Por ejemplo, a finales de los sesenta la bienal de São Paulo se llevaba a cabo en un predio a las afuera de la ciudad que la mayoría de los residentes de la ciudad no conocían. Según informó Lawrence Alloway, los visitantes de la Bienal de São Paulo eran en su mayoría individuos relacionados con su organización, por lo que la bienal, más que una exposición pública, era una suerte de “convención en un lugar remoto” de agentes del campo artístico.³⁶

³⁵ Entrevista a Samuel Vázquez, 13 de junio de 2016; memorándum de Leonel Estrada a Samuel Vázquez, 11 de junio de 1969, archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.

³⁶ Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968*, 15. (La traducción es nuestra).

Por su parte, la Bienal de Venecia se realiza en una zona de la ciudad conocida como El Giardini, o jardines, donde se encuentran los pabellones de cada país participante. Los pabellones son edificaciones efímeras que representan los estilos arquitectónicos típicos de cada país, según la imagen que estos tienen de sí mismos en un determinado momento. Esa distribución en pabellones hace que el envío de cada nación se encuentre ubicado en un espacio individual y al que se accede gracias a una arquitectura representativa que funciona tanto como espacio de comunicación de valores culturales como de frontera simbólica que diferencia y separa de las otras naciones.

Para el caso de las dos primeras bienales de Coltejer, los espacios de la ciudad universitaria, además de presentarse como una ubicación moderna, con gran cantidad de espacio para la exhibición de obras, permitió que gran parte del público fuera miembro de la comunidad académica universitaria y, en un número considerable, los estudiantes jóvenes que asistían al claustro. Por ese motivo, se presentó como el lugar idóneo para alcanzar el objetivo de masificar y democratizar el arte actual que se propusieron los organizadores.

No obstante, los conflictos internos dentro del campo académico que se presentaron desde 1968 hicieron que la bienal se desarrollara en una atmosfera convulsa y de conflicto. Un artículo publicado en el periódico *El Tiempo* del 28 de abril de 1970 presenta un retrato del ambiente de la Universidad de Antioquia días antes de la inauguración de la segunda bienal, que sin duda alguna también es representativo de lo que ocurría dos años antes:

El enjambre de edificios que forman la Universidad de Antioquia luce sosegado, declina el sol de abril. Es el silencio de muros vacíos, deshabitados. Los 8 mil estudiantes que se educan aquí, no están. Están en una manifestación de protesta. El único vestigio vivo del claustro lo testimonia la cartelera con consignas amotinadas al estilo Trapito. Un joven con ojos de rana vende afiches del Che. Algunas parejas verdean en el pasto de cara al crepúsculo. Silenciosos, con vago aire meditador. La juventud de hoy es trágica, responsable. Vive intensamente su destino. [...] Este es el edificio que estrenará el Museo Arqueológico de la universidad. Aquí se inaugura el primero de mayo, hasta el 15 de junio, la Segunda Bienal de Arte Coltejer.³⁷

En este escenario se exhibieron las imágenes del *arte actual*, moderno y contemporáneo, que hicieron parte de las dos primeras bienales de Coltejer, lo cual tuvo una incidencia directa sobre el alcance político que tuvieron esas imágenes en el contexto de su circulación.

Al respecto, Lawrence Alloway —quien, como veremos, fue invitado como jurado en la segunda edición de la bienal— afirma que una exhibición artística es siempre ideológica en su forma, independiente de que esa ideología se haga o no explícita por sus organizadores. “Una exhibición —agrega— no es una sumatoria de cosas que pueden ser inspeccionadas separadamente”, es un sistema simbólico mayor a la sumatoria de lo

³⁷ Gonzalo Arango, “El mundo fabuloso de la Bienal”, *El Tiempo* (Bogotá, 28 de abril), s.p.

que contiene.³⁸ Según afirma el mismo autor, la estructura y la organización de estas muestras, es decir, las plantas físicas en las que se distribuyen las piezas individuales, contribuyen a la formación del sentido de la muestra como totalidad.³⁹ Esas estructuras encierran un relato, que hoy llamaríamos *curatorial*, que debe tenerse tan en cuenta como el contenido mismo de las obras que en ella se exponen. En otras palabras, son tan relevantes las formas en que se visualiza como lo que se visualiza. Veamos entonces cómo fue puesto en marcha el montaje de las dos primeras exhibiciones en el contexto político y social de la Universidad de Antioquia.

La exhibición y premios de la I Bienal Iberoamericana de Pintura de Coltejer

La I Bienal Iberoamericana de Pintura de Coltejer, como se denominó a la primera edición, fue inaugurada el 4 de mayo de 1968, después de un trabajo de organización y producción de tan solo seis meses. Además de Uribe Echavarría como presidente y de Leonel Estrada como director, esa edición contó con la participación de Samuel Vázquez, Álvaro Pérez y Rodolfo Pérez — este último jefe del Departamento Cultural de Coltejer — como coordinadores y de Darío Ruíz Gómez como secretario general.

La muestra contó con la participación de noventa y tres artistas, de los cuales treinta y siete eran colombianos y cincuenta y seis extranjeros, que expusieron alrededor de ciento ochenta obras pictóricas ordenadas según la nacio-

³⁸ Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968*, 36.

³⁹ *Ibid.*, 17.

alidad de procedencia de los artistas, siguiendo el diseño de otros eventos internacionales como la Bienal de Venecia.

Francisco Gil Tovar y Dicken Castro fueron los encargados de seleccionar a los artistas colombianos, mientras que la selección de los artistas internacionales se hizo por intermedio de las embajadas de cada país participante.⁴⁰ Esa forma de convocatoria para los artistas extranjeros contribuyó, según el mismo Estrada afirmó después, a un notable desnivel en la calidad artística de las obras presentadas debido a que las embajadas “no podían garantizar un conocimiento directo de los valores de cada país”.⁴¹ Por ese motivo, para las ediciones de 1970 y 1972 se pasaría a un formato de invitación directa, que le permitía a Estrada y a otros miembros del comité escoger a los artistas.

Según los organizadores, con las bienales se pretendía alcanzar una internacionalización de la información y de la producción artística regional, con miras a una actualización y renovación de los lenguajes.⁴² En el discurso inaugural de la primera edición, Uribe Echavarría enfatizaba el carácter integracionista e internacionalista de la bienal: “Un evento de esta magnitud no se limita al descubrimiento de nuevos valores pictóricos, sino que promueve el acercamiento y

⁴⁰ Carta firmada por Dicken Castro y Francisco Gil Tovar, Medellín 26 de abril de 1968, archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.

⁴¹ Leonel Estrada, citado en Gabriel Aguirre R., “Notorio desnivel en obras exhibidas en la Bienal de Coltejer”, *El Diario* (Medellín: 4 de mayo de 1968); sobre la representación internacional, véase también “180 cuadros llegan para primera Bienal Iberoamericana de Pintura de Coltejer”, *El Correo* (Medellín, 1 de mayo de 1968): 2; y “Luis Caballero ganó el primer premio de la Bienal de pintura”, *El Colombiano* (Medellín, 3 de mayo de 1968): 2.

⁴² “Noticias de la ‘I Bienal Iberoamericana de Pintura Coltejer’”, *Noticiero Ejecutivo* (Departamento de Comunicaciones Coltejer, mayo de 1968): s.p.

el diálogo entre pueblos dotados de incontable potencial creador”.⁴³ No obstante sus declaraciones, el acercamiento entre la creación artística local y la del resto del continente, al que hacía referencia Echavarría, fue solo parcial, ya que en la primera edición únicamente se aceptaron dos obras de dos antioqueños: *Pan* de Jorge Cárdenas y *El pueblo y las altas montañas* de Ignacio Gómez Jaramillo.⁴⁴

Leonel Estrada argumentó la ausencia de artistas locales en la muestra apoyado en sus ideas sobre la modernidad artística, con las que exponía un ataque reaccionario contra los lenguajes más tradicionales del arte que imperaban en el contexto local por esos años. El modernismo era, para el director de la bienal, sinónimo de “evolución del hombre” y de desarrollo; por tal motivo:

Para quienes se sienten defraudados ante la ausencia de obras de carácter académico, naturalista o realista, para quienes echan de menos los tradicionales paisajes, bodegones y retratos, hacemos notar que aunque tales expresiones aún subsisten y hay muchos artistas que con gran calidad se aferran aún al figurativismo clásico, solo constituyen grupos limitados que se empeñan en permanecer al margen del desarrollo y de la evolución que es palpable no solo en el arte sino

⁴³ Rodrigo Uribe Echavarría, “Discurso inaugural I Bienal Iberoamericana de Coltejer”.

⁴⁴ Santiago Londoño, “Momentos de la pintura y la gráfica”, en Melo, *Historia de Antioquia*, 444.

en otros campos como la música, el cine, la filosofía,
la arquitectura, etc.⁴⁵

La bienal presentaba entonces una multiplicidad heterogénea de poéticas de la pintura contemporánea, desde el op art hasta el pop art, pasando por nuevas formas de figuración y abstracción, pero excluyendo cualquier forma de pintura tradicional, de corte costumbrista o nacionalista. El logo elegido para representar el evento, diseñado por el artista David Consuegra, daba cuenta de esa predilección por las poéticas contemporáneas, al presentar una obra de composición geométrica, en color rojo plano, que aludía a los trabajos de los artistas del concretismo sudamericano del período de posguerra.



Logo I Bienal Iberoamericana de Pintura de Coltejer, 1968,
Archivo Coltejer.

⁴⁵ Leonel Estrada, “Una Bienal de impacto”, *El Colombiano* (Medellín, 10 de mayo de 1968): s.p.

Los jurados internacionales invitados para esa primera edición fueron el poeta, ensayista y crítico de arte francés Jean-Clarence Lambert y el crítico de arte español Alexandre Cirici Pellicer. Lambert se desempeñaba como redactor y codirector de la revista *Opus International* y era secretario general de la Asociación Internacional de Críticos de Arte de Francia. Por su parte, Cirici Pellicer era miembro de la Sociedad Catalana de Estudios Históricos y consultor de la revista *Studio International*. A ambos jurados internacionales se les sumó el arquitecto y diseñador antioqueño Dicken Castro, quien completó la triada. La labor de los tres jurados era escoger las obras que recibirían los premios y las menciones otorgadas por el certamen.⁴⁶

El primer premio de esa edición fue otorgado al artista colombiano Luis Caballero —que en ese momento contaba con solo 25 años y una modesta trayectoria internacional— por una obra sin título posteriormente llamada *Políptico de Coltejer* o *Cámara del amor*.⁴⁷ La pintura estaba compuesta por dieciocho paneles que se expandían en el espacio, generando una enorme caja que puede abrirse o cerrarse envolviendo al espectador. En esa pintura/instalación están representadas siete parejas y tres figuras solitarias humanas, todas indiferenciadas y anónimas. Sus rasgos físicos apenas

⁴⁶ Según informes de la gestión, las tres primeras opciones de críticos para llevar a cabo el trabajo de jurados fueron Jean Cassou, director del Museo de Arte Moderno de París, Alfred Barr, director del Museo Whitney de Nueva York, y Hann Trier, subdirector de la Escuela de Bellas Artes de Berlín. Se desconocen los motivos de la selección final de jurados.

⁴⁷ Las imágenes y reproducciones de las obras que participaron en las tres bienales de Coltejer, en especial aquellas merecedoras de premios o menciones, pueden consultarse en los respectivos catálogos de las exposiciones.

son esbozados mediante líneas realizadas con pinceladas libres y sueltas, que enmarcan planos de colores vibrantes y homogéneos, sugiriendo someramente el volumen de sus cuerpos. Los fondos en los que se emplazan las figuras contienen una interesante bipolaridad plástica: fondos que se componen de planos de color amarillo y azul completamente lisos, nítidos y vibrantes, que electrizan el espacio, pero también franjas que comparten, y se confunden, con las pinceladas libres y gestuales que conforman los cuerpos.

La obra se presentaba entonces como una suerte de síntesis de algunos aspectos formales más representativos de los movimientos más emblemáticos del arte contemporáneo: la neofiguración expresionista en las figuras y las pinceladas, los planos homogéneos de color propios de las poéticas del arte pop y la relación de la pintura con el espacio circundante propia del arte de instalaciones.

El segundo premio fue otorgado a la artista Sarah Grillo, por la obra titulada *El cumpleaños de Matusalén* y el tercero al artista José Fernández Muro por *Disparo en la espalda*. En ambos casos, los artistas de origen argentino presentaron obras con reminiscencias del informalismo y del expresionismo abstracto en las que confluían manchas pictóricas libres con elementos caligráficos.

Las menciones primera, segunda y tercera fueron adjudicadas, respectivamente, a los artistas Bernardo Salcedo por sus dos obras *Muchacho no salgas, le grita mamá* y *Él hace un gesto y orondo se va*; y a Fernando de Szyszlo y Manuel

Hernández Gómez por *Pintura n.º 1*. Los pintores Nelson Ramos y Sonia Gutiérrez recibieron menciones de honor.⁴⁸

La elección de los jurados en la bienal de 1968 no estuvo libre de críticas. Los artistas Carlos Rojas y Bernardo Salcedo afirmaron que los dos internacionales, Jean-Clarence Lambert, y Alexandre Cirici Pellicer, eran personas “improvisadas” y “malos jurados” que cometieron un “accidente”, en opinión de Rojas, al otorgarle a Caballero el primer premio.⁴⁹ Por su parte, Alejandro Obregón, que para entonces era una figura del arte moderno nacional reconocida internacionalmente, expresó que se trataba de un fallo justo y merecido.⁵⁰ La opinión de Obregón fue compartida por gran parte de los comentaristas del certamen, tanto críticos como artistas, respecto de la totalidad de los premios y menciones.⁵¹

Lo cierto es que la elección de los jurados en los tres premios principales daba cuenta de una clara predilección por las poéticas de la pintura modernista de posguerra, que para esos años ya se encontraban bastante legitimadas en el contexto internacional. La obra ganadora del primer premio presentaba una reinterpretación de la representación figurativa mediante deformaciones en las figuras y manchas de ejecución libre con reminiscencias a la neofiguración, mientras que el segundo y el tercer premio recuperaban las experimentaciones de la

⁴⁸ “Notas culturales: premiación de la Bienal de Pintura”, *El Colombiano* (Medellín, 16 de mayo de 1968), s.p.

⁴⁹ Álvaro Burgos, “La Bienal: lo mejor para Medellín desde la Colonia”, reproducido en el catálogo de la muestra *Las Bienales de Medellín, una ventana abierta*, s.p.

⁵⁰ Citado en Gloria Valencia Diago, “Elogian Premio a L. Caballero”, *El Tiempo* (Bogotá, 6 de mayo de 1968): s.p.

⁵¹ *Ibíd.*

abstracción informalista de la década de 1940 mediante el uso de manchas libres y la incorporación de elementos extraartísticos tipográficos.

Para el momento de realización de la I Bienal, el formato tradicional de la pintura de caballete y su misma naturaleza técnica se encontraban en un momento de revisión y de crisis en otras latitudes del continente americano y de Europa. Así lo demuestran las experiencias de Argentina, Brasil o Estados Unidos donde, a partir de los sesenta, se gestaron múltiples movimientos de vanguardia que cuestionaban la concepción de la pintura de caballete y su carácter original, único e idealista. Esos movimientos, entre los que se encuentran el pop art, el minimalismo, el neodadaísmo, o el arte de *happenings* e instalaciones, pusieron en crisis los conceptos en los que se basó la concepción de la obra de arte moderno y propusieron un arte que intentaba devolverlo a la vida y alejarlo de las lógicas del mercado capitalista.

En ese sentido, podemos afirmar que la selección de obras de la I Bienal Iberoamericana de Coltejer presentó una selección bastante tradicional del modernismo hegemónico internacional (con la notable excepción de las experimentaciones con el espacio propuestas por Caballero). Esa característica del evento cambió notablemente en la segunda edición gracias a la ampliación de la convocatoria a otros lenguajes y experiencias distintos a los de la pintura.

Por ese motivo, y gracias al carácter masivo que se les imprimió a esos eventos, el público de Medellín pudo observar en un lapso de tan solo tres años, y en muchos casos por primera vez, tanto obras modernistas — que cuestionaban las formas y estilos de representación de la pintura tradicional —,

como propuestas que cuestionaban y criticaban ese mismo modernismo desde una perspectiva posmoderna, como se pudo percibir en la siguiente edición de la bienal.

El diseño de la Bienal de Coltejer de 1970

La muestra de 1970 abrió sus puertas el 1 de mayo y contó con la dirección de Leonel Estrada, la coordinación de Samuel Vázquez, el montaje de Carlos Rojas y la dirección de prensa y comunicación de Darío Ruíz. Se exhibieron cerca de trescientas veinticuatro obras de doscientos artistas de veintiséis países, cuarenta de ellos nacionales, en un recorrido que ocupaba cerca de mil quinientos metros cuadrados distribuidos en cuatro plantas y un sótano de novecientos metros cuadrados del Museo de Arte y Antropología de la Universidad de Antioquia.

La mudanza de la bienal del edificio de la Facultad de Física al Museo de Antropología generó una controversia entre algunos personajes que, basados en una concepción del museo como resguardo de objetos históricos y culturalmente relevantes, se oponían a que ese espacio se prestara para “dar shows espectaculares de arte al público”.⁵² Por el contrario, otras personas celebraron el hecho afirmando que, al realizar la bienal en su campus, la universidad cumplía con su labor como receptora y promotora de la cultura.⁵³ Tal era, por ejemplo, la opinión del crítico Charles Spencer quien afirmó que la

⁵² Carlos Alberto Valencia, citado en Mariano Luis Olarte, “Bienal de arte Coltejer. Museo antropológico”, *El Diario* (Medellín, 13 de noviembre de 1969): s.p.

⁵³ Ignacio Greiffenstein Arango, “La II Bienal en un lugar estratégico”, *El Colombiano* (Medellín, 8 de mayo de 1970): s.p.

locación de la muestra de 1970 le parecía adecuada, pues “se trataba de un local simple, sin mayores pretensiones, que permite el libre vuelo de la imaginación y la apreciación, sin trabas ni coacciones, de las obras expuestas”.⁵⁴

Los países invitados a esa edición fueron Argentina, Bolivia, Brasil, Canadá, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, El Salvador, Ecuador, España, Estados Unidos, Guatemala, Haití, Honduras, Jamaica, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela. No obstante, artistas de otras nacionalidades podían participar, siempre y cuando residieran en los países invitados.⁵⁵ A pesar de la línea latinoamericana que mantenía respecto de la edición anterior, para la segunda versión se amplió la convocatoria a fin de incluir artistas de Estados Unidos, Canadá y España como invitados especiales.



Afiche II Bienal de Arte de Coltejer, 1970, Archivo Coltejer.

⁵⁴ Charles Spencer, citado en “El arte debe ser reflejo fiel de la sociedad contemporánea”, *El Colombiano* (Medellín, 5 de mayo de 1970): s.p.

⁵⁵ “Reglamento II Bienal de Arte de Coltejer”, Medellín, 1970, cap. 2, art. 5, archivo Bienales Coltejer, Museo de Antioquia.

Como adelantamos, además de ampliar la convocatoria a los países no latinoamericanos, la bienal se permitió aceptar piezas de lenguajes diferentes a la pintura (como esculturas, instalaciones o montajes) que dieran cuenta de las diversas experimentaciones del arte contemporáneo internacional. De esa manera, la bienal se propuso como principio estar abierta “a todas las tendencias artísticas vigentes y buscará fomentar aquellas expresiones que entrañen un aporte nuevo al lenguaje plástico”.⁵⁶ Según afirmó Leonel Estrada:

La II Bienal de Arte Coltejer se realizará entre el 1 de mayo y el 15 de junio de 1970 [sic]. Será un esfuerzo sin precedentes en favor de la plástica y de las investigaciones estéticas. Participarán un total de veinticinco países latinoamericanos, incluyendo también a los Estados Unidos, Canadá, España y el área del Caribe. Casi todas las tendencias contemporáneas tendrán confrontación: pintura al óleo, acrílicos, medios mixtos; técnicas variadas en donde podrán alternar los sistemas tradicionales y el arte gráfico con la pintura por computadores electrónicos. La II Bienal buscará fomentar expresiones que signifiquen aportes nuevos al lenguaje plástico; por eso estarán presentes la Escuela del Color, el “minimal art”, el Cinetismo, la pintura Lumínica, el arte flexible o blando, el arte

⁵⁶ *Ibíd.*, cap. 1, art. 2.

de múltiples, la pintura de programa y aún el llamado ahora “Arte Imposible”.⁵⁷

En esa edición se modificó el diseño de la muestra para agrupar las obras, ya no por nacionalidades, sino por lenguajes o afinidades estéticas. Los cambios en el estilo de montaje fueron argumentados por Uribe Echavarría, quien afirmó que “los nacionalismos mal entendidos, perjudiciales para el desarrollo de la humanidad, van desapareciendo y dando paso a una cada vez más estrecha colaboración internacional en todos los campos”.⁵⁸ De esa manera, la edición de 1968 estructurada por países, aún vigente en la Bienal de Venecia, por ejemplo, dio paso a un espacio donde las obras se agrupaban por estilos y no por lugar de procedencia, lo que, además de reafirmar la idea de una suerte de “comunidad entre naciones”, permitía la confrontación y el diálogo más directo entre las diversas propuestas estéticas.

A pesar de ese carácter de diálogo y confrontación que se le imprimió al diseño del montaje, algunos problemas en la organización generaron una confusión en el público que menguó el impulso de interacción entre las obras. Por ejemplo, la mayoría de las piezas en la exhibición principal no tenían carteles de información en el momento de la inauguración y los catálogos estuvieron a disposición del público meses después del cierre de la muestra, con lo que el público desconocía la autoría o procedencia de las

⁵⁷ Leonel Estrada, “La Bienal de Coltejer: Medellín, Colombia”, documento mecanografiado, archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer, s.d.

⁵⁸ Citado en Arango, “El mundo fabuloso de la Bienal”, s.p.

piezas.⁵⁹ Esos problemas de gestión, y la correspondiente reacción de los asistentes hacia ellos, conllevaron a que se hiciera aún más hincapié en el carácter didáctico e informativo de la bienal para la edición de 1972, como veremos más adelante.

Para la versión de 1970 se prescindió de la selección por intermedio de las embajadas de cada país, como se hizo en 1968, y se prefirió un sistema de invitación directa llevado a cabo por Estrada y otros miembros de la organización. La única excepción de artistas seleccionados por otras instituciones fue el caso de los diez norteamericanos elegidos por un comité del Museo de Arte Moderno de Nueva York.⁶⁰ Según los organizadores, el nuevo formato de invitación permitía mayor dinamismo en la organización al eliminar la intermediación de embajadas o galerías para la selección de artistas, como ocurrían en otras bienales del mundo, y le imprimía a la muestra una “mayor amplitud de criterio”.⁶¹

No obstante, la selección de artistas por invitación directa le daba a Leonel Estrada — quien tenían la primera y última palabra sobre los artistas que podían invitarse o no a exponer — un protagonismo casi exclusivo en el momento de emitir sus juicios. A pesar de esto, la decisión fue celebrada por personalidades como el crítico argentino Jorge

⁵⁹ Sonia Osorio, “Lo bueno y lo absurdo de la Bienal de Coltejer”, *El Tiempo* (Bogotá, 7 de mayo de 1970): s.p.

⁶⁰ Las convocatorias abiertas para los artistas fueron publicadas en la prensa local. No obstante, una revisión de los archivos permite corroborar que la mayoría de los expositores fueron invitados por medio de cartas enviadas por los organizadores como el mismo Leonel Estrada.

⁶¹ “215 artistas de 29 países en la Tercera Bienal de Arte de Coltejer”, *El Correo* (Medellín, 24 de marzo de 1972): s.p.

Glusberg, quien afirmó resaltando la labor de Coltejer, que esa compañía permitió el trabajo “liberal, independiente” de los organizadores, sin la más mínima imposición o recomendación en la selección de los artistas o las obras que ellos debían seleccionar para la exposición.⁶²

La selección final de artistas incluyó, aproximadamente, a quince artistas de Brasil (la delegación más numerosa después de la colombiana) entre los que figuraban Danilo Di Prete, Ione Saldanha y Almir Mavignier; catorce de Argentina, que incluía a figuras como Antonio Seguí, Eduardo Mac Entyre, Rogelio Polesello, Julio Le Parc, Luis Tomasello, Ary Brizzi y Lea Lublin, entre otros; catorce artistas provenientes o residentes en Estados Unidos, como Robert Motherwell y Alan D’Arcangelo; once representantes de España, como Juan Genovés y el Equipo Crónica. Las delegaciones más numerosas coinciden con los países que visitó Leonel Estrada a partir de 1968 como preparativos para la segunda edición, lo que demuestra la importancia que tuvieron esos viajes en el contacto y la selección de artistas finales. Además de las mencionadas, el resto de las delegaciones incluía a artistas de Venezuela (ocho), Perú (siete), Chile (cinco), México (cinco), Haití (cuatro), Uruguay (tres), Bolivia (tres), Guatemala (tres), Panamá (tres), Canadá (dos), Costa Rica (dos), Cuba (dos), Ecuador (dos), Jamaica (uno), Paraguay (uno).⁶³

⁶² Isaías González, “25 países en la Bienal de Arte de ‘Coltejer’”, s.d., reproducido en el catálogo de la muestra *Las Bienales de Medellín, una ventana abierta*, s.p.

⁶³ El número de artistas participantes por países puede variar, ya que, al no haber delegaciones oficiales por naciones como en la bienal anterior, algunos

El crítico de arte argentino Jorge Glusberg, y los críticos colombianos Germán Rubiano y Darío Ruíz, fueron los encargados de la selección de artistas colombianos para la II Bienal. Para el caso de la muestra colombiana se realizó una convocatoria abierta en la que se presentaron quinientas obras de doscientos setenta y cinco artistas de diferentes ciudades del país.⁶⁴ Las solicitudes de artistas de Medellín fueron considerablemente mayores que en la edición de 1968, siendo de esa ciudad la mayoría de los artistas después de los capitalinos.

La selección final incluyó obras de cuarenta artistas entre los que se encontraban algunos consagrados como Fernando Botero, Eduardo Ramírez Villamizar, Omar Rayo, Alberto Gutiérrez, Alejandro Obregón, Bernardo Salcedo, Edgar Negret y Luis Caballero, y algunas figuras nuevas como Manuel Cantor, Hernando del Villar, Karen Stern.⁶⁵ La representación antioqueña fue, de nuevo, muy limitada con relación a la cantidad de artistas colombianos, debido a que solo se seleccionaron a Fernando Botero y Rodrigo Callejas.

artistas se presentaron como representantes de su país de residencia y otros de su país de nacionalidad.

⁶⁴ “La participación colombiana en la segunda bienal de arte de Medellín”, en *Boletín Claroscuro*, n.º 21 (Medellín, mayo de 1970), 4.

⁶⁵ Obregón, Ramírez Villamizar y Botero habían sido ganadores de la edición local del Premio Guggenheim (1956, 1958 y 1960, respectivamente); Negret había recibido el gran premio internacional de escultura de la Bienal de Venecia y fue invitado a la IV Documenta de Kassel; Obregón había ganado el premio de la Bienal de São Paulo y había recibido reconocimientos en la Bienal Hispanoamericana de Madrid. Véase Carmen María Jaramillo Jiménez, *Fisuras del arte moderno en Colombia* (Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2012): 106-107.

Al parecer, la idea de presentar una muestra incluyente, donde pudiesen apreciarse y confrontarse las diversas tendencias del arte contemporáneo, fue puesta en acción tanto en la selección de las obras como en su montaje. Un ejemplo de esto fue la decisión de exponer la obra de Fernando Botero justo en frente de un cuadro de Alejandro Obregón. La pintura del primero consistía en un bodegón que recordaba los lienzos de ese género del arte holandés del siglo XVII, pero con las características formas abultadas del artista colombiano. La obra presentada por Obregón también continuaba la línea estética que lo hizo reconocido años antes: una pintura abstracta de fuertes y expresivos planos de color superpuestos sobre un fondo plano, creando figuras con reminiscencias a formas del mundo natural. Marta Traba, de quién se reprodujeron comentarios en el catálogo de esa bienal sobre la obra de ambos artistas, afirmó sobre Botero que “estas imágenes sobreviven a un arcaísmo que nunca se advirtió antes. Un arcaísmo deliberado, que paraliza las vías dinámicas del arte moderno y sin embargo vive a expensas de las licencias del modernismo”. Y sobre Obregón afirmaba que:

En sus obras de esta época ha ido prevaleciendo progresivamente la voluntad de transformar la realidad en mitología, no en una mitología vacua y ampulosa, sino en una mitología que consiste en rodear de sugestión misteriosa a las cosas sencillas cuya mayor condena, en la realidad, es estar desprovistas de todo

misterio, como los cuchillos, los gallos, los pescados o las sandías.⁶⁶

Ambos artistas representaban, respectivamente, lo más reconocido de su generación en la pintura figurativa y en la pintura abstracta del país.⁶⁷ Las dos corrientes pictóricas habían generado años antes acaloradas discusiones sobre la naturaleza y el futuro de la pintura contemporánea por lo que, al representar cada una objetos cotidianos con experimentaciones formales tan divergentes, su exposición permitió la visualización de dos concepciones antagónicas del modernismo regional.

Además de la muestra oficial expuesta en el Museo de la Universidad de Antioquia, la bienal presentó dos exposiciones “satélites” por fuera del concurso. Una de ellas fue la exhibición retrospectiva del pintor Andrés de Santamaría cuyo objetivo, según se afirmó, fue “mantener una continuidad entre el presente y la tradición artística”.⁶⁸

La segunda fue la muestra de Arte y Cibernética presentada en las salas del Museo de Zea bajo la gestión del Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires (CAYC), con la participación de artistas argentinos y del Computer Technique Group de Tokio. El CAYC se dedicaba a la promoción de obras y artistas que exploraran las relaciones entre el arte, la ciencia y las tecnologías de la comunicación,

⁶⁶ Marta Traba, citada en *II Bienal de Arte de Coltejer*, catálogo de la muestra, s.p.

⁶⁷ Amparo Pérez Camargo, “Botero y Obregón frente a frente”, *La República* (Bogotá, 3 de mayo de 1970), s.p.

⁶⁸ “Reglamento II Bienal de Arte de Coltejer”, cap. 1, art. 3.

y estaba conformado por un equipo multidisciplinar que incluía artistas, sociólogos, matemáticos y críticos de arte.⁶⁹ La muestra presentada en Medellín, que incluyó treinta y seis obras realizadas con la ayuda de medios computarizados, fue presentada por primera vez en la galería Bobino de Buenos Aires en 1969 y posteriormente llevada a Rosario, Tucumán y Jerusalén.⁷⁰ Arte y Cibernética daba cuenta del potencial de la tecnología en el desarrollo de las artes y, en ese sentido, estaba en sintonía con la idea que impulsaron los organizadores de la Bienal de Coltejer de que la industrialización —y el avance tecnológico que ella generaba— era la principal promotora de la modernización de la sociedad.

Las bienales de otras ciudades, como la de Venecia y o la de São Paulo, presentan de manera clara y explícita un tema específico, con el que el comisario o director invitado (generalmente un personaje reconocido del mundo del arte internacional) articula la organización de la muestra y, de esa manera, su relato simbólico. A diferencia de esos dos eventos, la Bienal de Coltejer no presentó en sus tres ediciones una declaración explícita sobre el marco conceptual que orientó el relato ideológico de cada uno de los eventos. No obstante, la elección temática de las dos exhibiciones

⁶⁹ María José Herrera y Mariana Marchesi, *Arte de sistemas: el CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional 1969-1977* (Buenos Aires: Fundación OSDE, 2013): 16, 56-57.

⁷⁰ Los artistas participantes fueron: Januch Kakyzaky, Takeshi Hasegawa, Makono Ohtake, Fujio Miwa, Kuji Fujino, Kunio Yamanaka, Haruki Tsuchiya, Masao Kamura, Eduardo MacEntyre, Miguel Ángel Vidal, Ernesto Deirá, Luis Benedit, Oswaldo Romberg, Rogelio Pelesello, y Antonio Berni. Véase “Más artistas se vinculan a la Bienal”, *El Siglo* (Medellín, 24 de abril de 1970): s.p.

paralelas, junto a la muestra principal, presentaban simbólicamente el pasado, el presente y el futuro de las artes desde una perspectiva que afianzaba la alianza de la cultura con la tecnología como forma de evolución en las artes. Esa idea fue reforzada en la selección de los premios principales de esa edición, como veremos a continuación.

Premios de la segunda edición

En la segunda edición de la bienal de Coltejer la triada de jurados estuvo conformada por tres personalidades de renombre internacional en el mundo del arte, todos de origen europeo: el crítico e historiador italiano Giulio Carlo Argan, importante promotor y difusor del arte contemporáneo europeo durante el período de posguerra y autor de obras como *Arquitectura barroca en Italia* (1957), *Botticelli* (1957) y *Salvación y caída del arte moderno* (1964); el crítico español Vicente Aguilera Cerni, quien había participado años antes como jurado en la Bienal Mediterránea de El Cairo y la Bienal de San Marino, e hizo parte del jurado del premio de la crítica en la Bienal de Venecia de 1961. Aguilera Cerni publicó entre otros libros *La pintura contemporánea norteamericana* y *La pintura española actual*, era director de la revista *Suma*.⁷¹ Por último, el crítico británico Lawrence Alloway, considerado uno de los principales pensadores y

⁷¹ Vicente Aguilera Cerni reemplazó en ese cargo a Max Bill, quién según informó Leonel Estrada había aceptado participar como jurado, pero no concretó su participación debido a un compromiso con la Feria de Osaka en Japón. Leonel Estrada, “Argan y Max Bill nuevos jurados de la Bienal”, documento mecanografiado, archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer, s.d.

difusores del arte pop en el mundo anglosajón. Alloway trabajaba desde la década anterior en los Estados Unidos donde se desempeñó como colaborador de las revistas *The Nation* y *Artforum* y como docente en la Universidad Estatal de Nueva York.

El primer premio de la edición de 1970 fue otorgado al argentino Luis Tomasello, quien presentó una obra abstracta cercana a las poéticas del arte óptico titulada *Atmósfera cromoplástica No. 229*. La pieza consistía en una composición geométrica realizada con quinientos veintinueve cuadrados tridimensionales dispuestos en una cuadrícula, y de forma repetitiva, sobre un plano bidimensional. Los cubos presentados por Tomasello generaban efectos de sombras que se modificaban con la perspectiva visual del espectador, es decir con su posición, o la luz proyectada sobre la obra de manera artificial. *Atmósfera cromoplástica*, según afirmó el mismo artista en el catálogo de la bienal, tomaba como referencia las pinturas concretas de Malévich y Mondrian para desarrollar, a partir de ellas, problemas plásticos relativos a la luz y el movimiento mediante el uso de elementos que jugaban con el plano de dos dimensiones.

En una línea cercana al trabajo de arte óptico presentado por Tomasello se encontraba la obra del venezolano Francisco Salazar, ganador del segundo puesto con una obra abstracta de 1969 titulada *Positivo y negativo*. Se trataba de un cuadro monocromático blanco con texturas en relieve que generaban diversas sombras mediante el movimiento del espectador.

El tercer premio también fue adjudicado a una obra geométrica, la del argentino Ary Brizzi, quien presentó

una composición rítmica de planos verticales con secciones grises divididas por líneas verticales en degradé nombrada *Gran tensión No. 1*.

La primera, segunda y tercera menciones fueron otorgadas, en ese orden, al colectivo Equipo Crónica de España, a Eli Bornstein de Canadá, y a Rogelio Polesello de Argentina.⁷² La obra del Equipo Crónica, compuesto por los pintores Manuel Valdés y Rafael Solbes, se trataba de una pintura con elementos del pop art internacional —en algunos casos bastante explícitos, como en la representación a modo de cita de las latas de Campbell de Warhol o los elementos del dibujo cómic al modo de Lichtenstein— ubicados en un espacio selvático en el que aparecían figuras de militares de la guerra de Vietnam. La obra se insertaba en un realismo crítico que denunciaba, a modo de crónica, la trivialidad en la que eran expuestos problemas sociales en los *mass media* contemporáneos.⁷³

⁷² Según declaró Argan, las elecciones de los ganadores fueron influidas por la nacionalidad de estos, dándosele preferencia a los artistas latinoamericanos en los primeros premios y menciones a los artistas de Europa o Norteamérica. Samuel Montealegre, “Encuentro con Agan [sic]”, *Lecturas Dominicales de El Tiempo* (Bogotá, 13 de diciembre de 1970), s.p.

⁷³ Además de la obra ganadora, el Equipo Crónica presentó otra pintura que fue motivo de controversia. La obra en cuestión consistía en una apropiación de la famosa pintura de Zurbarán *El milagro de San Hugo en Refectorio* que se encontraba por esos años en el Museo de Sevilla. Equipo Crónica reprodujo la misma composición, pero se modificaron los personajes representados para reemplazarlos por otros de la cultura popular contemporánea como Batman. Un sacerdote de la Universidad Javeriana de Bogotá no entendió el acto de apropiación de la obra de Zurbarán y culpó a los artistas de Crónica de haber plagiado la obra del artista barroco del siglo xvii. Sobre esa controversia, véase “Cuadro del Equipo Crónica no es plagio”, *El Espectador* (Bogotá, 5 de mayo de 1970): 10-A.

Si se toman en cuenta los tres primeros premios, sin duda alguna la corriente de abstracción constructivista fue la predominante, con la importante presencia de obras de arte óptico en los dos primeros premios.

Darío Ruíz, quien además de jefe de prensa de la bienal era un reconocido crítico de arte local, no estuvo de acuerdo con la adjudicación de los premios. Así lo afirmó en una nota titulada “La figuración derrotada” en la que expresaba que el rechazo de los jurados por obras de la nueva figuración, que representaban artistas como Juan Genovés o Beatriz Gonzales, se debía a una perspectiva propia de la crítica de arte a dividir el problema plástico en una dicotomía irreconciliable entre lo figurativo y lo abstracto. Según esa perspectiva que denunciaba, la figuración era vista como síntoma de “folclorismo” narrativo o de “colonialismo” cultural norteamericano (que se manifestaba según afirmaba Ruíz en auge del arte pop), y por ese motivo fue ignorada por los jurados en los tres primeros premios.⁷⁴

En la misma línea, el *Boletín Claroscuro* afirmó respecto de la adjudicación de los premios que el predominio de los artistas de esa tendencia podía explicarse por la conformación del jurado internacional y por su “ubicación estética”. No obstante, tanto Ruíz como los autores de la nota del *Boletín Claroscuro* dejan de lado en sus comentarios el hecho de que las preferencias estéticas de Alloway, que como mencionamos era reconocido por su vinculación

⁷⁴ Darío Ruíz, “La figuración derrotada”, *El Espectador* (Bogotá, 10 de mayo de 1970), s.p.

a la promoción de las poéticas del arte pop, no tuviesen influencia sobre la decisión final de los premios otorgados.⁷⁵

El debate propuesto por Ruíz no solo se limitaba a una controversia entre los lenguajes artísticos preferidos por los jurados, sino que daba cuenta del problema de la identidad misma del arte latinoamericano. Para el autor, la obra de Tomasello representaba un racionalismo que nada tenía que ver con la identidad latinoamericana, y que se mantenía afeerrada a una concepción idealista del arte que no cuestionaba su condición de “obra” y que se negaba a desprenderse de los linderos del ámbito plástico.⁷⁶

Según se registró en la prensa local, varios comentaristas estaban de acuerdo con la opinión de Ruíz cuando afirmaron que la obra de Tomasello no representaba un cambio o apertura hacia la construcción de un nuevo arte latinoamericano, es decir, un arte que diera cuenta de una identidad propia regional.⁷⁷ Al respecto, Argan explicó que lo que interesaba con la adjudicación de los premios era vislumbrar la aportación latinoamericana a una búsqueda plástica y estética que se desarrolla de forma simultánea en varias latitudes del mundo. En ese sentido, Argan remarcó la dirección que han adoptado los artistas latinoamericanos hacia las mismas búsquedas de los movimientos constructivistas europeos, más que a las del neodada o del pop de

⁷⁵ “Premios en la II Bienal de Arte de Medellín”, *Boletín Claroscuro*, n.º 21 (Medellín, mayo de 1970): 3.

⁷⁶ Darío Ruiz, “Bajo el imperio de la razón”, *El Espectador* (Bogotá, 3 de mayo de 1970): s.p.

⁷⁷ Miguel Ayuso, “Hablan dos jurados”, *El Tiempo* (Bogotá, 5 de mayo de 1970): s.p.

los norteamericanos.⁷⁸ En otras palabras, en la selección de los ganadores hubo una predilección por aquellas propuestas que se acercaban a los lenguajes del arte europeo, lo que para muchos periodistas evidenciaba la incapacidad de los jurados de entender y valorar las iniciativas plásticas de los autores latinoamericanos desde una perspectiva no eurocéntrica o norteamericanista.⁷⁹

Algunas otras reseñas sobre la resolución del jurado llegaron a afirmar que la obra ganadora era un “mamarracho carente de arte” y un síntoma de la decadencia del lenguaje plástico contemporáneo. Al respecto, Leonel Estrada comentó:

Yo no culpo a algunos de los señores periodistas por emitir estos juicios que yo, personalmente, considero ligeros, pues dichos juicios, para que sean certeros, requieren una preparación y un conocimiento de obras tales como por ejemplo la de Tomassello [sic] o la del mismo Bessarelli y yendo más atrás en la historia del arte, la de Malevich. Obras como estas no se pueden medir por lo que lleven de “mensaje” — que no lo llevan — y menos con un criterio netamente latinoamericano.⁸⁰

⁷⁸ *Ibíd.*

⁷⁹ La misma opinión expresó el periodista Iván Palacio: “Es más fácil que un loro hable ruso en dos horas, que un europeo o americano comprenda y evalúe bien una obra artística reflejo de la sociedad latinoamericana”. Iván D. Palacio, “Flautillas”, *El Diario* (Medellín, 8 de mayo de 1970): s.p.

⁸⁰ Leonel Estrada, citado en “En el primer premio el jurado actuó con conocimiento del arte moderno”, *El Colombiano* (Medellín, 8 de mayo de 1970): s.p.

Por otra parte, el hecho de que ninguno de los tres premios principales quedara en manos de algún colombiano generó molestias entre los artistas locales. Omar Rayo, por ejemplo, afirmó que el jurado había “estafado” al no seleccionar como ganadores a colombianos de un premio que en su opinión tenía el objetivo de ser un estímulo para la producción nacional.⁸¹ Al respecto, en una entrevista publicada en el diario *La República*, Lawrence Alloway afirmó que las obras colombianas “son buenas, pero no tan sofisticadas como las foráneas” debido a la falta de conocimiento sobre lo que se está realizando en las artes plásticas en otros países, lo que conduce a una carencia de identificación con el resto del arte latinoamericano.⁸²

La predilección por obras pertenecientes a la corriente del arte óptico generó también controversias respecto de la representación de las nuevas poéticas de la vanguardia que expresaban el momento de crisis y de revisión de la pintura de caballete, como los *happenings* y las instalaciones. Algunos artistas de la delegación brasilera, Danilo Di Prete o Toyota, por ejemplo, tacharon de “anticuada” la selección de los premios ya que estos no daban cuenta de la heterogeneidad de las propuestas presentadas en la bienal.⁸³

No obstante, algunas de las obras de esas poéticas que sí recibieron reconocimiento se llevaron premios especiales;

⁸¹ Amparo Hurtado de Paz, “La Bienal ante el público”, *El Espectador* (Medellín, 6 de mayo de 1970): s.p.

⁸² Lawrence Alloway, citado en “Los artistas colombianos son buenos por accidente”, *La República* (Medellín, 4 de mayo de 1970): s.p.

⁸³ Amparo Pérez Camargo, “Descontento brasilero”, *La República* (Bogotá, 3 de mayo de 1970): s.p.; Rodrigo Pareja, “El argentino Tomasello ganó la II Bienal. Crítica adversa en Medellín”, *El Colombiano* (Medellín, 1 de mayo de 1970): 22.

ese fue el caso del premio de Colcultura para artistas nacionales, otorgado a Bernardo Salcedo por la instalación *Hectárea*. Además de ese reconocimiento a un artista nacional, Colcultura otorgó un premio a una obra internacional que fue para José Carlos Ramos, de Perú. Ambos premios correspondían a una “bolsa viajera” por veinticinco mil pesos.

La instalación de Salcedo consistía en una pila de trescientas diez bolsas plásticas numeradas y dispuestas en el suelo sin ningún tipo de orden. Cada bolsa estaba rellena de heno y, según comentó el autor, se vendían de manera separa por sesenta pesos cada una. La obra tuvo buenos comentarios por parte del público estudiantil, que abogan por el rechazo a la pintura como manifestación propia del arte burgués. No obstante, una parte de la crítica local la consideró más como una acción burlesca y “desorientada”.⁸⁴ La obra de Salcedo fue una de las más controvertidas de esa edición y de la que generó más comentarios de prensa pues se trataba de una propuesta que rompía con el estatus de la originalidad e idealismo de la obra de arte moderna.

Gina McDaniel Tarver ha afirmado que el gesto de Salcedo, específicamente el uso de un material como la paja y su disposición en la forma de un paisaje desordenado, podría aludir a la situación agraria del sector rural colombiano y, de esa manera, presentaba un cuestionamiento directo al contexto sociocultural donde la obra fue creada.⁸⁵ Esa

⁸⁴ “Bienal ‘no comprometida’ en Medellín. Lo de Salcedo es ‘Pura paja’”, *El Espectador* (Bogotá, 3 de mayo de 1970):14-A.

⁸⁵ Gina McDaniel Tarver, *The new Iconoclasts. From art of New Reality to Conceptual Art in Colombia, 1961-1975* (Bogotá: Ediciones Uniandes, 2016), 131-140.

interpretación, que la autora recupera de otros críticos de arte como Miguel González, pareció pasar inadvertida a muchos de los asistentes a la muestra que no eran especialistas en arte contemporáneo. En algunos casos, el público tuvo problemas a la hora de entender la obra como algo más que un gesto contra el arte tradicional, y afirmaron que se trataba algo de “mal gusto” al mismo tiempo que la calificaron, adecuadamente, como “pura paja” y hasta de “basura irrespetuosa”.⁸⁶

Las demás menciones y premios especiales fueron otorgados por la Gobernación de Antioquia (veinte mil pesos), uno otorgado a David Manzur; otro premio del Municipio de Medellín para Fanny Sanín; la mención Movifoto galardonó a Santiago Cárdenas y, por último, el Premio Sintéticos (mil dólares) entregado al artista Alberto Gutiérrez.

La modernidad como despolitización de las artes

Como vimos antes, las dos primeras bienales de Coltejer se realizaron en un ambiente de transformación y convulsión de la vida estudiantil y social en la universidad pública en

⁸⁶ Hernando Correa, “Impresionante éxito la II Bienal de Arte”, *El Espacio* (Bogotá, 2 de mayo de 1970): s.p.; Amparo Pérez Camargo, “Lo de Salcedo es pura paja”, *La República* (Bogotá, 3 de mayo de 1970): s.p.; Beatriz Zuluaga, “Asombro, desconcierto, escepticismo, en la II Bienal”, *La Patria* (Manizales, 24 de mayo de 1970): s.p.; Oscar Hernández M., “Sopa de Letras”, *El Diario* (Medellín, 5 de mayo de 1970): s.p. A pesar de esos comentarios del público y de la prensa que dan cuenta de la dificultad para entender el gesto críptico del artista, McDaniel Tarver afirma que “los cuestionamientos sociales de la obra de Salcedo [al estar anclados en el contexto local] no estaban dirigidos a los críticos de arte internacionales sino a los colombianos, incluido el público que formaba la audiencia general de la Bienal”. McDaniel Tarver, *The new Iconoclasts*, 140. (La traducción es nuestra).

Colombia. El hecho de que en esos eventos se privilegiaran los lenguajes del arte moderno internacional en la selección de obras, y que el número de piezas colombianas fuera menor en muchos casos que las presentadas por delegaciones extranjeras, hizo que el arte políticamente comprometido que tomaba parte del conflicto que se vivía en la universidad y en el ámbito social del país, fuera la excepción a la norma.

La elección de las obras ganadoras permitía constatar que las bienales privilegiaron una modernidad artística que parecía estar al margen de cualquier coyuntura o controversia política, como lo demuestran los premios otorgados a las obras de arte óptico y cinético de la edición de 1970.

A pesar de la carencia de obras con mensajes que hacían referencia al contexto político nacional, algunas de las piezas presentadas por artistas extranjeros contenían mensajes sobre determinados conflictos sociales por los que atravesaba el mundo en esos años. De ellas, la única que recibió reconocimiento por parte del jurado fue la presentada por el grupo Equipo Crónica de España, ganadora de la segunda mención, en cuyo caso había una denuncia política explícita sobre la guerra del Vietnam.

Ejemplo de otra obra que tomaba partido por la coyuntura política internacional fue la del artista argentino Julio Le Parc. Se trataba de una instalación, con la participación activa del espectador, que consistía en un ejercicio lúdico a modo de feria en el que los participantes debían derribar las siluetas de personajes de la cultura popular y política como el Tío Sam, Mickey Mouse o Adolfo Hitler. La obra estaba en consonancia con las ideas expresadas por el artista en relación con la desmitificación de figuras o conceptos que

regían el *statu quo* político o estético en el contexto internacional. En el catálogo de la muestra, Le Parc explicaba esa concepción del arte como herramienta para la crítica de las instituciones sociales, al mismo tiempo que exhortaba al compromiso político en las artes:

En el momento, más que nunca, el problema artístico no puede ser considerado como una lucha interna de tendencias, sino sobre todo como una lucha tácita, casi declarada, entre aquellos que, de una manera consciente o no, sostienen el sistema, buscan conservarlo y prolongarlo, y aquellos que igualmente de una manera consciente o no, con su actividad y su posición quieren hacerlo estallar, buscando aperturas, cambios.⁸⁷

Con esas ideas, que publicó en varios de sus textos, Le Parc buscaba promover transformaciones sociales mediante la desmitificación del arte para poner en evidencia las contradicciones del sistema artístico y económico capitalista. Por ese motivo, su propuesta se alejaba de la concepción tradicional de la obra de arte para presentar una actividad lúdica y recreativa cargada de humor satírico, que se alejaba de sus trabajos previos.

Le Parc había participado entre 1960 y 1968 en el grupo de investigación de Arte Visual (Groupe de Recherche d'Art

⁸⁷ Julio Le Parc, *II Bienal de Coltejer*, catálogo de la exposición, 1970, s.p. Tomado de Julio Le Parc, "La desmitificación del arte", manuscrito, agosto de 1968, archivo Leonel Estrada, 2.

Visuel) en la ciudad de París, donde se llevaron a cabo investigaciones plásticas sobre los efectos de la luz, el color y el espacio que fueron fundamentales para la creación y consolidación del arte óptico y cinético. Asimismo, durante esos años, Le Parc y otros integrantes de ese grupo emplearon los espacios de consagración —la Bienal de París, por ejemplo— como lugares para la confrontación de ideas tanto estéticas como políticas.⁸⁸

En las revueltas del Mayo del 68 francés, Le Parc tuvo una importante participación en las actividades del taller popular de afiches que condujo a su expulsión por unos meses de Francia. Desde entonces Le Parc, quién había ganado el primer premio de la Bienal de Venecia de 1966 y tenía una importante reputación internacional, llevó a cabo una comprometida actividad de resistencia ante el imperialismo estadounidense y la sacralización de los productos culturales.⁸⁹ Algunos de los eventos donde llevó a cabo su activismo político fueron la Documenta IV de 1968, la X Bienal de São Paulo de 1969 o el Primer Encuentro de Plástica Latinoamericana de la Casa de las Américas en La Habana en 1972.⁹⁰

Recuperamos el caso de Julio Le Parc en la Bienal de Coltejer de 1970 no solo por ser uno de los artistas más

⁸⁸ Cristina Rossi, “Julio Le Parc y el lugar de la resistencia”, en *ICAA Documents Project Working Papers*, n.º 2 (mayo de 2008): 43.

⁸⁹ Sobre la participación de Le Parc en la Bienal de Venecia de 1966, véase Isabel Plante, “La multiplicación (y rebelión) de los objetos. Julio Le Parc y la consagración europea del arte cinético”, en Isabel Plante y Cristina Rossi, *La abstracción en la Argentina: siglos XX y XX* (Buenos Aires: Fundación Espigas, 2010), 18-70.

⁹⁰ Rossi, “Julio Le Parc y el lugar de la resistencia”, 43-49.

famosos participantes, sino porque es un ejemplo que comprueba el interés de los organizadores por mantenerse al margen de los conflictos o las denuncias políticas que pudiesen generar los artistas o sus obras.

Además del contenido de la instalación, que proponía al espectador una actitud combativa frente a la colonización del imperialismo estadounidense, Le Parc tuvo la oportunidad de dar a conocer sus opiniones en los espacios de la bienal a la que asistió personalmente, mediante la repartición de panfletos que exponían sus ideas políticas. Los organizadores de la bienal anunciaron — o al menos tuvieron la intención de hacerlo — la visita de Le Parc en un boletín de prensa dedicado exclusivamente a la participación de ese artista en la muestra.⁹¹ No obstante, según Samuel Vázquez, una vez Estrada y las directivas de Coltejer fueron conscientes de la participación política de Le Parc en el contexto francés, y de los peligros de la llegada a la bienal de un artista que años antes había sido expulsado de Francia por su actividad subversiva, decidieron cancelar su visita.⁹² Por tal motivo, los organizadores del evento le enviaron un telegrama a Le Parc pidiéndole que se abstuviera de viajar a Medellín alegando carencias en el

⁹¹ “El artista argentino Julio Le Parc en la II Bienal de Arte Coltejer”, boletín de prensa, s.f., archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.

⁹² Entrevista a Samuel Vázquez, 13 de junio de 2016. Leonel Estrada conoció el manuscrito de “La desmitificación del arte”, ya que este se encuentra en el archivo personal de Estrada y fue de ese texto del cual se sustrajo la presentación que acompaña la obra de Le Parc en el catálogo de la bienal de 1970. En ese texto Le Parc muestra su compromiso con una revolución cultural en el campo del arte que pueda devenir en transformaciones sociales y económicas que afecten la totalidad de la sociedad. Julio Le Parc, “La desmitificación del arte”, manuscrito, agosto de 1968, archivo Leonel Estrada.

presupuesto para financiar el viaje de los artistas participantes.⁹³ No obstante los esfuerzos de los organizadores, el telegrama fue enviado mientras Le Parc se encontraba ya en camino a Medellín y pudo visitar la bienal.

El panfleto repartido por Le Parc era una “encuesta para identificar sus enemigos”. En ella se encontraba un círculo con seis imágenes con dibujos de hombres que representaban en orden descendiente: el “imperialista”, el “capitalista”, el “militar”, el “intelectual neutral”, el “policía” y el “indiferente”. Posteriormente, la encuesta preguntaba: “¿este orden de importancia le parece exacto?” y “si no, qué orden le daría”, así como los datos del encuestado.⁹⁴ La actividad propuesta por el artista invitaba a los participantes a tomar partido por la lucha revolucionaria mediante una actitud crítica a las instituciones e individuos de ostentaban el poder económico, intelectual y militar.

Las actividades llevadas a cabo por Le Parc en la Bienal de Coltejer, así como la obra presentada, no fueron muy bien recibidas por los críticos de arte presentes en el evento. Uno de los jurados de esa edición, Lawrence Alloway, afirmó al respecto de esa obra que “la iconografía del compromiso [presentada por LeParc] parecía una débil colección de estereotipos, que ni correspondían a las realidades políticas colombianas ni eran adecuadas como manifestación de una revolución más extensa. El arte revolucionario de Le Parc

⁹³ Entrevista a Samuel Vázquez, 13 de junio de 2016.

⁹⁴ Julio Le Parc, “Encuesta del juego ‘identifique sus enemigos’”, 1970, archivo Bienales Coltejer, Museo de Antioquia.

era, de hecho, muy Mickey Mouse”.⁹⁵ Por su parte, Marta Traba afirmó que la obra se trataba de un “juego de pelota mal hecho, sucio, sin gracias [y digno de] una feria de diversiones de algún pueblito perdido en el Far West”.⁹⁶

Además del ejemplo de Le Parc, las pocas excepciones de arte de denuncia política que se presentaron en la bienal de 1970 fueron realizadas por los artistas colombianos Lucy Tejada, quién expuso una obra que denunciaba las condiciones de pobreza y hambruna como producto de la industrialización; y Gonzalo Posada, que presentó una obra crítica a la ofensiva armada de Estados Unidos en Vietnam. Asimismo, el artista español Josep Monjalés presentó una dura crítica a la burguesía y al arte que ella representaba, al que consideraba alienante y enajenado, y que se prestaba como herramienta para exaltar los valores de ese sector del capitalismo. Según afirmó en el catálogo a modo de justificación, su participación en la bienal tenía como objetivo el combate y la denuncia del arte burgués dentro de sus propios marcos de exhibición.⁹⁷ Además de esas declaraciones, reproducidas en el catálogo de la muestra, Monjalés presentó una obra que representaba lo que al parecer era una escena de una tortura, acompañada de una

⁹⁵ Lawrence Alloway, “Colombia no tiene hoy pintores maduros de edad media”, *El Diario* (Medellín, 24 de julio de 1970): 10. Publicado originalmente en *The Nation*.

⁹⁶ Marta Traba, “La segunda Bienal”, *Magazín Dominical de El Espectador* (Bogotá, 24 de mayo de 1970): 4. Para Darío Ruíz, cuya opinión se acercaba a la de Marta Traba, “las categorías políticas propuestas eran demasiado simples, demasiado esquemáticas”, por lo que la obra caía en un populismo que la volvía contra sí misma. Darío Ruíz, “El caso de Julio LeParc”, *El Espectador* (Medellín, mayo de 1970), s.p.

⁹⁷ Josep Monjalés, *II Bienal de Coltejer*, catálogo, s.p.

estampilla de España en conmemoración del año internacional de los derechos humanos en 1968. Como vemos, las obras que expresaban un mensaje político directo fueron una excepción — cinco entre trescientas veinticinco, según el catálogo de la muestra — y ninguna con un contenido explícito de los conflictos sociales colombianos por los que atravesaba el contexto en el que se desarrollaba la Bienal, es decir, la universidad pública.

No obstante, en la muestra principal había otras obras que representaban valores distintos a los de una modernidad autorreferencial y autónoma de los problemas sociales y políticos del mundo contemporáneo. En la edición de 1970 un grupo de alrededor de ocho pinturas de artistas de Centroamérica y el Caribe, principalmente de Haití, Jamaica, Honduras y Costa Rica, que representaban valores locales tradicionalistas, son ejemplos de lo anterior. Ese grupo de obras, que se alejaban notablemente de las corrientes internacionales, plasmaban mediante un lenguaje figurativo, y en algunos casos *naïve*, escenas de la vida cotidiana y de los paisajes de las regiones de donde provenían sus autores. La pintura del hondureño José Antonio Velásquez, por ejemplo, representaba un paisaje bucólico de San Antonio de Oriente, “con su iglesia construida por los españoles, sus casitas colocadas en forma caprichosa, [y] sus calles empedradas”.⁹⁸

Muchos periodistas y críticos se referían a estos artistas del centro del continente como “primitivistas”.⁹⁹ Entre ellos se encontraba Marta Traba, quien afirmó que estos “magníficos

⁹⁸ José Antonio Velásquez, *II Bienal de Coltejer*, catálogo, s.p.

⁹⁹ Sonia Osorio, “Lo bueno y lo absurdo de la Bienal de Coltejer”, s.p.

pintores primitivos viven una vida propia, independiente del lenguaje y proceso del arte contemporáneo”.¹⁰⁰ Para Traba, el conjunto de obras presentada por Haití consistía en una “isla” en el mar de obras de la modernidad, con la que se representaba una visión de la resistencia y persistencia de la cultura negra de la nación centroamericana.¹⁰¹ Traba, la defensora más prominente de la estética moderna en Colombia por esos años, valoraba el aporte de los haitianos en la Biental de Coltejer por considerarlos una muestra de la *estética de la resistencia*, que había empezado a promover durante esos años.¹⁰²

A pesar de que el arte antioqueño, sobre todo el de los artistas de origen rural, compartía muchos de los rasgos formales y temáticos de las obras centroamericanas, esas obras “primitivistas” antioqueñas fueron rechazadas por la selección oficial. De esa manera, la exposición de artistas centroamericanos fue presentada en la bienal como una representación de la otredad, con la que el arte local y regional colombiano tomaba una distancia. Al respecto, Ivan Karp ha afirmado que cuando las exhibiciones de arte dan cuenta de la “otredad”, funcionan no solo para reforzar una identificación en términos de lo que se es, sino, y tal vez de manera más significativa, de afirmar lo que no se es.¹⁰³ Así pues, las obras de los artistas de la región

¹⁰⁰ Marta Traba, “La segunda Biental: guía para incrédulos”, *Magazín Dominical de El Espectador* (Bogotá, 24 de mayo de 1970): 4.

¹⁰¹ *Ibíd.*, 5.

¹⁰² Sobre la estética de la resistencia, véase Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* (México: Siglo XXI, 1973).

¹⁰³ Ivan Karp, “Culture and representation”, en *Exhibiting cultures. The poetics and politics of museum display*, ed. por Ivan Karp y Steven D. Lavine (Washington y Londres: Smithsonian Institution Press, 1991), 15.

centroamericana remarcaban una diferenciación mediante la idea de que el arte colombiano estaba más cerca de aquel de las capitales del mundo del arte internacional que del arte popular centroamericano.

Como vimos, a pesar de esas excepciones, la mayoría de las obras de la bienal de 1970 hacía parte de lenguajes cercanos a la abstracción geométrica, el arte óptico y el arte conceptual, que no representaban ningún tipo de declaración sobre el contexto político y social nacional o internacional, al menos de manera explícita.

De hecho, los organizadores de la muestra, con Estrada a la cabeza, enfatizaron en la independencia y la autonomía política del evento.¹⁰⁴ Revisando las experiencias llevadas a cabo en Medellín con las bienales, Leonel Estrada expuso en el marco de la Bienal de Venecia de 1985 sus ideas sobre lo que debía y no debía ser una exposición artística internacional. Según su opinión, esos eventos no debían ser “objeto para uso político” y debían abstenerse de ser un “sitio vulnerable a los ataques y vandalismos de anarquistas”.¹⁰⁵ Según expuso, las bienales debían ser un medio para la difusión y el diálogo de ideas sobre el arte y la cultura, que se mantuviese al margen de otros problemas sociales o políticos.

Las declaraciones de los jurados daban cuenta también de esas actitudes de despolitización de las artes que se contraponían a las actitudes de varios de los artistas participantes

¹⁰⁴ “Se hacen preparativos para la III Bienal de Coltejer”, *El Heraldo Católico* (Medellín, 25 de septiembre de 1971): s.p.

¹⁰⁵ Leonel Estrada, “Ponencia en la Bienal de Venecia”, 16.

como Le Parc o Monjalés. Vicente Aguilera Cerni lo afirmó con estas palabras en el catálogo de la muestra:

Esperar del arte trasformaciones sociopolíticas, es pedir peras al olmo. Imaginar que el señalamiento de actitudes mentales racionales sea infiltrar neocolonialismos culturales europeos, es querer sacar vinagre prensando aceitunas. Suponer que las realidades históricas nacen al conjuro de simples buenos deseos o del remedo de otras imputaciones, resulta candoroso.¹⁰⁶

No obstante, la opinión de Aguilera Cerni no era compartida por todos los jurados invitados. Giulio Carlo Argan, comprometido miembro del Partido Socialista italiano, tenía una idea diferente del papel del arte abstracto en el contexto político. Según afirmó, la decisión de premiar obras del constructivismo abstracto se debía a que la actitud racionalista que caracterizaba esos lenguajes representaba, según él, un giro hacia el socialismo que contrarrestaba la influencia de Estados Unidos en Latinoamérica.¹⁰⁷

Es probable, como afirmó Samuel Vázquez, que Leonel Estrada y Uribe Echavarría desconocieran las filiaciones políticas de Argan cuando lo invitaron a ser jurado de la muestra.¹⁰⁸ Lo cierto es que la invitación de Argan reflejaba cuál era papel que un sector de la intelectualidad desempeñaba en la

¹⁰⁶ Vicente Aguilera Cerni, *II Bienal de Coltejer*, catálogo, 1970, s.p.

¹⁰⁷ “Artes y Espectáculos”, *Análisis*, n.º 479 (Buenos Aires, 19 al 25 de mayo de 1970): 58.

¹⁰⁸ Entrevista a Samuel Vázquez citada.

difusión de ideas que iban contra el *statu quo*. Así lo advirtió Fernando Landazábal, cuando un año antes afirmaba que la participación de críticos de arte afiliados a partidos comunistas como jueces de certámenes de pintura fue un importante mecanismo de control cultural y de expansión de las ideas subversivas.¹⁰⁹ Según Landazábal, estos agentes intentaron presentar nuevas expresiones de arte que hacían referencia a nuevas manifestaciones de la “persona humana y de la concepción del ser”, buscando con esto borrar el tradicionalismo y generando una ridiculización del pasado:

Se trata pues, de acabar con un sentido de las cosas, para apreciarlas diferentes; de relevar una ética popular por un nuevo sentido de la moral social e individual que le haga ver al hombre la necesidad de un cambio profundo en la organización y funcionamiento del Estado, a fin de que luche por una nueva causa, entregando su corazón y su espíritu a la clase de lucha que se le exija, en el campo que se le exija y en el tiempo en que se le imponga el cumplimiento de los compromisos al nuevo revolucionario.¹¹⁰

A pesar de la presencia de Argan o de artistas como Le Parc en la segunda bienal, el mensaje y las ideas que estos defendían parece no haber tenido un impacto significativo en el público asistente. En una de las paredes del Museo Antropológico se colgó un cartel que invitaba a los visitantes a

¹⁰⁹ Landazábal Reyes, *Estrategias de la subversión*, 211.

¹¹⁰ *Ibíd.*, 213.

expresar sus opiniones sobre la muestra. Sobre ese cartel, que no se conserva, el periódico *El Correo* publicó una nota que reproducía las ideas expresadas por el público, algunas con un claro mensaje antiburgués y antiimperialista:

Los artistas merecen la oligarquía. [...] El arte es popular y, por consiguiente, el pueblo lo debe entender, lo expuesto aquí no lo entiende el pueblo. Solo lo entiende el burgués. [...] Giramos alrededor de un centro: el Tío Sam. [...] Vencer o morir! [...] Sobran los gringos yanquis oligarcas: out from Colombia, you are stupid dogs. [...] Mientras no suceda un cambio estructural, todas nuestras manifestaciones serán pobres y dependientes de nuestro enemigo: el imperialismo. [...] Y el pueblo sigue engañándose. Esto es para las élites. [...] La burguesía y su arte se han corrompido. [...] Existen dos clases de arte: el burgués y el proletario. Se nota la influencia abierta de la ideología burguesa en los artistas.¹¹¹

Para esos estudiantes, la inserción de la modernidad artística —entendida como manifestación cultural propia de la burguesía industrial— en el espacio universitario estaba en consonancia con los impulsos, llevados a cabo por parte de agencias estadounidenses y colombianas, de hacer de la universidad un espacio de formación de capital humano que sirviera al sistema de producción capitalista.

¹¹¹ “Cómo está recibiendo la II Bienal, el público?” *El Correo* (Medellín, 6 de mayo de 1970): s.p.

En ese sentido, no solamente los contenidos de las obras fueron problemáticos para algunos sectores del estudiantado que vieron en ellas una forma de colonialismo cultural. Al ser un evento financiado y promovido por las élites industriales de Medellín, algunos de los movimientos estudiantiles mostraron una resistencia hacia las bienales, al considerarlas un evento propagandístico de los valores de la burguesía. Algunos periodistas informaron que, durante la inauguración de la segunda edición, reservada para invitados especiales, se presentaron manifestaciones de estudiantes que gritaban consignas frente al edificio contra ese sector de las élites antioqueñas.¹¹²

Las denuncias de los visitantes a la muestra que se expresaban en el cartel mencionado, que hacían referencia a una intromisión del “imperialismo” estadounidense en la vida social y cultural de Colombia, no estaban faltos de argumentos. José Gómez Sicre, jefe de la División de Artes Visuales de la Organización de Estados Americanos fue uno de los invitados a la edición de 1970 y estuvo en Medellín para la inauguración. Luego de esto, Gómez Sicre sostuvo una repetida comunicación con Leonel Estrada, en la que le dio recomendaciones sobre la organización de las bienales de arte. En una carta del 7 de junio de 1971, Gómez Sicre recomendó a Estrada, de forma insistente, no aceptar en la bienal de 1972 a artistas cubanos residentes en la isla y a limitarse a invitar a artistas residentes fuera de ese

¹¹² Beatriz Zuluaga, “Asombro, desconcierto, escepticismo, en la II Bienal”, s.p.

país.¹¹³ El pedido de Gómez Sicre, que respondía según afirmó a un interés ideológico más que político, tenía en realidad como objetivo ayudar a la “causa de la democracia” en el marco de los conflictos de la Guerra Fría entre Estados Unidos y Cuba.

En otra misiva dirigida a Leonel Estrada el 1 de febrero de 1973, Gómez Sicre cuestionaba que la intención didáctica, que animaba la organización de la bienal, no había sido encontrada por él en su visita a la bienal de 1972. Asimismo, y debido a la participación de artistas conceptuales en la exposición, Sicre le recomendaba a Estrada que les concediera a estos menor importancia, “menos espacio y significación menos destacada que al artista que tiene que romperse las manos y los ojos frente a un caballete o una mesa de dibujo”.¹¹⁴ Sicre continuaba con comentarios y sugerencias sobre la forma en que debía organizarse la muestra: dar preminencia y protagonismo a artistas más consagrados o que trabajaran con medios más tradicionales y lograr una mejor comunicación entre la organización y los artistas participantes para que estos últimos estuviesen mejor informados del estado de sus obras.

La intromisión de Gómez Sicre en la organización de la bienal fue conocida por la prensa local e internacional, como lo demuestra una corta nota publicada en el periódico *El Tiempo* titulada “Continua el pánico”, donde pudo leerse:

¹¹³ José Gómez Sicre, “Carta a Leonel Estrada”, Washington, 7 de junio de 1971, archivo Leonel Estrada, 1.

¹¹⁴ José Gómez Sicre, “Carta a Leonel Estrada”, Washington, 1 de febrero de 1973, archivo Leonel Estrada, 1.

Ha crecido el pánico colectivo ante la posible intromisión de Gómez Sicre en la organización de la II Bienal de Coltejer. Pasajes vienen y pasajes van. Esperamos que Samuel Vázquez, joven coordinador del certamen, no se deje tentar por las molosas ofertas de la Unión Panamericana.¹¹⁵

La misma nota afirmaba que “la segunda Bienal de Medellín debe estar alerta contra las maquinaciones del grupo de la OEA” quienes, según informaba, se habían entrometido en otros certámenes nacionales como en el Festival de Arte de Cali premiando a sus artistas protegidos. Según el diario, Gómez Sicre era altamente perjudicial “porque sus conexiones internacionales son folcloristas, pseudo indigenistas, paternalistas y este espíritu es precisamente contrario al nuevo concepto de las jóvenes tendencias”.¹¹⁶

Ante lo que fue percibido como una forma de intromisión de los intereses estadounidenses y de los valores de la burguesía local en el ámbito de la cultura local universitaria, algunos grupos de la Universidad de Antioquia presentaron formas de rechazo y de resistencia. Los miembros de la Brigada de Teatro de Trabajadores del Arte Revolucionario (BTTAR), activo en esa universidad, realizaron una obra corta en contra de las bienales de Coltejer titulada *La Bien mal*.¹¹⁷ Según informó la prensa de Medellín:

¹¹⁵ “Notículas artísticas”, *El Tiempo* (Bogotá, s.f.), archivo Bienales de Coltejer, Museo de Antioquia.

¹¹⁶ *Ibíd.*

¹¹⁷ Paula Andrea Zapata Zapata, “El papel del arte y la cultura en el movimiento estudiantil de la Universidad de Antioquia 1966-1974” (tesis de pregrado,

Cerca al local donde están expuestas las obras enviadas a la bienal, los alumnos de arte y de diversas dependencias de la Universidad de Antioquia han abierto “exposición” de absurdos, a la cual llaman “la bienmal”. Está ahí, al lado de la otra, y trae tanto o el mismo público que va a la primera, pues nadie quiere quedarse sin ver la explosión juvenil contra las manifestaciones de anti-arte.¹¹⁸

Lastimosamente no se conservan documentos sobre el evento de la “bienmal” pero la iniciativa manifiesta los modos de recepción de la Bienal de Coltejer como exposición representativa de unos valores culturales y políticos que no fueron bien aceptados por todos los miembros del público estudiantil. No pretendemos afirmar que existió una resistencia homogénea por parte del estudiantado a los lenguajes de la modernidad presentados en las bienales. El carácter heterogéneo, transitorio y poco documentado que tuvieron los movimientos estudiantiles presenta una clara dificultad a la hora de determinar la incidencia de las Bienales de Arte de Coltejer en la vida política y social de la Universidad de Antioquia.¹¹⁹

Medellín, Universidad de Antioquia, s.f.), 94; Rodrigo Saldarriaga, “La actividad teatral”, en *Universidad de Antioquia: historia y presencia*, 615.

¹¹⁸ “Vigencia de la Bienal”, *El Correo* (Medellín, 13 de mayo de 1970), s.p.

¹¹⁹ Lipset, “El estudiantado y la política en una perspectiva comparativa”, 70. Sobre las relaciones entre los movimientos estudiantiles y las expresiones artísticas y culturales en el contexto que nos ocupan cf. Zapata Zapata, *El papel del arte y la cultura en el movimiento estudiantil de la Universidad de Antioquia 1966-1974*. En esa investigación no son tratadas las bienales de arte de Coltejer y su relación con el ámbito universitario, sino que se centra de manera exclusiva en el análisis

Lo que sí podemos afirmar es que tanto la “bienmal” como los comentarios expresados por los estudiantes contra la bienal de arte no pasaron desapercibidos por los artistas y organizadores que defendían el evento de Coltejer. Así lo expresó el artista antioqueño Pedro Restrepo Peláez cuando se preguntaba en un diario local:

¿Qué tiene que ver una bienal de arte, de tipo norteamericano como es esta en términos generales, con la propaganda y el proselitismo político que allí se está haciendo, dizque contra el imperialismo y el capitalismo criollo, explotador inicuo de quienes están exponiendo sus trabajos?¹²⁰

La pregunta de Restrepo Peláez, conocido en la ciudad por sus ideas conservadoras, dejaba entrever que la vinculación de los contenidos de la muestra a las ideas de la derecha, que denunciaban los grupos de izquierda, no era perceptible por todos los espectadores.¹²¹

de las formas artísticas propias de la militancia estudiantil en la Universidad de Antioquia, como el teatro, la música y, en menor medida, la propaganda gráfica, de la que no presenta ejemplos concretos. Sobre este tema en relación con la literatura y el teatro, véase también Juan Guillermo Gómez, *Cultura intelectual de resistencia. Contribuciones a la historia del “libro de izquierda” en Medellín en los años setenta* (Bogotá: Ediciones desde Abajo, 2005); Mayra Natalia Parra Salazar y Jhoan Sebastián Maya Ruiz, “¡A teatro camaradas! Dramaturgia militante y política de masas en Colombia (1965-1975)” (tesis de pregrado, Medellín, Universidad de Antioquia, 2013).

¹²⁰ Pedro Restrepo Peláez, “El esfuerzo de Coltejer merece el agradecimiento de Colombia”, *El Colombiano* (Medellín, 6 de mayo de 1970): s.p.

¹²¹ Peláez fue el autor de un ensayo titulado “El homosexualismo en el arte actual”, donde acusaba a las poéticas del arte contemporáneo (arte pop, arte óptico,

En este sentido, podría pensarse también que las imágenes y los lenguajes del modernismo artístico, al proponer un quiebre con la tradición y el *establishment* cultural, podría haber encontrado cierta aceptación por parte de un sector del estudiantado. Al respecto, y como ha afirmado Seymour M. Lipset, “la educación, particularmente la educación universitaria, es de por sí una fuerza modernizadora, y por tanto en países subdesarrollados entra en conflicto con aquellos elementos que tratan de mantener los valores y las instituciones tradicionales”.¹²²

En otras palabras, es posible que entre el público asistente a las bienales de Coltejer se encontraran tanto aquellos que vieron en ellas manifestaciones del imperialismo extranjero en la vida cultural universitaria como los que aplaudieron la modernidad como quiebre con la tradición que representaban los grupos que ostentaban el poder político y económico en la región. La posible coexistencia de ambas actitudes por parte del estudiantado y de la comunidad académica podrían interpretarse como indicios de la variedad de posiciones y de los conflictos ideológicos presentes en el seno de los diversos movimientos, lo que imposibilita formular una posición exclusiva frente a los eventos y las imágenes en ellas exhibidas.¹²³

Hemos visto que las ideas de Estrada como director del evento enfatizaban una postura de independencia de la bienal

conceptualismo, etcétera) de ser unas estéticas “feminoides” que representaban la decadencia del arte “varonil”.

¹²² Lipset, “El estudiantado y la política en una perspectiva comparativa”, 85.

¹²³ Sobre la heterogeneidad ideológica de los movimientos estudiantiles en la universidad colombiana, véase Tirado Mejía, *Los años sesenta*, 359-362.

respecto de los eventos sociales y políticos que afectaban la vida universitaria, tanto a nivel regional como internacional. Al respecto, Ivan Karp afirma que la supuesta neutralidad de las exhibiciones artísticas como la que expuso Estrada es, de hecho, la cualidad que les permite a estas convertirse tanto en instrumentos de poder como en instrumentos de educación.¹²⁴ Además de lo anterior, las ideas del director de la Bienal de Coltejer tenían como objetivo marcar una diferenciación con otros eventos expositivos en el mundo de arte internacional que, debido a la incidencia de conflictos políticos, estuvieron por esos años en un estado de crisis, como veremos a continuación.

La Bienal de Coltejer frente a los debates políticos de la xxxiv Bienal de Venecia de 1968 y la x Bienal de São Paulo de 1969

Los dos eventos bienales más relevantes del mundo del arte internacional, la Bienal de Venecia y la Bienal de São Paulo, estuvieron marcados por controversias políticas y sociales generadas a partir del Mayo del 68 francés en el que también los movimientos estudiantiles tuvieron un importante protagonismo.

Semanas antes de inaugurada la xxxiv Bienal de Venecia, estudiantes de la Academia de Bellas Artes de esa ciudad anunciaron protestas durante la inauguración del evento. Los estudiantes, junto con otros extranjeros y algunos artistas participantes, se agruparon en el Movimento di boicottaggio della Biennale (Movimiento de boicot a la Bienal)

¹²⁴ Karp, "Culture and representation", 14.

y llevaron a cabo, entre otras manifestaciones, una toma de los espacios de la Academia. Según Aguilera Cerni, la bienal era solo un evento circunstancial que presentó una plataforma de exhibición a los estudiantes cuyos motivos para llevar a cabo sus manifestaciones no tenía que ver, necesariamente, con aspectos artísticos que presentaba la muestra.¹²⁵ No obstante, la bienal representaba un circuito por excelencia de comercialización del arte propio del sistema capitalista manejado por una pequeña, pero influyente, clase burguesa y fue ese el foco de los ataques de los manifestantes. Entre otras cuestiones, la crítica a la xxxiv Bienal se enmarcó en un cuestionamiento a la influencia de potencias económicas, como Estados Unidos, y sus mercados del arte en la adjudicación de premios monetarios a los artistas participantes.¹²⁶

La toma de los estudiantes de la Academia y las amenazas de nuevas manifestaciones produjeron la necesidad de que los países participantes, así como los organizadores del evento, tomaran medidas para el normal funcionamiento de la exposición que fue cerrada después de la inauguración oficial y abierta días después de lo previsto. Entre las medidas se encontraba la participación de cerca de dos mil miembros de la policía, carabineros y oficiales del ejército, a los que se les encargó velar por la seguridad del evento y de que se llevara a cabo de manera normal y pacífica la inauguración el 13 de junio.¹²⁷ La enorme presencia de la policía contribuyó a un

¹²⁵ Vicente Aguilera Cerni, "Un tema tumultuoso", en *D'ARS*, n.º 41-42 (Milán, 1968), citado en Di Stefano, "Una pagina dimenticata", 31.

¹²⁶ Di Stefano, "Una pagina dimenticata", 55.

¹²⁷ *Ibíd.*, 24.

clima de tensión entre los organizadores y los participantes de la muestra, algunos de los cuales llegaron a afirmar que la “Bienal no es sede de una muestra de arte, sino un cuartel” policial.¹²⁸ Debido a las revueltas la entrega de premios se pospuso por miedo a que los ganadores fueran objeto de ataques.

Los miembros del comité de boicot a la bienal, entre los que se encontraban artistas expositores de Venezuela, Canadá, Alemania y Francia, firmaron un compromiso de retirar sus obras de la exposición si la policía no abandonaba las instalaciones. De igual manera, algunos de los críticos participantes, entre los que se encontraba Giulio Carlo Argan, firmaron un comunicado en el que pedían formalmente que se suspenda la entrega de premios de la bienal de 1968 y señalaban su compromiso de reafirmar su confianza y su esperanza “en la lucha llevada a cabo por la salvación del mundo de los trabajadores, los estudiantes, las minorías intelectuales, por los que luchan contra la hegemonía imperialista del capitalismo, la discriminación racial, la represión política y policial”.¹²⁹

Tanto Argan como Lawrence Alloway, ambos jurados de la segunda Bienal de Coltejer, al parecer tenían opiniones contrarias sobre los hechos ocurridos en el evento de Venecia. Argan, quien como vimos fuera miembro del Partido Comunista italiano, abogaba por un circuito de arte autónomo frente a las lógicas del mercado capitalista y donde

¹²⁸ Ernesto Treccani, citado en *ibíd.*, 29. (La traducción es nuestra).

¹²⁹ Firmado por Vito Apuleio, Giulio Carlo Argan, Alberto Boatto, Maurizio Calvesi, Giorgio De Marchis, Gillo Dorfles, Maurizio Fagiolo, Giuseppe Gatt, Corrado, Maltese, Filiberto Menna, Achille Bonito Oliva, Lara Vinca Masina, Vittorio Rubiu, Tommaso Trini, Lorenza Trucchi, Marisa Volpi. Reproducido en Di Stefano, “Una pagina dimenticata”, 57. (La traducción es nuestra).

las instituciones oficiales, y no los comitentes privados, fuesen los principales promotores de la cultura artística. Por su parte, Alloway, quien también participó del evento veneciano, escribió en 1968 que pensar la bienal como una articulación de actividades turísticas destinadas a los ricos y contrapuesta a los intereses de las clases obreras, como denunciaban los miembros del boicot, representaba una perspectiva arcaica y sociológicamente ignorante.¹³⁰

En la misma línea del movimiento contra la Bienal de Venecia fue realizado el boicot a la x edición de la Bienal de São Paulo, al que terminaron adhiriéndose trescientos veintiún artistas y críticos de arte.¹³¹ En 1969, año en que se realizó esa edición de la bienal, Brasil atravesaba por una compleja coyuntura política producida por el gobierno militar de Emílio Garrastazu Médici que había generado el recrudecimiento de la censura oficialista. En ese caso, los críticos y artistas que se unieron al boicot —entre los que se encontraban Mario Pedrosa y Pierre Restany— denunciaban a la institución como un brazo del poder que enmascaraba la opresión del Estado.¹³² Al mismo tiempo, puesto que desde 1961 la Bienal São Paulo era financiada con capitales públicos, provenientes del Gobierno Federal y del Gobierno del estado de São Paulo, los artistas la veían como

¹³⁰ Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968*, 25.

¹³¹ Cecilia Rabossi, “El boicot a la x Bienal de San Pablo: distintos tipos de cuestionamientos”, en *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: curaduría, diseño y políticas culturales*, dir. Por María José Herrera (Córdoba: Escuela Superior de Bellas Artes Dr. Figueroa Herrera, 2011), 83-91; Caroline Saut Schroeder, “x Bienal de São Paulo: sob os efeitos da costestação” (tesis de posgrado, São Paulo, Universidad de São Paulo, 2011), 74-134.

¹³² Rabossi, “El boicot a la x Bienal de San Pablo”, 85.

un evento dependiente del Gobierno Militar, por lo que su participación en ella implicaba cierto grado de complicidad.

El “problema político” en las muestras internacionales de arte no fue exclusivo de las bienales de Venecia y São Paulo y terminó afectando a personalidades del mundo artístico de otras latitudes. En 1970 la prensa argentina escribió sobre los eventos bienales más importantes del mundo:

Desde la muerte, ocurrida 4 años atrás, de la bienal de Córdoba, en América Latina solo la de San Pablo podría compararse con Venecia como polo de atracción artística. La suerte del certamen véneto parece insegura: los disturbios provocados por disidentes anularon prácticamente la última bienal hace un par de años, y los organizadores paulistas tuvieron, hace unos meses, que lamentar la ausencia de varios países y de personalidades importantes.¹³³

Las razones de la disidencia, según informaban los argentinos, se debió a oposiciones políticas y a la falta de confianza en el valor de las muestras de ese tipo. Por ese motivo, un importante número de artistas y críticos de arte, entre ellos Marta Traba, se negaron a participar en eventos artísticos que se realizaran en países con situaciones de emergencia política como era el caso de Brasil.¹³⁴

¹³³ “Artes y espectáculo. La bienal colombiana”, *Análisis*, n.º 461 (13-19 de enero de 1970): 53.

¹³⁴ Marta Traba, “La segunda Bienal: guía para incrédulos”, 4.

Jorge Romero Brest había advertido en 1971 que “la Bienal de São Paulo, como la Bienal de Venecia, están sufriendo una crisis muy grave que no es solamente una crisis externa sino, además, una crisis que refleja una situación interna”. En su conferencia en ese evento, Romero Brest recordó el boicot organizado en la versión anterior de la Bienal de São Paulo, en el que él había participado rechazando la invitación como crítico de arte. Según sus declaraciones, en 1971 aceptaba haberse equivocado con esa actitud, que consideraba ahora como falsa y motivada por las ideas de otros.¹³⁵

Con motivo de los eventos ocurridos en las bienales de Venecia y São Paulo, Leonel Estrada escribió un documento de siete puntos donde se declaraban los principios de la Bienal de Coltejer. En este se afirmaba que:

Con relación al movimiento que viene organizándose contra las bienales internacionales de Venecia y São Paulo, los organizadores de la II Bienal de Arte Coltejer de Medellín, Colombia, quieren hacer las siguientes declaraciones: 1) La Bienal de Arte de Coltejer es una bienal no oficial, creada y mantenida por la Empresa Colombiana de Textiles. 2) La bienal no busca fines lucrativos. No cobra a los artistas comisiones de venta o exhibición. 3) La Bienal de Coltejer es una bienal distinta, ágil y dinámica que invita a los artistas directamente y les paga todo el transporte de sus obras tanto de venida como de regreso. 4) La Bienal de Coltejer no

¹³⁵ Jorge Romero Brest, transcripción de conferencia en la XI Bienal de São Paulo, 1971, archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.

describina [sic] a los artistas por países o por técnicas ni por tendencias. [...] 7) La II Bienal de Arte se desarrolla en los predios de la ciudad universitaria de la Universidad de Antioquia en Medellín, Colombia, ~~no en un museo~~, no en galerías privadas. Estará dirigida primordialmente a la juventud. El pueblo y la gente circulará [sic] libremente por ella. Todos recibirán sus enseñanzas y con ello justificará su misma existencia. La II Bienal es un diálogo abierto entre diversas expresiones culturales.¹³⁶

La necesidad de remarcar las diferencias entre la Bienal de Coltejer y los otros dos eventos internacionales tenía como objetivo prevenir posibles manifestaciones contra la muestra de Medellín. El argumento de Estrada se basaba en la autonomía de la Bienal de Coltejer frente a otros entes estatales, gracias a la financiación de la empresa privada y a la realización de la muestra por fuera de los circuitos oficiales del mundo del arte. En la misma línea, Estrada afirmaba que tal autonomía permitía la circulación y participación más libre del público por los espacios de la exhibición, por lo cual era una muestra más democrática que sus homólogas internacionales.

En ese sentido, la ubicación de las dos primeras bienales también contribuyó a marcar la diferencia con los eventos homólogos internacionales y ayudó a enfatizar el supuesto

¹³⁶ Leonel Estrada, “La Bienal de Coltejer es distinta”, documento mecanografiado, archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer. La frase “no en un museo” se encontraba tachada en el original, debido a que esa edición de la bienal sí se llevó a cabo en el Museo Antropológico de la Universidad de Antioquia.

carácter democrático que se le imprimió a la muestra de Medellín. Según la prensa internacional, uno de los motivos principales del desprestigio de las muestras de Venecia y São Paulo era su desconexión con el medio social en el que se realizaban.¹³⁷ Las grandes exhibiciones internacionales se presentaban como eventos dirigidos a un público exclusivo conformado por artistas, críticos y especialistas en arte, que ignoraba al resto de la comunidad como público objetivo. La ubicación de las dos primeras ediciones de la Bienal de Coltejer y su conexión directa con la universidad pública más grande de la ciudad permitía el acceso a un público joven, masivo y abierto, en su mayoría, a las novedades del arte contemporáneo.¹³⁸

En su viaje por Suramérica con motivo de la preparación para la II Bienal de Coltejer, Leonel Estrada tuvo la oportunidad de visitar la X Bienal de São Paulo en Brasil en 1969. Al respecto, escribió un artículo en el que plasmó sus impresiones sobre la muestra, que comenzó en 1951 gracias a la labor y el mecenazgo de Francisco Matarazzo Sobrinho y otros empresarios brasileiros. Estrada afirmó en esa reseña que:

Un recorrido por esa cantidad variadísima de pinturas, esculturas, grabados, etc. puede dar, de primer momento, la sensación de una crisis en el arte. Sin embargo, el balance sensato y tranquilo permite comprobar

¹³⁷ María Luisa Torrens, “Así opinó el diario *El País*, de Montevideo, sobre la II bienal de Arte de Coltejer”, *El Diario* (Medellín, 18 de junio): s.p.

¹³⁸ *Ibíd.*

que esta gran exhibición no es sino una muestra fiel del mundo convulsionado y el testimonio de época que pone de presente la importancia de los valores del diálogo y de la comunicación.¹³⁹

Para Estrada, las obras que se expusieron en la x Bienal de São Paulo representaban una transformación tanto estética como social del mundo contemporáneo, que llamó una “segunda revolución industrial”, caracterizada por el “desarrollo tecnoelectrónico, un avance en las ciencias físico-nucleares y por el creciente dominio de los campos de la cibernética”.¹⁴⁰ Por tal motivo, argumentaba la creciente utilización, por parte de los artistas que participaban en la x Bienal, de medios electrónicos y tecnológicos —por ejemplo computadoras— como un modo de renovación de los medios y lenguajes artísticos tradicionales. No obstante, la declaración de principios que mencionamos, los comentarios de Estrada sobre las bienales internacionales se basaban más en consideraciones estéticas que políticas, motivo que comprueba una vez más la falta de compromiso político que expresaba como organizador de ese evento.

El boicot de 1969 a la bienal de São Paulo llevó a que dos de los cinco artistas argentinos se abstuvieran de participar. Si se tiene en cuenta que fueron dieciséis los artistas argentinos que visitaron la Bienal de Coltejer de 1970, es posible

¹³⁹ Leonel Estrada, “Décima Bienal de São Paulo: lo que vimos”, documento mecanografiado, archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer, 2.

¹⁴⁰ Leonel Estrada, “Solo artistas de gran categoría concurrirán a la II Bienal de Arte Coltejer de Medellín”, documento mecanografiado, s.f., archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer, s.p.

afirmar que las coyunturas políticas de los eventos anteriores no afectaron el desarrollo de la bienal de Medellín, al menos en la cantidad de artistas que aceptaron participar.

Otras personas vinculadas a la organización de la bienal fueron más explícitas en señalar la relación del evento de Coltejer con las bienales de Venecia y São Paulo. Darío Ruíz, por ejemplo, escribió un artículo en el que afirmaba que los acontecimientos políticos del Mayo del 68 francés habían afectado el panorama del arte internacional, cuestionando el papel de las instituciones del arte en reafirmar los valores de la sociedad de consumo.¹⁴¹ Según afirmó, esos hechos políticos conllevaron a que desapareciera una “visión demasiado comercial del arte [...], una visión demasiado mística del artista, poniendo de presente el hecho de que el creador es, como un hombre de su tiempo, alguien que detecta el proceso de la historia y cuya obra como lenguaje debe acusar esta responsabilidad moral ante lo que a su alrededor sucede”.¹⁴² La misma opinión tuvo la prensa uruguaya que reseñó la Bienal de Coltejer:

Los organizadores de la 11 Bienal de Medellín han querido excluir de este certamen los aspectos negativos que contribuyeron a quitarle real trascendencia a este suceso cultural típico del siglo xx, las bienales, a saber: la incidencia de los intereses comerciales de

¹⁴¹ Darío Ruíz, “La 11 Bienal de arte: encrucijada en la cultura de América y España. Interrogantes a un evento que debe marcar un derrotero a nuestra cultura”, en *11 Bienal de Arte de Coltejer*, folleto (Medellín, mayo de 1970): s.p., archivo Bienales Coltejer, Museo de Antioquia.

¹⁴² *Ibíd.*

las galerías de arte, la distribución equitativa de los premios [...] y tercero la eliminación de los envíos oficiales.¹⁴³

Para Darío Ruíz, y para la prensa uruguaya, la Bienal de Coltejer había planteado sus derroteros teniendo en cuenta las coyunturas internacionales y por ese motivo, según afirmaba, se pensó como un espacio de confrontación abierta a todas las tendencias del arte y ajeno a las lógicas del mercado del mundo de arte, al menos en teoría. En su opinión, la confrontación que permitía la bienal de Medellín al abrir un diálogo entre el público, los artistas y sus obras, era suficiente para contrarrestar la crisis que había generado los acontecimientos políticos del Mayo del 68 francés en instituciones de ese tipo.

Construyendo espacios para la modernidad: el edificio Coltejer

El campus de la ciudad universitaria de la Universidad de Antioquia se consolidó desde 1968 como un símbolo de la modernización de Medellín gracias a su diseño urbanístico y arquitectónico que proyectaba un espacio abierto, diverso en el que confluían ideas y subjetividades.¹⁴⁴ En ese sentido, las obras expuestas en las dos primeras bienales de arte, que representaban lo más moderno de arte actual internacional,

¹⁴³ Torrens, “Así opinó el diario *El País*, de Montevideo, sobre la 11 bienal de Arte de Coltejer”, s.p.

¹⁴⁴ Uribe de H., “Modernización, tecnocracia y autoritarismo”, 550.

estaban en consonancia — al menos desde un punto de vista estilístico — con los espacios elegidos para su exhibición.

No obstante, la ciudad universitaria no fue un caso aislado de las transformaciones urbanísticas por las que atravesó Medellín durante esos años, sino que se desarrolló en un marco de modernización urbanística que afectó la apariencia de la ciudad y la forma en que los ciudadanos habitaban en ella.

Es indudable el papel determinante de los procesos de industrialización en la transformación del paisaje urbano de Medellín y que esto afectó, de maneras diversas, el acervo arquitectónico del entramado urbano que existían en el pasado.¹⁴⁵ En ese sentido, podría afirmarse que la *modernidad arquitectónica* de la ciudad fue tanto causa como consecuencia de los procesos de industrialización por los que atravesó Medellín durante todo el siglo xx.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Fernando Botero Herrera, “El espejismo de la modernidad en Medellín: 1890-1950”, *Lecturas de Economía*, n.º 39 (Medellín, julio-diciembre de 1993): 11-58.

¹⁴⁶ Fernando Viviescas ha afirmado que la modernización de la sociedad en Colombia no siempre estuvo acompañada de un desarrollo de las ideas de la modernidad arquitectónica en el país, tal como era entendida por arquitectos como Le Corbusier, Walter Gropius o Bruno Taut. Viviescas comprende el movimiento moderno en la arquitectura como un proyecto homogéneo en todas las latitudes en las que se desarrolla. Por ese motivo, afirma que no existió en Colombia dicho movimiento debido a que no se articuló “con su configuración a nivel mundial”. No estamos de acuerdo con esa perspectiva homogénea y compacta de las ideas del modernismo, tanto en la arquitectura como en las artes visuales, a pesar del carácter universalista del mismo discurso modernista. Pensamos que el modernismo debe ser entendido en sus particularidades y sus asincronías, y que las diferencias en cada caso, respecto al modernismo internacional, no niega la existencia de esas ideas en contextos diferentes al europeo o el norteamericano. Fernando Viviescas, “La ‘arquitectura moderna’: los esguinces de la historia”, en *Colombia: el despertar de la modernidad*, 362 y 363.

En Medellín, la modernización del entramado urbano tuvo para los bienes arquitectónicos una característica destacada: su no supervivencia.¹⁴⁷ La norma, en este caso, fue la transformación del paisaje por medio de la destrucción del patrimonio arquitectónico y su reemplazo por uno nuevo, una clara perspectiva de rechazo hacia el pasado y hacia lo que se consideraba viejo o anticuado.¹⁴⁸ Siguiendo a Berman, recordando a Marx, “todo lo que la burguesía construye, es construido para ser destruido”, debido a que los monumentos que ella erige no son rentables con el paso del tiempo.¹⁴⁹

Durante la primera fase de industrialización, la ciudad fue testigo de la destrucción de las construcciones de

¹⁴⁷ Botero Herrera, *Medellín 1890-1950*, 193; Luis Fernando Molina Londoño, *Fotografía de arquitectura en Medellín, 1870-1960* (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2001), 26; Jorge Orlando Melo, “Medellín: historia y representaciones imaginadas”, en memorias del seminario Una mirada a Medellín y al Valle de Aburrá (Medellín: Universidad Nacional de Colombia, y Biblioteca Pública Piloto, 1993), 13-20.

¹⁴⁸ Para Viviescas, “a diferencia de los pioneros del movimiento moderno [internacional], nuestros arquitectos en ningún momento tuvieron problema ni interpretativo ni epistemológico ni ético con las formas culturales, económicas o políticas que habían mantenido las formas ancestrales de producción del poder, del espacio y de la cultura en Colombia. Al no tener ninguna discusión con lo anterior, no tuvieron que formular ningún proyecto, así fuese copiado o prestado y, por lo tanto, en esto se alejaban tremendamente de cualquier preocupación modernista”. Pensamos, contrario a la opinión de Viviescas, que la actitud de desprecio frente al patrimonio histórico arquitectónico en la ciudad de Medellín, demostraría una actitud frente a las “formas ancestrales de producción” del poder, del espacio y de la cultura. Además, pensamos que, en este caso, esa actitud y su materialización tendría consecuencias históricas y sociales mucho más tangentes y trascendentes, a pesar de que no se exprese necesariamente en el plano teórico o discursivo. Viviescas, “La ‘arquitectura moderna’: los esguinces de la historia”, 362 y 363.

¹⁴⁹ Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, 95.

estilo colonial y republicano del siglo XIX. Posteriormente, a mediados del siglo XX, las víctimas fueron las obras proyectadas por el accionar de los protagonistas de la industrialización que se generaron en las primeras décadas del siglo XX siguiendo modelos europeos. Ejemplos de estos últimos fueron el teatro Junín, el hotel Europa o el edificio Olano, de los que solo quedan registros fotográficos.

Al respecto, Fernando Botero ha propuesto varias hipótesis para explicar el carácter efímero del patrimonio arquitectónico de la ciudad: por un lado, el predominio de ingenieros, por encima de arquitectos, tanto en la academia como en el sector de la administración pública de la ciudad, que a la hora de proponer proyectos arquitectónicos tienen en cuenta los valores de uso de las obras por encima de la riqueza estética o del estilo de las construcciones. Por otro lado, el predominio de intereses privados en la gestión urbanística de la ciudad ha conllevado a que se intente maximizar la rentabilidad de las propiedades inmobiliarias, lo que ha promovido construcciones con mayores espacios comerciales sobre las propiedades ya existentes.¹⁵⁰

Para Jorge Orlando Melo, los procesos de modernización del entramado urbano de Medellín, que según él comienzan en 1880, estuvieron acompañados e impulsados por un interés “civilizatorio” que pretendía el “control de los hábitos y costumbres campesinos y su reemplazo por lo que

¹⁵⁰ Otra hipótesis propuesta por Botero para explicar este fenómeno fue la constante adopción de modelos foráneos (primero haussmaniano y luego norteamericano). Botero Herrera, *Medellín 1890-1950*, 196 y “El espejismo de la modernidad en Medellín: 1890-1950”, 37-40.

se define como urbano”.¹⁵¹ En otras palabras, la modernización y el desarrollo de la ciudad en términos arquitectónicos y urbanísticos estaba ligada a un proceso de “culturización” y de educación de la población por parte de una élite política e industrial que se adjudicó el papel de “civilizar” a la sociedad.¹⁵² En ese sentido, el objetivo de las iniciativas de organizaciones como la Sociedad de Mejoras Públicas, además de la modernización de las estructuras urbanísticas y el mejoramiento de los servicios públicos, era la inculcación de valores cívicos y el impulso cultural mediante la creación de instituciones para la educación como el Instituto de Bellas Artes.

El teatro Junín y el hotel Europa son ejemplos paradigmáticos de esas cuestiones que mencionamos. Ambos espacios fueron construidos en el edificio Gonzalo Mejía en 1924 por el arquitecto belga Agustín Goovaerts. Esta obra fue considerada por muchos expertos como el mejor ejemplo de arquitectura moderna realizada en el país durante los años veinte.¹⁵³ El teatro, con una capacidad para cuatro mil quinientos espectadores, y el hotel se enmarcaban en el estilo arquitectónico del art nouveau europeo.¹⁵⁴ El edificio Gonzalo Mejía, nombre de empresario que comisionó la construcción, estuvo en pie hasta 1967 cuando fue demolido para

¹⁵¹ Jorge Orlando Melo, “Medellín 1880-1930: los tres hilos de la modernización”, *Revista de Extensión Cultural*, n.º 37 (Medellín, septiembre de 1997): 12.

¹⁵² Melo, “Medellín 1880-1930: los tres hilos de la modernización”, 15.

¹⁵³ Molina Londoño, *Fotografía de arquitectura en Medellín, 1870-1960*, 82.

¹⁵⁴ VV. AA., *Patrimonio urbanístico y arquitectónico del Valle de Aburrá* (Medellín: Área Metropolitana del Valle de Aburrá, 2010), 150.

construir la torre que se erguiría como el emblema moderno de la ciudad: el edificio Coltejer.¹⁵⁵

La edición de 1972 de la Bienal de Coltejer se trasladó del campus de la Universidad de Antioquia a los sótanos del recién construido edificio en el centro de la ciudad. Aunque se desconocen los motivos del cambio de sede, los conflictos estudiantiles dentro de la universidad pudieron ser una de las causas que influyeron en la decisión de utilizar los sótanos, aún sin terminar, del edificio Coltejer.



Construcción del edificio Coltejer,
tomado de *Lanzadera*, n.º 1 (julio-agosto de 1971).

¹⁵⁵ Además de la construcción del edificio homónimo, durante la presidencia de Uribe Echavarría Coltejer construyó barrios de viviendas para sus obreros y la iglesia Divino Redentor en el actual barrio de Simón Bolívar en Itagüí.

Cualquiera que haya sido el motivo, es interesante notar que Coltejer propició la demolición de un edificio destinado a la exhibición de artes escénicas como el teatro Junín, de un alto valor arquitectónico e histórico para la ciudad, para construir en ese predio su emblemático edificio que habría de alojar posteriormente un evento de exhibición de artes visuales modernas y contemporáneas como las bienales de arte.

El diseño de la muestra de 1972

En la bienal de 1972, llevada a cabo del 1 de mayo al 15 de junio, se expusieron alrededor de seiscientos obras de doscientos veinte artistas provenientes de veinticuatro países de América, y de España e Inglaterra como invitados especiales. La selección de artistas internacionales estuvo a cargo de Leonel Estrada y fue realizada por invitación directa, mientras que la selección de la representación colombiana recayó en Darío Ruíz, Rafael Squirru y Eddy Torres. En esa edición la coordinación del evento estuvo a cargo del arquitecto Óscar Mejía, en reemplazo de Samuel Vázquez quien había renunciado a su cargo; el diseño del montaje de las obras fue realizado por Peter Eggen.

Entre la lista de invitados se incluían cincuenta y siete artistas de Colombia, veintiuno de Estados Unidos, dieciocho de Argentina, doce de Perú, once de México, once de Brasil, nueve de España, nueve de Uruguay, ocho de Venezuela, siete de Inglaterra, siete de Cuba, siete de Chile, seis de Guatemala, cinco de Ecuador, cuatro de Paraguay, tres de Bolivia, tres de Canadá, tres de Puerto Rico, dos de Panamá, dos de Nicaragua, dos de Guyana y uno de Barbados, Jamaica,

Costa Rica, República Dominicana, Haití, Honduras, El Salvador y Trinidad, respectivamente.

En la tercera edición se amplió considerablemente el número de artistas antioqueños invitados que ascendió a diez, tres de los cuales recibieron menciones. Entre los antioqueños invitados se encontraron Dora Ramírez, Marta Elena Vélez, Rodrigo Callejas y Juan Camilo Uribe, varios de ellos pertenecieron posteriormente a la llamada Generación Urbana.¹⁵⁶ El grupo — que recibió ese nombre por una exposición itinerante realizada en 1975 con el título “Once antioqueños. La generación urbana” — representó durante la década de 1970 una generación de artistas jóvenes y contemporáneos de la ciudad de Medellín que adquirió cierta notoriedad en el campo artístico nacional después de su participación en la Bienal de Coltejer.

No obstante, la prensa capitalina afirmó que algunos artistas nacionales se quejaron de la “indiferencia y apatía” con la que fueron acogidas sus obras. Según informó Amparo Pérez, los organizadores recibieron mejor a los artistas extranjeros debido a su más explícita filiación con las poéticas vanguardistas.¹⁵⁷

A pesar de las críticas, en esa edición la selección de artistas colombianos no se limitó a aquellos que trabajaban de forma exclusiva con lenguajes del arte moderno o contemporáneo. Entre los pintores “primitivistas”, por ejemplo, se encontraba la obra de Román Roncancio García,

¹⁵⁶ Luis Fernando Valencia, “La generación urbana”, *El Colombiano* (Medellín, 30 de agosto de 1975): 2.

¹⁵⁷ Amparo Pérez Camargo, “No hubo respeto por los artistas nacionales”, *La República* (Bogotá, 3 de mayo de 1970), s.p.

un joven de 31 años que por entonces se encontraba preso en una cárcel de la capital, donde pintaba las obras que exponía.¹⁵⁸ Su trabajo representaba plazas y paisajes típicos colombianos que expresaban la “visión ingenua e infantil de las cosas”, según la definición propuesta por María Isabel Estrada en su *Diccionario de arte actual*.¹⁵⁹

Una de las características más remarcadas de la selección de artistas expositores en la tercera bienal fue que no aparecían los nombres más reconocidos del arte nacional o internacional, como Fernando Botero, Alejandro Obregón o Luis Caballero. De hecho, de la lista de doscientos veinte artistas solamente diecisiete habían participado en las dos ediciones anteriores y muchos de ellos se encontraban comenzando su carrera artística. Un artículo publicado en el diario capitalino *El Tiempo* se arriesgaba a afirmar que la ausencia se debía tanto a motivos personales como a objeciones con la organización o motivos políticos y socioeconómicos:

Algunos comunicados hablan de “manipulación dentro de un sistema dirigido por la oligarquía para dividir a los artistas y desfigurar los problemas de sus países y el arte”. Se habla de una “Bienal capitalista” con dineros obtenidos de la plusvalía obrera, que predica “un arte sin fronteras, universal y situado en el terreno de nadie”, al margen de contradicciones sociales. Se

¹⁵⁸ “Roncancio: pinta en una celda y exhibe en la III Bienal”, *La Patria* (Manizales, 30 de mayo de 1972): s.p.

¹⁵⁹ María Isabel Estrada, “Diccionario del arte actual”, *El Colombiano* (Medellín, 7 de mayo de 1972): 4.

denuncia un arte “reducido al nivel de mercancía” o hecho al gusto de las élites dominantes, que “estimula la competencia que sirva al sistema opresor”.¹⁶⁰

Las palabras del comentarista de *El Tiempo* permitían constatar que la participación o la ausencia de los artistas a la tercera bienal, al margen de los motivos particulares para asistir o no hacerlo, reflejó tanto de los conflictos políticos dentro de la organización del evento como de la influencia de las coyunturas nacionales e internacionales en el desarrollo de la bienal.

Las obras se expusieron en cinco bloques temáticos según los estilos que representaban, diferenciados por colores y distribuidos en cuarenta y una salas: arte abstracto (que reunía arte geométrico o constructivismo, arte orgánico o neogeométrico, arte informalista y arte óptico), arte figurativo (que incluía arte primitivo, arte kitsch, arte semifigurativo, arte hiperrealista, arte surrealista, nueva figuración y arte pop), arte tecnológico y científico (con obras de arte lumínico, arte cinético, arte audiovisual, arte biológico y biofísico), arte conceptual o de ideas (que incluía piezas de arte ecológico, arte corporal, arte de sistemas y arte antimuseo) y escultura.¹⁶¹ De esa manera, la exhibición intentó mantener el objetivo de presentar una muestra de lo más heterogéneo y amplio de las poéticas del arte contemporáneo.

¹⁶⁰ “Arte de masas o acontecimiento capitalista”, *Lecturas Dominicales de El Tiempo* (Bogotá, 7 de mayo de 1972): s.p.

¹⁶¹ “600 obras, 200 artistas, 29 países en la III Bienal de Arte Coltejer”, *Mujer*, n.º 114 (Bogotá, mayo de 1972): s.p. Una descripción de las obras en la sala de Arte Conceptual puede encontrarse en McDaniel Tarver, *The new Iconoclasts*, 170-190.

El espacio de la tercera bienal puso dificultades a la hora de realizar el montaje de las obras. Los espacios del edificio no fueron diseñados para la organización y presentación de exhibiciones de arte moderno y contemporáneo sino para albergar oficinas y locales comerciales. Por ese motivo, las salas en las que se presentó esa bienal no contaban con los espacios suficientes para el montaje de obras de grandes dimensiones o instalaciones. Así lo expresó la artista brasilera Paulina Rabinovich: “Creo que en general todo está muy bien, especialmente la calidad, pero actualmente se está trabajando en unas dimensiones tan grandes, que por ejemplo los artistas brasileños están perjudicados, al no poder exhibir por la falta de espacio”.¹⁶² Rabinovich se refería a la obra de artistas como Humberto Espíndola, quien no pudo llevar su obra por la imposibilidad de instalarla en las salas de 2,4 metros de altura del edificio.¹⁶³

La muestra ocupaba un recorrido que incluía casi 3 kilómetros y que sumaban cerca de 7000 m² para la exposición de obras.¹⁶⁴ El recorrido comenzaba por la entrada principal del edificio Coltejer, que daba a la importante avenida La Playa del centro de la ciudad. Una vez dentro del vestíbulo, los visitantes encontraban unas carteleras donde se enumeraban las tendencias y los estilos de la exposición y su ubicación. Además, en este lugar se facilitaban planos que permitían llevar el recorrido según lo diseñado por los encargados del montaje,

¹⁶² Paulina Rabinovich, citada en Amparo Hurtado de Paz, “La III Bienal, algo increíble”, *El Espectador* (Bogotá, 4 de mayo de 1972): s.p.

¹⁶³ Reglamento operativo III Bienal de Coltejer, archivo Bienales Coltejer, Museo de Antioquia, s.p.

¹⁶⁴ “200 artistas y 600 creaciones en la III Bienal de Coltejer”, *El Colombiano* (Medellín, 1 de mayo de 1972): 6.

que se complementaron con flechas en el piso que indicaban la dirección del recorrido.¹⁶⁵ De esa manera, los organizadores de la muestra pusieron a disposición de los visitantes herramientas cuyo objetivo era subsanar los problemas de información que generaron críticas y confusión en la edición anterior.¹⁶⁶

La III Bienal se presentó como una preinauguración de la torre Coltejer, un espacio único en la ciudad por sus características arquitectónicas, tanto por la altura como por el diseño, que se proyectó desde entonces como el emblema urbanístico de Medellín. No obstante lo despampanante del recinto, las instalaciones no contaban con todos los medios necesarios para que el público pudiese observar la muestra sin el agotamiento que conllevaba el recorrido de tres kilómetros y mínimo cuatro horas de duración.¹⁶⁷ Entre los problemas de las instalaciones se encontraban un intenso calor que agobió a los visitantes, según se afirmó en varios medios periodísticos:

El calor interno [del edificio], pese a la baja temperatura que hacía por la calle donde la gente tomaba fila

¹⁶⁵ “Medellín al día: lo bueno y lo malo”, *El Colombiano* (Medellín, 3 de mayo de 1972): s.p.

¹⁶⁶ A pesar de los cuidados en el montaje y en la información brindada, la única salida del edificio que se dispuso a los visitantes estaba ubicada al finalizar el recorrido de toda la exhibición (es decir que los espectadores debían recorrer toda la muestra si quería salir del recinto) por lo que el montaje fue tachado de laberíntico y claustrofóbico por algunos cronistas. La afirmación de la muestra como un laberinto fue realizada por Beatriz Zuluaga en “El laberinto de los 40 salones”, *La Patria* (Manizales, 3 de mayo de 1972): 1; Juan José García, “El público juzga la bienal”, *El Colombiano* (Medellín, 11 de mayo de 1972): s.p.; “200 artistas y 600 creaciones en la III Bienal de Coltejer”, 6.

¹⁶⁷ Hernando Giraldo, “Columna Libre”, *El Espectador* (Bogotá: s.d.): 2-A, archivo Bienales de Coltejer, Museo de Antioquia.

para entrar a la Bienal, era sofocante. Adiós corbatas, sacos, chaquetas. Solo se veían manos agobiadas portando los accesorios elegantes o protectores del frío. Como artistas, un poco desgarbados, salía la gente a la puerta de Sucre.¹⁶⁸

El periódico *El Tiempo* publicó una reseña sobre el espacio de exhibición, que afirmaba:

A varios metros bajo tierra, sin respiraderos adecuados y con una sola entrada y una sola salida, definitivamente las gentes que aspiran a “untarse” un poco de arte moderno, tienen que soportar grandes temperaturas y respirar un aire enrarecido, muchas veces aún más contaminado por la irresponsabilidad de los fumadores empedernidos [...] la gente que concurre a la muestra llega con mucho “ánimo”, pero el desaliento la agarra cuando comienza a sentir el intenso calor y el aire enrarecido del recinto.¹⁶⁹

Como evento satélite de la muestra principal del edificio Coltejer, el CAYC de Buenos Aires, con Jorge Glusberg a la cabeza, presentó tres muestras sobre *arte de sistemas* en el Museo de Zea, que continuaban la experiencia de Arte y Cibernética presentada en la bienal de 1970: Arte de Sistemas, exposición internacional presentada en el Museo

¹⁶⁸ Floralba, “Una muestra para todos los gustos y comentarios”, *La Patria* (Medellín, 3 de mayo de 1972): s.p.

¹⁶⁹ Jaime González Restrepo, “Me Ahogo!”, *El Tiempo* (Bogotá, 5 de mayo de 1972): 4B.

de Arte Moderno de Buenos Aires en julio de 1971; Arte de Sistemas en la Argentina y Hacia un Perfil Latinoamericano del Arte. Esa última muestra funcionó como espacio para la presentación oficial del llamado Grupo de los Trece que incluía a los artistas Jacques Bedel, Luis Fernando Benedit, Gregorio Dujovny, Carlos Ginzburg, Víctor Grippo, Jorge González Mir, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero, Julio Teich, Horacio Zabala y Jorge Glusberg.¹⁷⁰

La noción *arte de sistemas* fue acuñada por Glusberg para describir un modelo de “artista-antropólogo, portador de una conciencia expandida, que se proyecta como agente de la realidad a la que señala, modifica y documenta”.¹⁷¹ El arte de sistemas se refería a la comprensión de los procesos de producción artística y científica más que a los productos terminados que permitieran formular una reflexión sobre determinadas problemáticas contemporáneas. Con esa noción y el trabajo realizado desde 1970 en el CAYC, las actividades de Glusberg y los artistas que agrupaba tomaron un giro hacia el arte político comprometido ideológicamente que pretendía instaurar una vanguardia propiamente latinoamericana centrada en la búsqueda de un arte popular, antiinstitucional y opuesto a los valores de las clases dominantes.¹⁷²

Para la tercera edición se suprimieron las figuras del jurado y los premios y, en su lugar, se nombró una junta asesora encargada

¹⁷⁰ María José Herrera y Mariana Marchesi, *Arte de sistemas: el CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional 1969-1977*, 31.

¹⁷¹ *Ibíd.*, 20.

¹⁷² Para un rastreo de las modificaciones ideológicas del CAYC ver: Mariana Marchesi, “El CAYC y el arte de sistemas como estrategia institucional”, en *Arte de sistemas: el CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional 1969-1977*, 64-66.

de nombrar tres adquisiciones para la compañía Coltejer por 200 000, 100 000 y 50 000 pesos cada una.¹⁷³ Integraron la junta asesora el presidente de la compañía, Rodrigo Uribe Echavarría; el director de la bienal, Leonel Estrada; el coordinador general de esa edición, Óscar Mejía; y por Jorge Molina Moreno y Francisco Pérez Gil. Además, se contó con la participación internacional, como asesores, de Jasia Reichardt de Polonia, Gillo Dorfles de Italia y el por entonces editor de *Art in America* Brian O'Doherty; de Peter Eggen como director de montaje y de Rocío Monsalve como secretaria ejecutiva.¹⁷⁴

La idea de suprimir los premios la había presentado Samuel Vásquez en la bienal anterior, y fue respaldada por muchos de los artistas participantes, entre ellos Julio Le Park y Jorge Páez Vilaró. Este último propuso que el dinero de los premios debía invertirse en la consolidación del aparato institucional mediante la construcción de un museo de arte moderno.¹⁷⁵ Según Leonel Estrada, esa decisión fue tomada siguiendo el ejemplo de la Bienal de São Paulo donde “los artistas plantearon la desaparición de los premios contra la opinión de los críticos que sí querían otorgarlos”, aunque en ese caso la idea no fuese aceptada.¹⁷⁶

¹⁷³ “III Bienal de Arte de Coltejer”, *Boletín de noticias* 6 (Medellín, agosto de 1971), archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.

¹⁷⁴ Al parecer, las modificaciones en la adjudicación de premios y la selección del jurado, así como otras medidas referidas al aseguramiento de las obras, fueron inspiradas por los reglamentos de la XI Bienal de São Paulo. “Reglamento. XI São Paulo”, con anotaciones de Leonel Estrada, archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.

¹⁷⁵ Jorge Páez Vilaró, citado en “La próxima bienal debe eliminar los premios”, *El Colombiano Dominical* (Medellín, 10 de mayo de 1970): s.p.

¹⁷⁶ Leonel Estrada, “La Bienal de Artes Plásticas de Coltejer invita a participar a pintores peruanos”, *La Prensa* (Lima, 21 de septiembre de 1972): s.p.

Según ha informado Fabiana Serviddio, la Bienal de Venecia había decidido eliminar la entrega de premios luego del escándalo de la edición de 1964, en la que el representante Leo Castelli les regaló autos a los miembros del jurado para que votaran a favor de su artista Robert Rauschenberg, quién terminó ganando el primer premio. Por su parte, Francisco Matarazzo Sobrinho, el organizador de la Bienal de São Paulo, se abstuvo de eliminar las premiaciones debido al supuesto desinterés que eso generaría en los artistas brasileños para participar en la bienal.¹⁷⁷

En el caso de la Bienal de Coltejer, la invitación de críticos de arte de procedencia exclusivamente europea como miembros de la junta y gracias a la organización jerarquizada de la selección de adquisiciones, estas funcionaban de la misma manera que los premios de las ediciones anteriores. Por ese motivo, la modificación de los premios fue una cuestión más propia del plano discursivo que un verdadero reemplazo del sistema de premiación. Así lo señalaron varios comentaristas en una de las mesas redondas realizadas en el marco de la bienal, entre ellas las críticas de arte Marta Traba y María Luisa Torres, quienes afirmaron que el nuevo sistema de adquisición, al mantener un orden jerárquico, perpetuaba el señalamiento crítico de las obras que había llevado a la abolición de los premios.¹⁷⁸

Al parecer, la junta asesora escuchó las críticas al nuevo sistema y este fue modificado. La decisión final de la junta fue reunir la totalidad de la suma y repartirla en seis partes

¹⁷⁷ Fabiana Serviddio, *Arte y crítica en Latinoamérica durante los setenta* (Buenos Aires: Niño y Dávila Editores, 2012), 222.

¹⁷⁸ Beatriz Zuluaga, “El laberinto de los 40 salones”, 1.

iguales para realizar ese número de adquisiciones, en lugar de tres. Las obras adquiridas fueron *Mañana Paramuna* de Olga de Amaral, *49 Tubos* de Mauricio Bueno, *Pintura con espejo* de Santiago Cárdenas, *Banda de usureros devorados por panteras negras* de Fernando Grillón, *Huerto en llamas* de György Kepes y *Alegría de vivir* de Murry Tamers.

Además de esas seis obras distinguidas por el comité asesor, la compañía Coltejer decidió comprar catorce obras más para su colección privada, seleccionadas también con la asesoría del comité. Entre las obras adquiridas se encontraba la del haitiano Joseph Jean-Guilles titulada *Plantación de repollos* y *Esculturas hidráulicas* de Gyula Kosice.¹⁷⁹

El formato tradicional de las seis obras ganadoras del premio de adquisición permitía colgarlas fácilmente de una pared. Es decir, ninguna de las obras ambientales o instalaciones fueron adquiridas, a pesar de que muchas de ellas habían tenido un reconocimiento por parte de la crítica, como ocurrió con la obra del estadounidense Ralph Martel.¹⁸⁰ La pintura de Fernando Grillón, por ejemplo, consistía en un díptico que representaba, mediante el uso de un lenguaje figurativo con colores

¹⁷⁹ Las otras catorce obras fueron: *Los constructores* de Nemesio Antúnez, *Serie Picasso* de Herman Braun, *Movimiento perpetuo* de Hugo Demargo, *Pinturas* de Equipo Realidad, *Seis fotos* de Carlos Ginzburg, *Hombre* de José Gurbich, *Plantación de repollos* de Joseph Jean-Guilles, *Hombre que cuelga* de Brian Nissen, *Cuatro dibujos* de Marie Oresanz, *Objetos para uso público* de Rómulo Polo, *Casita al sol* de Emilio Sánchez, *Tríptico* de Juan Camilo Uribe y Marta Helena Vélez, *Colores sonoros* de Gregorio Verdaneza, y *De las soledades al ruido dorado de las muchedumbres* de Osvaldo Viteri. Véase Miguel Garzón, “240 artistas nuevos en la Bienal de Medellín”, *El Espectador* (Bogotá, 3 de mayo de 1972): s.p.

¹⁸⁰ Amparo Pérez, “Jurado fantasma en la Bienal”, *La República* (Bogotá, 3 de mayo de 1972): s.p.

planos y vibrantes, dos momentos de una cena en la que un grupo de personas de las élites económicas, eclesiásticas y políticas eran devorados por una jauría de panteras negras. Tanto en la manera de representar a los personajes como en el instante que retrataba, la obra de Grillón reflejaba un momento de decadencia de las élites económicas que terminaban siendo devorados por su propia arrogancia. Ahora bien, que esta obra haya llamado la atención del comité asesor de las adquisiciones — recordemos que estaba compuesto por miembros de la élite industrial de Medellín — nos dice algo sobre la forma en que estos individuos se veían a sí mismos. Algunos autores han afirmado que las élites industriales de Antioquia se caracterizaron por perpetuar unos valores culturales en los cuales “la ociosidad, el despilfarro, la pompa, el sexo y el ceremonial” eran considerados inmorales.¹⁸¹ En este sentido, según pensamos, la elección de esta obra para hacer parte de la colección de Coltejer más que una autocrítica al papel de las élites locales en la sociedad, se trató de un acto simbólico, una suerte de manifiesto de diferenciación social, que reforzaba el ascetismo, la racionalidad y la medida como características propias de la burguesía local.

Como en la edición anterior, el Instituto Colombiano de Cultura ofreció dos becas: una para que un artista colombiano viajara al exterior y otra para que un artista extranjero viajara a Colombia. Dichos premios fueron otorgados, respectivamente, a Saturnino Ramírez y a Jorge Demirjian de Argentina.

¹⁸¹ Fajardo, *La moralidad protestante de los antioqueños*, 67; Restrepo Santamaría, *Empresariado antioqueño y sociedad, 1940-2004*, 38.

Por otra parte, en la bienal de 1972 se realizó una mesa redonda en la Universidad de Antioquia con la participación de artistas y críticos de arte. En el evento, realizado antes de la inauguración de la muestra en la torre Coltejer, se expresaron fuertes críticas a la bienal por sus filiaciones con la élite burguesa y empresarial de la ciudad de Medellín. Algunos de los participantes afirmaron que la muestra se trataba de “una simple artimaña publicitaria de Coltejer para aumentar sus ventas mediante la propaganda subliminal” y se cuestionó si con el evento la compañía estaba “ayudando al arte latinoamericano o es el arte latinoamericano el que ayuda a Coltejer”.¹⁸² La discusión, en torno al objetivo y los alcances de la muestra y los posibles intereses económicos y publicitarios que ella movía, hizo que varios de los asistentes se retiraran del recinto antes de que terminara el evento.

Recordemos que el análisis de los modos de circulación y los espacios de distribución de las imágenes es indispensable para comprender las maneras en que esas imágenes se insertan en la sociedad y permiten configurar las distinciones entre las clases sociales y los agentes del campo cultural.¹⁸³ En ese sentido, podríamos concluir que la carencia de espacios especializados para la contemplación estética, como podrían ser el museo o la galería de arte moderno, debido en parte a la incipiente institucionalidad de la modernidad artística en Medellín, permitió establecer una relación particular entre las imágenes exhibidas en las

¹⁸² Jaime González Restrepo, “La Bienal en el banquillo”, *El Tiempo* (Bogotá, 1 de mayo de 1972): 9.

¹⁸³ García Canclini, “La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu”, 39.

bienales, sus comitentes y el público. Relación particular en el sentido de que permitió que el impulso modernizador de la bienal, entendiendo este como un estadio fundamental para el progreso cultural de la región —según proponían sus organizadores—, tuviese un alcance más amplio, masivo y directo.

La Bienal de Coltejer, en sus dos primeras ediciones, se presentó como una manifestación cultural que estaba al margen de los conflictos políticos y sociales por los que atravesaba el país y las instituciones de educación pública. No obstante, al ser eventos financiados y organizados por un sector de la burguesía local, tanto las obras que se expusieron como la muestra en conjunto presentó un relato que intentaba instaurar unos valores culturales con los que esa burguesía pretendía diferenciarse: la modernidad artística como una manifestación cultural del progreso y el desarrollo que traía la industrialización. De esa manera, la bienal como institución cultural permite comprobar que la ausencia de un programa político definido y explícito es en sí mismo una postura política.

Al representar unos valores propios de un sector privilegiado de la población y al defender una actitud de autonomía frente a los problemas sociales y políticos, las bienales generaron una resistencia que se caracterizó, en el caso del campo académico y estudiantil, por la heterogeneidad e inconsistencia. No obstante, a pesar de alejarse del centro del conflicto y la lucha ideológica que representaba la Universidad pública, al trasladarse en 1972 al centro administrativo de la compañía auspiciante, la bienal siguió ligada en el imaginario de muchos artistas y espectadores a los intereses

ideológicos y económicos de los grupos que representaba. Ese aspecto terminó influyendo en la participación de muchos de los artistas y, de esa forma, en el contenido mismo de la exhibición, en su calidad como muestra de arte y en el impacto que tenía en el campo artístico y cultural local e internacional.

Capítulo 3

La proyección y difusión social de la Bienal de Coltejer

La Bienal de Medellín se convierte realmente en acontecimiento cultural cuando piensa en el público como participante activo frente al fenómeno estético.

SOFÍA ARANGO RESTREPO
Y ALBA GUTIÉRREZ GÓMEZ¹

Las bienales de Coltejer fueron el evento artístico que mayor cantidad de público convocó en Medellín durante todo el siglo xx. Ya desde su primera edición la exhibición fue visitada por casi noventa mil personas, que viajaron de diversas ciudades del país con el pretexto exclusivo de acudir a la bienal.² Ese número creció considerablemente en los cuatro años siguientes, llegando incluso a duplicarse para la edición de 1970 con 170 000 espectadores en el mes y medio de su duración.

¹ Arango Restrepo y Gutiérrez Gómez, *Estética de la modernidad*, 221.

² Cristina Restrepo et ál., “Cómo es el apoyo del gobierno al arte”, *Boletín Claroscuro* (Medellín, enero-febrero de 1969): 6; y Conrado Uribe Pereira, “La gestión artística y cultural en Medellín, 1967-1981. Herencias, cambios y confrontaciones”, en Gutiérrez Gómez, Uribe Pereira y Alberto Rodríguez S., *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia, 1949-1981*, 57.

Un número de asistentes bastante considerable si se tiene en cuenta que la edición de 1966 de la Bienal de Venecia, la exposición de arte más visitada en el mundo por esos años, tuvo un aproximado de 181 383 visitantes.³ A la bienal de 1972 acudieron cerca de 478 000 espectadores, un aumento del 531 % respecto de la primera edición de cuatro años antes y 281 % respecto de la segunda edición.

Cabe recordar que para la fecha de la tercera muestra la ciudad de Medellín tenía aproximadamente un millón de habitantes, es decir, solo el doble del número de asistentes de esa la última edición de la bienal. El éxito en términos de asistencia al evento podría explicarse, por un lado, por la carencia de exposiciones artísticas de tipo internacional que tenía la ciudad por esos años, que hicieron de la Bienal de Coltejer una novedad para el público. Por otro lado, la entrada a los tres eventos fue gratuita y en un horario extendido (entre las nueve de la mañana y las nueve de la noche en la segunda edición), con lo cual se presentó como una actividad de fácil acceso y atractiva para el público general.⁴

No solamente el número de visitantes de la bienal fue incrementando en sus tres primeras versiones, también la diversidad en la tipología de los asistentes se modificó con el aumento de espectadores. Según un artículo que publicó el diario *El Espectador* en 1968 sobre la I Bienal Iberoamericana de Pintura, algunas personas que participaron como guías de la exposición afirmaron que el público predominante de la muestra, además del universitario, eran miembros de la clase media

³ Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968: from salon to goldfish bowl*, 193.

⁴ Uribe Pereira, "La gestión artística y cultural en Medellín, 1967-1981", 61.

y de la burguesía local, al mismo tiempo que se lamentaban de la poca participación de miembros de la clase obrera local.⁵ No obstante, a medida que el evento se hacía más masivo, el público que lo visitaba se diversificó para llegar a incluir desde niños, acompañados por sus docentes, hasta obreros, amas de casa, religiosos y, por supuesto, críticos y especialistas en arte.⁶

De igual manera, muchos de los asistentes, según Leonel Estrada, “no han ido solo una vez sino tres, cuatro y hasta cinco veces” a observar la exhibición, lo que daba cuenta del carácter popular que logró la bienal, gracias a que era un evento gratuito y con una agresiva campaña de difusión en medios regionales que incluía artículos, notas y publicidad en medios de información masivos. En varias oportunidades, Estrada afirmó que las bienales de Coltejer se dirigían a un público no especializado y poco conocedor del arte moderno y contemporáneo: “No es una bienal especializada para críticos de arte, ni ‘dealers’, ni coleccionistas. Es una bienal para la gente corriente que la considera un Museo transitorio o Escuela viva del arte contemporáneo”.⁷ Según él, las bienales y otros grandes eventos expositivos del mundo del arte solo tenían justificación si se expandían y establecían un diálogo entre un público masivo que excediera al propio del mundo del arte.

Ya hemos visto que las declaraciones del director del evento estaban en consonancia con las locaciones elegidas

⁵ Amparo Hurtado de Paz, “Reacciones del público sobre la primera Bienal”, *El Espectador* (Medellín, 17 de mayo de 1968): s.p.

⁶ Amparo Hurtado de Paz, “Descuelgan la III Bienal de Medellín”, *El Espectador* (Bogotá, 15 de junio de 1972): s.p.

⁷ Estrada, “Ponencia en la Bienal de Venecia”, 2.

para las muestras: en las dos primeras versiones favorecieron una importante participación de asistentes pertenecientes al estudiantado, tanto de la universidad de Antioquia como de otras instituciones de la ciudad y de la capital del país; y en la tercera permitió la llegada a la exhibición del público heterogéneo que habitaba o visitaba el centro de la ciudad.⁸

El objeto de estudio de este capítulo será la proyección social que tuvieron las bienales de Coltejer en la ciudad de Medellín, en otras palabras, el análisis de audiencias que visitaron las bienales; las estrategias implementadas por sus organizadores para la formación de un nuevo público para el arte moderno y el arte contemporáneo en la ciudad; y los alcances que esos eventos tuvieron sobre su entramado social.

Para el análisis de las audiencias de las bienales hemos tomamos la clasificación propuesta por Juan Acha sobre los públicos del arte. El autor, habiendo advertido de antemano la heterogeneidad y diversidad que suelen tener las audiencias que visitan ese tipo de exhibiciones masivas, las ha clasificado en: 1) el público general, tanto aquel “afecto al consumo masivo” e ignorante de las poéticas y propuestas del arte contemporáneo como el perteneciente a las élites económicas, políticas y sociales que buscan en ese tipo de eventos mecanismos de prestigio social; y 2) los profesionales del arte, es decir artistas, críticos de arte o historiadores, poseedores de un conocimiento específico sobre lo que se exhibe.⁹

⁸ “Cerca de 100 mil personas han visitado la Bienal”, *El Espectador* (Medellín, 6 de mayo de 1970): s.p.

⁹ Juan Acha, *El arte y su distribución* (México: Trillas, 2012), 229.

El capítulo se divide en tres secciones: en la primera veremos el proyecto pedagógico que se implementó y que marcó el derrotero de la bienal como institución artística y cultural, cuyo objetivo era educar a la población de Medellín en las poéticas de la modernidad artística. Asimismo, en este punto abordaremos el público que se resistió a generar una apropiación de la modernidad artística como parte de su acervo cultural, ya fuera porque defendía otros lenguajes en las artes o porque estas no le interesaban. En muchos casos, estas personas tomaron a la bienal como objeto de críticas o de burlas que se expresaron de formas diversas, por ejemplo artículos críticos o caricaturas, en múltiples medios locales.

En segundo lugar, abordaremos al público especialista, es decir, los críticos de arte, los artistas y demás gestores del mundo del arte, que participaron en charlas y conferencias sobre el arte moderno y contemporáneo. Creemos que las ideas expresadas por estos agentes especializados, y los debates que generaron, contribuyeron a la formación de un público que, en muchos casos por primera vez, podía escuchar de primera mano esas ideas sobre el arte actual.

En la última parte veremos cómo el proyecto didáctico de la Bienal de Coltejer se articuló con un proyecto más amplio y ambicioso, que pretendía la formación de un ciudadano moderno, habitante de una ciudad moderna y poseedor de una actitud particular frente a la vida, y que se expandía más allá del conocimiento en los lenguajes actuales del arte. Nuestra hipótesis es que la Bienal de Coltejer se constituyó en un acontecimiento social y cultural en el momento mismo

en que sus gestores la pensaron como una institución formadora del ciudadano moderno, y no solo como un evento para la promoción y difusión de las artes. Ese impulso explica, nos parece, la importancia que se dio al carácter didáctico, masivo y democrático de la exhibición, que pretendía exceder el ámbito propio de las artes para extenderse a la sociedad en general, como intentaremos demostrar.

El proyecto educativo de la Bienal de Coltejer

A mediados de la década de 1960, antes de la realización de las bienales de Coltejer, el arte moderno y contemporáneo tenía poca circulación en la sociedad medellinense. A partir de la primera experiencia de 1968, los organizadores de la bienal creyeron necesario implementar un programa pedagógico que permitiera darle a los asistentes herramientas para comprender las poéticas del arte actual que eran, en muchos casos, desconocidas por el público local. Ese programa, que se propuso desde la bienal de 1970 y encontró su punto de mayor materialización en el evento siguiente, modificó el carácter conceptual de la muestra y sus objetivos: desde ese momento la bienal fue pensada como una exposición didáctica y recreativa diseñada para un público no especializado.

Según Leonel Estrada, mientras realizaba los preparativos para la segunda edición, la bienal estaba siendo proyectada no solo como una exposición de obras de arte, sino como un evento cultural permanente, que incluyese cursos pedagógicos sobre el arte moderno y contemporáneo: “Queremos que haya coloquios, mesas redondas, debates sobre los últimos avances y experiencias; queremos que el arte vaya a la

universidad en forma de conferencia, libros, folletos, publicaciones”.¹⁰ Según informaba, el objetivo de las bienales era ser, antes que nada, “certámenes educativos”.¹¹

Esa finalidad didáctica, que desde la gestión se le imprimió al evento estuvo también presente en el trabajo que Estrada desarrollaba desde años antes como crítico de arte y gestor cultural desde la organización de eventos culturales en la Secretaría de Educación de Antioquia. De hecho, en opinión de Carlos Arturo Fernández, ese rasgo pedagógico definió los aportes de Estrada en el ámbito cultural, tanto en sus aspectos formales como estilísticos y teóricos.¹²

La nueva dirección que se le dio al evento fue motivada, según el mismo Estrada, por la recepción de desconcierto que había generado la muestra de 1968:

La I Bienal de Arte Coltejer que se realizó en Mayo [sic] de 1968 tomó de sorpresa a mucha gente no solo por la magnitud del evento en sí, primero de esta naturaleza que se realizaba en el país, sino por la novedad del arte que allí se vio. La reacción de muchos fue de sorpresa pero en la mayoría fue de desconcierto; sensaciones suscitadas por la ignorancia sobre la evolución del arte en los tiempos actuales.

¹⁰ Entrevista a Leonel Estrada, documento mecanografiado, 1970, archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.

¹¹ Leonel Estrada, “Lo que significaron y significan las Bienales de Arte”, en *Las Bienales de Medellín, una ventana abierta*, s.p.

¹² Carlos Arturo Fernández, “Leonel Estrada, crítico de arte”, en *Artes. La Revista* 6, n.º 11 (enero-junio de 2006): 18.

En la organización de la II Bienal de Arte de Coltejer [...] se ha tenido muy en cuenta la necesidad de ilustrar al público, previamente, sobre las innovaciones y hallazgos que ocurren en el arte actual, en qué consisten, quiénes los descubren y cómo hay que verlos para lograr así una mejor comprensión, un mejor acercamiento del espectador a la obra de arte. Hasta es posible que se produzca algo más que comprensión y que el espectador poco avezado a estas lides tome conciencia de la importancia que adquiere cada día el arte, dentro de la cultura general de los pueblos.

Es preciso crear inquietud en un medio que no tiene museos importantes, que carece de buenas bibliotecas, de pinacotecas donde se pueda ver un Picasso, un Renoir, un Hartung.¹³

El carácter didáctico, democratizador y popular terminó presentándose como el motivo característico de la Bienal de Coltejer, al menos en las ediciones de 1970 y 1972, y como un lineamiento institucional con el que se buscó marcar una diferenciación con otros certámenes culturales.¹⁴ Así lo expresó también Rodrigo Uribe Echavarría en el discurso de inauguración de la II Bienal cuando afirmaba: “Estamos complacidos porque este acontecimiento constituye para

¹³ Leonel Estrada, “Información sobre la II Bienal de Medellín”, s.d., documento mecanografiado, archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.

¹⁴ Leonel Estrada, “Carácter educativo y didáctico tendrá la II Bienal de Coltejer”, documento mecanografiado, mayo de 1970, archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer, 2.

Colombia un nuevo medio didáctico. Queremos popularizar el arte”.¹⁵

El proyecto para una bienal didáctica y educativa, que nunca se formuló de manera explícita, incluyó conferencias y cursos dictados por críticos de arte; publicaciones en medios no especializados como diarios o el boletín informativo de Coltejer *Lanzadera*; la proyección de películas, además de guías y planos útiles a los espectadores que visitaran la bienal.

Charlas y conferencias

En 1970, la ampliación de la convocatoria, y la mayor heterogeneidad en el conjunto de la muestra en términos de propuestas estéticas, generó la necesidad de incluir, en el marco de la bienal, eventos pedagógicos como conferencias y charlas cuyo objetivo fundamental era informar sobre lo que se vería posteriormente en las salas de exhibición. Entre los críticos de arte nacionales y extranjeros que ofrecieron cursos o conferencias en la Bienal de Coltejer de 1970 estaban Marta Traba, Jorge Glusberg (argentinos), Germán Rubiano Caballero y Darío Ruiz (colombianos).¹⁶ Además de esas conferencias, se presentaron otras charlas de los críticos Giovanni Lenci, Aldo Pellegrini, José María Moreno Galván, Mark Berkowitz.

El curso dictado por Darío Ruíz Gómez, cuyo objetivo era “preparar el ambiente para la realización de este

¹⁵ Uribe Echavarría, “Discurso inaugural II Bienal de Coltejer”.

¹⁶ “Notas Culturales”, *El Colombiano* (Medellín, 4, 13, 16 y 17 de marzo de 1969): 5; Uribe Pereira, “La gestión artística y cultural en Medellín, 1967-1981”, 58.

importante certamen internacional”, incluyó conferencias sobre “el sentido de la expresión artística”, “lo orgánico y lo racional” en el arte, el racionalismo y la forma abstracta en el arte griego, renacentista y en la obra de Cézanne, y el arte y la ciencia como creadores de una nueva realidad.¹⁷ Fue realizado en el mes de marzo de 1970 en las instalaciones del Museo de Zea, y al igual que la entrada a la bienal, eran gratuito, aunque requería de una inscripción previa.

En ese mismo mes el historiador y crítico Germán Rubiano presentó dos disertaciones en el mismo museo, tituladas “El arte latinoamericano en el siglo xx”.¹⁸ Por su parte, Jorge Glusberg realizó una conferencia sobre arte y cibernética que tuvo como finalidad presentar un soporte teórico para la muestra de arte cibernético que se exhibía en el Museo de Zea en marco de la bienal.

El 16 de marzo, Marta Traba presentó un curso sobre arte “actual” en el que se trataban temas como la pintura de acción, el arte óptico, el pop art, la neofiguración, los *happenings*, el papel del cine y la tecnología en el arte y las relaciones de Colombia con el arte contemporáneo. El curso se titulaba “¿Qué sabe usted del arte actual?” en donde “arte actual” se entendía como “todas las formas y expresiones artísticas que se producen después de la Segunda Guerra Mundial, en el período que sigue al formalismo europeo desarrollado entre los años 10 y 40”.¹⁹ Estaba dividido en

¹⁷ “Cursillo sobre apreciación artística en el Museo de Zea”, *El Colombiano* (Medellín, 5 de marzo de 1970): s.p.

¹⁸ Gabriel Villa Villa, “Notas culturales”, *El Colombiano* (Medellín, 12 de marzo de 1970): s.p.

¹⁹ Marta Traba, “Guía para el curso ‘Qué sabe usted del arte actual’”, 1970, documento mecanografiado, archivo Leonel Estrada.

varios módulos que abordaban las principales tendencias, presentando las características de cada una y un listado de los artistas más representativos mediante explicaciones “concisas y documentadas” para un público no conocedor.²⁰ El curso se llevó a cabo por cinco días y se realizó también en las instalaciones del Museo de Zea.

A pesar de esa participación en la bienal de 1970 como docente y conferencista, Marta Traba señaló en 1972 discrepar de las intenciones didácticas de esos eventos, expresando así su descontento por la experiencia anterior.²¹ En una de las mesas redondas realizadas en ese año, particularmente en la llevada a cabo a principios de mayo en el teatro Pablo Tobón, Traba anunció que se oponía a que el carácter didáctico de los eventos artísticos incurriera en una “bajada” del nivel discursivo con el que se analizaban las obras, para que estas pudieran ser entendidas por el público no especializado.²²

Según afirmó Darío Ruíz en 1970, “Las conferencias preparatorias, los actos a realizar en los días del certamen, buscan sobre todo la afloración [sic] de un verdadero sentido crítico para que una vez terminada la bienal el efecto de esta no desaparezca, y deje una huella necesaria en nuestra propia cultura”. Pero para que eso suceda, continuaba Ruíz, era necesario democratizar radicalmente los alcances de la obra de arte. “Abiertamente entonces —concluía—

²⁰ “Marta Traba dicta curso en la Bienal de Coltejer”, *Diario del Caribe* (Barranquilla, 16 de marzo de 1970): s.p.; Ocre, “Segunda Bienal de Arte Coltejer”, *El Correo* (Medellín, 21 de marzo de 1970): s.p.

²¹ “En debate, la Bienal de Arte”, reproducido en el catálogo de la muestra *Las Bienales de Medellín, una ventana abierta*, s.p.

²² Beatriz, “Críticos vs. Artistas”, *La Patria* (Medellín, 3 de mayo de 1972): 14.

se puede decir que en este aspecto la bienal está hecha para nuestra ciudad. No como una muestra más, como un acto limitado a unos cuantos, sino a partir de esa necesaria información que ella brinda; como un acto creador: porque la obra necesita del público, y porque el público necesita encontrarse en la obra.²³

Se trataba, en definitiva, de implantar las poéticas de la modernidad artista por medio de charlas y conferencias abiertas al público no especializado para fortalecer así los esos lenguajes en el contexto cultural de la ciudad de Medellín.

Para la edición de 1972 también se realizaron importantes conferencias y cursos, incluso meses antes de la inauguración de la muestra oficial. Algunos de los conferencistas de la antesala a esa edición fueron los críticos argentinos Jorge Romero Brest y Rafael Squirru. El primero de ellos realizó tres conferencias entre el 2 y el 4 de noviembre de 1971 sobre la “problemática del arte joven en los países de alto desarrollo artístico”, otra sobre el arte joven en los países de “menor desarrollo artístico” y una última sobre las exposiciones y certámenes plásticos internaciones. Asimismo, fue publicado un texto de su autoría que consistía en un folleto educativo titulado “Qué es el arte”, donde, siguiendo la línea de los trabajos de Estrada y Marta Traba para la bienal, se explicaban conceptos de forma clara y sencilla para un público no especializado.²⁴

²³ Darío Ruíz Gómez, “Una bienal para Medellín”, *El Colombiano Dominical* (Medellín, 26 de abril de 1970): s.p.

²⁴ “Jorge Romero Brest se halla en Medellín invitado por Coltejer”, *El Correo* (Medellín, 4 de noviembre de 1971): s.p.



Conferencia de Jorge Romero Brest, III Bienal de Coltejer, 1972,
Catálogo III Bienal de Coltejer.

Squirru, por su parte, presentó otras tres conferencias entre el 23 y el 25 de febrero de 1972 sobre “Las corrientes del arte contemporáneo”.²⁵ También se realizó un coloquio con la participación de Gómez Sicre y de Leonel Estrada.²⁶ Todos estos eventos tuvieron el auspicio y la organización de la Bienal de Coltejer y se realizaron en el teatro Pablo Tobón Uribe con entrada gratuita.

Publicaciones y notas sobre artistas

Las conferencias y cursos que mencionamos fueron acompañados por una serie de notas o “comentarios” publicados en

²⁵ Gabriel Villa, “Notas culturales. Conferencias del doctor Esquirru”, *El Colombiano* (Medellín: 18 de febrero de 1972): s.p.

²⁶ “Habla Gómez Sicre: ‘La III Bienal en pintura es progreso’”, *El Tiempo* (Bogotá, 24 de mayo de 1972): 5-C

los diarios locales sobre distintas manifestaciones plásticas del arte contemporáneo en las cuales se explicaba, con un lenguaje claro y conciso, en qué consistían los más recientes aportes de algunos artistas que podían apreciarse en la bienal.

En la sección dominical del periódico *El Colombiano*, el de mayor tirada de la ciudad de Medellín, se publicaron notas críticas tituladas “Artistas que participarán en la II Bienal de Arte de Coltejer” meses antes de la inauguración de la muestra. Los artistas reseñados en esas publicaciones fueron, entre otros, Lea Lublin (publicada el 11 de enero de 1970 con comentarios de Jorge Glusberg y Pierre Restany); Rodolfo Abularach (publicada el 4 de enero de 1970 con texto crítico de Roberto Cabrera); Entrevista a Luis Tomasello (publicada el 18 de enero de 1970, originalmente publicada en *La Nación* de Buenos Aires); Ernesto Deira (publicada el 8 de febrero de 1970); Sergio Camargo (publicada el 1 de febrero con comentarios de Jean Clay); Jesús Rafael Soto (publicada el 29 de marzo).

Leonel Estrada escribió algunas de las notas sobre arte publicadas en los diarios locales, manteniendo el estilo didáctico que caracterizó su producción. Por ejemplo, en una sobre el “arte pobre” (o *arte povera* como se le conoció en Italia donde tuvo mayor influencia), Estrada afirmó que ese estilo se trataba de la expresión del “mensaje de ‘humildad de lo cotidiano’ [que] lleva implícito un elemento de protesta contra el arte tecnificado”.²⁷ Los comentarios de Estrada estaban plagados de ejemplos en los que se explicaba, en pocas líneas y partiendo de someras descripciones,

²⁷ Leonel Estrada, “Comentario n.º 7”, documento mecanografiado, s.f., archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer, s.p.

el significado de obras y su relevancia en el contexto del arte contemporáneo internacional.

En la misma línea de esas notas, Estrada desarrolló un diccionario de términos estilísticos titulado *Arte actual. Diccionario de términos, conceptos y tendencias*.²⁸ En ese caso, el carácter de la publicación era marcadamente didáctico y fue repartido de forma gratuita entre los visitantes de la segunda bienal.²⁹ Los conceptos se presentaban con el mayor nivel de claridad posible, con el objetivo de presentar un panorama de la producción artística, para la comprensión de un público no especializado.

El diccionario *Arte actual* fue una iniciativa llevada a cabo gracias a las sugerencias del crítico Gil Tovar quien, en una carta fechada en marzo de 1970, incitó a Estrada a considerar una “actividad de acercamiento de la Bienal de Coltejer a las clases medias o populares [que] contribuya a elevar el nivel de conocimientos de ese público, en lo que respecta al arte en sí y a su importancia social e incluso económica”.³⁰

María Isabel Estrada, hija de Leonel, publicó una segunda edición del diccionario de movimientos artísticos del siglo xx, cuya finalidad era presentar información instructiva sobre las obras presentadas en la muestra. El *Diccionario del arte actual* fue publicado en el periódico

²⁸ Consultado en la reedición: Leonel Estrada, *Arte actual. Diccionario de términos, conceptos y tendencias* (Medellín: Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín, 2004).

²⁹ Beatriz Zuluaga, “Notas culturales”, *La Patria* (Manizales, 14 de junio de 1970): s.p.

³⁰ Francisco Gil Tovar, Carta a Leonel Estrada, Medellín, 18 de marzo de 1970, archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.

El Colombiano del 7 de mayo de 1972.³¹ En el texto, María Isabel continuaba la línea de aquel publicado para la bienal anterior: una lista de movimientos y estilos artísticos en orden alfabético, con definiciones claras y concisas.

Además del diccionario de Leonel Estrada y la segunda edición de su hija, Marta Traba presentó para la segunda bienal un texto titulado “Breve recuento de la pintura moderna y actual con reflexiones al margen y una moraleja con signos de interrogación”. En ese texto Traba continuaba la línea didáctica de la bienal al presentar, con un lenguaje claro y no especializado, aspectos generales de la historia reciente del arte moderno y contemporáneo.³² Según la autora, el arte moderno había desarrollado con perfecta coherencia desde 1874, con la muestra de los impresionistas, una nueva sensibilidad y una renovada manera de expresar y entender la realidad mediante la creación de un lenguaje específico. El texto exponía un recorrido cronológico por ese desarrollo histórico, que incluía a Cézanne, Monet, Bonnard, Seurat o los “ismos” o vanguardias históricas, recuperando de ellos las obras que, según consideraba, permitían marcar la continuidad que caracterizó el modo de ver del siglo xx, a saber, la construcción de un lenguaje específico para la pintura. En el relato de Traba quedaban excluidos, según afirmó, “las manifestaciones populares y folklóricas, así como el ‘realismo socialista’, cuyas obras solo pueden alinearse en el anti-estilo

³¹ María Isabel Estrada, “Diccionario del arte actual”, 4.

³² Marta Traba, “Breve recuento de la pintura moderna y actual con reflexiones al margen y una moraleja con signos de interrogación”, s.d., archivo Leonel Estrada.

‘camp’, o sea en la apoteosis del mal gusto, la retórica cursi, y el exceso gratuito”.³³

A pesar del carácter didáctico que se propuso desde esas publicaciones, sus mensajes y conceptos no eran siempre entendidos con claridad por todos los lectores. Así lo expresaron algunos comentaristas como Rocío Vélez Piedrahita quien denunció en la prensa local lo crípticas y complejas que resultaban las reseñas de los artistas publicadas como antesala de la bienal, sobre todo para el público no especializado.³⁴ Las críticas a las notas informativas estaban en sintonía con los comentarios que generó la enorme pluralidad y heterogeneidad de las propuestas expuestas, en los que se denunciaba que la exhibición consistía más en un espacio de confusión que en uno de confrontación y de educación. Así lo expresó también el periodista de un diario de Manizales, Mario Escobar, quien se preguntaba si:

Tanto derroche de obras, de todos los estilos, técnicas y calidad, es buena para los espectadores. Si tendrá una función didáctica, como se planeó. Lo dudamos mucho, porque los que no somos expertos en el arte plástico, salimos un poco pensativos, creyendo si es verdaderamente un enfrentamiento de nuestra problemática latinoamericana, o una tomadura de pelo de los artistas invitados.³⁵

³³ *Ibíd.*, 42.

³⁴ Rocío Vélez de Piedrahita, “La bienal al alcance de todos”, Medellín, 26 de abril al 4 de mayo, archivo Bienales Coltejer, Museo de Antioquia.

³⁵ Mario Escobar, “La Bienal de Arte de Coltejer: cita del arte latinoamericano”, *La Patria* (Manizales, 24 de mayo de 1970): s.p.

Para la bienal de 1970, a la que hacía referencia el periodista, se habían aceptado obras de lenguajes tan disímiles como aquellas que utilizaban medios tecnológicos para generar obras abstractas y otras que podían catalogarse dentro de la expresión más folclórica del arte tradicional de las islas del Caribe, lo que había contribuido a exacerbar la confusión de parte del público. En otras palabras, no siempre la inclusión de poéticas diversas y divergentes tuvo un impacto positivo en los asistentes, sino que generó mayores inconvenientes y retos a la hora de afianzar un programa educativo.

La bienal de 1972 intentó subsanar esos problemas al ampliar el carácter didáctico de la muestra anterior, con la inclusión de un mayor número de mesas redondas, charlas, conferencias, cursos de capacitación, una temporada teatral y un ciclo de cine sobre la vida de algunos artistas, aunque manteniendo la heterogeneidad de las propuestas y lenguajes que fueron aceptados en la exhibición anterior.

En esa línea de divulgación didáctica sobre el arte, a partir de 1971 la revista oficial para los trabajadores de Coltejer *Lanzadera* se unió al programa de divulgación y educación sobre temas relacionados con la Bienal de Arte. La revista, recordemos, comenzó como un boletín informativo sobre las novedades de la vida laboral de Coltejer, de libre distribución y gratuita para las obreras y empleadas de la fábrica. No obstante, con la inclusión de ese tipo de notas sobre temas culturales, la revista comenzó a ser uno de los medios impresos más importantes de información del evento.

Uno de los artículos educativos sobre temas artísticos que fueron publicados en ese medio fue “Pero que es el arte” [sic]. Según se leía al comienzo de la nota presentada

en el primer número de 1971, su objetivo servía de complemento informativo de la bienal de arte que tendría lugar el año siguiente: “Como una sección fija de la revista, presentaremos a ustedes temas relacionados con el arte y la Bienal Coltejer. En cada número obsequiaremos a los lectores reproducción de una obra. Despéguela y decore con ella cualquier lugar de la casa para darle alegría y calor”.³⁶

El artículo contaba con reproducciones en color de una obra del argentino Rogelio Polesello y una en blanco y negro del hondureño José Antonio Velásquez, ambas presentadas en la Bienal de Coltejer de 1970. La nota respondía a la pregunta planteada en el título de manera clara y con ejemplos, afirmando que el “Arte es una manifestación nueva y distinta de una forma de belleza o de un mensaje”, que podía encontrarse tanto en pinturas como en objetos de la vida cotidiana como muebles o macetas (a pesar de que dichos objetos de la vida cotidiana y de la cultura popular quedaron excluidos de la exposición de la bienal).³⁷

Además de permitir la distribución de imágenes entre los lectores, el texto ofrecía un mensaje directo y didáctico que podía ser fácilmente entendido por el público no especializado —principalmente obreras de la fábrica— al que iba dirigido. Su objetivo era explicar y brindar herramientas básicas a las lectoras sobre los lenguajes del arte

³⁶ “Pero qué es el arte”, *Lanzadera*, n.º 1 (Medellín, julio-agosto de 1971): 44-47.

³⁷ *Ibíd.*, 44. Otro artículo publicado sobre conceptos básicos de apreciación artística fue “Ideas que nos pueden servir para que esa palabra ‘arte’ no sea tan misteriosa”, *Lanzadera*, n.º 3 (Medellín, noviembre-diciembre de 1971): 27.

moderno para que pudiesen visitar, observar y comprender las obras expuestas en la bienal de arte.

La financiación de una exposición internacional como la bienal de arte hizo necesario la publicación en *Lanzadera* de una nota explicando su realización y el motivo de esa enorme inversión para la compañía. El artículo se titulaba “Para que una bienal de arte” [sic], escrito por el coordinador general de la muestra de 1972, el arquitecto Óscar Mejía. El autor explicaba los alcances y las repercusiones de la muestra para el mundo cultural de Medellín con el acompañamiento de reproducciones de obras del artista Omar Rayo.³⁸

Además del artículo mencionado, *Lanzadera* publicó en ediciones posteriores una reseña sobre la tercera bienal de 1972 titulada “La Bienal de Coltejer. Una bienal para aprender”, con reproducciones de obras expuestas en esa muestra; y dos artículos más en la edición n.º 5 de marzo-abril de 1972, incluido uno del director y principal organizador del evento Leonel Estrada.³⁹ En ese último, Estrada afirmaba que una bienal “vale como vehículo de educación, de transformación del ambiente, de acercamiento social, de diálogo, más que como evento de promoción de artistas”. Lo importante, según explicaba, era que el arte expuesto en las bienales llegara al pueblo y que este “perdiera el miedo al arte”.⁴⁰

³⁸ Óscar Mejía, “Para qué una bienal de arte”, *Lanzadera*, n.º 2 (Medellín, septiembre-octubre de 1971): 46-47.

³⁹ “La Bienal de Coltejer. Una bienal para aprender”, *Lanzadera*, n.º 4 (Medellín, enero-febrero de 1972): 3.

⁴⁰ Leonel Estrada, “Una Bienal que exporta cultura”, *Lanzadera*, n.º 5 (Medellín, marzo-abril de 1972): s.p.

A pesar de que Estrada no participó directamente en la edición de la revista, la línea que siguió esa publicación a partir de 1971 estaba en consonancia con los objetivos educativos que se le imprimieron a la bienal de arte. De esa manera, *Lanzadera* se enfocó en presentar, al igual que las bienales, cuestiones de la cultura y el arte contemporáneos por medio de un lenguaje ameno y de fácil comprensión. A pesar de no ser una publicación especializada en temas culturales y artísticos, el marcado énfasis en la presentación gráfica de la publicación, la reproducción de imágenes del arte contemporáneo y los artículos que incluía hicieron de la revista un importante medio de difusión y educación en las artes, en una ciudad en la que no abundaban las publicaciones culturales y las que existían no estaban destinadas al público obrero.⁴¹ De esa manera, la revista cumplía con un propósito de democratización de las artes acercando esos contenidos a un público no especialista, cuyo acceso y conocimiento de las publicaciones culturales de los circuitos oficiales del arte era bastante limitado.

Catálogos

Los catálogos de las tres muestras fueron importantes medios de información sobre lo que se presentó en la exhibición principal. A pesar de haber sido editados en meses posteriores al cierre de la muestra, la calidad de su diseño y la información en ellos consignada hacen que, aún hoy, sean fuentes de primera calidad sobre las bienales de Coltejer.

⁴¹ El *Boletín Claroscuro*, por ejemplo, publicado por el Museo de Zea, era uno de los pocos medios de difusión de eventos culturales en la ciudad de Medellín a mediados del siglo xx.

Para la edición de 1968 no se publicó un libro sino un folleto, de menor calidad y volumen, donde se reproducían las obras merecedoras de las menciones y de los premios, así como textos de los jurados en los que se hacía referencia al carácter de la muestra y de la bienal como institución. El diseño del folleto fue realizado con un fondo sobre el que se ubicaban las imágenes, que reproducía la textura de un tejido, con lo cual se hacía énfasis en todas las páginas en la importancia de Coltejer como patrocinadora y medio que hizo posible la realización del evento.

Para las ediciones de 1970 y 1972 se editaron extensos libros que incluyen reproducciones a todo color de las obras premiadas y en escala de grises de otras obras participantes de la exhibición, en cantidad de una imagen por artista. Cada obra está acompañada de un texto, en algunos casos biográficos y en otros a modo de comentario sobre la obra en cuestión, que funcionan como enclave de interpretación o metatexto informativo.

De esa manera, los catálogos de las bienales, sobre todo en sus dos últimas versiones, dan cuenta de forma extensiva del panorama presentado en la exhibición, a pesar de que el orden de las reproducciones no concuerda con el diseño del montaje. Además de las reproducciones de las obras, los catálogos cuentan con los discursos de inauguración, textos sobre la muestra escritos por los jurados y comentaristas, así como algunas fotografías sobre los eventos complementarios a la exhibición principal, como charlas y conferencias, que permiten presentar un panorama bastante completo sobre los eventos.

Películas, guías y otros medios de información

Para completar el programa didáctico, además de las conferencias, cursos y notas informativas, en la segunda bienal se presentaron ciclos de películas sobre arte, artistas, técnicas y museos durante los cuarenta y cinco días de la muestra. Según informó la prensa local, “varias entidades, como el Instituto de Cinematografía Argentino y el Museo de Arte Moderno de Nueva York, así como varias embajadas europeas y suramericanas”, además de la embajada de Estados Unidos, colaboraron en la programación de esa demostración artística.⁴²



Guía en la II Bienal de Coltejer, 1970, reproducido en Catálogo II Bienal de Coltejer.

Los documentales fueron presentados diariamente en el teatro del Museo de Antropología donde se llevaba a cabo la

⁴² Delphos Pop, “Cultura”, *El Diario* (Pereira, 24 de enero de 1970): s.p.

bienal, también con entrada gratuita. Algunos de los títulos incluían las películas *Galería Nacional de Artes* (de la ciudad de Washington), *Escenas artísticas de U.S.A.*, *Arte del mañana* y *La visión americana* sobre la pintura estadounidense de los últimos cien años. Asimismo, se presentaron películas que “muestran atrayentes escenarios naturales de los Estados Unidos de Norteamérica y documentales sobre los últimos logros en la exploración del espacio”.⁴³ Queda claro, haciendo un balance de esos títulos, que las películas presentadas por el Museo de Arte Moderno de Nueva York y por la Embajada de Estados Unidos en la bienal, que eran el mayor número de la programación, tenían la finalidad de promover la imagen de ese país y de sus logros alcanzados tanto en el terreno cultural como en el científico. Esto, sin duda, estaba en consonancia con el proyecto de difusión cultural que implementó Estados Unidos en América Latina durante el conflicto de la Guerra Fría.⁴⁴ De igual manera, esas estrategias contribuyeron a afianzar las críticas de cierto sector del estudiantado que percibió en el evento una intromisión de las políticas propagandísticas de Estados Unidos en la vida estudiantil y cultural colombiana.

Además de las películas y documentales presentados, la segunda edición contó con la participación de veinte guías para informar a los asistentes, que estaban dispuestas a responder preguntas sobre las obras o sobre el recorrido que los espectadores debían realizar. No obstante, algunos problemas de organización y del montaje contribuyeron

⁴³ “Documentales sobre arte serán presentados diariamente durante la Bienal de ‘Coltejer’”, *El Correo* (Medellín, 26 de abril de 1970): s.p.

⁴⁴ Sobre este tema, véase Stonor Saunders, *La CIA y la guerra fría cultural*.

a mermar el carácter didáctico de la muestra y por ellos se recibieron numerosas críticas.⁴⁵ Por ejemplo, a pocos días de la inauguración la mayoría de obras no contaban con carteles informativos, lo que hacía que los espectadores no tuviesen datos sobre los autores de las obras, ni sus técnicas o estilos, generando una enorme confusión entre los asistentes en el momento de recorrer las salas.⁴⁶

El problema de la falta de información que se tuvo en la edición de 1970 fue corregido en la de 1972 con un detallado plano informativo, entregado de forma gratuita a los asistentes a la entrada de la exposición. En el plano, sugería un recorrido por cada una de las cuarenta y una salas, se informaban qué artistas se encontraban en cada una de ellas y cuál era el estilo que marcaba la distribución de las piezas. En el momento de la inauguración, las obras contaban con carteles informativos con el nombre y su estilo, lo que facilitó la labor de las guías. Asimismo, se editó un folleto informativo, que además se publicó en periódicos locales, con el título “Itinerario de la Tercera Bienal de Coltejer”.⁴⁷ En el texto, escrito por Eddy Torres e impreso por el Departamento de Relaciones Públicas de Coltejer, se narraba un recorrido por la exposición, en el orden que debían seguir los visitantes, con breves explicaciones de algunas de las obras y de los contenidos generales de las salas de exhibición.

⁴⁵ Isaías González, “Artistas de toda América Asistirán a la Segunda Bienal de Medellín”; Amparo Hurtado de Paz, “Cuatro pisos para la III Bienal”, *El Espectador* (Bogotá, 7 de abril de 1972): s.p.

⁴⁶ Martha Luz Posada, “De la Bienal de Arte”, *El Diario* (Medellín, 4 de mayo de 1970): s.p.

⁴⁷ “Itinerario de la tercera Bienal de Coltejer”, *El Correo* (Medellín, 4 de junio de 1972): s.p.

Según se advertía en la portada de la guía, no se trata en ella de análisis críticos de las obras exhibidas, sino de un detallado relato, artista por artista y según el orden de exposición, que tenía como fin servir de guía a los “espectadores no versados”.⁴⁸ Este folleto y plano informativo fue completado, en la muestra en el edificio Coltejer, con la participación de treinta dos guías que acompañaban el recorrido y responder a las preguntas del público.



Itinerario de la III Bienal de Coltejer (detalle), 1972, Departamento de Relaciones Públicas de Coltejer, Archivo Leonel Estrada.

Para terminar, el proyecto didáctico realizado en el marco de la exposición principal de 1972 incluyó el Festival de Arte Infantil en el Jardín Botánico con la dirección de

⁴⁸ Eddy Torres, *Itinerarios de la III Bienal de Arte Coltejer* (Medellín: Departamento de Relaciones Públicas Coltejer, 1970).

la artista brasileña Paulina Rabinovich y la coordinación de Francisco Pérez Gil, jefe de Relaciones Públicas de Coltejer. La actividad contó con la participación de trescientos niños de diferentes escuelas de la ciudad y tuvo como objetivo acercarlos a la producción del arte actual por medio de actividades lúdicas en las que ellos mismo podían experimentar las técnicas artísticas del arte contemporáneo y moderno como la pintura de acción y expresionista.⁴⁹

El proyecto pedagógico de la bienal continuó de la mano de Leonel Estrada incluso después de la suspensión del evento en 1972. Para 1986 Estrada pensaba realizar un proyecto para la V Bienal de Coltejer que, según sus declaraciones, iba a presentarse como una “bienal televisada” ya que incluiría un programa de televisión sobre las técnicas y la vida de los artistas, cuyo objetivo sería llevar información artística a todo el territorio nacional.⁵⁰ Esta idea, que nunca se materializó, planteaba una unión entre la producción artística y los medios de comunicación de masas basada en la idea de que el arte es un medio de comunicación en sí mismo. Para Estrada, la utilización de la televisión permitiría llevar el arte a un público mucho más amplio y heterogéneo que el que podía visitar las muestras:

Una bienal por televisión, transmitida con todas sus incidencias al mundo entero, sería algo inusitado. Un aporte positivo a la cultura popular, sería un impulso novedoso al desarrollo de la creatividad y a la educación

⁴⁹ Amparo Hurtado de Paz, “Psicóloga infantil en la Bienal”, *El Espectador* (Bogotá, 12 de mayo de 1972): s.p.

⁵⁰ Estrada, “Ponencia en la Bienal de Venecia”, 3.

estética. La información sobre un artista no se limitaría a mostrar sus obras; la cámara podría llegar a ofrecer distintos ángulos, a crear nuevas sintaxis visuales. Se lograría complementar las obras con hechos de la vida del artista. Se sacaría provecho de esta “semiótica televisiva”.

El hombre corriente, el que es tímido para entrar a una galería, a una exposición, tiene a su alcance estos medios modernos y a través de ellos le es posible aprender y familiarizarse con imágenes. La T.V. y la radio, el periódico y la revista, son indudablemente los mejores medios para la comunicación e información masiva.⁵¹

El proyecto posterior de Estrada de una bienal televisada permite comprender las motivaciones que impulsaron, décadas antes, la formación de un público masivo, heterogéneo y no especializado a partir de la organización de las bienales y de su programa pedagógico que tuviese un alcance democrático. El *Boletín Claroscuro* afirmaba desde 1970 con estas palabras ese carácter democratizador y popular de una bienal de arte, no enfocada a las élites conecedoras de los lenguajes del arte contemporáneo ni en los “nuevos ricos” que buscaban en esos lenguajes una fórmula de reconocimiento social, sino en el público general:

Los hombres del pueblo que viven al día, en contacto directo con el sol, con el agua y con la tierra, con los

⁵¹ *Ibíd.*, 11.

afanes de las horas que vuelan, podrán penetrar más íntimamente, podrán comprender mejor, sin muchas explicaciones y especulaciones petulantes, que ese arte instantáneo [el moderno y contemporáneo], fugaz, matérico, informal, corresponde a su existencia diaria; habrá entonces la comunicación entre el artistas y el pueblo que se sentirá expresado y será capaz de hacer y de sentir el arte, privilegio de unos cuantos en épocas superadas pero patrimonio popular en el presente cuando empieza a cumplirse cabalmente la visión orteguiana expuesta en “La rebelión de las masas”.⁵²

Según el director de Coltejer, Rodrigo Uribe Echavarría, las bienales fueron un “certamen que nació tímidamente con claras intenciones sociales: educar por el arte, promover la cultura, mostrar al país y al mundo lo que inquieta al hombre”.⁵³ De esa manera, más que un evento dirigido a las clases que los financiaban, las bienales de Coltejer se presentaron como una manifestación de las actitudes paternalistas de las élites industriales de la ciudad de Medellín, que buscaban “educar” y “civilizar” a la clase obrera.

Podríamos afirmar, entonces, que las bienales de Coltejer con su programa didáctico pusieron en marcha un “ritual de civilización”, tal como es entendido por Carol Ducan respecto de los museos de arte, en donde se busca la reafirmación de determinados sistemas de identificación social e ideológica al mismo tiempo que funcionan como

⁵² “Opinamos”, *Boletín Claroscuro*, n.º 21 (Medellín, mayo de 1970): 1.

⁵³ Uribe Echavarría, “Discurso inaugural de la II Bienal de Coltejer”.

lugares de representación de valores simbólicos.⁵⁴ Así pues, el proyecto educativo desplegado en las bienales de Coltejer buscaba que el contenido “ritual” de la exhibición pudiese ser entendido y, de esa manera, practicado y apropiado por los espectadores de la muestra como parte de su acervo cultural.



Festival de Arte Infantil, 1972, Catálogo III Bienal de Arte de Coltejer.

Rechazo al proyecto didáctico de las bienales

La promoción de la modernidad artística por parte de la burguesía industrial en Medellín encontró diversas expresiones de resistencia de sectores ajenos al campo del arte. La falta de interés por la modernidad tenía una motivación política e ideológica — como vimos en el capítulo anterior — o simplemente porque un sector del público no encontró

⁵⁴ Carol Duncan, *Rituales de civilización* (Murcia: Nausícaä, 2004), 21-42.

en esos lenguajes una expresión artística con la que pudiese identificarse y de la que pudiese apropiarse.

Gran parte del público que asistió a las bienales de Coitejer tuvo en ellas un primer acercamiento a los lenguajes de la modernidad o de la posmodernidad artística. Dicho contacto tuvo la particularidad de ser, como mencionamos, bastante tardío, sobre todo si se compara con otras latitudes del continente americano, incluso con la capital de la República. Además de lo anterior, muchas de las obras que se mostraron en las bienales, en particular en la segunda y la tercera edición, reflejaban intentos por cuestionar las poéticas de la modernidad, como es el caso de ciertos *happenings*, *performances* e instalaciones, que ponían en crisis la construcción formal del espacio modernista. Esto quiere decir que algunos de los espectadores de las bienales tuvieron la oportunidad de ver, en una misma exposición y por primera vez, tanto obras modernistas que cuestionaban la concepción tradicional de representación en las artes como otras que cuestionaban esos preceptos del modernismo.

Por ese motivo, la novedad en los lenguajes y en las formas de concebir el objeto artístico que se presentaron en aquellas exhibiciones fue objeto de confusión o de rechazo por parte de muchos de los asistentes. A pesar de los esfuerzos de hacer de la bienal un evento educativo, que permitiera la comprensión y apropiación de los lenguajes de la modernidad por parte del público, muchos de los visitantes tuvieron enormes dificultades para entender la complejidad de unas propuestas plásticas que en muchos casos se prestaban más para generar desconcierto que una experiencia estética.

En algunos casos, los diarios locales hicieron eco de los comentarios de descontento que expresaban los visitantes de la bienal ante las obras expuestas o ante el conjunto de la exhibición. En la primera edición, por ejemplo, la obra de Luis Caballero, que por llevarse el primer premio recibió una importante atención del público, fue objeto de un considerable número de comentarios y críticas tanto por su contenido como por su propuesta de composición formal. Los espectadores se quejaban del contenido sexual de la pintura y llegaron a afirmar que los jurados se dejaron “deslumbrar por las dimensiones del cuadro”.⁵⁵ En esa nota, escrita por la cronista Amparo Hurtado, se afirmaba que, según las guías de la exhibición, “ni Obregón, ni Omar Rayo, ‘dos de las vacas sagradas’ de la pintura colombiana, despertaron interés en el público, ‘seguramente porque ya tienen cansada a la gente con sus mismas obras en distintos colores’”.⁵⁶

En otro artículo, Rocío Vélez de Piedrahita afirmaba que ya desde la primera bienal el rechazo del público fue grande, no solo a las obras en sí, sino a las corrientes modernistas en bloque.⁵⁷ Por su parte, Lía Bueno, publicista y docente de la Universidad de Antioquia que colaboró en la atención del público, afirmó en la prensa local que muchos de los asistentes a la bienal “vienen a reírse [...] los niños salen sorprendidos [mientras que] los mayores salen descontentos”.⁵⁸

⁵⁵ Hurtado de Paz, “Reacciones del público sobre la primera Bienal”, s.p.

⁵⁶ *Ibíd.*, s.p.

⁵⁷ Vélez de Piedrahita, “La bienal al alcance de todos”, s.p.

⁵⁸ Hurtado de Paz, “Reacciones del público sobre la primera Bienal”, s.p.

Sobre la muestra de 1970 se afirmó que la falta de un catálogo impreso (publicado después de inaugurada la exhibición) y de carteles informativos hizo que muchos de los visitantes “anduvieran a ciegas” por el recorrido.⁵⁹ Por lo mismo, muchos periodistas afirmaron que se trató de una bienal “desorganizada como ninguna, por lo menos al abrirse”, lo que sin duda opacó el carácter pedagógico que se le quiso imprimir a la muestra.⁶⁰

Según la historiadora Carmen María Jaramillo, el enfoque pedagógico de las bienales, sobre todo desde la segunda edición, fue fundamental para el éxito de los certámenes y para generar “un puente entre el público y la nueva concepción del arte que rompía con cualquier esquema de aproximación existente”.⁶¹ No obstante, las declaraciones de algunos asistentes, así como muchas imágenes satíricas que se publicaron en diarios locales, permiten comprobar que, aunque dicho puente se propuso, no siempre fue efectivamente transitado.

Para la segunda bienal se dispusieron carteles en los muros para que los visitantes pudiesen escribir sus comentarios sobre la muestra. En ellos, además de los ataques contra la bienal como institución de la burguesía, podían leerse notas que permitían comprobar la reacción de confusión de muchos de los asistentes ante los lenguajes del arte moderno:

⁵⁹ Correa, “Impresionante éxito la II Bienal de Arte”, s.p.

⁶⁰ “Premios en la II Bienal de Arte de Medellín”, *Boletín Claroscuro*, n.º 21 (Medellín, mayo de 1970), 3.

⁶¹ Jaramillo Jiménez, *Fisuras del arte moderno en Colombia*, 237.

Yo no digo nada, pero me confundo. [...] Lo mejor de todo está en la actitud que toman las personas al mirar cosas que no comprenden. [...] Le falta más explicación a las obras. [...] Qué es esto? [...] Me quedé en las mismas. [...] Faltan catálogos. [...] No entendí nada de los cuadros. [...] Falta más expresión realista, símbolos solo los entienden las personas eruditas. [...] Cómo se capta el mensaje? [...] Somos poquitos los que entendemos. [...] Lástima que casi nadie la entienda, pero es sensacional.⁶²

Otros fueron aún más directos al expresar su inconformismo:

Deberían cobrar para que así les den desayuno a los artistas que estén vagando. [...] Horrible y obsceno. [...] Hablamos de nivel moral cuando estamos en el fondo de un abismo, del caos. [...] Son todas unas mentes locas. [...] Les sobró locura y les faltó arte [...] No queremos más ridiculeces de este tipo.⁶³

Según el artista Jorge Páez Vilaró, la confusión de los visitantes a la bienal se debía a que muchos de ellos llegaban con ideas preconcebidas aún arraigadas en una concepción “clásica” del arte. Por lo mismo, recomendaba a los visitantes que decían “no entender nada” visitar la muestra cuantas

⁶² “Cómo está recibiendo la II Bienal, el público?”, s.p.

⁶³ *Ibíd.*

veces fuera posible, hasta que se fueran familiarizando con las obras y sus formas.⁶⁴

Si la bienal de 1970 se caracterizó por su marcado énfasis educativo, la de 1972, a pesar de continuar en esa dirección, se caracterizó por la incomprensión y la confusión que generaban las obras en exposición que, en muchos casos, se agudizaba por el cansancio debido al extenso recorrido de la muestra.⁶⁵

Además de esos comentarios, luego de la inauguración se publicaron cerca de una veintena de caricaturas en varios diarios locales que también evidencian las actitudes de desconcierto, y en algunos casos de desprecio, ante la modernidad artística. El análisis de esas imágenes es importante, ya que permite reconstruir el horizonte cultural de los espectadores de las obras de la bienal de arte, sobre todo de aquellos que no estaban interesados en la modernidad artística o que no lograban entenderla.⁶⁶

Sin duda alguna, las burlas y sátiras a las obras de arte modernas no son algo nuevo de la Bienal de Coltejer, sin embargo, problematizar esa recepción de la modernidad artística nos permite comprender las dificultades que esta tuvo para instaurarse como manifestación del acervo cultural en la sociedad que estudiamos. En ese sentido, las caricaturas funcionan como *imágenes traductororas*, en la medida

⁶⁴ Jorge Páez Vilaró, citado en “La próxima bienal debe eliminar los premios”, *El Colombiano Dominical* (Medellín, 10 de mayo de 1970): s.p.

⁶⁵ Carlos Lopera Arango, “Bienal? Y eso qué es?”, *El Correo* (Medellín, 15 de mayo de 1972): s.p.

⁶⁶ Para una reflexión sobre el uso de la caricatura como fuente para la historia, véase Thomas Milton Kemnitz, “The cartoon as a historical source”, *The Journal of Interdisciplinary History* 4, n.º 1 (verano de 1973): 81-93.

en que en ellas hay una translación los lenguajes modernistas de las obras expuestas a otro lenguaje más accesible para los espectadores y por medio del cual se hacían comentarios críticos y satíricos.

Los artistas Henry y Elciades comentaron las obras ganadoras en la bienal de 1970 en dos caricaturas publicadas en *El Colombiano* y en *El País*, respectivamente. La obra de Henry representaba la controvertida instalación de Bernardo Salcedo *Hectárea*, con dos sujetos —posiblemente miembros del comité organizador de la bienal—, que se preguntaban dónde iban a tirar la obra ganadora de 25 000 pesos una vez terminada la exhibición. Por su parte la caricatura de Elciades mostraba a uno de los jurados que, enojado, le respondía a una espectadora frente a la obra de Luis Tomasello que el artista no había ganado el primer premio debido a la cantidad de “cuadritos” que esta tenía, refiriéndose a la composición geométrica de la obra. Ambas caricaturas demuestran las dificultades del público para entender y aceptar las decisiones de los jurados en la adjudicación de los premios debido al carácter transgresor de las piezas ganadoras y al proponer estas nuevas concepciones del espacio y de la materialidad en las obras de arte.

En algunos casos, las caricaturas reflejaban los debates que se generaban en el campo cultural respecto de los lenguajes de la modernidad, como aquellos referidos a la validez de la pintura abstracta. En una tira cómica publicada en el diario *El Correo* del 26 de abril de 1970, por ejemplo, se satirizaba ese tipo de lenguajes por su incapacidad de dar cuenta de la realidad naturalista. La caricatura realizada por el artista Velezefe se componía de cuatro viñetas. En la

primera, dos personajes —al parecer un artista y un periodista— comentan una pintura abstracta de la que su creador afirmaba sentirse orgulloso de haberla creado “cuando tenía apenas tres años”; en la siguiente, dos observadores comentan el carácter pornográfico de dos pinturas abstractas nombradas “desnudos”, en las que solo se ven líneas sueltas sin ningún tipo de referencia al cuerpo humano.

Las concepciones tradicionales de la obra de arte como producto de un trabajo laborioso y que mostraba una destreza técnica generó comentarios entre el público que no entendía las críticas que proponían ciertos artistas a ese carácter idealista de la obra de arte. Asimismo, muchas de las caricaturas eran la manifestación del desconcierto que producían las nuevas técnicas como aquellas donde la tecnología reemplazaba la mano de obra del artista.

Cabe destacar que, a pesar del éxito que tuvo la Bienal de Coltejer en lo que respecta al número de visitantes, las caricaturas publicadas en los principales diarios de la ciudad llegaban a un público mucho más numeroso debido a sus canales de distribución. Al respecto, Thomas Milton Kemnitz ha señalado que en muchos casos las ideas expresadas en este tipo de imágenes caricaturescas han tenido un alcance más directo y amplio que las comunicadas en otros medios como en las columnas de opinión de los diarios. En ese sentido, las caricaturas pueden ser herramientas más efectivas para la formación de opiniones colectivas que el discurso hablado o escrito.⁶⁷ De igual manera, muchas de las personas que tenía acceso a estas imágenes no visitaron la exhibición, por lo que su percepción de las obras se

⁶⁷ *Ibíd.*, 84 y 86.

limitó a la traducción y a los comentarios que realizaban los caricaturistas.

**Aportes del público especializado:
los debates de la crítica de arte**

El carácter popular que se le imprimió a la bienal desde la segunda edición no impidió que parte importante del público estuviese conformado por personalidades del campo artístico como críticos de arte, artistas, coleccionistas y periodistas. En uno de los textos que escribió como estrategia de difusión del evento, Leonel Estrada señala que la lista de personalidades del mundo del arte incluía algunas de las figuras más relevantes del contexto internacional:

Entre las personas que han venido para la II Bienal figuran: Gene Baro, crítico de arte norteamericano de la Revista “ART NEWS”, Jacqueline Barnitz, crítica de New York que fue enviada por la revista *Art Magazine* [sic]; Luis Lastra, director de la Galería Pyramid de Washington quien fue enviado por la *Revista Art Gallery*, también de New York. [...] De Londres vino Charles Spencer, director de la Revista *Art and Artists* [sic]. De Buenos Aires Jorge Glusberg, director del Instituto de Arte y Comunicación. De Montevideo, María Luisa Torrens, la crítica más prestigiosa del Hemisferio Sur.⁶⁸

⁶⁸ Leonel Estrada, “Ecos de la Segunda Bienal Coltejer”, mayo de 1970, documento mecanografiado, archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer, 2.

La visita de esas personalidades, así como la de los demás artistas, gestores culturales, críticos de arte y periodistas, fue fundamental para la consolidación de un campo artístico que logró, en ese momento, cierta autonomía gracias a las discusiones, debates y conflictos que la bienal propició sobre temas propios del arte y la cultura. Asimismo, los debates que se generaron desde los espacios de difusión de la bienal contribuyeron a la formación de un público para el arte moderno y contemporáneo que conociera los temas que preocupaban a la crítica especializada del contexto regional; de ese modo, fue una parte fundamental del proyecto didáctico de la Bienal de Coltejer.

Veamos algunos de esos debates que se generaron en las mesas redondas organizadas por la bienal y en los artículos periodísticos o críticos que se publicaron con motivo del evento. Hemos dividido esos debates en dos bloques que, a nuestro parecer, reúnen los temas más controvertidos entre los agentes del campo cultural: en primer lugar, el debate sobre los lenguajes más tradicionales del arte, como la pintura figurativa, por ejemplo, y las nuevas experiencias propuestas desde las poéticas del arte moderno y contemporáneo, que iban desde la pintura abstracta hasta los medios no tradicionales como instalaciones o performances. En segundo lugar, las discusiones sobre la identidad de un arte propiamente latinoamericano y el papel de las instituciones de arte regionales, como las bienales, en su promoción y difusión.

*Debate entre defensores de la pintura figurativa
y el arte abstracto o no figurativo*

Hemos visto que la difusión y popularización de los lenguajes del arte moderno en la ciudad de Medellín no solo ocurrió tardíamente con respecto a otras latitudes del continente, sino que tuvo la particularidad de traslaparse con los lenguajes que cuestionaban algunos de los valores de esa modernidad. En un lapso de tan solo cinco años —cuyo inicio podría marcarse desde la gestión de Leonel Estrada en la promoción de eventos culturales o con la aparición de ciertas galerías de arte en la ciudad desde 1964— Medellín recibió el influjo del arte moderno y del arte posmoderno o contemporáneo, con los respectivos debates que esas poéticas proponían sobre la naturaleza del arte y su papel en la sociedad contemporánea.

La rapidez con la que se presentó la modernidad y la posmodernidad artística en las bienales de Coltejer fue un motivo de crítica por parte de un sector de la prensa más conservadora. En varias notas se cuestionó la capacidad de la cultura colombiana de apropiarse de esos lenguajes artísticos al no haber tenido los procesos “normales” de “desarrollo” propios de las sociedades del primer mundo. Así lo expresaba Sáenz Moreno en 1970:

Colombia, es bien sabido, está en una etapa elemental de desarrollo en todas las actividades económicas, sociales, políticas y culturales. Se pretende en algunos aspectos, y especialmente en el de la cultura artística, forzar el normal desarrollo de sus disposiciones,

introduciendo gérmenes de otras latitudes que degeneran, sino matan el embrión en el estado actual de desarrollo. [...] Y a este país joven que apenas está aprendiendo a conocerse y a conocer el medio en que vive, es brutalmente disociado y desorientado con manifestaciones seudo artísticas [...] estimuladas por la desesperación, el desorden mental y moral de los llamados críticos de arte.⁶⁹

Las ideas de Sáenz Moreno denotaban una concepción teleológica y lineal de la cultura y de las artes con las que se entendía que cualquier desarrollo cultural, o su apropiación en el medio latinoamericano, debían atravesar por un proceso orgánico. Opinión parecida tenía Iván Palacio, quien afirmaba que la sociedad colombiana no estaba preparada para aceptar y comprender los mensajes de la vanguardia artística internacional debido a que estos lenguajes habían llegado en un proceso apresurado. Para el autor, la Bienal de Coltejer y el Festival de Ópera auspiciado por Haceb, eran eventos más publicitarios que intentos por traer al país una cultura artística a la que el pueblo, salido tan recientemente del “analfabetismo” no tenía ni intención ni capacidad de apreciar.⁷⁰

A diferencia de lo que ocurrió en otras ciudades, en Medellín instituciones como las bienales de arte permitieron

⁶⁹ Rafael Sáenz Moreno, “Algunas reflexiones acerca de la II Bienal de Medellín”, *El Correo* (Medellín, 26 de mayo de 1970): s.p.

⁷⁰ Iván D. Palacio, “Flautillas”, *El Diario* (Medellín, 28 de mayo de 1970): s.p.

la circulación de imágenes de la modernidad o posmodernidad artística internacional antes de que la mayoría de artistas locales se acercaran a esas poéticas. Eso explica que, por ejemplo, las obras de los artistas de Medellín hayan tenido poca o nula participación en las dos primeras ediciones de la bienal.

La falta de interés de los artistas locales hacia el modernismo no estaba solo justificada por la deficiente circulación de esas imágenes en el período anterior a las bienales, también se basaba en el arraigo del concepto de arte como manifestación y representación de la belleza del mundo natural, que no se encontraba en las poéticas de la abstracción pictórica, por ejemplo.⁷¹ En una edición de octubre de 1969 del periódico *El Diario* pudo leerse una declaración que daba cuenta de esa postura:

Porque, la verdad, ya estoy cansado de ver lo que llamaba Fernando Botero con el nombre de ‘bosta’ alemana todas aquellas rayitas, cuadritos, manchas y requeñequés que colocan en las telas todos aquellos que dicen estar ‘buscando’ [...]. Perdón, Leonel, no es con la Bienal, ni es contigo. Es con aquellos ‘premios’ nacionales peludos, con traje de payaso y cuadros de lo mismo.⁷²

⁷¹ Carlos Castro Saavedra, “Pasé por la bienal”, *El Colombiano* (Medellín, 10 de junio): s.p.

⁷² “200 pintores”, *El Diario* (Medellín, octubre de 1969): s.p., archivo Bienales Coltejer, Museo de Antioquia.

La referencia a Fernando Botero en esa nota no era inocente. Botero era la única personalidad de mundo del arte proveniente de Medellín que había alcanzado reconocimiento en el ámbito del arte moderno nacional e internacional, gracias a las experimentaciones con la forma figurativa que había realizado con sus pinturas desde mediados de la década de 1960. Desde entonces Botero había sido un ferviente crítico de la pintura abstracta — como dejaba entrever la nota de *El Diario* — y posteriormente de los lenguajes de las neovanguardias.

La neofiguración representada por la obra del artista moderno más famoso de Antioquia tuvo una importante presencia en la primera edición de la Bienal de Coltejer, como puede comprobarse por el primer premio otorgado a Luis Caballero. La importancia que tuvo ese lenguaje en la muestra de 1968 fue motivo de críticas por parte de algunos artistas como Galaor Carbonell, quien cuestionó la ausencia de obras geométricas entre los primeros premios:

El jurado no reconoció la presencia de la pintura orientada hacia un lenguaje geométrico. Este idioma es propio del siglo y tiene tanta validez como el de los neofigurativos que estuvieron presentes. Hay que señalar este fenómeno ya que a Medellín fueron piezas geométricas admirables y que merecían ser mencionadas por su actitud experimental hacia formas y materiales. En 1968 es muy difícil establecer que el trabajo geométrico no es apto para alcanzar un alto nivel de originalidad, o que la segunda mitad del siglo solamente nos hablará a través de una forma traída,

más o menos directamente, del mundo de la realidad objetiva.⁷³

Carbonell, pintor de origen cubano residente en Colombia desde 1966, no estaba haciendo referencia a obras de artistas locales, ya que tanto Jorge Cárdenas como Ignacio Gómez Jaramillo (los únicos dos aceptados en la primera edición) eran pintores figurativos, aunque ninguno de los dos podía clasificarse como pintores de la nueva figuración porque en sus obras no estaba presente ningún tipo de deformación expresionista de las figuras.

Ante la falta de aceptación de artistas locales en la I Bienal de Coltejer, el Museo de Zea decidió organizar dos exhibiciones que generaban una resistencia a los lenguajes de la modernidad elegidos como eje estilístico de la bienal. Esas muestras fueron una retrospectiva del pintor figurativo Eladio Vélez, con treinta y dos óleos y dieciséis acuarelas, en las que se representaban retratos y escenas de la vida cotidiana antioqueña. La otra exposición fue una selección de artistas locales rechazados por los organizadores de la bienal que, precisamente, recibió el nombre de Salón de los Rechazados.

Sobre esa última muestra, Darío Ruíz escribió sus opiniones en una reseña crítica sobre la Bienal de Coltejer, en la que afirmó que el Salón de los Rechazados era un evento “patético”: “Allí la falta de talento, de imaginación, hasta de oficio, se daban la mano. Lo curioso es que —continuaba— en una Bienal dominada por la nueva figuración, muchos de ellos [los artistas de aquel salón] continuaron

⁷³ Galaor Carbonell, “Primera Bienal Iberoamericana de pintura”, *Lecturas Dominicales de El Tiempo* (Bogotá, 19 de mayo de 1968): s.p.

machacando esa defensa de siempre: ‘que se los rechazó porque no eran abstractos’”.⁷⁴

El Salón de los Rechazados volvió a realizarse en la edición de 1970, también en el Museo de Zea. Para esa edición, que también fue llamada la Anti-Bienal, contó con la participación de los artistas antioqueños Eduardo Villa, Jorge Cárdenas, Francisco Valderrama, Rodrigo Barrientos, Oscar Rojas, Jaime Moreno y Camilo Isaza.⁷⁵ Muchos de ellos vieron en la fuerte aceptación de obras abstractas por parte de los jurados de la bienal una forma de rechazo hacia la producción local. Al respecto, en una nota del periódico *El Colombiano* Hernando García Mejía afirmó con sarcasmo que “los pintores antioqueños no tenían ‘chance’ en una posible premiación. Los jurados internacionales no se rebajarían hasta niveles provincianos, premiando cositas figurativas”.⁷⁶ Por ese motivo, en la Anti-bienal se expusieron catorce obras, en su mayoría de una figuración tradicional que, según la prensa local, pretendían ser una manifestación de protesta ante la no aceptación en la Bienal de Coltejer.

La ampliación de la selección de artistas antioqueños en la tercera edición de la bienal conllevó a que, para ese año, no se realizara un tercer Salón de Rechazados. No obstante, la modernidad y la posmodernidad presentadas en la bienal tuvieron su muestra de contraste con una exposición

⁷⁴ Darío Ruíz, “Más sobre la I Bienal de pintura” (s.d., 2 de junio de 1968), archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.

⁷⁵ Delphos Pop, “Cultura”, *El Diario* (Medellín, 6 de mayo de 1970): s.p.

⁷⁶ Hernando García Mejía, “Los pintores antioqueños y la Bienal”, *El Colombiano* (Medellín, 10 de junio de 1970): s.p.

de pinturas de tipo impresionista que se realizó también en el predio del centro Coltejer (en el vestíbulo exterior del edificio, frente a la carrera Junín) con obras de los artistas Marta Santa María de González y Alejo Santa María. En la prensa local, se aprovechó la muestra para presentar un contraste con las obras de la Bienal de Coltejer:

Ese arte que siempre aprecia y apreciará un paisaje bien pintado, que produce admiración y paz al espíritu tan necesitado en estos tiempos de esas obras maestras que sosiegan y animen el alma tan conturbada por acontecimientos y por artistas tan caóticos puesto que ni ellos mismos parecen que supieran lo que quieren o pintan. [...] Es [esta exposición] como un oasis de desintoxicación para evitar las posibles pesadillas luego de ver la tan famosa bienal.⁷⁷

A pesar de las críticas y de las estrategias de resistencia presentada por los artistas o críticos que se oponían a la bienal como institución promotora de la modernidad, los debates no se limitaron a aquellos referidos a las preferencias por la pintura abstracta o la figurativa. La presencia a partir de la bienal de 1970 de obras que quebraban los modos de composición tradicionales, rompiendo el espacio del cuadro e incluyendo materiales extrapictóricos, también fue motivo de controversia.

⁷⁷ Ligia Velázquez, “Vida social: los vecinos de la bienal”, *El Correo* (Medellín, 6 de mayo de 1972): s.p.

Darío Ruíz, por ejemplo, defendió en sus críticas la experimentación con el espacio que se expandía más allá del cuadro tradicional, e incluso criticó a artistas como Alejandro Obregón por seguir pintando al caballete.⁷⁸ Por su parte, la prensa regional aún tenía reservas sobre el arte vanguardista presentado en la bienal. En un artículo del periódico *El Espectador* se afirmaba que “gran parte del gran ‘arte moderno’ es productor de un chiste cósmico, realizado por genios auténticos que literalmente les han tomado el pelo a los contemporáneos”.⁷⁹ En la misma línea, Luís Alfonso Ramírez denunció que a los artistas modernos más bien podría tildárseles de “técnicos en carpintería, mecánica, albañilería, electrónica, óptica, electricidad, etc.”, debido a que el uso que hacían del movimiento, de la luz y del color producidos por medios magnéticos estaba más cerca, según el autor, de las experiencias de la ciencia que de las estéticas y artísticas.⁸⁰

Gómez Sicre también hizo su aporte al debate en una carta enviada a Leonel Estrada en agradecimiento por la invitación a la bienal de 1970. En ella, Sicre le recomendaba a Estrada que en próximas ediciones de la bienal se enfocara en obras que representaran la tradición artística, ya que demostraban la auténtica labor creadora del artista. Según exponía, la vanguardia y la innovación representaban modas pasajeras y superficiales, y la excesiva participación de este tipo de

⁷⁸ Darío Ruíz, “De los maestros y glorias nacionales”, *El Espectador* (Medellín, 12 de mayo de 1970): s.p.

⁷⁹ “Pangloss: temas de nuestro tiempo”, *El Espectador* (Bogotá, 1 de mayo de 1972), s.p.

⁸⁰ Luís Alfonso Ramírez, “Arte cinético y medicina”, *El Colombiano* (Medellín, 16 de mayo de 1970): s.p.

obras harían del evento más una feria o un circo, como había ocurrido con otras bienales internacionales.⁸¹

En esa línea de pensamiento también estaban las ideas expresadas por Gómez Sicre sobre la bienal de 1972 publicada en la revista *Americas*. En el artículo, Sicre presentó una crítica a las obras presentadas por el artista Carlos Ginzburg en el evento, a quien consideró un esnobista y cuya performance era una “payasada sensacionalista”.⁸²

La acción de Ginzburg consistió en presentarse a la inauguración de la bienal como un “artista vagabundo” al mismo tiempo que pedía limosnas a los asistentes a la muestra. Igualmente, Ginzburg presentó la obra *PIEDRA*, que consistía en un enorme letrero escrito sobre la Piedra del Peñol, una formación rocosa de grandes proporciones ubicada a una hora de la ciudad de Medellín, considerada un símbolo natural de la región y atractivo turístico de la zona.

En su crítica, Sicre denunció como una falla de los organizadores de la bienal aceptar ese tipo de obras que, en su opinión, manifestaban una carencia de creatividad por parte de artistas demasiado preocupados con ser originales e innovadores. Los comentarios de Sicre obtuvieron una respuesta del mismo artista, quien explicó el significado de sus experimentaciones. Según afirmaba Ginzburg, sus obras, que se inscribían en el arte conceptual contemporáneo, tenían como objetivo examinar las relaciones entre

⁸¹ José Gómez Sicre, “Carta a Leonel Estrada”, Washington, 5 de mayo de 1970, archivo Bienales Coltejer, Museo de Antioquia. Estas ideas de Sicre fueron también expresadas en el artículo donde reseñaba la edición posterior: José Gómez Sicre, “Art and artifacts in Medellín”, en *Americas* 24, n.º 11-12 (Washington, noviembre-diciembre 1972): 2-8.

⁸² Gómez Sicre, “Art and artifacts in Medellín”, 2-8.

significante y significado por medio de la redundancia del lenguaje.⁸³

El debate entre Sicre y Ginzburg, que continuó con la inclusión de otros críticos, dio cuenta de que el problema de la aceptación de las poéticas contemporáneas del arte no era un caso exclusivo de los agentes del campo local en estados atrasados de “desarrollo”, como lo expresaron Sáenz Moreno o Iván Palacio. En esos debates participaron importantes personalidades del mundo del arte internacional —el mismo Sicre, Marta Traba y Jorge Romero Brest—, aunque en el caso de estos últimos con un marcado énfasis por determinar la relación de esos lenguajes con la identidad del arte latinoamericano, como veremos a continuación.

La identidad del arte latinoamericano

Gran parte de los debates en las mesas redondas y en los foros realizados en la Bienal de Coltejer, sobre todo en las dos últimas ediciones, giraron en torno a la problemática de la identidad del arte latinoamericano y su relación con los modelos europeos y norteamericanos.⁸⁴ Sin duda alguna, el

⁸³ La respuesta de Ginzburg fue publicada en “Ginzburg se defiende. Rechaza las críticas de Gómez Sicre” (s.l., 10 de marzo de 1973), archivo Bienales de Coltejer, Museo de Antioquia. El crítico Antonio Hernández también se unió a la controversia en “Una respuesta a Gómez Sicre” (s.l., 27 de abril de 1973), Archivo Bienales de Coltejer, Museo de Antioquia. El debate fue continuado por Sicre en un artículo en respuesta a Carlos Ginzburg y sus defensores que se publicó con el título de: “Gómez Sicre de nuevo contra Carlos Ginzburg” (s.l., 25 de junio de 1973), archivo Bienales de Coltejer, Museo de Antioquia, y “La muerte del arte y la facultad de crear” (s.l., 28 de junio de 1973), Archivo Bienales de Coltejer, Museo de Antioquia.

⁸⁴ Para un análisis teórico sobre las ideologías del nacionalismo y del internacionalismo en el arte latinoamericano, véase Acha, *El arte y su distribución*, 295-319.

contexto político y cultural internacional de los últimos años de la década de 1960 y los primeros de la década siguiente, en particular la influencia de Estados Unidos en la arena social de los países latinoamericanos, funcionó como activador de esos debates. Fabiana Serviddio ha demostrado que durante la década de 1970 la identidad del arte latinoamericano fue un tema de amplia difusión en distintos eventos artísticos y académicos del continente:

Estimulados por la aparición de nuevas poéticas, el interés de organismos internacionales y la multiplicación de exhibiciones de arte latinoamericano en la escena artística internacional, los críticos de arte asumieron como propio un proyecto utópico: encontrar una identidad cultural definida para América Latina.⁸⁵

En general, los debates giraron en torno a la búsqueda de una identidad plástica para las artes del continente, a los nexos entre esa producción con la política de la región, y a la reevaluación de los modelos teóricos para el análisis de dichas propuestas artísticas.

La cuestión de la identidad del arte regional fue fundamental en los discursos, los comentarios y las críticas de Marta Traba en su participación en la Bienal de Coltejer.

⁸⁵ Serviddio, *Arte y crítica en Latinoamérica durante los setenta*, 244. La autora en ese texto aborda el Encuentro de la Unesco en Quito (1970), el Simposio de Arte y Literatura Latinoamericana de Austin, Texas (1975) y el Encuentro de Críticos de Arte y Artistas Plásticos Iberoamericanos de Caracas (1978), entre otros; sin embargo, los debates de la identidad del arte latinoamericano que se llevaron a cabo en las mesas redondas de la Bienal de Coltejer no son desarrollados.

Desde 1970 Traba venía desarrollando su discurso teórico a partir del problema de la dependencia del arte latinoamericano respecto de los modelos foráneos. En su ensayo *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas*, propuso por primera vez la noción de *arte de la resistencia*, con la que hacía referencia a aquellos artistas — como Alejandro Obregón o Ramírez Villamizar — que con sus obras se oponían a una actitud de entrega a las modas internacionales que no reflejaban la realidad social latinoamericana.⁸⁶

Para Traba, de la edición de 1970 de la Bienal de Coltejer solo merecían resaltarse, por su calidad, las delegaciones de Colombia, Argentina y Venezuela. Las dos últimas representaban, en su opinión, la mejor adhesión a los movimientos de vanguardia de esas décadas, es decir, el arte óptico y cinético.⁸⁷ No obstante, para Traba las obras de esos estilos, entre las que se encontraban las ganadoras de los premios, no presentaban ningún interés en la búsqueda de un estilo latinoamericano propio. Según afirmó, esos artistas carecían de identidad y sus obras eran un producto del colonialismo cultural europeo que correspondían más a sociedades industrializadas que al contexto social latinoamericano.⁸⁸ Por ese motivo, para ella el público tenía toda la razón al

⁸⁶ Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas*. Como apunta Fabiana Serviddio, las lecturas de Theodor Adorno y de Claude Lévi-Strauss fueron fundamentales para Traba en el momento de proponer su teoría de la resistencia, sobre todo en el énfasis en el compromiso político y ético, y en la función social y antropológica que esos autores le adjudicaban al arte. Serviddio, *Arte y crítica en Latinoamérica durante los setenta*, 194-204.

⁸⁷ Marta Traba, “La segunda Bienal: guía para incrédulos”, 4.

⁸⁸ *Ibíd.*

rechazar esas obras, debido a que no lograba verse reflejado en ellas ni representaban sus preocupaciones o sus problemas.

El caso de los artistas colombianos le mereció otra opinión a Marta Traba. Para ella, el rechazo de las obras colombianas por parte de los jurados en la segunda edición de la bienal, motivo por el cual no recibieron ninguno de los premios principales, se debió a que en sus obras “se pintara”, es decir, se recurriera a técnicas tradicionales. Según afirmó, el mayor mérito de los colombianos —exceptuando a Bernardo Salcedo, entre otros— consistía en resistirse a la experimentación, a la “excentricidad” y la “estupidez” que abrió el conceptualismo: “Al contar episodios irónicos, absurdos o dramáticos a través de la pintura, los colombianos están haciendo el intento más notable de reconexión del artista actual latinoamericano con su medio”.⁸⁹

En realidad, la crítica de Traba a las vanguardias de los setenta no se limitaba al arte conceptual. Tanto el cinetismo de los venezolanos como las experiencias participativas que proponían los argentinos se incluían dentro de lo que denominó la *estética del deterioro*, es decir, la entrega a la colonización de los modelos foráneos. Para Traba, esos estilos —sobre todo el cinetismo— representaban una forma de arte neutral que cumplía una función de entretenimiento y distracción que, por ese motivo, eran las elegidas por las élites dirigentes y burguesas.⁹⁰ Ante esa situación del arte latinoamericano, Traba propuso desde la crítica de arte una

⁸⁹ *Ibíd.*, 5.

⁹⁰ Serviddio, *Arte y crítica en Latinoamérica durante los setenta*, 226.

revalorización de la pintura como un lenguaje que permitía comunicar un mensaje “esclarecedor y crítico”.⁹¹

Semejante a la opinión de Traba fue la de la periodista Beatriz Zuluaga, quien criticó a la bienal por considerarla demasiado dependiente de las manifestaciones culturales europeas:

Y es que no se trata de hacer arte al estilo de Europa. Se trata de hacer arte americano; ya hemos copiado demasiado, ya hemos agotado el incienso a lo extranjero-extravagante y por ese camino no podemos encontrarnos, ni podemos hallar al hombre latinoamericano. Autenticidad. Eso se impone en el arte.⁹²

El problema de la dependencia de estilos con los centros del mundo del arte europeo se tocó también en una de las mesas redondas realizadas como parte del programa pedagógico de la segunda bienal. En el conversatorio, que contó con la participación de Marta Traba, la uruguaya María Luisa Torrents, Darío Ruíz y otros críticos nacionales y extranjeros, se llegó a la conclusión de que el arte latinoamericano actual no reflejaba la situación social y cultural de América Latina.⁹³

Para la edición de 1972, el problema de la dependencia de los modelos foráneos volvió a ser el centro de la discusión en una mesa redonda realizada en el teatro Pablo

⁹¹ *Ibíd.*, 216.

⁹² Zuluaga, “Asombro, desconcierto, escepticismo, en la II Bienal”, s.p.

⁹³ “El arte latinoamericano actual no representa a América Latina”, *Boletín Claroscuro*, n.º 22 (Medellín, junio de 1970).

Tobón que contó con la participación de Marta Traba, María Luisa Torrens y Jorge Romero Brest.⁹⁴ Para este último, la bienal tampoco comunicaba lo que estaba ocurriendo con el hombre latinoamericano contemporáneo y, en muchos casos, las obras expuestas representaban copias de lo hecho en Estados Unidos y en Europa.⁹⁵

Según Romero Brest, era importante que la bienal incluyese obras de arte popular y que afrontase de manera más directa el problema de la construcción de una verdadera identidad latinoamericana.⁹⁶ Como lo expresó en una entrevista realizada por motivo de su visita a la bienal, el crítico pensaba que los medios y las técnicas aprendidas por los artistas en países europeos no se proyectaban eficazmente a la expresión de ser latinoamericano:

La obra es a la vez medio y mensaje y los medios (la técnica, etc.) han sido aprendidos de Europa y Norteamérica, en una necesaria apropiación. Y como muchos de estos artistas viven en el extranjero o miran hacia afuera, la incorporación del medio arrastra la del mensaje y aún sin darse cuenta, estos artistas graban como

⁹⁴ Jorge Romero Brest, “La autenticidad latinoamericana”, *Visión* (17 de junio de 1972: 61; Beatriz, “Críticos vs. Artistas”, en *La Patria* (Medellín, 3 de mayo de 1972): 14

⁹⁵ Beatriz, “Críticos vs. Artistas”, 14.

⁹⁶ Amparo Pérez C., “Bienal de Coltejer. Viraje hacia el arte popular”, *La República* (Bogotá, 4 de mayo de 1972): s.p.

si fuesen europeos o norteamericanos escapándose de la posibilidad de ser latinoamericanos.⁹⁷

Para Romero Brest, el arte latinoamericano, en su búsqueda por afirmar una identidad que fuese propia, alimentaba un ambiente de subversión política y cambio revolucionario que, para su pesar, no se expresaba en los eventos bienales: “La bienal de Coltejer — como el resto de las bienales — no dicen nada de esto, siguen siendo un conjunto de objetos sin mensaje ni contenido didáctico”.⁹⁸

Por su parte, Germán Rubiano Caballero, en su balance del evento, coincidió con Romero Brest en 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”.⁹⁹

Según María Luisa Torrens, ese problema podría solucionarse no invitando al evento a artistas europeos y norteamericanos ni tampoco a aquellos latinoamericanos que vivieran por fuera del continente, ya que estos se encontraban, según exponía, desligados de su ámbito social y cultural.¹⁰⁰ Asimismo, varios artistas, en la misma mesa

⁹⁷ Jorge Romero Brest, citado en Beatriz de Vieco, “La crisis es del cuadro de caballete”, *El Tiempo* (Bogotá, 28 de mayo de 1972): s.p.

⁹⁸ Jorge Romero Brest, citado en De Vieco, “La crisis es del cuadro de caballete”, s.p.

⁹⁹ Germán Rubiano Caballero, “La cuestión batallona de la Bienal de Medellín”, *Magazín Dominical de El Espectador* (Bogotá, 18 de junio de 1972): 8.

¹⁰⁰ Gloria Valencia Diago, “La Bienal de Coltejer en negativo y positivo”, *El Tiempo* (Bogotá, 7 de mayo de 1972): 6-B.

redonda, afirmaron que la bienal no debía cometer de nuevo el error de invitar críticos de arte europeos a realizar el trabajo de jurados ya que estos “no tienen por qué estar empapados de los que pasa en Latinoamérica, y vienen poco informados sobre arte latinoamericano”.¹⁰¹

Marta Traba, que compartía muchas de las ideas de Brest sobre la Bienal de Coltejer, fue aún más severa con sus juicios. Según afirmó en la mencionada mesa redonda, la bienal de 1972 no decía nada al público, no ilustraba lo que era el arte latinoamericano y más bien resultaba ser un conjunto caótico de “cositas”. Leonel Estrada respondió ese comentario afirmando que la bienal se presentaba como caótica porque el arte contemporáneo así lo era, y el objetivo de la muestra era precisamente ilustrar el estado del arte actual. Para Traba, sin embargo, la bienal no cumplía con su carácter didáctico porque la selección de obras había sido realizada sin criterio ni orientación alguna, y las delegaciones no mostraban lo mejor de cada país.¹⁰² En su opinión, la bienal debía orientarse a un solo tipo de lenguaje, como a los grabados o las artes gráficas, para presentar de esa manera un panorama más completo de lo que se estaba realizando en el continente.¹⁰³ Para Traba, solo veinticinco de las seiscientas obras presentadas valían la pena, entre las que se encontraban las premiadas de Olga de Amaral y la

¹⁰¹ Amparo Hurtado de Paz, “Millares visitan la Bienal de Arte”, *El Espectador* (Bogotá, 5 de mayo de 1972): s.p.

¹⁰² Beatriz, “Críticos vs. Artistas”, 14. Benhur Sánchez Suárez sostenía una opinión cercana a la de Traba; véase “Juicio a la Bienal”, *Magazín Dominical de El Espectador* (Bogotá, 18 de junio de 1972): 7.

¹⁰³ Amparo Hurtado de Paz, “Solo hay 25 obras que sirven: Marta Traba”, *El Espectador* (Bogotá, 5 de mayo), s.p.

de Santiago Cárdenas. Los juicios de la crítica eran sustentados por sus ideas del llamado a la “resistencia”, según la cual, el arte latinoamericano tenía el mandato de resistir la influencia de las vanguardias extranjeras que llevaba a un mimetismo pasivo por parte de los artistas latinoamericanos. Según explicaba: “No estoy sugiriendo [un llamado al] realismo socialista, como tampoco ninguna solución expresiva determinada, sino todas aquellas obras donde el artista haya logrado darle a las mil formas del lenguaje artístico contemporáneo una relación con el medio”.¹⁰⁴ A las declaraciones de Traba, expresadas en la mesa redonda y en artículos periodísticos, contestó Leonel Estrada en una entrevista publicada en el diario *El Espectador*: “Marta dice que no le gusta cómo está presentada la bienal. Yo creo que la exhibición está presentada en forma lógica y educativa y por eso le está llegando al público. Creo que la bienal es informativa y recreativa. Desempeña una gran función social”.¹⁰⁵

Esas ideas y comentarios que hemos analizado, en particular aquellos referidos a la identidad del arte latinoamericano y a la defensa de un lenguaje universalista o localista, no fueron exclusivos de los espacios de debate de la Bienal de Coltejer. Como han demostrado varios investigadores, la búsqueda y legitimación de valores universales en el arte latinoamericano, en detrimento de otros de tipo nacionalista, fue una preocupación constante para muchos agentes del campo

¹⁰⁴ *Ibíd.* Traba expuso sus ideas de una manera más amplia en su texto de 1973 *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*.

¹⁰⁵ Amparo Hurtado de Paz, “Leonel le responde a Marta Traba”, *El Espectador* (Bogotá, 7 de mayo de 1972): 14-A.

artístico regional a mediados del siglo xx, que puede rastrearse desde la producción crítica de Buenos Aires hasta en las iniciativas de divulgación desarrolladas por la Oficina de Asuntos Culturales de la OEA en Washington.¹⁰⁶ No obstante, es importante dilucidar cuáles fueron, y siguen siendo hoy, las motivaciones de esa defensa de un arte que esté en consonancia con la producción internacional, en detrimento de aquel de tipo localista o nacionalista, para el caso específico de la ciudad de Medellín. Al respecto, nuestra hipótesis es que con la defensa del internacionalismo y del cosmopolitismo en el arte, que se propuso con la Bienal de Coltejer y su programa didáctico, se intentó una transformación más profunda de la sociedad, que no estaba limitada a la divulgación de conocimientos en los lenguajes del arte moderno y contemporáneo. Con esa transformación, promovida por las élites industriales locales, se buscó la formación de una actitud moderna en la sociedad de Medellín que sirviese como mecanismo de diferenciación con los valores culturales de la sociedad rural y campesina que imperaban en los sectores medios y bajos de la sociedad, como intentaremos demostrar a continuación.

La bienal en la formación del ciudadano moderno

Hemos visto que el proyecto didáctico de la Bienal de Coltejer pretendía, en primera instancia, la divulgación de tendencias actuales del arte internacional y la actualización de la producción local, con el objetivo de formar un público que pudiese entender, comprender y apropiarse del arte moderno

¹⁰⁶ Sobre este tema véase, por ejemplo, la investigación de Andrea Giunta, *Arte, internacionalismo y política*.

y contemporáneo. No obstante, además de lo anterior, creemos que la finalidad del proyecto didáctico de la Bienal de Coltejer también era la formación de un ciudadano moderno, habitante de una ciudad moderna y poseedor de una actitud particular frente a la vida, que se expandía más allá del conocimiento de los lenguajes actuales del arte.

Esa finalidad explicaría la importancia que se le dio al carácter didáctico, masivo y democrático de la exhibición, que pretendía exceder el ámbito especializado de las artes para extenderse a toda la sociedad. Estaba, además, en consonancia con los ideales de las élites industriales de la región de contribuir a la transformación de la sociedad por medio de proyectos sociales de largo alcance. Así, el proyecto didáctico promovido, y la bienal misma, se pensaron como una experiencia de construcción de nuevas sensibilidades culturales acordes con el mito de una modernidad urbana y cosmopolita, que dichas élites promovían y defendían.

Para muchos de los agentes involucrados con las bienales de Coltejer, estas funcionaron —y siguen funcionando— como mecanismos de transformación de Medellín en una ciudad moderna, cosmopolita, que dejaba atrás los valores provinciales de una sociedad preindustrializada. Ya desde 1968 Darío Ruíz, quien fuera el director de Comunicación y Prensa del evento ese año, afirmaba que gracias a los lenguajes destacados por la bienal, “sin temor a equivocaciones toda la temática de chapoleras, de fondas de camino, de atardeceres del Cauca, quedarán, si quedan, para ciertas tarjetas postales pero no como motivo de las nuevas generaciones”.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Darío Ruíz, “Más sobre la I Bienal de pintura” (s.l., 2 de junio de 1968), archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.

En la misma línea, haciendo un balance sobre la importancia de la Bienal de Coltejer en el sistema de las artes y analizando el cambio que esta había marcado en el ambiente cultural de Medellín, Darío Ruíz afirmó en 2005 que la generación de artistas anterior a la bienal era muy “deprimente”, y la ciudad estaba marcada en ese entonces por una mentalidad “mojigata, moralista”, “ultramontana” y confinada en un marco parroquial.¹⁰⁸ Años después esas ideas continuaban en su discurso cuando denunciaba lo “completamente primitivo” que era el medio artístico local, no tanto debido a sus deficiencias institucionales sino por la preminencia del “arte antioqueño” sobre el arte moderno.¹⁰⁹ En la misma línea, la columnista Gloria Inés Daza afirmaba en el año de realización de la tercera edición, que:

Las plásticas nacionales gravitaban hasta no hace mucho tiempo, dentro de la cotidianidad de un medio *provinciano, amodorrado* y lento que, con muy pocas excepciones, se proyectaba en tímido vuelo, de la provincia a la capital colombiana. América Latina —y más concretamente Colombia— condicionada por unos medios de comunicación zigzagueantes, verticales e incompletos, llegaba *tardíamente* al diálogo en áreas

¹⁰⁸ Darío Ruíz, citado en Ángel, *Nosotros, vosotros, ellos*, 60.

¹⁰⁹ “[Al regresar de España] me encontré con un medio completamente primitivo, donde años antes habían golpeado al crítico Meneghetti, arriba el arte antioqueño y abajo el arte moderno”. Darío Ruíz, citado en Nova, *Conversaciones con el fantasma*, 318.

de una *más rica tradición cultural, como la europea y la norteamericana*.¹¹⁰

Los comentarios de Ruiz y de Daza mostraban una perspectiva, cosmopolita en el primero y eurocéntrica en la segunda, que desacreditaban los procesos culturales propios de las culturas rurales y tradicionales por considerárselos “atrasados” o desactualizados respecto de las manifestaciones foráneas. El mismo Leonel Estrada había comparado la significación histórica de las bienales de Coltejer con el alcance tenido en Nueva York por la exposición *Armory Show* de 1913, en el sentido de que ambas marcaron, según él, “un rotundo cambio en la sensibilidad estética y en la apreciación de la creatividad humana”¹¹¹ en los contextos en donde se realizaron.

Esas ideas han sido repetidas y apropiadas por muchos críticos de arte, historiadores y artistas que han contribuido a conformar una suerte de *fortuna crítica* de las bienales de Coltejer, tomándolas como bisagra y como génesis de unos procesos de transformación cultural en la ciudad de Medellín.¹¹² En muchos casos, esas ideas remarcan el período anterior a las bienales de Coltejer como estancado y pobre debido a la falta de internacionalización del campo artístico local,

¹¹⁰ Gloria Inés Daza, “Bienal de Medellín”, *El Espectador* (Bogotá, 14 de abril de 1972): s.p. El destacado es nuestro.

¹¹¹ Estrada, “Lo que significaron y significan las Bienales de Arte”, s.p.

¹¹² Con la noción de *fortuna crítica*, que hemos recuperado de Nicos Hadjinicolaou, nos referirnos a las repercusiones y las variaciones en el tiempo de las relaciones entre una obra, o en este caso una institución de exhibición artística, y los espectadores, consumidores, usuarios o intérpretes. Nicos Hadjinicolaou, *La producción artística frente a sus significados* (México: Siglo XXI, 1981), 34.

concibiendo la internacionalización como la homogenización de los lenguajes del arte foráneos y como un valor cultural en sí mismo. Así, historiadores como Conrado Uribe Pereira, Alba Cecilia Gutiérrez y Jorge Alberto Rodríguez, por ejemplo, han afirmado que determinados artistas e intelectuales de Medellín, “plenamente conscientes de la necesidad de dinamizar los procesos culturales *estancados en el pasado*, emprendieron a mediados del siglo xx la difícil tarea de difundir las premisas y los valores del arte moderno en un medio *cerrado y provinciano*”.¹¹³

Más adelante, Alba Cecilia Gutiérrez afirma que el período 1949-1966 es “de un ámbito cerrado y provinciano [...] en el que el predominio de las corrientes nacionalistas era total, y las tendencias modernas aceptadas en el resto de Colombia y del mundo occidental se percibían como una amenaza a los valores culturales y morales de la región”.¹¹⁴

¿A qué se debe esa idea reiterada por los gestores de las bienales de Coltejer, y de sus posteriores investigadores, con la que se caracterizaba el ambiente cultural de la ciudad en el período anterior a las bienales por la presencia de valores “provincianos” y “atrasados”? ¿Por qué motivo para esos analistas y gestores se acepta el internacionalismo y el cosmopolitismo en las artes como un valor cultural indiscutible y digno de ser conseguido? Nuestra hipótesis es que ese discurso, para el caso de Medellín, estuvo alimentado por

¹¹³ Gutiérrez Gómez, Uribe Pereira y Rodríguez S., *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia, 1949-1981*, x. El destacado es nuestro. Las mismas ideas son expresadas por Santiago Londoño en “Momentos de la pintura y la gráfica”, 444.

¹¹⁴ Gutiérrez Gómez, “Los inicios de la gestión del arte moderno en Antioquia”, 26.

un intento de diferenciación con las tradiciones y costumbres propias de la vida campesina, que se intentó instaurar desde las élites económicas y sociales de la ciudad desde mediados del siglo xx.

Al respecto, cabe recordar, como ha explicado Orlando Melo, que a partir de 1940 Medellín fue testigo de una importante migración de sectores rurales del departamento de Antioquia, lo que modificó de manera sustancial las costumbres y la identidad cultural de la ciudad. Esa migración, a diferencia de la que se produjo a principios del siglo xx,

Es de un origen mucho más rural, y aunque sigue siendo fuerte la presencia de gentes de los pueblos más tradicionales de la zona antioqueña, incluye ahora contingentes notables de migrantes de las tierras bajas. Además, está compuesta por gentes de los grupos sociales más débiles, por campesinos expulsados por la miseria o la violencia, que vienen a buscar en la ciudad un respiro a las dificultades de la vida rural. Para 1951, más de la mitad de la población de Medellín debía ser de migrantes, la mayoría de ellos con una cultura campesina y sin mucha experiencia en el manejo de las formas de existencia urbanas.¹¹⁵

En este sentido, con el proyecto de la Bienal de Coltejer, tanto en su carácter de exhibición de obras de arte modernistas como en su papel de educadora de determinados valores culturales, se intentó modificar unas representaciones sobre

¹¹⁵ Melo, “Medellín: historia y representaciones imaginadas”, 13-20.

la idiosincrasia del pueblo antioqueño al promover una suerte de *cosmopolitización* de la cultura. Esos eventos fueron considerados un punto de quiebre en el que los valores culturales propios de la vida rural viraron hacia unos más cosmopolitas e internacionalistas, más acordes, según se pensaba, a la cultura del progreso y del desarrollismo.

En esa línea, el carácter didáctico que se le adjudicó a la organización de la bienal desde 1970 se insertó en unos impulsos por “culturizar” y educar a la población que caracterizó a las élites industriales y políticas de Antioquia desde los primeros años de industrialización de la ciudad, como sostiene Nicanor Restrepo Santamaría.¹¹⁶

Rodrigo Uribe Echavarría era consciente del papel de la bienal en la formación de un ciudadano moderno acorde a las transformaciones que ese grupo social impulsó en el plano económico. En el discurso inaugural de la edición de 1970 así lo expresó: “Nos damos cuenta de que el siglo veinte ha creado un nuevo tipo de ciudadano, en un nuevo tipo de familia, que hay un nuevo tipo de empresa. Hemos adquirido un más claro sentido de la responsabilidad frente a la patria y frente al hombre”.¹¹⁷

El cosmopolitismo que trajo consigo la realización de las bienales no se manifestó únicamente en la actualización de los lenguajes recientes del arte internacional, también en otras transformaciones sociales como la circulación de artistas y críticos de arte extranjeros en el contexto local; en los cambios en los imaginarios sobre la posición social que los artistas tenían en la sociedad; y en la actualización

¹¹⁶ Restrepo Santamaría, *Empresariado antioqueño y Sociedad, 1940-2004*.

¹¹⁷ Uribe Echavarría, “Discurso inaugural II Bienal de Coltejer”.

de diversas manifestaciones culturales, como fue el caso de la moda. Todos esos aspectos contribuyeron a afianzar, al menos en el imaginario de los organizadores de la bienal, la idea de que la ciudad donde esta se realizaba era cosmopolita y moderna.

La posición social del artista

Las bienales de Coltejer propiciaron la llegada de personalidades extranjeras reconocidas en el mundo del arte internacional. Nunca en ningún momento anterior a las bienales Medellín recibió una cantidad igual de artistas, críticos de arte o coleccionistas que contribuyeron de formas diversas a modificar la percepción del mundo del arte entre aquellas personas que no pertenecían a él.

Para la edición de 1970, por ejemplo, cerca de treinta artistas extranjeros viajaron a Medellín para asistir a la inauguración de la muestra, además de los críticos y académicos que ya hemos mencionado. Algunos de los artistas que llegaron para participar de la bienal fueron José Carlos Ramos, Lea Lublin, Jorge Páez Vilaró, Yutaka Toyota, Danilo Di Prete, Marta Minujín y Le Parc, quienes estuvieron al tanto del montaje y la presentación de sus obras.¹¹⁸ Es decir, no solo los asistentes a los eventos de la bienal pudieron conocer de cerca algunos de los artistas más reconocidos del arte latinoamericano, también pudieron ser testigos, en muchos casos, del proceso de creación o instalación de las piezas, de aquellos que llegaron a terminarlas en los espacios de exhibición.

¹¹⁸ “Famosos artistas extranjeros se hallan ahora en Medellín”, *El Colombiano* (Medellín, 26 de abril de 1970): s.p.



Yutaka Toyota trabajando en su obra, 1972, Catálogo
II Bienal de Arte de Coltejer.

El artista argentino Carlos Ginzburg, por ejemplo, presentó en la inauguración de la edición de 1972 una performance que incluía su viaje “a dedo” desde Buenos Aires hasta Medellín para asistir a la bienal. Por su parte, Yutaka Toyota viajó a la ciudad para realizar el montaje de su obra realizada con acero inoxidable y Lea Lublin hizo lo mismo con sus estructuras inflables. Le Parc asistió en 1970, tanto para organizar la instalación de su obra como para repartir los panfletos que mencionamos anteriormente.

Al respecto, Darío Ruíz ha afirmado que en la ciudad de Medellín, en el período anterior a las bienales de arte, los artistas no contaban con una buena situación de estatus social, sobre todo entre las clases medias y altas.¹¹⁹ Aquellas personas que decidían dedicarse a la actividad cultural,

¹¹⁹ Entrevista citada de Darío Ruíz con el autor.

sobre todo al arte, eran tachadas de *hippies* al no elegir una profesión que pudiese facilitar un ingreso económico estable y seguro.¹²⁰ Para romper con ese estereotipo arraigado en las élites conservadoras, los artistas debían adquirir un cierto reconocimiento nacional o internacional, estatus que solo habían logrado artistas locales de la talla de Pedro Nel Gómez o Fernando Botero. La misma opinión compartía Uribe Echavarría, cuando afirmaba que uno de los aportes de la bienal consistió, precisamente, en “levantar el status del artista que, hasta hace poco, se sentía abandonado y para triunfar tenía que irse al exterior”.¹²¹

De esa manera, al promover la circulación de personalidades reconocidas del mundo del arte internacional, y al permitir la formación de relaciones sociales o de negocios entre ellos y las élites locales, las bienales contribuyeron, según afirma Ruíz, a modificar los imaginarios sociales sobre el sujeto artista y sobre su oficio. Varios artistas locales compartían la misma opinión, como Marta Elena Vélez, para quien, luego de las bienales, el “arte comenzó a ser visto como una opción, como una profesión”, lo que cambió notablemente el espacio ocupado por los artistas en la sociedad de Medellín.¹²²

Para Leonel Estrada, no solo la participación de personalidades internacionales del mundo del arte fue un motivo

¹²⁰ Sobre el rol social del artista en contextos diferentes al latinoamericano durante el siglo xx, véase Sharon Zukin, “Art in the arms of power: Market relations and collective patronage in the capitalist state”, *Theory and Society* 11, n.º 4 (julio de 1982): 435-437.

¹²¹ Rodrigo Uribe Echavarría, citado en Gloria Valencia D., “La empresa como servicio social”, *El Tiempo* (Bogotá, 3 de mayo de 1972): 3-B.

¹²² Marta Elena Vélez, citada en Ángel, *Nosotros, vosotros, ellos*, 96.

para destacar, sino que se interesó, en varias publicaciones, en resaltar el papel de la participación de mujeres en el evento como expositoras. En un artículo de su autoría, que se publicó en diversos medios masivos, titulado en su versión original “Gran éxito la aportación de la mujer en la II Bienal”, Estrada resaltaba el hecho de que veinticinco mujeres fueran admitidas en la segunda edición, al mismo tiempo que describía algunas de sus obras.¹²³ Entre las artistas mencionadas por Estrada en la nota se encontraban Marta Minujín, Lea Lublin, Fanny Sanín, Beatriz González y Lucy Tejada.

Para la edición de 1972 fueron aceptadas veintiséis mujeres, un porcentaje menor que en la edición anterior, de las cuales doce eran colombianas, dos de ellas antioqueñas. De ese número solo dos recibieron la mención de adquisición de la compañía: Olga de Amaral y Marta Elena Vélez. Al igual que en la edición anterior, Estrada publicó una nota en varios diarios nacionales resaltando el papel de la mujer como expositora.¹²⁴

Cabe recordar que Coltejer era una compañía de textiles, lo que significa que tanto su mercado objetivo como el grueso de sus empleados estaban conformado por mujeres; en ese sentido, la motivación de resaltar el papel de la mujer estaba justificado por los intereses de mercado de la compañía

¹²³ Leonel Estrada, “Gran éxito la aportación de la mujer en la II Bienal”, documento mecanografiado, archivo Leonel Estrada, s.p. La nota fue publicada en el periódico *El Diario* del 10 de junio de 1970, en *El Colombiano Dominical* del 28 de junio de 1970 y en *La República* del 9 de agosto de 1970.

¹²⁴ “Las mujeres en la Bienal”, *El Colombiano* (Medellín, 7 de mayo de 1972): s.p.; “Veintiséis mujeres exponen en la III Bienal de Arte”, *Vanguardia Liberal* (Bucaramanga, 14 de mayo de 1972): s.p.

auspiciadora del evento.¹²⁵ No obstante, es de destacar la actitud progresista expresada por Estrada al resaltar el papel de la mujer como agente destacado de la producción artística contemporánea, en un medio que aún se mantenía controlado, tanto en sus estados de producción como de circulación, por los hombres.

Es posible que los cambios en la percepción social que se tenía de los artistas en el contexto local, y del papel de la mujer como generadora de productos culturales, se haya sustentado en la idea de que aquella actividad sí podía generar un apoyo económico estable y sustancial, contrario a los que se pensaba antes, y no tanto a la valoración de esa actividad como producto cultural y espiritual.¹²⁶ No obstante, la nueva posición del artista y la percepción que tuvo la sociedad de Medellín sobre esa actividad luego de las bienales de Coltejer, permitió que se estableciera un campo artístico más numeroso y fuerte, como se pudo comprobar por el mayor número de artistas y de instituciones culturales creadas en los años posteriores a la bienal, hecho que analizaremos más adelante.

Eventos sociales en el marco de la bienal

La Bienal de Coltejer no solamente se constituyó en un acontecimiento social por su carácter popular y su interés por la educación de un público que pudiese apreciar y entender el arte moderno y contemporáneo. Los múltiples eventos

¹²⁵ Carlos Londoño Yepes, *Origen y desarrollo de la industria textil en Colombia y Antioquia* (Medellín: Universidad de Antioquia, 1983), 48-60.

¹²⁶ Tal idea ha sido expresada por Samuel Vásquez en Ángel, *Nosotros, vosotros, ellos*, 285.

realizados en el marco de la exhibición, como fiestas, reuniones, cenas o paseos turísticos permitieron afianzar un imaginario de una ciudad moderna y cosmopolita, que estaba capacitada para albergar un evento artístico de relevancia internacional.

Ese tipo de eventos, que exceden la muestra oficial, son populares en otras instituciones bienales del mundo y, en algunos casos, son tan productivos para poner en marcha los mecanismos del mundo del arte como la exhibición misma de obras. Durante la Bienal de Venecia, por ejemplo, muchas de las naciones participantes ofrecen fiestas para la prensa, los artistas y los críticos de arte, entre otros invitados especiales. Además, los coleccionistas más prestigiosos en el campo del arte, o los que buscan serlo, ofrecen fiestas privadas para un público exclusivo y, algunos de ellos, premios con sus nombres que permiten renovar contactos, organizar eventos y concretar negocios relativos al mercado del arte, además de consolidar un estatus en el campo.¹²⁷ De esa manera, esos eventos sociales constituyen una forma de afianzar la autonomía del campo cultural, al mismo tiempo que son una plataforma de socialización y de publicidad para los artistas y gestores que intentan hacerse con un lugar en el sistema del arte.

Para el caso de Medellín, uno de los lugares de encuentro y sociabilidad fueron las residencias de los miembros de las élites locales, como la del mismo Leonel Estrada y su esposa María Helena. Su casa en el barrio El Poblado,

¹²⁷ Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968: from salon to goldfish bowl*, 23 y 24.

conocida por sus allegados con el nombre de Takna, contaba con un sótano donde Leonel realizaba sus reuniones sociales. La Taberna del Ahorcado, como se le llamaba a ese sótano, fue epicentro de la intelectualidad y del mundo artístico durante los años en los que transcurrieron las bienales. Según el relato del nieto de los Estrada, Martín Nova, la taberna estaba decorada con obras murales de importantes artistas colombianos e internacionales como Antonio Seguí, Luis Caballero, Alejandro Obregón, Fernando Botero y Lucy Tejada, y habían asistido a ella, además de los mencionados, otras personalidades como Marta Traba, Omar Rayo, Arenas Betancur y Grau.¹²⁸

Las fiestas realizadas durante la II Bienal de Coltejer se realizaron en medio de una situación social conflictiva para el país, debido a las denuncias por un supuesto fraude electoral que le dio la presidencia al candidato oficialista Misael Pastrana Borrero el 20 de abril.¹²⁹ A raíz de los inciertos boletines oficiales que daban como ganador a ese candidato, con informaciones que contradecían las noticias de la prensa, se generaron múltiples manifestaciones y mítines en diversas ciudades del país donde se pedía más claridad sobre los resultados o que se le concediera el triunfo al

¹²⁸ Nova, *Conversaciones con el fantasma*, 38, 48. Según Nova, el espacio y la totalidad de la residencia fueron demolidos para dar lugar a una torre de apartamentos. Presumiblemente las obras de los artistas mencionados que pudieron rescatarse hacen parte de la colección personal de los descendientes de los Estrada.

¹²⁹ Para una historia de las elecciones presidenciales de 1970 en Colombia, véase Olga Yanet Acuña Rodríguez, “Poder y memoria: las elecciones presidenciales de 1970 en Colombia”, *Revista Escuela de Historia* 12, n.º 2 (2013). Recuperado el 30 de marzo de 2017 de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1669-90412013000200002&lng=es&tlng=es.

candidato de la Alianza Popular Nacional (ANAPO), Rojas Pinilla. La respuesta del Gobierno fue declarar el “estado de sitio” en todo el país y el “toque de queda” en algunas ciudades como Medellín, al tiempo que fueron censurados y perseguidos los líderes del ANAPO.¹³⁰

No obstante, el “estado de sitio” y el “toque de queda” no parecieron afectar el desarrollo de los eventos sociales que se llevaron a cabo durante la segunda bienal. De hecho, como deja entrever una nota publicada en el periódico *El Siglo* de Medellín, la invitación de Coltejer a esos eventos sirvió para evadir los controles policiales y las normas impuestas por el Gobierno:

Cuando se inauguró la bienal de arte [...] todos se olvidaron del toque de queda y de la ley seca. Ya prendidos por el licor que derrochó Coltejer a manos llenas, muchos se dirigieron a las diferentes fiestas que en ese día se ofrecían a los visitantes en diferentes residencias. Todas duraron hasta las altas horas de la mañana del día siguiente. A nosotros nos tocó el toque de queda en la calle y la invitación de Coltejer nos sirvió de salvoconducto.¹³¹

¹³⁰ Debido a la crisis política desatada en Colombia por las elecciones presidenciales de 1970, Jorge Romero Brest decidió abstenerse de visitar la bienal, a la que había sido invitado por el mismo Estrada para presentar unas conferencias. Jorge Romero Brest, “Carta a Leonel Estrada” (Buenos Aires, 22 de abril de 1970), archivo Leonel Estrada.

¹³¹ Luis Mariano Olarte, “Ondas de la Bienal de Coltejer”, *El Siglo* (Medellín, 7 de mayo): s.p.

Los eventos en torno a la bienal, con la inauguración como epicentro de sociabilidad y espacio de encuentro, fueron bastante documentados por la prensa local y nacional. Un artículo de Sonia Orozco publicado en el periódico *El Tiempo* del 7 de mayo de 1970, por ejemplo, permite construir un retrato de lo que fue la inauguración de la segunda bienal en términos de evento social, así como de “pasarela” de las últimas tendencias de la moda:

Pasillos, escaleras y salones rebosaban de gentes, lo que hacía imposible apreciar los cuadros, pero en cambio lucían muy bien las invitadas especiales con sus atuendos, “a la última moda”. Lea Lublin, la pintora argentina, estaba disfrazada de discípula del Maharadú de la India, en pies descalzos y con el clásico atuendo hippie. [...] Feliza Bruzlin llevaba como única prenda una chaqueta del estilo “see through” (ver a través), que hubiera podido enviarse en un sobre de correo aéreo. [...] Fanny Mickey parecía un cuadro de Polesello. [...] A lo más representativo de la industria y la banca antioqueñas, se les iban los ojos detrás de los slacks transparentes que lucía la mayoría de las invitadas jóvenes. Y los hombres no veían los cuadros por estar pendientes de los encantos de Sol Beatriz, una preciosa modelo con el más audaz escote de Pierre Cardin.¹³²

¹³² Sonia Osorio, “Lo buenos y lo absurdo de la Bienal de Coltejer”, *El Tiempo* (Bogotá, 7 de mayo de 1970): s.p.

El tomo burlesco con el que la periodista se refería a los atuendos de las invitadas, también fue utilizado en la descripción de algunas obras como la de Bernardo Salcedo que, según afirmó, fue confundida con los elementos del montaje que aún se encontraban en los espacios del museo.

Las declaraciones de Sonia Orozco permitían comprobar, además, que otro aspecto social y cultural importante en las bienales fue la moda. La importancia de la indumentaria en el caso de las bienales de Coltejer puede argumentarse, por un lado, por la relación que tenía la compañía auspiciante con la industria de los tejidos y, por otro, por el papel de la moda como forma de expresión del ciudadano moderno, atento a las tendencias internacionales, y como símbolo de estatus y de diferenciación social.

En ese sentido, la bienal fue un acontecimiento social en el que se apreciaron las últimas tendencias de la moda internacional, lo que generó diversos comentarios entre los cronistas y asistentes. En la prensa bogotana se publicó, por ejemplo, la siguiente nota que daba cuenta de la importancia del vestuario en la expresión de valores sociales:

No hubo desfile de modas espectaculares, cosa que en cierto modo defraudó a centenares de estudiantes que se apostaron a la entrada del Museo. Parece ser que en cuestiones de arte se hallan más estructurados los antioqueños que los vallunos o los bogotanos. Claro que hubo algunos vestidos transparentes pero nada que dejaban ver. Y algunos pijamas multicolores. La falta de brasier de algunas damas fue notable pero

nada se pudo “apreciar” ya que pocos fueron los descotes “cruces”.¹³³

Ese tipo de comentarios sexistas en los que se cosificaba la imagen de la mujer no fueron un caso aislado entre los cronistas de la bienal. Fernando Velezefe afirmó también, por ejemplo, que “extraoficialmente me han contado que el equipo de guías está integrado por *monumentales* muchachitas uniformadas de acuerdo con los últimos gritos de la moda”, por lo cual la bienal sería un “acontecimiento estético de primer orden”.¹³⁴

Las vestimentas de los invitados a la bienal fueron objeto de críticas por algunos asistentes que veían en esa expresión de la moda contemporánea una manifestación de la decadencia y la superficialidad de la burguesía:

A la puerta [de la inauguración de la bienal de 1970] estaban los estudiantes gritando a la burguesía, un poco apabullados por los fastuosos trajes, los extravagantes kimonos, las chaquetas exóticas y todo ese nuevo vestuario con que se disfrazan los snobs burgueses y los snobs artistas. Hoy, para sobresalir hay que parecer sofisticado, no importan qué tan ridículo parezca, no importa que semejen marcianos o napoleones en decadencia; y si esas vestimentas las llevan como sucede

¹³³ Correa, “Impresionante éxito la II Bienal de Arte”, s.p.

¹³⁴ Fernando Velezefe, “Fosa común”, *El Correo* (Medellín, abril de 1970): s.p. (El destacado es nuestro).

a menudo, gentes sin personalidad, sin ese hálito intelectual que imprime sellos hasta el atuendo, pues nos encontramos con unos “mimos”, donde la caricatura es tan manifiesta y la falta de autenticidad tan notoria, que da grima.¹³⁵

Los comentarios de la cronista permiten corroborar que el arte, al igual que la moda, era para los asistentes de los eventos de la bienal una forma simbólica de demostración del estatus, y de un capital cultural y económico, que chocaba, en muchos casos, con la identidad cultural de los estudiantes de la universidad pública.

Además de la inauguración de la muestra como “desfile de modas”, Coltejer aprovechó el despliegue de divulgación que generó la bienal para hacer publicidad sobre la calidad de sus productos con una exhibición de tejidos y de diseños de indumentaria. Como evento satélite a la exposición principal de 1970, varios artistas y diseñadores participaron de un desfile de vestuarios organizado por la Académica Juvenil de Artes con la dirección de Pilar Aramburo. El espectáculo, realizado en el hotel Nutibara del centro de la ciudad y en el Club Campestre, se concibió como un “Bienal en Movimiento” en el que se representaban, por medio de trajes, las distintas tendencias del arte que podían apreciarse en la bienal de la Ciudad Universitaria.

De manera específica, según afirmó la directora, los diseños realizados por Hernando Tejada, Aníbal Vallejo, Marlene Hoffmann, Peter Eggen, Francisco Isaza, Jesús

¹³⁵ Zuluaga, “Asombro, desconcierto, escepticismo, en la II Bienal”, s.p.

Gómez, Carolina Samper, entre otros, hacían alusión a las obras de Negret, Hernán Tejada, Fernando Botero, Bernardo Salcedo y Omar Rayo expuestas en la bienal. Se presentaron cerca de veinte diseños pintados a mano, todos para mujeres, realizados con diversos tipos de telas, algunas no convencionales. Cada obra contó con comentarios explicativos escritos por Darío Ruíz y con una música específica a cargo de Mario Gómez y Javier Vázquez.¹³⁶

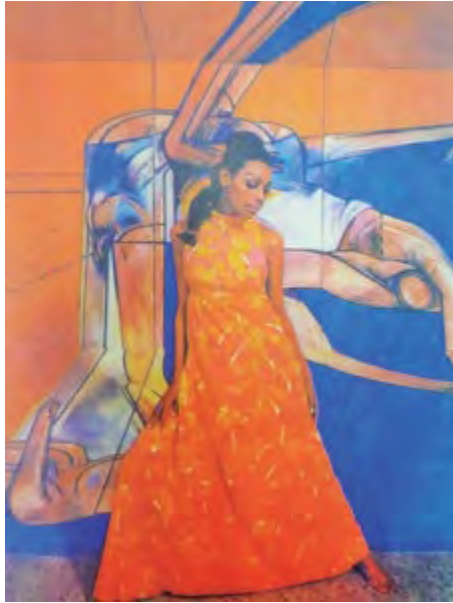
El objetivo de la muestra, según informaron los organizadores, era mostrar la aplicación de las tendencias estéticas del arte presentadas en la bienal en el diseño de indumentaria y textiles.¹³⁷ En otras palabras, su finalidad era proponer una unión efectiva entre las artes y los objetos de uso cotidiano. En muchos casos, los vestidos terminaron siendo verdaderas piezas de “cuadros vivientes” que, mediante la sátira o el homenaje, conformaron una de las primeras experiencias de moda conceptual que conoció Medellín.

En 1972, aunque no se repitió el evento con la magnitud de la edición anterior, la diseñadora de Coltejer Adeline Dapena de Rivera (quien era la encargada de diseñar los vestidos presentados por Coltejer en sus desfiles), presentó también unas piezas inspiradas en las obras de la III Bienal.¹³⁸

¹³⁶ Floralba, “La Bienal en Movimiento, sensacional espectáculo”, *El Colombiano* (Medellín, 21 de junio de 1970): s.p.

¹³⁷ “Bienal en Movimiento prepara la Academia Juvenil de Artes”, *El Colombiano* (Medellín, 29 de junio de 1970): s.p.

¹³⁸ “Diseñadora en la Bienal”, *El Tiempo* (31 de mayo de 1972): Última-D.



Modelo posando con tela de Coltejer delante de la obra de Luis Caballero, *Balances e Informes de Coltejer primer semestre 1968*, Archivo Coltejer.

Los eventos sociales en el marco de la bienal, el papel de la moda como mecanismo de distinción social y la circulación de artistas y personalidades del mundo del arte contribuyeron a modificar, al menos temporalmente, los imaginarios de la ciudad de Medellín y su cultura. Gracias a ellos, la Bienal de Coltejer fue tomada al mismo tiempo como un evento cosmopolita y modernizador, en la medida en que presentaba una actualización de tendencias artísticas y culturales, con las que se intentaba sustituir otras consideradas propias del mundo rural preindustrializado.

Ahora bien, cabe destacar que no todos los artistas e intelectuales de la ciudad intentaron magnificar la importancia social y coyuntural de las bienales de Coltejer por medio del desprestigio de la generación anterior, calificándola de provinciana y “atrasada”, o fueron tan optimistas con las repercusiones sociales que traía la bienal. Rodrigo Callejas, por ejemplo, afirmó que la generación de Rafael Sáenz, Pedro Nel Gómez o Eladio Vélez compartían un nivel de cultura, caracterizado por el interés por el arte en todas sus manifestaciones, que no se volvió a ver en las generaciones posteriores.¹³⁹ El pintor Humberto Echavarría describía el ambiente artístico de la ciudad antes de las bienales de Coltejer como “muy animado”, con mucha actividad, como los salones de acuarelistas y ceramistas del Museo de Zea, y con un movimiento artístico “serio”.¹⁴⁰ Por su parte, el profesor Saúl Sánchez afirmó en 1972 en una crítica al discurso sobre el supuesto “desarrollo” que traía la bienal:

En ningún momento una cultura es más atrasada que otra, un arte más avanzado que otro, porque la representación obedece a un logos social en el que se desenvuelve el universo de relaciones humanas que es propio de la existencia de cada comunidad, y que asume sus formas de expresión en él.¹⁴¹

¹³⁹ Rodrigo Callejas, citado en Ángel, *Nosotros, vosotros, ellos*, 80.

¹⁴⁰ Humberto Echavarría, citado en *ibíd.*, 126.

¹⁴¹ Saúl Sánchez, “Arte y forma”, *El Colombiano Dominical* (Medellín, 4 de junio de 1972), reproducido en VV. AA., *Leonel Estrada y la gestión del arte moderno en Antioquia*, 123.

Sánchez criticaba que en la bienal se presentaran los objetos culturales como productos de consumo que para ser competitivos en el mercado extranjero debían responder a un estado de internacionalización.

No obstante las posturas de esos personajes, la Bienal de Coltejer fue concebida por la mayoría de sus gestores o de posteriores analistas como un episodio de quiebre y como un momento de transformación, no solo para el devenir de la vida artística local, sino de los imaginarios culturales de la sociedad medellinense y de su relación con la sociedad nacional. A pesar de esto, las intenciones de realizar un evento que pusiera a la cultura artística en el mismo plano de desarrollo que el sector industrial, se vieron truncadas en 1974, con la cancelación definitiva del evento, tal como fue propuesto por sus mecenas. Los motivos de la cancelación y las repercusiones de este hecho en el campo artístico local será el objeto de estudio del siguiente capítulo.



La artista Lea Lublin se dirige al público en mesa redonda de la II Bienal de Coltejer, 1970, fotografía, Catálogo II Bienal de Coltejer.

Capítulo 4

La Bienal Coltejer después de 1972

*Tomando las cosas a contrapelo es que
llegamos a revelar la piel subyacente, la
carne oculta de las cosas.*

GEORGES DIDI-HUBERMAN¹

Desde su fundación, la Bienal de Coltejer intentó proyectarse como un evento que tendría una duración en el tiempo y un alcance más amplio del que consiguió. En el discurso inaugural de la segunda edición en 1970, Rodrigo Uribe Echavarría expresó al respecto: “Hemos querido que la bienal no sea una simple exhibición cada dos años sino algo permanente en el tiempo. Una institución que irradie en forma continua, que eduque y verifique un diálogo ininterrumpido con los artistas”.² A pesar de esas intenciones, las bienales de Coltejer, como institución gestionada y financiada por esa compañía, no tuvieron continuidad después de la tercera edición de 1972.

En este capítulo desarrollaremos un recorrido por la historia de las bienales de Coltejer después de las tres primeras

¹ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008), 137.

² Uribe Echavarría, “Discurso inaugural II Bienal de Coltejer”.

versiones; nos referiremos, en primer lugar, a los motivos que llevaron a la desaparición de la bienal luego de su tercera edición, como un evento organizado y financiado por la compañía Coltejer. Sobre este punto, nuestra hipótesis es que la desaparición de las bienales de Coltejer se produjo por la conjunción de factores internos de la institución: por un lado, problemas en la organización del evento, que generaron múltiples comentarios negativos entre los artistas, críticos de arte y periodistas participantes; por otro, una crisis internacional del formato elegido para su realización, es decir, el de la exposición bienal, lo que contribuyó a su desprestigio en el campo artístico regional. Asimismo, la extrema dependencia de sector económico local, es decir, la falta de autonomía de la bienal frente a intereses y coyunturas financieras de sus comitentes, hizo que determinados factores externos, como la crisis económica del sector de la producción de textiles de los años setenta y la pobre institucionalidad del arte local afectaran la continuidad en el tiempo del mecenazgo que la exhibición necesitaba para subsistir.

Como veremos, a pesar de su corta duración de cuatro años como muestra de arte internacional, las bienales de Coltejer continuaron teniendo un impacto sobre la institucionalidad del arte local y sobre el imaginario de muchos agentes del campo artístico, al funcionar como impulso para la creación de otros espacios de circulación, promoción y educación para el arte moderno y contemporáneo en la ciudad. Por ese motivo, el segundo punto que desarrollaremos en este capítulo serán las repercusiones de las bienales de Coltejer en la institucionalidad de las artes en el

campo local. Tomaremos como objeto de estudio algunos eventos o proyectos que intentaron continuar o expandir los objetivos de la bienal, por ejemplo la iv Bienal de Arte de Medellín y el Coloquio y Muestra de Arte No Objetual, ambos de 1981, o la creación de la carrera de Artes de la Universidad Nacional, sede Medellín, con el que algunos individuos que participaron o asistieron a la bienal intentaron continuar el proyecto didáctico de esa exhibición. No obstante, no es nuestro objetivo realizar un recuento exhaustivo de los eventos o instituciones llevados a cabo en el período postbienales en Medellín — que además ya ha sido realizado por otros autores — solo nos centraremos en analizar la relación que tuvieron esos eventos posteriores con las tres primeras bienales de Coltejer.³

Por último, abordaremos la sala permanente de la colección Bienales de Arte de Coltejer, inaugurada el 22 de octubre de 2014 en la Casa del Encuentro del Museo de Antioquia en la ciudad de Medellín, con la que se ha intentado conservar y difundir esos eventos y la colección de arte de sus comitentes. Veremos cómo la curaduría de esa exhibición, con la que se trae al presente un segmento de las bienales de Coltejer originales, continúa una construcción historiográfica en la cual esos eventos se han entendido como una génesis del arte moderno y contemporáneo en Medellín y en Antioquia.

³ Tal vez el recuento de eventos e instituciones más exhaustivo de ese periodo puede consultarse en Conrado Uribe Pereira, “La gestión cultural en la ciudad postbienal, 1972-1981. Aprendizajes y nuevas actitudes”, en Gutiérrez Gómez, Uribe Pereira y Rodríguez S., *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia, 1949-1981*, 77-103.

La desaparición de la Bienal de Coltejer como institución

Críticas a la organización de la bienal

A partir de la edición de 1970, la Bienal de Coltejer fue objeto de múltiples críticas sobre su organización, que se reflejaron tanto en las opiniones de los visitantes como en la de los críticos de arte, artistas y comentaristas periodísticos de la muestra. Creemos que recuperar esos comentarios y críticas es importante, pues terminaron por afectar la percepción de los miembros de Coltejer sobre los beneficios que la compañía recibía por organizar y patrocinar el evento; además, eventualmente definieron el destino de la institución: lo que en un primer momento fue visto como una publicidad positiva, por medio de la cual el nombre de la empresa auspiciante era mencionado en medios de diversas partes del mundo como organizadora de un evento cultural de relevancia internacional, posteriormente, al estar el nombre de la compañía asociado a la bienal, cualquier comentario negativo sobre la institución fue visto por sus comitentes como causante de afectar la buena imagen de la marca Coltejer.

Así pues, dichas críticas pueden agruparse en dos cuestiones: unas referidas a la organización propia del evento en Medellín y otras que se enmarcaron en un cuestionamiento general al formato bienal como institución, que afectó a otras bienales del mundo y terminó por poner en crisis el prestigio de ese tipo de eventos a nivel internacional.

Los comentarios negativos que recibió la Bienal de Coltejer se centraron en destacar los problemas que encontra-

ron los artistas y el público participante en la organización de la muestra, sobre todo en lo referido al envío, montaje, cuidado e información de las obras. Sin duda alguna, las bienales de Coltejer presentaron a los organizadores múltiples problemas técnicos a los que muchos de ellos se enfrentaban por primera vez, ya que ninguno había tenido experiencia previa en ese tipo de trabajos de exhibiciones de alcance internacional.

Ya hemos visto que la carencia de datos e información sobre las obras expuestas terminó afectando la percepción del público cuando asistía a la exhibición y cómo muchos de esos problemas fueron resueltos en las ediciones siguientes. No obstante, las dificultades en el momento de realizar el montaje y el transporte de las piezas se incrementaron al hacerse más grande la muestra y al aceptarse un mayor número de obras y de artistas.

Esos problemas afectaron el interés de los artistas por participar en la bienal y eventualmente el evento reflejó una imagen de ser desorganizado y autocrático. Y es que el crecimiento de la muestra en el número de obras no significó un incremento exponencial en el número de personas involucradas en la organización del evento y en la selección de los artistas. Ya en 1970 Luis Mariano Olarte comentaba en una corta nota en un diario local los peligros que podía enfrentar la bienal si su organización continuaba en manos de solo dos o tres individuos (Leonel Estrada, y el coordinador general): “Desgraciadamente vemos con alarma que entre las directivas —buenos amigos de este cronista— se está engendrando un personalismo y una plutocracia que a la larga van a perjudicar

tan importante certamen”.⁴ Olarte proponía la organización de una junta *ad honorem* y de escala nacional, que permitiría contrarrestar posibles parcialidades que, según afirmaba, ya se estaban denunciando por parte de críticos y artistas en la capital del país. Dicha junta, no obstante, nunca se constituyó, por lo que el protagonismo de Leonel Estrada, y de su grupo de organizadores, le dio a la institución la fama de ser autócrata.

Además del problema de la parcialidad en la toma de decisiones, el hecho de que la organización del evento estuviese en manos de unos pocos individuos hacía que su gestión fuese mucho más complicada. Al respecto, los problemas comenzaron a hacerse visibles en 1970, año de un considerable incremento en el número y el estilo de las obras con el paso de una exhibición solo de pintura a una que incluía diversos lenguajes del arte contemporáneo. En un artículo publicado en la prensa local se denunció que incluso en la inauguración de la segunda edición muchas de las obras se encontraban sin desempacar y sin montar, lo que además de generar confusión en el público, incitó el malestar entre los artistas:

Algo que fastidió bastante a los artistas, especialmente a los nacionales, fue la disposición de las obras dentro de los cuatro pisos y el sótano del museo de la Universidad de Antioquia. Se llegó a casos tales como el de Omar Rayo, quien al llegar a una de las salas en donde estaban sus cuadros, se encontró con que estos

⁴ Luis Mario Olarte, “Sobre la Bienal”, *El Diario* (Medellín, s.f.), archivo Bienales Coltejer, Museo de Antioquia, s.p.

habían sido puestos incompletos. Esta fue una de las quejas más notables.⁵

En muchos casos, las piezas llegaron en mal estado, incompletas o sin la debida información sobre cómo y dónde debían ser expuestas. La obra de Yutaka Toyota, por ejemplo, llegó a Medellín averiada, problema que pudo ser solucionado por el mismo artista que viajó a la ciudad a coordinar su montaje. Otros artistas que tuvieron problemas con sus obras fueron Manzur, Roidanillo y María Teresa Negreiros.⁶ El mismo Gómez Sicre se refirió a la cuestión luego de escuchar quejas de otros artistas, llegando a comentarle a Estrada que un punto de críticas recurrente entre los participantes del evento era que las obras no eran devueltas a los artistas luego de la muestra, que estas no se abrían y se exponían a tiempo para la inauguración o que eran dañadas o se devolvían en mal estado.⁷

Para 1972 los problemas de la organización no solo no se solucionaron, se incrementaron. En un artículo publicado en *El Tiempo* firmado por Camilo Solvente se presentó una crítica a la bienal como institución y al diseño de la muestra de ese año, que resumía las cuestiones que preocuparon a muchos de los asistentes. Solvente afirmaba que la carencia de una calidad homogénea entre las obras expuestas conllevaba a que la Bienal de Coltejer se pareciera más a una “feria de juguetes” que a un acontecimiento artístico internacional y, en su opinión, se trataba de un evento provinciano,

⁵ Correa, “Impresionante éxito la II Bienal de Arte”, s.p.

⁶ Pérez Camargo, “No hubo respeto por los artistas nacionales”, s.p.

⁷ Gómez Sicre, Carta a Leonel Estrada, 1.

“pretensiosamente cosmopolita” y autoconvencido de su relevancia. La Bienal de Coltejer, según afirmaba, compararía los mismos síntomas de crisis que se habían presentado en las de São Paulo y Venecia:

La obsolencia [sic] de los estilos, el afán de los artistas por encontrar un idioma contemporáneo y la desorientación casi patológica de una crítica que ha asumido el papel de conductora al proponer teorías cuya carencia de bases firmes ha resultado en el fracaso en el desarrollo de las propuestas.⁸

No obstante, la diferencia de São Paulo y Venecia con Medellín era, en opinión de Solvente, que esas ciudades contaban con otras instituciones, como importantes museos de arte, que permitían comparar con una perspectiva crítica lo que se expone en la bienal con el desarrollo de otras expresiones de arte.

Como hemos mencionado, una de las características de la tercera edición fue la ausencia de los nombres más reconocidos del arte nacional e internación. En algunos casos, la decisión de los artistas de no participar estuvo incitada por los problemas de organización de la muestra anterior. Edgar Negret, quien había expuesto en 1970, se abstuvo de exponer en la III Bienal alegando que le parecía “la bienal más desorganizada del mundo”, debido a que en 1970 le extraviaron una pieza de gran tamaño. En la misma línea,

⁸ Carlos Solvente, “Cartas de arte”, *El Tiempo* (Bogotá, 10 de mayo de 1972): 6-B.

Negret, que había sido contratado para realizar el afiche para la edición de 1972, afirmó que los organizadores habían alterado el diseño que había enviado, lo que contribuyó a la decisión de no enviar sus obras en la muestra principal.⁹

Para la tercera bienal, la polémica y el descontento de muchos artistas fue publicada en un diario donde expresaron la posición tomada por algunos de ellos de abstenerse a participar debido a la negativa a incluir artistas en el comité directivo y la utilización de sus trabajos como medio de propaganda, por parte de la compañía, con fines netamente comerciales.¹⁰ Eduardo Ramírez Villamizar, por ejemplo, se negó a enviar obras al certamen en 1972 alegando fallas enormes en la organización y debido a que se trataba, en su opinión, de un evento “superficial” o “una indigestión que dura unos días y desaparece sin dejar rastros”, que no produce el menor beneficio para los artistas ni para el público. Otros artistas como Clemencia Lucena, Carlos Rojas, Santiago Cárdenas o Norma Zarate, algunos de los cuales habían participado en versiones anteriores, mostraron su desacuerdo con la administración poco idónea y especializada de la bienal, y también se abstuvieron de realizar envíos.

Otra de las cuestiones que resaltaban los artistas para negarse a participar fueron las múltiples denuncias que comenzaron a circular desde 1970 respecto a la censura que sufrieron artistas a los que se les retiró la invitación a participar o

⁹ Citado en Miguel González, “Anti-selección colombiana en Medellín”, *El País* (Cali, 28 de mayo de 1972), 16.

¹⁰ “Polémica sobre la Bienal: los artistas opinan”, reproducido en *Las Bienales de Medellín, una ventana abierta*, s.p.

a los que incluso se les desmontaron algunas de sus obras por presentar contenidos no admitidos por los organizadores o por la compañía auspiciante. Ya hemos visto el caso de Julio Le Parc y cómo la organización intentó restringir la visita del artista a la edición de 1970, debido a sus conexiones con los movimientos políticos de la izquierda europea. Sin embargo, el activismo político no era el único motivo que podía conducir a una negativa de participación en la exhibición. Leonel Estrada, quien era miembro activo del Opus Dei en la ciudad de Medellín, se opuso a la representación en las artes de contenidos eróticos o pornográficos.¹¹ En ese sentido, Estrada defendía y promovía, en el campo de la cultura, una suerte de *modernidad tradicionalista*, como es entendida por Orlando Melo.¹² Una modernidad que se limitaba a los lenguajes formales del arte y que no encontraba conflicto con determinadas tradiciones de corte más conservador en el ámbito moral o religioso.

Según Estrada, las obras que más críticas generaron en la edición de 1972, tanto entre los especialistas como entre el público general, fueron *Patagonia* de Rafael y las obras sin título de Martha Peluffo.¹³ No obstante, la mayor controversia la produjo una obra que no pudo exhibirse. Se trataba de unas pinturas del artista Leonel Góngora, a quien no se le permitió el montaje de sus obras debido al contenido

¹¹ Entrevista citada a Samuel Vázquez. Estrada incluso escribió un texto para “quienes quieren vivir mejor el cristianismo y desean aumentar su amor hacia Dios” titulado “Una vida programada”. Sobre el compromiso religioso de Leonel Estrada, véase Nova, *Conversaciones con el fantasma*, 62 y 63.

¹² Melo, “Consideraciones sobre modernidad y modernización”, 235.

¹³ Amparo Hurtado de Paz, “Descuelgan la III Bial de Medellín”, *El Espectador* (Bogotá, 15 de junio de 1972): s.p.

“pornográfico” de sus imágenes, a pesar de haber recibido una invitación directa a participar por parte de los mismos organizadores.¹⁴ Góngora estaba trabajando por esos años en pinturas figurativas que representaban desnudos explícitos femeninos. La decisión de no colgar esos cuadros generó una acalorada respuesta por parte del artista, quien afirmó que a raíz del incidente no volvería a mostrar su obra en Colombia.¹⁵ Frente a esta controversia, numerosos colegas apoyaron públicamente a Góngora desaprobando y cuestionando la decisión de los organizadores, entre los que se encontraron los artistas Santiago Cárdenas, Antonio Roda y Carlos Rojas.¹⁶

Leonel Estrada se había expresado sobre la imparcialidad de los organizadores de la bienal frente a las decisiones de los miembros de los jurados de la convocatoria. Así lo había hecho en 1970 cuando afirmó sobre la elección de la representación colombiana que “las directivas de la bienal no participaron en ninguna votación, ni sugirieron nombres, ni fijaron número de artistas, ni determinaron requisitos de estilo, escuelas, técnicas, trayectoria, etcétera”.¹⁷ Es difícil saber hasta qué punto esas declaraciones sobre el trabajo libre y autónomo de los encargados de la selección nacional había sido o no influenciada por el director del evento, quien se había encargado de la selección de artistas internacionales. Lo que sí está claro, es que las críticas

¹⁴ Miguel González, “Escándalo a raíz de la Bienal”, *Vanguardia Dominical* (Bucaramanga, junio de 1972): 9.

¹⁵ “Polémica sobre la Bienal: los artistas opinan”, s.p.

¹⁶ *Ibíd.*

¹⁷ Citado en Gabriel Villa Villa, “Hoy se inaugura la 11 Bienal de arte Coltejer”, s.f., archivo Bienales Coltejer, Museo de Antioquia, s.p.

frente a las selecciones de los artistas participantes pusieron de manifiesto que algunas obras fueron rechazadas de la selección oficial por presentar contenidos desaprobados por el director del evento o por las directivas de la compañía, como ocurrió en el caso Góngora. La controversia sobre las denuncias de censura llevó incluso a la renuncia de importantes organizadores de la bienal como Samuel Vázquez luego de la edición de 1970.¹⁸

Ahora bien, no todos los comentarios negativos se referían a problemas en la gestión de esos eventos. Muchas de las críticas se enfocaban en cuestionar la pertinencia del formato de exhibición bienal y sus consecuencias positivas para el mundo del arte regional o internacional, que fue común en varias de esas instituciones a nivel internacional.

Ya hemos visto que a partir de 1968 las bienales de Venecia y São Paulo fueron objeto de críticas que cuestionaban principalmente el papel de esas instituciones en los conflictos sociales y políticos por los que atravesaba el mundo en esos años. De igual manera, los comentarios que recibió la Bienal de Coltejer, sobre todo en su edición de 1972, estaban en sintonía con aquellos expresados por los críticos de arte y artistas que generaron el boicot en las bienales internacionales.

Y es que luego de un auge internacional en la creación de bienales de arte a mediados del siglo xx, y de su hegemonía

¹⁸ Entrevista citada con el autor. Vázquez fue reemplazado por el arquitecto Oscar Mejía Escobar, profesor egresado de la Universidad Pontificia Bolivariana y quién había desempeñado el cargo de decano de Arte de Decorado en dicha universidad. “III Bienal de Arte de Coltejer”, s.p.

como institución privilegiada para la circulación y promoción de arte contemporáneo en el mundo, los años sesenta y setenta fueron testigos de la desaparición de muchos de esos eventos en diversas latitudes, incluso luego de pocos años de vigencia, como ocurrió, entre otras, con las bienales de Quito, Lima o Córdoba (Argentina). Cabe aclarar que no todas las bienales que desaparecieron por esos años lo hicieron debido a las críticas y al cuestionamiento sobre su papel en el sistema de las artes, más bien respondieron a coyunturas particulares en cada caso. Aclarar esas diferencias puede, no obstante, darnos una perspectiva más amplia sobre el destino que tuvo en el continente americano el formato de bienal para muestras de arte internacional. En este sentido, María Amalia García ha propuesto que la articulación comparativa entre esas diferentes plataformas de exhibición y sus motivos de desaparición o crisis pueden permitirnos establecer vínculos entre los distintos relatos modernizadores de las distintas historias del arte nacionales.¹⁹

Por ejemplo, al igual que la de Coltejer, la Bienal de Córdoba en Argentina tuvo solo tres ediciones, entre 1962 y 1966. Esas bienales, que habían sido conocidas por Estrada según demuestra la presencia de los catálogos en su archivo personal, fueron realizadas por las Industrias Kaiser Argentina (IKA), una filial en ese país de la multinacional estadounidense dedicada a la producción automotriz, con la ayuda de capitales provenientes del Estado argentino.

¹⁹ María Amalia García, “Hacia una historia del arte regional. Reflexiones en torno al comparativismo para el estudio de procesos culturales en Sudamérica”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 38, n.º 109 (2016): 40-41.

Las Bienales de Kaiser, como también se las llamó, se llevaron a cabo en un ambiente de optimismo sobre los poderes de transformación del arte en la sociedad, donde este se pensaba como parte fundamental del motor del progreso cultural. Al igual que ocurrió con Coltejer, la intención de los empresarios en promover dichos eventos respondía a intereses publicitarios y de prestigio para la compañía, pero transmitidos al público a través de un discurso filantrópico y desinteresado que proponía el arte como principal actividad espiritual y de desarrollo e integración social.

No obstante, como ha demostrado María Cristina Rocca, los eventos patrocinados por Kaiser funcionaron como parte de un proyecto de política exterior estadounidense, que tuvo la difusión y promoción de la cultura como mecanismo para contrarrestar el avance del comunismo y para afianzar el prestigio del sistema capitalista entre los sectores de la intelectualidad latinoamericana.²⁰ Según afirmó la autora:

Industrias Kaiser Argentina resultó un eslabón eficiente de la política exterior norteamericana. Logró ser visualizada como agente de vanguardia social modernizador y capaz de prometer progreso. Junto con otras grandes empresas de la época en América Latina, IKA desarrolló el industrialismo como ideología y como estilo y esto incidió en el imaginario modernista de la época.²¹

²⁰ Rocca, *Arte, modernización y Guerra Fría*, 321.

²¹ *Ibíd.*, 332.

En ese sentido, Kaiser, a diferencia de Coltejer, había ligado su trabajo en la promoción y el mecenazgo cultural de manera explícita y directa al proyecto político e ideológico estadounidense, que se desarrollaba en el marco de la Guerra Fría y como estrategia para contrarrestar el avance del comunismo en el continente. En ambos casos, sin embargo, el formato de exhibición bienal y el mecenazgo de la industria privada que permitió la realización de esas muestras, estaba reafirmando las posibilidades sociales y culturales del desarrollo económico que traía el sistema de producción e industrialización capitalista.

Cuando el escenario político y social en el que se impulsaron los eventos de Kaiser cambió, principalmente a partir de los golpes de Estado al Gobierno de Argentina y de los cambios en las políticas internacionales de Estados Unidos, se generó la pérdida del optimismo en el desarrollo económico de la región. Fue así como, en 1967, Kaiser vendió sus acciones en Argentina y se fue de ese país dando por terminado también su proyecto de financiación y apoyo a las artes y la cultura.

Volviendo a las bienales de Coltejer, hemos visto que los eventos contaron con la financiación y la organización total de una compañía del sector privado de la ciudad de Medellín. Por ese motivo, resulta evidente que los capitales con los que contaron los organizadores estaban condicionados al estado financiero de la compañía y a las decisiones que tomaran sus directivos sobre el modo en el que estos se empleaban.

En ese caso, la pérdida del optimismo sobre el papel del desarrollo económico e industrial en el campo cultural se materializó en diversas críticas direccionadas a cuestionar

la naturaleza de esa institución como mecanismo de mercantilización de la producción cultural. Así lo expresó, por ejemplo, Marta Traba, cuando en 1970 afirmó que ese tipo de exhibiciones eran una “superestructura artística que distorsiona la labor del artista”, obligándolo a trabajar para insertarse en los medios de circulación del mercado capitalista.²² Asimismo, el periódico *El Tiempo* publicó en 1972 una nota que reafirmaba las críticas al carácter capitalista del evento como principal motivo de abstención de muchos de los artistas reconocidos en el campo local:

Las voces de protesta no son siempre las mismas. Algunos comunicados hablan de “manipulación dentro de un sistema dirigido por la oligarquía para dividir a los artistas y desfigurar los problemas de sus países y el arte”. Se habla de una “Bienal capitalista” con dineros obtenidos de la plusvalía obrera, que predica “un arte sin fronteras, universal y situado en el terreno de nadie”, al margen de las contradicciones sociales. Se denuncia el arte “reducido al nivel de mercancía” o hecho al gusto de las élites dominantes que “estimula la competencia que sirve al sistema opresor”.²³

Sin importar que fueran comentarios referidos a la organización de la muestra o a su carácter mercantilista,

²² Traba, “La segunda Bienal: guía para incrédulos”, 4.

²³ “Arte de masas o acontecimiento capitalista”, *Lecturas Dominicales de El Tiempo* (Bogotá, 7 de mayo de 1972).

las críticas a la institución que se registraron en medios locales, regionales e internacionales no pasaron desapercibidos para Estrada ni para los miembros de la compañía encargados de aceptar los presupuestos de la bienal. En una entrevista realizada por Félix Ángel en 2005, Estrada restó importancia al impacto negativo que tuvo la prensa con sus comentarios críticos hacia la bienal, calificándolos de “hechos anecdóticos”.²⁴ Esos comentarios de la prensa, que eran en definitiva producto de su gestión como director de la bienal o del papel de los comitentes, no tuvieron, según afirmó, efecto alguno sobre la decisión de Coltejer de no darle continuidad al patrocinio; según él, los motivos fueron principalmente económicos, referidos al estado financiero de los mecenas de la muestra.

Contrariando esas afirmaciones, Samuel Vázquez formuló años después la idea de que la empresa auspiciante no supo manejar la controversia que causaron las críticas a la bienal como institución: “Coltejer sintió lastimada su imagen con las críticas a la tercera bienal y pensó que ellas iban a influir en las ventas de sus telas”.²⁵ Los beneficios en términos publicitarios que obtuvo Coltejer, debido a la mención que se hacía de la compañía y de su gestión cuando se hablaba de la exhibición, se volvieron sobre sí mismos en el momento en que el evento comenzó a ser cuestionado desde su naturaleza o desde su gestión.

A pesar de lo anterior, lo cierto es que esas críticas a la gestión y al patrocinio de Coltejer se presentaron en un momento de crisis para la industria textil regional, lo que

²⁴ Leonel Estrada, citado en Ángel, *Nosotros, vosotros, ellos*, 39.

²⁵ Samuel Vázquez, citado en *ibíd.*, 282.

hizo que las directivas de la compañía reevaluaran la decisión de invertir tanto dinero en un evento de esa magnitud, como veremos a continuación.

Dependencia con el sector económico

En 1974 Rodrigo Uribe Echavarría, quién había demostrado un particular interés en el mecenazgo de las artes y la cultura durante su presidencia en Coltejer, renunció a la compañía para dedicarse a la vida política. Además de las críticas a la labor de la industria privada en la financiación de la cultura que hemos visto, el optimismo en el desarrollo económico y la confianza en el impacto que tendría este en otros ámbitos de la sociedad pareció perderse luego de la renuncia de su director.

Uribe Echavarría fue reemplazado por Guillermo Londoño Mejía, quien dirigió la compañía durante un período de crisis para la industria textil internacional generada por un marcado decrecimiento de las exportaciones, por el incremento del contrabando en el mercado local y por la liberación de las importaciones impulsadas por los gobiernos nacionales. Los cambios en el panorama económico de la industria textil fueron determinantes, según afirmó Leonel Estrada en una entrevista realizada por Félix Ángel en 2005, para la desaparición de la bienal:

El doctor Guillermo Londoño recibió la empresa en ese momento difícil de la economía nacional lo cual afectaba las finanzas de Coltejer y también afectaba a los accionistas. Fue necesario rebajar el dividendo de las acciones y eso cayó muy mal entre muchos de

ellos que vivían prácticamente de esas entradas. Se hizo evidente un cambio de mentalidad a nivel de liderazgo, debido probablemente a factores económicos externos, que se manifestó en una nueva actitud en cuanto a la forma de proyectar la imagen de la compañía. La Bienal era un evento que exigía inversión económica. Se habló de convertir la bienal en trienal, y hasta se alcanzó a elaborar un afiche anunciándola, diseñado por Edgar Negret, pero eventualmente la empresa decidió suprimir el patrocinio.²⁶

La enorme inversión que conllevaba la realización de la Bienal de Coltejer parecía desproporcionada en el nuevo contexto de la economía local. La suspensión del patrocinio por parte de Coltejer ocurrió, como mencionaba Estrada, de forma paulatina. Al verse en riesgo la realización de la cuarta edición de 1974, se propuso desde la organización que se realizara una trienal. La primera edición de las Trienales de Arte de Medellín se realizaría entre el 7 de mayo y el 20 de junio de 1975, y contaría también con la financiación de Coltejer.²⁷ El objetivo de esa edición, según decidió la Junta Asesora Nacional conformada para su gestión —también encabezada por Leonel Estrada— era que fuese un evento didáctico, informativo y educativo, en continuación con las bienales anteriores. Se podrían apreciar en esa muestra la más heterogénea colección de arte contemporáneo, desde el “arte

²⁶ Leonel Estrada, citado en *ibíd.*, 38-39.

²⁷ “Trienal de Coltejer: bases”, s.d., en archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.

primitivo hasta las últimas experiencias del arte tecnológico”.²⁸ Según podía leerse en las bases del evento:

Como verdadera muestra de arte de nuestra época, la Trienal estará abierta a todas las tendencias artísticas vigentes y buscará fomentar especialmente aquellas expresiones que entrañen un aporte creativo nuevo al lenguaje plástico, y den una mejor imagen del continente.²⁹

El proyecto de la trienal iba a concebirse como un “museo dinámico” que permitiese entablar un diálogo directo entre los artistas y el público, mediante la exhibición de una colección “viva y actual”, al mismo tiempo que se entablaría un diálogo con obras consolidadas, mediante la exposición de muestras retrospectivas. Los organizadores esperaban invitar a cerca de ciento treinta artistas de veintisiete países de América, y diez artistas europeos; se realizaría, al igual que la bienal de 1972, como una muestra sin certamen competitivo, sin premios ni menciones, y sin representación de países.

No obstante, el proyecto de realización de la trienal fue cancelado definitivamente por Coltejer en 1975 y los organizadores tuvieron que esperar nueve años desde la última edición para poder materializar una nueva, que se conoció con el nombre de IV Bienal de Arte de Medellín.

Según pensamos, la cancelación definitiva de las bienales de Coltejer, más que el producto de la coyuntura económica

²⁸ Leonel Estrada, “En preparación la trienal de arte de Medellín Colombia” (agosto de 1974), 1, archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.

²⁹ “Trienal de Coltejer: bases”, s.d.

del sector de la producción textil, fue el resultado de la total dependencia del evento de la financiación de la compañía auspiciante. Durante sus tres ediciones, las bienales no lograron consolidar una autonomía en su gestión, debido en parte a la gratuidad del evento y a la exclusividad de la financiación de Coltejer. Dicha dependencia se veía acrecentada, en el caso de Medellín, por la carencia de una institucionalidad del arte que pudiese enfrentar los problemas financieros de la compañía auspiciante de una manera autosuficiente y autónoma.

Hacia finales de la década de 1960 no existían en Medellín muchas instituciones dedicadas a la exhibición y promoción del arte moderno y del arte contemporáneo. Uno de los pocos espacios que realizaba exhibiciones de arte contemporáneo era el Club de Profesionales de la ciudad, que, como hemos visto, albergó algunas de las muestras realizadas por Leonel Estrada antes de las bienales de Coltejer. Según él mismo afirmó, “el Club de Profesionales era prácticamente, en ese entonces, el único lugar en Medellín donde se podía ver arte contemporáneo. El apoyo que el Club le dio al arte fue extraordinario, cubría los costos de cada exposición, catálogos e invitaciones”.³⁰ No obstante, las exhibiciones realizadas por el club eran en su mayoría de carácter privado, es decir, que solo podían asistir los miembros del club, y no contaba con la financiación suficiente para funcionar como un espacio autónomo de promoción y circulación de las artes.

Las salas de la Galería Sintéticos, las del National City Bank, la de la Sociedad Colombiana de Arquitectos, la galería del Instituto Cultural Colombo-Alemán y los corredores del

³⁰ Leonel Estrada, citado en Ángel, *Nosotros, vosotros, ellos*, 36.

Colombo Americano, eran otros espacios donde se presentaban muestras esporádicas de arte, aunque en algunos casos eran de tipo comercial o no se constituían como instituciones del arte autónomas.³¹

De mayor carácter institucional eran la sala Rendón y la sala de Artistas Antioqueños, ambas del Museo de Zea. Esa institución funcionaba como organismo semioficial, con contribuciones económicas del municipio, del departamento y del Gobierno nacional, aunque las colecciones eran, en su mayoría, propiedad de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. Durante los años sesenta el museo realizaba el Salón de Ceramistas y el Salón de Acuarelistas, pero su actividad regular no se concentraba en la promoción y la difusión de las artes. De hecho, según afirmó su directora, el Museo de Zea funcionaba por esos años más bien como un “depósito de cosas que había que cuidar, y de tanto en tanto, como un lugar para presentar películas del Centro Colombo Americano”. Era, continuaba su directora, una institución sin ninguna credibilidad ni protagonismo dentro de la vida artística de la ciudad.³² En una nota publicada en el diario *El Colombiano* del 9 de noviembre de 1969, Gilberto Castaño denunciaba las malas condiciones de exposición que tenía la sala Rendón del Museo de Zea, que por entonces era la más importante de la ciudad:

³¹ “Salas de exposición en Medellín”, *Boletín Claroscuro*, n.º 19 (Medellín, marzo de 1970): s.p.

³² Teresita Peña, directora del Museo de Zea entre 1969 y 1977. Citada en Ángel, *Nosotros, vosotros, ellos*, 136.

Parece increíble que una muestra de cuadros artísticos se mezcle con pupitres, sillas y otros implementos, que le restan elegancia, sobriedad y la amplitud necesaria que debe tener una sala de exposiciones, para que cumpla con su objetivo. Medellín necesita urgentemente una sala de verdad. Damos traslado de esta inquietud al recién creado Instituto de la Cultura.³³

Además de marcar las dificultades técnicas y espaciales de las salas de exhibición, el artículo daba cuenta de los problemas por los que atravesaban los artistas, sobre todo los de menor trayectoria, al realizar una muestra en esa institución: falta de gestión por parte del museo, carencia de un sistema de comunicación para la promoción de los eventos, poca información sobre el artista y las obras presentadas a los visitantes y, por supuesto, las conocidas dificultades para que una obra de lenguajes no tradicionales cuente con un lugar en el sistema de circulación y difusión.

Queda claro, entonces, que el Museo de Zea no contaba con el aparato organizacional ni financiero para continuar con una muestra de arte de tipo internacional como las Bienales de Arte de Coltejer, luego de que la compañía suspendiera la financiación. El poco interés mostrado por los organismos oficiales locales para financiar ese tipo de eventos haría necesario que, para su continuidad, fuese necesario la agrupación de múltiples miembros del sector privado

³³ Gilberto Castaño, “Panorama de artes y letras. Hace falta una sala de exposiciones”, *El Colombiano Dominical* (Medellín, 9 de noviembre de 1969): s.p.

que se materializaría en la cuarta edición de la bienal en 1981, como veremos más adelante.

Para concluir, al igual que lo ocurrido con las bienales de Kaiser en Argentina y su relación estrecha con los intereses del sector político internacional, la dependencia de las bienales de Coltejer con el sector económico terminó afectando su permanencia temporal. La relación de Coltejer con su bienal de arte se vio deteriorada por los cambios en el escenario social, principalmente las coyunturas económicas, que hacían difícil la financiación de un evento de esa magnitud. Sin duda, las críticas a la gestión y a la organización del evento funcionaron como disparadores de la decisión de cancelar de manera definitiva la financiación a mediados de la década de 1970, gracias a la mala imagen que esas críticas generaban en el nombre de la compañía ligada al evento. No obstante, la dependencia de esa institución con el sector económico de la producción privada dificultó que la bienal pudiese salir bien librada de esas coyunturas y constituirse como una entidad autónoma de promoción cultural.

De esa manera, como ha afirmado Rocca sobre el caso de la Bienal de Kaiser, el destino de esas instituciones ejemplifica las “dudas en torno a los límites y la autonomía del campo artístico en nuestros países latinoamericanos”.³⁴ Podría afirmarse, en ese sentido, que la construcción de una institucionalidad para el arte moderno regional se desarrolló, al menos en ciudades como Córdoba o Medellín, sobre el terreno de una autonomía porosa o, para el caso de esta

³⁴ Rocca, *Arte, modernización y Guerra Fría*, 330.

última ciudad, una autonomía inexistente frente a los intereses del sector económico que permitieron la realización de eventos como unas bienales de arte.

Repercusiones de las tres bienales de Coltejer en el campo local de las artes

En 1985 Leonel Estrada fue invitado a la Bienal de Venecia a presentar una ponencia sobre la realización y los alcances de los eventos realizados décadas antes en Medellín bajo su dirección.³⁵ En el texto presentado, Estrada argumentaba que la creatividad era la base fundamental de la cultura y que esta debía ser el objetivo que motivara la realización de exhibiciones de arte. Según afirmaba, al servir de catalizadoras de la creatividad y de la innovación, las bienales promueven la creación y el desarrollo de otros espacios que refuerzan la institucionalidad de la cultura. En esa línea, Estrada remarcaba que, gracias a las bienales de Coltejer, se logró crear en Medellín el Museo de Arte Moderno y se remodeló el Museo de la Ciudad, o Museo de Zea, que pasó a llamarse Museo de Antioquia.³⁶ A continuación intentaremos dilucidar la relación que tuvo la realización de las bienales de Coltejer con las transformaciones de esas y de otras instituciones de arte mencionadas por Estrada en su conferencia de 1985, que actualmente se han consolidado como las más relevantes en el campo local.

³⁵ Estrada, “Ponencia en la Bienal de Venecia”.

³⁶ *Ibíd.*, 2

El Museo de Zea, fundado en 1881 como homenaje a Francisco Antonio Zea y consolidado como museo artístico a mediados del siglo xx, tuvo durante la década de 1970 importantes transformaciones, entre las que se destaca su cambio de nombre a Museo de Antioquia, como se le conoce actualmente. La transformación que tuvo el Museo de Zea por esos años se llevó a cabo luego de la realización de las bienales de Coltejer y posteriormente del Salón de Arte Joven que comenzó en el museo en octubre de 1970. Su directora por esos años, María Teresa Peña, afirmó que la realización de ese salón fue una respuesta a la realidad que existía fuera del museo, como las bienales de Coltejer, que daba cuenta de las necesidades y las transformaciones culturales por las que atravesaba la ciudad.³⁷ Según expresó, el Salón de Arte Joven logró consolidar la imagen del museo en la ciudad, abriendo un vínculo entre el público y esa institución al estimular la participación de artistas jóvenes locales que no habían tenido la oportunidad de confrontar su trabajo con el público de la ciudad. Asimismo, esos eventos, cuya última edición fue el x Salón de 1979, impulsaron una mayor profesionalización dentro de la administración del Museo de Zea como institución cultural de relevancia para el campo local: el salón, afirmó su directora, “permitió sistematizar y profesionalizar ciertas operaciones, por ejemplo, el registro de las obras que entraban transitoriamente [...], permitió reformular los mecanismos administrativos y definir nuevas metas”.³⁸

³⁷ Teresita Peña, citada en Ángel, *Nosotros, vosotros, ellos*, 137.

³⁸ *Ibíd.*

Para la edición de 1973, es decir el tercer salón, la exposición contó con el apoyo de Coltejer, logrando con esa ayuda incrementar el número de expositores a ciento ochenta y cinco, el más alto de la década.³⁹ A partir de esa experiencia, y de otras como la publicación por esos años del *Boletín Claroscuro*, especializado en cubrir novedades de artes plásticas en la ciudad, el Museo de Zea comenzó el proceso de transformación que atravesó la década de 1970 hasta constituirse en la institución museística más importante del campo local.

Los salones de Arte Joven del Museo de Zea no fueron las únicas exposiciones de ese tipo realizadas en Medellín siguiendo el impulso de las bienales. Ya hemos visto que en el mismo año de la primera bienal, en 1968, Coltejer auspició otro evento artístico en la Universidad de Antioquia, conocido como el I Salón Colombiano de Artistas Jóvenes, que contó con la participación de seiscientas obras. Esos salones fueron transformados en los Abriles Artísticos en su edición de 1972, como un preludeo a la tercera edición de la Bienal de Coltejer. Se realizaron en el museo de esa universidad con la dirección del profesor Carlos Mejía Mesa y llegaron a tener, para 1977 en su última edición, la participación de trescientas cincuenta obras de ciento noventa artistas nacionales y extranjeros.⁴⁰

Además de esos espacios de circulación para la producción de artistas jóvenes y emergentes de la ciudad que se crearon con el objeto de complementar o emular la iniciativa de las bienales de Coltejer, una de las repercusiones más

³⁹ Uribe Pereira, “La gestión cultural en la ciudad postbienal, 1972-1981. Aprendizajes y nuevas actitudes”, 72.

⁴⁰ *Ibíd.*, 74-75.

relevantes que tuvieron esos eventos fue sin duda la internacionalización de la producción local. Algunos artistas de Medellín, gracias a su participación en el evento, pudieron mostrar sus obras a agentes internacionales del campo artístico, lo que contribuyó a un conocimiento más amplio de su producción. Dora Ramírez, por ejemplo, afirmó que luego de participar en la tercera edición de la bienal, pudo mostrar sus obras en una exhibición individual en la Organización de los Estados Americanos en Washington, por invitación directa de José Gómez Sicre, director de la Unidad de Artes Visuales de esa organización.⁴¹ Sicre había visitado la casa de la artista durante su visita a la tercera bienal, que por esos años se constituyó en un punto de encuentro de personalidades del mundo del arte del campo local, y generó de manera personal y directa una invitación para exhibir su trabajo en la institución mencionada.⁴²

Asimismo, durante la década de 1970 se realizaron importantes exhibiciones de artistas de Medellín en la capital del país, muchos de los cuales habían participado de la tercera bienal. Cabe destacar las muestras *Once Artistas Antioqueños de 1975*, organizada por Eduardo Serrano y curada por Óscar Jaramillo y Juan Camilo Uribe, presentada en los museos de Arte Moderno de Bogotá, Barranquilla, Cali y Medellín, también organizada por Serrano.⁴³

⁴¹ Dora Ramírez, citada en Ángel, *Nosotros, vosotros, ellos*, 51.

⁴² Sobre la importancia de esa institución como promotora de la carrera internacional de artistas latinoamericanos, véase Claire F. Fox, *Arte panamericano. Políticas culturales y Guerra fría* (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2016), 28.

⁴³ Los once artistas eran: Félix Ángel, Rodrigo Callejas, John Castles, Óscar Jaramillo, Álvaro Marín, Humberto Pérez, Dora Ramírez, Javier Restrepo, Juan Camilo Uribe, Marta Elena Vélez y Hugo Zapata.

La llegada de obras internacionales tuvo también una importante significación en la producción de artistas locales que no habían tenido la oportunidad viajar al exterior. Muchos de esos artistas locales tenían un conocimiento precario de la producción internacional, que se recibía gracias a las publicaciones y reproducciones de revistas que circulaban por la ciudad. El acercamiento a las obras en su materialidad sin duda tuvo una influencia sobre la percepción que los artistas tenían de las técnicas y las formas contemporáneas, que terminó afectando su manera de ver y de entender el arte. Así lo expresó el pintor y grabador Álvaro Marín, quien trabajó como asistente de Carlos Rojas en el montaje de la segunda bienal: “Por primera vez puede ver, tocar y vivir el arte contemporáneo. Cada caja que abríamos era una sorpresa. Pude percatarme de las técnicas que los artistas utilizaban, técnicas que hasta el momento solo habíamos apreciado reproducidas en revistas”.⁴⁴ La percepción de las obras en reproducciones de revistas, como *Studio International*, no solo cumplía un papel informativo, sino que era utilizado por muchos artistas locales como ejercicio de aprendizaje por medio de la copia. De esa manera, al observar las obras en vivo gracias a la circulación que puso en marcha las bienales de Coltejer, los artistas pudieron comprobar que la materialidad de las piezas, en aspectos como su acabado, por ejemplo, difería mucho de las reproducciones antes utilizadas.

Además de la posibilidad de percibir de cerca la producción de arte internacional sin tener viajar, la propuesta

⁴⁴ Álvaro Marín, citado en Ángel, *Nosotros, vosotros, ellos*, 189.

didáctica y educativa de la Bienal de Coltejer tuvo un importante impacto sobre algunos artistas del ámbito local. Durante las décadas de 1960 y 1970, la formación artística de la ciudad estaba ligada, principalmente, a dos instituciones: el Instituto de Bellas Artes, fundado en 1910, y el Instituto de Artes Plásticas adjunto a la Universidad de Antioquia, fundado en 1965. Ambas instituciones ofrecían formación técnica, inspirada en las academias de arte tradicionales, y centradas en la formación de artistas a partir de los parámetros estilísticos del arte figurativo o nacionalista. Gracias al intercambio de conocimiento sobre tendencias y teorías artísticas propiciado por las bienales, un grupo de artistas jóvenes encontró esas instituciones de formación en las artes como espacios obsoletos que no respondían a sus nuevas inquietudes y expectativas.⁴⁵

La transformación se vio materializada en la realización de múltiples eventos educativos, como charlas y conferencias, pero sobre todo en la fundación de la primera carrera profesional de artes, la cual se dictó en la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, y en la que participaron Aníbal Gil, Javier Restrepo, Luis Fernando Valencia, John Castles, Marta Elena Vélez y Hugo Zapata.⁴⁶ Este último ejer-

⁴⁵ Ramírez, *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo*, 197-198. Para una historia de las relaciones entre la Universidad de Antioquia y la educación artística y cultural, véase Carlos Arturo Fernández, “Arte y Universidad”, en *Revista Universidad de Antioquia*, n.º 273 (Medellín, julio-septiembre de 2003): 54-65 y del mismo autor *La cultura y el arte dan vida a la Universidad de Antioquia. Episodios de la relación de la universidad con el arte y la cultura* (Medellín, Universidad de Antioquia, 2013).

⁴⁶ Un listado de algunas de las conferencias realizadas en el periodo post-bienales puede consultarse en Uribe Pereira, “La gestión cultural en la ciudad postbienal, 1972-1981. Aprendizajes y nuevas actitudes”, 76.

ció como director de la carrera, desde su fundación en 1976, que tuvo como objetivo llenar un vacío en la educación artística que existía en la formación superior de las universidades locales.

Según afirmó Zapata, la motivación para la creación de ese programa académico fueron los cambios sociales ocurridos por esos años en América Latina, sobre los que pudo informarse en la Bienal de Coltejer y en las conferencias que en ella se realizaron:

Las bienales de arte pusieron de manifiesto la necesidad de ponerse al día en muchos de esos cambios. [...] Entendí que había analfabetos en el arte y que era posible aprender códigos que estaban fundamentados en el análisis de la experiencia visual, y mejor todavía, que dichos códigos no rechazaban la emoción.⁴⁷

Además de la formación de artistas, la posibilidad de que estos vendieran su obra en el mercado local fue fundamental para consolidar un campo para el arte moderno en la ciudad. Las bienales de Coltejer fueron, en ese sentido, importantes promotoras del mercado del arte, sobre todo en lo relativo a la creación de galerías en la ciudad, entre las que podemos mencionar la galería El Parque (1974), La Oficina (1972), Arkas (1973) y Partes (1977).⁴⁸ No obstante, al igual que las bienales, el auge y el optimismo del mercado del arte

⁴⁷ Hugo Zapata, citado en Ángel, *Nosotros, vosotros, ellos*, 173.

⁴⁸ Uribe Pereira, “La gestión cultural en la ciudad postbienal, 1972-1981. Aprendizajes y nuevas actitudes”, 82-90.

tampoco tuvieron continuidad en el tiempo, en parte debido a la dificultad de consolidar un mercado de demanda local y por el auge del narcotráfico en las décadas siguientes. La galería El Parque, fundada por Aníbal Vallejo, y la galería El Retablo, de Mary de Llano, por ejemplo, además de otras creadas antes de la realización de las bienales, como Contemporáneo o Picasso, desaparecieron o cambiaron su razón social al comercializar otros productos.⁴⁹

La desaparición de las bienales de Coltejer, y el vacío que generó entre la joven generación de artistas, que encontraron en ella un espacio de formación, divulgación y desempeño profesional, también incidió en la fundación de nuevas instituciones. Tal fue el caso del Museo de Arte Moderno de Medellín, que abrió sus puertas en 1981, en un contexto de revitalización de las instituciones de promoción del arte moderno en la ciudad, como veremos a continuación.

1981: la IV Bienal, el MAMM y el Coloquio de Arte No-Objetual

La IV Bienal de 1981 fue financiada por un grupo de compañías locales como Suramericana de Seguros, la Cámara de Comercio de Medellín, Fabricato, el Banco Comercial Antioqueño y la Compañía Colombiana de Tabaco, S.A. Por ese motivo, el nombre del evento cambió al más genérico de Bienal de Arte de Medellín donde, a pesar de continuar la tradición de los eventos anteriores, no hacía referencia a una compañía como mecenas específico. El evento tuvo como director, de nuevo,

⁴⁹ Aníbal Vallejo, citado en Ángel, *Nosotros, vosotros, ellos*, 156.

a Leonel Estrada y como asesor a Jorge Molina M. El grupo de gestores que participaron en la organización fundaron en 1980 la Corporación Bional de Arte de Medellín, que estuvo dirigida por Oscar Mejía.

La iv Bienal de Arte de Medellín se inauguró el 15 de mayo y estuvo abierta durante cincuenta días en el Palacio de Exposiciones de Medellín. Contó con la participación de doscientos veinte artistas de treinta y siete países, que expusieron alrededor de quinientas obras entre pinturas, instalaciones y propuestas conceptuales.⁵⁰ Entre otras actividades complementarias se realizaron mesas redondas, conferencias y simposios.

Según declaraciones de Estrada, la cuarta bienal fue un evento pensado y organizado para la gente y no para los críticos de arte o especialistas, con lo cual el público objetivo y la línea didáctica del evento intentaban continuar los de las tres versiones de las bienales de Coltejer.⁵¹ Según afirmó, su motivación fue presentar de forma didáctica un panorama del arte contemporáneo, que incluyese sus tendencias y problemas en la presentación más amplia y heterogénea de obras posible.⁵²

A pesar del carácter popular y no especializado que se le dio al evento, según declaraba Estrada, en el marco de la exhibición se realizó el Primer Encuentro Internacional de Críticos de Arte, organizado de forma conjunta con el Instituto

⁵⁰ Ramírez, *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo*, 33.

⁵¹ María Cristina Arango de Tobón, “La de Medellín será la mejor bienal del mundo”, *Las Bienales de Medellín, una ventana abierta*, s.p.

⁵² Citado en VV. AA., *Leonel Estrada y la gestión del arte moderno en Antioquia*, 136-137.

de Integración Cultural Quirama y el apoyo de la Asociación Internacional de Críticos de Arte. En ese seminario de dos días participaron Pierre Restany, Jasia Reichardt, Marta Traba, Francisco Gil Tovar, Fermín Fèvre, Miguel González, Germán Rubiano, Jorge Romero Brest y Galaor Carbonell.

La IV Bienal fue la última vez que Estrada participó como organizador y director de eventos de exhibición bienales en la ciudad de Medellín. El 13 de agosto de 1981, Estrada presentó su renuncia ante la junta directiva de la Corporación Bienal de Arte, aunque continuó años después prestando su asesoría para la realización de eventos posteriores. En su carta de renuncia, Estrada afirmó sobre la IV Bienal:

Tuvimos, durante cincuenta días, un museo temporal que dio ocasión de mirar al vivo la realidad del arte actual y concluir sobre la pluralidad de expresiones que en este momento coexisten. Pudimos constatar que la belleza ya no es el único patrón de apreciación y que en cambio la originalidad es el leitmotiv del arte de nuestra época. Una bienal heterogénea y abierta, como la que acaba de concluir nos ha mostrado que vale la pena arriesgar a quedarnos perplejos ante lo pasado. Este enfoque suscitó comentarios favorables de la crítica e hizo que los medios de comunicación la destacaran y equipararan con las de mayor prestigio.⁵³

⁵³ Leonel Estrada, “Carta de renuncia a la Corporación Bienal de Arte” (Medellín, agosto 13 de 1981), 1, archivo Leonel Estrada.

Siguiendo el camino abierto por las bienales de Coltejer, también con el apoyo económico de empresarios antioqueños y con la gestión de un grupo de artistas locales, en 1978 se fundó el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), que abrió las puertas al público con una sede propia en 1980.⁵⁴ La idea de crear un museo de arte fue propuesta por el arquitecto Alberto Sierra, que llevaba desarrollando un trabajo en el mercado del arte local en su galería La Oficina, creada gracias a la motivación que había generado en él su experiencia con las bienales de Coltejer.⁵⁵ El museo, cómo ha expuesto Imelda Ramírez, fue creado tomando la influencia de las bienales como parte de un “pasado mítico”. Con el MAMM se pretendía dar continuidad al impulso del mecenazgo privado en la financiación de instituciones culturales mediante la formación del público y la circulación de información y la promoción del arte contemporáneo:

Las bienales de Coltejer fueron, pues, la base de los ideales que fundamentaron el proyecto del nuevo museo, pues operaron como un pasado mítico que se pretendía ‘reeditar’ y en torno al cual se aglutinó un grupo amplio de personas [...]. De igual modo, las Bienales también representaron unos ideales proyectados como componente utópico, el cual sirvió como

⁵⁴ Restrepo Santamaría, *Empresariado antioqueño y sociedad, 1940-2004*, 131. Para una historia del Museo de Arte Moderno de Medellín, véase Viviana Palacio y Jorge Lopera, *Museo de Arte Moderno de Medellín: breve historia* (Medellín: Mesa Estándar, 2016).

⁵⁵ Ramírez, *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo*, 159.

‘marco ideológico’ de orientación para las actividades de la nueva institución.⁵⁶

De esa manera, el nuevo museo se pensó como una institución centrada en la pedagogía, que recogía las propuestas planteadas por Leonel Estrada sobre la bienal de arte. De hecho, el mismo Estrada fue llamado como asesor por los organizadores de la nueva institución. Su influencia no solo se vio en los lineamientos didácticos del museo, sino también en su interés por la orientación a exhibiciones temporales más que a la constitución de una colección patrimonial permanente.

En el marco de la inauguración del MAMM en 1981 se llevó a cabo el Coloquio y Muestra Latinoamericana de Arte No-Objetual y Arte Urbano. Según ha propuesto Imelda Ramírez, ese evento y la inauguración del museo presentaron una mirada opuesta del arte internacional y latinoamericano que aquella presentada por la IV Bienal de Medellín, que se realizaba de manera contemporánea. El coloquio, que contó con la dirección del investigador Juan Acha y de Alberto Sierra, tenía como objetivo presentar un mapa de la vanguardia en América Latina; en él participaron Rita Eder, Jorge Glusberg, Néstor García Canclini, Eduardo Serrano, Álvaro Barrios, entre otros. Por su parte, la Muestra Latinoamericana de Arte No-Objetual contó con la participación de cuarenta y ocho artistas que presentaron videos, acciones, performances, carteles e instalaciones, entre otras propuestas de vanguardia.

⁵⁶ *Ibíd.*, 212-213.

La realización conjunta de ambas exposiciones como evento inaugural del MAMM dieron cuenta de una reactivación del campo artístico del arte moderno y contemporáneo en la ciudad, luego de nueve años de ausencia de bienales de Coltejer. No obstante, según Imelda Ramírez, la coincidencia de esos eventos generó una “polarización” que marcó un punto de inflexión entre el arte moderno y el arte contemporáneo. Para Ramírez, mientras en la bienal se exponía la modernidad institucionalizada y caracterizada por defender una autonomía de los lenguajes del arte, en la muestra organizada por el MAMM se proponía, por el contrario, una subversión de esa autonomía, borrando las diferencias entre el arte y la vida al introducir elementos del diseño y de la cultura popular y de masas, más cercana a la vanguardia posmoderna.⁵⁷

La VI Bienal de Arte de Medellín presentaba, según la autora, una suerte de “vuelta al orden” que se puso de manifiesto en la predilección por obras pictóricas, muchas de las cuales recuperaban las poéticas de la neofiguración y el expresionismo en auge durante los años ochenta en el contexto internacional. Por su parte, las obras presentadas en el Coloquio de Arte No-Objetual se centraron en el análisis de las formas más recientes de experimentación en la concepción de la obra de arte y su lugar en el arte latinoamericano.⁵⁸ Con la idea de los “no-objetualismos” se pretendía, como ha expuesto Ramírez, poner en crisis la idea tradicional y modernista de la obra de arte y el mito

⁵⁷ Rita Eder, “Presentación”, en Ramírez, *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo*, 15.

⁵⁸ Ramírez, *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo*, 35.

del artista, para incorporar “otras formas creativas, el trabajo colectivo y la experimentación” y su integración con la vida cotidiana.⁵⁹

A pesar del carácter antiinstitucional con el que se ha caracterizado el Coloquio de Arte No-Objetual, cabe destacar que el nuevo museo de arte moderno, y los eventos realizados para su inauguración, eran en sí mismos instituciones del arte al igual que la IV Bienal, en la medida en que todos ellos eran organismos estructurados y diferenciados, cuyo objetivo era la promoción y circulación de valores artísticos con relativa autonomía sobre la vida cotidiana. Asimismo, muchos de los artistas participantes presentaron sus propuestas en la bienal y en el coloquio de forma simultánea. De esa manera, la coincidencia entre ambos eventos no se refería solo a su carácter institucional, sino también a los lenguajes estéticos que ponían en circulación, a pesar del hecho de que el coloquio se enfocara en un tipo particular de poéticas mientras la bienal pretendía una mirada más heterogénea.

La artista argentina Marta Minujín, por ejemplo, con sus obras *La quema de Gardel* y *De Amaru a Barthes, una acción de ilusoriedad metafísica* inauguró la Bienal de Arte de Medellín y la Muestra de Arte No-Objetual, respectivamente. En ambos casos, la propuesta de Minujín consistió en acciones donde, en la primera, se quemó una figura de catorce metros de alto de Carlos Gardel; mientras que en la segunda realizó una representación teatral en la plaza de toros La Macarena que incluyó el “secuestro” en helicóptero de algunos críticos de arte presentes. Por su parte, la artista e

⁵⁹ *Ibíd.*, 38.

investigadora Nelly Richards participó de la bienal como artista y del coloquio como ponente con la conferencia “Cuerpo y paisaje como escena crítica”; Álvaro Barrios exhibió unas obras conceptuales en la bienal de las series tituladas *Las obras de arte malas son muy buenas* y *El museo Duchamp de arte malo* y presentó en el coloquio la ponencia “Sinopsis del No-Objetualismo en la obra de Marcel Duchamp”; mientras que Eduardo Serrano, que también participó en el coloquio como ponente, fue el encargado del montaje de la IV Bienal.⁶⁰

Por lo anterior, la idea de una “polarización” entre ambas instituciones solo correspondía, al parecer, al plano discursivo de algunos críticos de arte como Juan Acha o Marta Traba que exponían y defendían posiciones divergentes frente al arte, y no tanto al carácter ideológico de la organización de ambos eventos, a su intención de reforzar o subvertir la autonomía del arte (ya que ambos se realizaron dentro de instituciones del arte), o a las imágenes que estos pusieron en circulación, como lo demuestra la participación de varios artistas en las dos muestras de manera simultánea.⁶¹ No obstante, podemos afirmar que ambos eventos de 1981, y los debates que se generaron en sus encuentros académicos, marcaron un punto de reactivación del campo del arte moderno y contemporáneo sin

⁶⁰ Las ponencias y la lista de artistas participantes en el coloquio pueden consultarse en *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano*, comp. por Alberto Sierra Maya (Medellín: Fondo Editorial Museo de Antioquia, 2011).

⁶¹ Sobre la postura teórica presentada en ambos eventos por esos críticos de arte y los debates que ambos generaron sobre la vanguardia artística en América Latina, véase Ramírez, *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo*, 46-67.

paragón en el ámbito local luego de la desaparición de las bienales de Coltejer en 1972.

Conservación y difusión de la colección Coltejer en el Museo de Antioquia

El 22 de octubre de 2014 las bienales de arte de Coltejer reaparecieron en el contexto del arte de la ciudad de Medellín gracias a la inauguración de la sala nombrada 68, 70, 72. Bienales de Arte Coltejer en la Casa del Encuentro del Museo de Antioquia. Ese espacio, que se ubica en un edificio aldaño a la sede principal del museo, cuenta con treinta y nueve obras, ordenadas de forma cronológica con la curaduría de Nydia Gutiérrez, entre las que encuentran algunas ganadoras de premios o menciones de las tres primeras bienales de Coltejer, junto con otras compradas por esa compañía durante los años en que tuvo activo su programa de adquisición de obras de arte.

La base curatorial de la sala se tomó de la exposición del mismo nombre realizada también en el Museo de Antioquia entre 2012 y 2013. No obstante, aquella primera exhibición incluía, además de las obras, una exposición de la documentación referente a las bienales (catálogos, folletos, piezas publicitarias, textos críticos y testimonios de los organizadores), que ponía de manifiesto el impacto mediático y crítico de los eventos en el contexto nacional e internacional. Dicho acervo documental no ha sido incluido en la sala permanente inaugurada un año después, como tampoco fue incluida la obra ganadora del primer premio de la I Bienal Iberoamericana de Pintura de Coltejer del artista

Luis Caballero, que se encuentra exhibida en otra sala del edificio principal del Museo de Antioquia.

Según se expresa en el texto curatorial que presenta la muestra, la curaduría de la sala permanente pretende exponer la variedad técnica y temática de las obras participantes en las bienales de Coltejer, y que determinaron la “transición entre el costumbrismo y la modernidad” en el sistema de las artes local.⁶² De esa manera, el relato curatorial perpetúa un discurso constante en la historiografía del arte local, que ha tomado como génesis de la modernidad artística local las bienales de Coltejer, y que caracteriza el período anterior a esos eventos como “costumbrista”.

La exhibición cuenta con obras que enseñan las experimentaciones con la forma y la materia pictórica que proponía la pintura del informalismo de artistas como Fernández Muro (*Disparo en la espalda*), o de Sarah Grillo (*El cumpleaños de Matusalén*); obras que trabajan los efectos de la percepción del arte óptico como es el caso de las piezas de Luis Tomasello (*Atmósfera cromoplástica No. 229*) y Rogelio Polesello (*Dioxazine*); hasta pinturas de la nueva figuración o del arte pop de los artistas Fred Hausman (*Festival de la vida*) y Fernando Grillón (*Banda de usureros devorados por panteras negras*), todas realizadas durante los años cercanos a la realización de las bienales de Coltejer (entre 1967 y 1972). No obstante, además de las mencionadas, la muestra incluye otras piezas adquiridas por Coltejer en esos años que no participaron en el evento pero que,

⁶² <http://www.museodeantioquia.co/exposicion/bienales-de-arte-de-coltejer/> Recuperado el 20 de septiembre de 2017.

según se expresa en el relato curatorial, dejan ver la heterogeneidad temática y técnica que abrieron esos eventos en el campo local. A pesar de lo anterior, han sido excluidas instalaciones, performances y otro tipo de acciones que, al no ser adquiridas por la compañía, no hacen parte de su colección privada.

La sala 68, 70, 72. Bienales de Arte Coltejer intenta materializar, al menos de manera tangencial, el propósito de Estrada y de Uribe Echavarría de darle circulación a la colección de Coltejer en el marco de un espacio museístico. En 1971, Leonel Estrada y Rodrigo Uribe Echavarría manifestaron públicamente el propósito de construir una institución museística permanente que albergara la colección de la compañía. A partir de la decisión de abolir los premios en la tercera edición de la bienal, se anunció en diarios locales que el objetivo de Coltejer era la realización de un “Museo de arte del siglo xx” que estaría compuesto, entre otras obras, por las adquiridas en las bienales.⁶³ Dicho museo sería llevado a cabo una vez terminada la construcción de la torre Coltejer y contaría con las casi sesenta y cinco piezas que conformaban, para ese entonces, la colección privada de la compañía. El museo, que nunca llegó a construirse, tenía por objeto dejar a la ciudad un testimonio de lo que se realizaba en el plano artístico en aquellos años, y muestra de los esfuerzos llevados a cabo por los mecenas de las bienales.⁶⁴

Creemos que, más que una recuperación expositiva de las bienales de arte de Coltejer como acontecimiento cultural

⁶³ Juan J. García Posada, “Museo de arte del siglo xx donará Coltejer a Medellín”, *El Colombiano* (Medellín, 7 de abril de 1971): s.p.

⁶⁴ “Dos palabras”, *El Diario* (Medellín, 2 de junio de 1971): s.p.

y artístico de relevancia para la historia del arte local —que den cuenta de la heterogeneidad y complejidad de poéticas que esos eventos presentaron, de su impacto en la sociedad de Medellín, y de su carácter didáctico— la sala se ha configurado como un espacio de exhibición del papel de mecenas llevado a cabo por la industria privada en el contexto local. Esa interpretación puede argumentarse por el hecho de que en la sala estén exhibidas piezas que no hicieron parte de las bienales de Coltejer, pero sí de la colección de la compañía, y por la decisión de que se presente en un espacio diferenciado —no solo en una sala privada sino en un edificio anexo—, donde no dialogan con otras obras del museo y de la historia del arte local. A pesar de eso, la sala muestra el trabajo cultural desarrollado por Coltejer como mecenas del arte moderno en Medellín a través de sus bienales de arte, al mismo tiempo que le da visibilidad a unas poéticas que fueron fundamentales para la conformación de unos ideales de distinción de un grupo de empresarios locales.

Epílogo

La función de las instituciones de promoción artística no solo es sociabilizar los cambios estéticos que conciben y materializan los artistas de manera personal e incluso de forma fortuita e imprevisible, sino que son ellas mismas fundamentales en la producción del valor de la obra de arte.¹ En muchos casos, esas instituciones responden a intereses específicos de los grupos sociales que, mediante la financiación o el manejo de dichas instituciones, impulsan la circulación y distribución de determinados bienes culturales en momentos específicos de una sociedad. Los intereses que mueven a esos agentes son, de esa manera, estadios determinantes en la formación del valor y del sentido de las obras de arte. Eso explica la centralidad que ha tenido en nuestro trabajo la investigación de las *illusio* (los intereses sociales, intenciones y lógicas específicas) que motivaron la formación de esas instituciones artísticas en sus comitentes, en detrimento de lo que Pierre Bourdieu ha llamado “la ideología carismática de la creación”, es decir, la centralidad investigativa en el productor aparente de las obras, a saber, los artistas.²

¹ Bourdieu, *Las reglas del arte*, 339.

² “La ideología carismática de la creación —explica Bourdieu— constituye, sin duda, el obstáculo principal para una ciencia rigurosa de la producción del valor de los bienes culturales”. *Ibíd.*, 253.

Siguiendo esa propuesta metodológica, hemos logrado determinar que los comitentes de las bienales de Coltejer, miembros de la burguesía de Medellín, respondieron a un contexto social que les permitió impulsar unos valores culturales con los que se identificaban y que intentaron implantar en el grueso de la población de la ciudad. Al destinar una parte considerable de los dividendos de su compañía a la promoción y difusión de valores artísticos, los directivos de Coltejer estaban llenando un vacío dejado por los organismos estatales, que presentaron de manera contundente y sistemática un desinterés o una desatención en la financiación de instituciones culturales locales. De esa manera, el papel del Estado permitió que intereses privados captaran la labor de financiación y promoción de la actividad cultural, aprovechada por los industriales locales para utilizar la cultura como mecanismo de expansión de determinados valores culturales y sociales.

Bourdieu ha afirmado que los discursos sobre las obras de arte no pueden considerarse como un mero aditivo, destinado a facilitar su comprensión, sino que deben entenderse como un “momento en la producción de la obra, de su sentido y de su valor”.³ Al analizar los discursos del comitente y del director de la bienal, Rodrigo Uribe Echavarría y Leonel Estrada, hemos podido constatar que para esas élites industriales, la modernidad en las artes era una manifestación del progreso y la civilización de la sociedad, producto del desarrollo económico e industrial que esos grupos promovían. Esta percepción de la modernidad artística permite comprender la génesis de la idea de que la

³ *Ibid.*, 258.

ausencia de esas manifestaciones en una sociedad da cuenta de su estado de “atraso” y “provincialismo”. De esa manera, esos agentes, al adentrarse en el campo cultural mediante la creación de exhibiciones internacionales, se propusieron generar un internacionalismo y un cosmopolitismo en las artes mediante la promoción de la modernidad artística internacional. Así, el modernismo fue utilizado como una herramienta de diferenciación respecto de los valores culturales que identificaban a otro sector de la población de origen rural y campesino.

Si, siguiendo a Ángel Monlleó, aceptamos que la promoción del arte hay que entenderla como una forma de dominación simbólica, podemos afirmar que el mecenazgo de Coltejer —con sus bienales, pero también con otros proyectos— buscó reproducir la lógica de las clases sociales industriales en el imaginario social de la ciudad por medio de estrategias educativas y de divulgación cultural: “Con este intento de familiarizar las clases medias con los paradigmas perceptivos de la élite económica y social, se busca la universalización de la cultura del referido grupo y la reproducción de sus propios valores; es decir, la simple penetración ideológica”.⁴ En este sentido, con las imágenes presentadas por la Bienal de Coltejer, pero sobre todo con el importante proyecto didáctico y masivo del evento, se intentaron instaurar y expandir en el resto de la ciudad los valores culturales de la modernidad artística, con los que las élites que los promovían se identificaban.

⁴ Monlleó y Galcera, “Sociología del nuevo mecenazgo y patrocinio del arte”, 760.

El imaginario paternalista que caracterizó a las élites industriales antioqueñas hizo que estos agentes presentaran su proyecto institucional como promovido por intereses altruistas, filantrópicos y sin dirigismos para con la comunidad local. No obstante, su trabajo con la financiación de las bienales se constituyó en uno de los más ambiciosos proyectos de “mercadeo”, con los que la compañía hizo uso del arte con fines publicitarios y mercantiles, al mismo tiempo que permitió a sus gestores construir una reputación para posicionarse, aún más, dentro del campo cultural y social.

Por tal motivo, es de destacar que la promoción y la creación de una “conciencia cultural” por parte de una empresa privada, enfocada antes en la producción y distribución de mercancías de consumo, conlleva peligrosos riesgos para la cultura.⁵ Los mecanismos de difusión del evento y de las poéticas que en él se presentaron, al recuperar estrategias de mercadeo propias del sistema capitalista, reforzaron una idea del arte y la cultura como bienes de consumo. En ese sentido, la importancia dada a los números para justificar la realización del evento y su significación local y regional (cantidad de asistentes, número de artistas y obras presentadas, presencia del evento en medios periodísticos, etcétera) reforzaba la idea de bienal como una empresa de espectáculos, cuyos beneficios para la cultura y para la compañía auspiciante podían ser cuantificados y medidos. Esa perspectiva no pasó inadvertida por los críticos, entre los que se encontraron muchos artistas de prestigio nacional e internacional, que con su decisión de

⁵ Juan José García Posada, “Dice Gómez Sicre: hay exceso de filosofía barata en la crítica de arte”, en: VV. AA., *Leonel Estrada y la gestión del arte moderno en Antioquia*, 129.

no participar en la edición de 1972 afectaron la continuidad institucional del evento.

Además de dilucidar las *illusio* de los agentes que de manera específica desarrollaron las bienales de Coltejer, ha sido determinante en esta investigación dar cuenta de las diversas motivaciones e implicaciones sociales, políticas, económicas y estéticas que ese mecenazgo ha tenido sobre el contexto cultural local y regional. En este sentido, ha sido una importante motivación de este trabajo la inclusión de ideas, discursos o intereses de agentes que participaron en esos eventos, y por consiguiente en la consolidación de las poéticas de la modernidad artística local, que no hacían parte del *mundo del arte*. Esa perspectiva de múltiples ejes nos ha permitido concluir que, a diferencia de lo que ha propuesto la historia del arte regional, los discursos de la crítica del arte son insuficientes para evidenciar los mecanismos en los que se ha configurado un sistema de las artes como el nuestro, con una autonomía relativa en construcción. De esa manera, hemos podido comprobar que los intereses políticos y económicos que impulsan y coartan el desarrollo de iniciativas en el campo artístico no siempre son representados ni expresados en los discursos estéticos, sobre todo aquellos que exponen agentes que defienden una autonomía absoluta del arte, como los críticos del arte.

En esa línea, la investigación ha develado una serie de conflictos dentro de la institución sobre cuestiones externas al mundo del arte, por ejemplo la toma de posición frente a problemáticas sociales y políticas posteriores a Mayo del 68, la imagen comercial de la compañía auspiciante, el uso de los dividendos de esa compañía frente a los intereses de

los accionistas o la inclusión en el evento de determinadas manifestaciones culturales, que exceden aspectos inherentes a la autonomía que la modernidad artística pretendía consolidar sobre su propio campo.

No obstante, Paul O'Neill ha destacado que las bienales en general, además de reflejar la diversidad de prácticas artísticas globales o regionales, han contribuido a la legitimación de formas y modelos de arte y de exhibición dentro de la industria cultural global y, por lo mismo, a la construcción del campo artístico tanto a nivel regional como transnacional.⁶ En este sentido, la Bienal de Coltejer se constituyó en una zona de contactos transamericanos, en un espacio de encuentro, de debate y de interacción de artistas, críticos, gestores culturales y periodistas que construyeron, a través de esos eventos, una red cultural transnacional que ayudó a consolidar una especificidad dentro de su propio campo de acción.

La realización del evento en una ciudad que hasta entonces se encontraba fuera del mapa del arte contemporáneo internacional, contribuyó a una descentralización de los sistemas de promoción y difusión con respecto a la capital del país, al mismo tiempo que funcionó para reforzar la institucionalidad de un arte que hasta ese momento no tenía espacios ni formas de exhibición relevantes dentro de la sociedad de Medellín. Así, las bienales de Coltejer permitieron una reorganización y una diversificación del campo artístico colombiano, permitiendo que nuevos agentes se afianzaran en dicho campo, como fue el caso de Uribe Echavarría y de Estrada.

⁶ O'Neill, *The culture of curating and the curating of culture(s)*, 6.

La ubicación de Medellín en el sistema de arte contemporáneo internacional no hubiese sido posible sin la correspondiente circulación de las imágenes y discursos que caracterizaban la producción del arte hegemónico extranjero. En ese sentido, las obras escogidas por los jurados de selección, en cabeza del director del evento, y su interés por presentar una exhibición heterogénea, que incluyese todas las propuestas y lenguajes característicos de las poéticas contemporáneas del arte internacional, así como la invitación al evento de prominentes pensadores y defensores de esas poéticas, hizo posible el éxito de la institución en términos de posicionamiento en el campo artístico regional.

No obstante, a pesar de la multiplicidad y heterogeneidad de propuestas artísticas presentadas en las tres ediciones de las bienales de Coltejer que nos han ocupado, la adjudicación de premios y la preminencia de determinadas poéticas ha permitido corroborar que el modelo que se intentó legitimar fue el de una modernidad artística centrada en la experimentación de los aspectos formales de la obra de arte, como aquellas presentadas por el arte cinético y óptico o por la pintura de la neofiguración expresionista. Dichas poéticas fueron exhibidas como ajenas a los conflictos sociales que ponían en riesgo el *statu quo* de las élites industriales regionales y a las ideas impulsadas por los movimientos sociales y estudiantiles de la izquierda política. Así, la supuesta neutralidad y autonomía de la modernidad artística que se presentó en las bienales de Coltejer dio cuenta de un impulso por despolitizar las artes y por presentar una modernidad como parte de la ficción de una sociedad sin fisuras ni conflictos sociales.

A pesar de la heterogeneidad de la muestra, la modernidad artística que se intentó consolidar en Medellín, gracias a la gestión de las bienales de Coltejer, significó la pérdida de participación y espacios de visibilidad para otros actores y para otras propuestas. Las obras de pintura de tipo nacionalista o expresionista de Pedro Nel Gómez y sus seguidores, o las manifestaciones de arte popular como la cerámica, quedaron por fuera tanto de los espacios de visibilidad como del relato mismo de la modernidad artística local que se intentó promover desde la Bienal de Coltejer. Sobre este último caso, cabe destacar que después de un importante protagonismo durante las décadas de 1950 y 1960 en los medios de difusión artísticos —como lo comprueban los múltiples salones realizados en la ciudad—, la cerámica parece desaparecer paulatinamente como técnica y como lenguaje relevante en la cultura de Medellín. Ese proceso de desaparición de los espacios de circulación y de los discursos sobre el arte coincide con la consolidación del arte moderno en la década posterior, producto del efecto de las bienales, quedando esta relegada a una manifestación “puramente decorativa”.⁷

En este sentido, hemos comprobado que la Bienal de Coltejer propició la consolidación de un escenario de lucha por espacios de visibilidad dentro del mundo del arte, que tuvo como consecuencia más visible la aparición de debates con los que se intentaban legitimar los nuevos valores

⁷ La investigación sobre la importancia de la cerámica en el campo local antes y después de la consolidación del arte moderno está aún por hacerse y se escapa a los alcances de este trabajo. Cf. Gutiérrez Gómez, Uribe Pereira y Rodríguez S., *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia, 1949-1981*, 20.

culturales o aquellos que vieron en riesgo sus espacios de circulación. De esa manera, la bienal funcionó como un lugar privilegiado dentro del campo artístico local al servir, siguiendo a Bourdieu, como “sede de luchas entre ostentaciones de poder” y de relaciones de fuerza entre agentes del campo cultural.⁸ Dichos debates permitieron consolidar la autonomía relativa de ese campo, lo que tuvo efectos visibles en la institucionalidad del arte y la cultura local como lo comprueban los múltiples proyectos realizados en años posteriores, tanto en aspectos institucionales como en la producción artística local.

Hemos visto que las bienales de Coltejer funcionaron como percutores de múltiples intentos por consolidar una institucionalidad del arte moderno y un interés por la pedagogía cultural y artística, en ámbitos distintos a los tradicionales. Asimismo, la participación en los eventos de numerosos artistas nacionales, así como de otros agentes del campo artístico internacional, permitió que se modificaran en el contexto local unos imaginarios sobre la profesión artística y el estatus social y profesional de las personas que decidían dedicarse a esa actividad. Algunos de los efectos a corto plazo más relevantes de ese proceso de profesionalización de las artes en el contexto local, promovidos por las bienales de Coltejer, fueron el surgimiento de una nueva generación de artistas, más heterogénea y numerosa, que impulsaron en el campo local el interés por la producción de arte moderno y contemporáneo, según los parámetros internacionales. Por otro lado, el interés de muchos de esos artistas por crear nuevos espacios de discusión, de aprendizaje y de circulación, devino en el

⁸ Bourdieu, *Las reglas del arte*, 320.

reforzamiento de la institucionalidad artística y cultural en la ciudad de Medellín.

La cancelación definitiva del evento, con tan solo tres ediciones, debido a la cancelación de la financiación por parte de Coltejer muestra que la autonomía relativa del campo cultural implica que también ese campo es relativamente dependiente de lo económico y lo político.⁹ De esa manera, aunque las decisiones tomadas dentro del campo cultural (por ejemplo, en la adjudicación de premios o en la invitación de determinados artistas a un evento como la Bienal de Coltejer) puedan parecer libres de las imposiciones y exigencias externas, la producción cultural está sometida, como afirma Bourdieu, a “las necesidades de los campos englobantes, la del beneficio económico o político”.¹⁰ En esa línea, el análisis de lo ocurrido después de las tres primeras bienales de Coltejer nos permitió esclarecer las formas en las que determinados agentes o instituciones han luchado por construir esa autonomía relativa del campo cultural mediante la creación de estrategias que emulen la experiencia primigenia de las bienales, pero sin las restricciones que el campo económico impuso sobre ellas.

A pesar de las importantes repercusiones que esos eventos tuvieron en el campo cultural de la ciudad de Medellín, como el intento de consolidar su autonomía, para muchos agentes locales la cancelación y posterior desaparición de la bienal significó un triunfo de “provincialismo” en su sociedad, que fue incapaz de perpetuar y de apropiarse los valores culturales de la modernidad:

⁹ *Ibíd.*, 213.

¹⁰ *Ibíd.*, 321.

El público no alcanzó a madurar con tan solo tres bienales. El medio se estrechó de nuevo y comenzamos a vivir localmente algo que antes no se sentía pero que sí existía en Bogotá, y era el sistema de “roscas” y amiguismos para favorecer a este o aquel artista, independiente de su talento o contribución. Pasamos de un medio muy parroquial, anacrónico, pero hasta cierto punto de vista sano y con poca malicia, a otro completamente prostituido por intereses personalistas, ansias de protagonismo y ambiciones económicas.¹¹

Otros artistas entrevistados al respecto por Félix Ángel, como Marta Elena Vélez o Álvaro Marín, compartían la misma opinión. Vélez remarcó que, al terminarse las bienales de Coltejer, el contexto local perdió su única conexión con el arte internacional y la ciudad volvió a encerrarse en sus valores de antaño.¹² Por su parte, Marín afirmó que “las tres bienales realizadas no alcanzaron a crear una infraestructura con la solidez que permitiera a la sociedad antioqueña renovar una mentalidad que, en general, seguía aferrada a patrones muy rígidos”.¹³ Para estos artistas, el proyecto de las bienales de Coltejer, a pesar de significar un esfuerzo sin precedentes de instaurar el internacionalismo y el cosmopolitismo en el campo artístico local y regional, tuvo resultados fallidos.

¹¹ Dora Ramírez, citada en Ángel, *Nosotros, vosotros, ellos*, 52.

¹² Marta Elena Vélez, citada en *ibíd.*, 97.

¹³ Álvaro Marín, citado en *ibíd.*, 190.

Esperamos que esta investigación haya contribuido a esclarecer cómo fueron tejidas las tramas del modernismo en el caso de una ciudad como Medellín, y sobre todo a entender que, más que el resultado de una “evolución inevitable”, como se ha afirmado repetidamente en algunos discursos de la crítica y la historia del arte nacional, el arte moderno en el contexto local fue una construcción motivada por unos intereses de clase específicos con los que, por medio de múltiples discontinuidades y luchas de poder, se intentaron instaurar unos valores culturales, hasta ese momento desconocidos por el grueso de la población local.

Fuentes y bibliografía

Fuentes primarias

Repositorios documentales

Archivo Bienales de Coltejer, Museo de Antioquia.

Archivo Coltejer.

Archivo digital del International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston (ICAA).

Archivo Fotográfico Biblioteca Pública Piloto.

Archivo Histórico de Medellín.

Archivo Leonel Estrada.

Archivo Museo de Antioquia.

Archivo Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Argentina.

Archivo Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, Argentina.

Archivo Universidad de Antioquia.

Boletines, archivos institucionales, periódicos y revistas

“180 cuadros llegan para primera Bienal Iberoamericana de Pintura de Coltejer”. *El Correo* (Medellín), 1 de mayo de 1968.

“200 artistas y 600 creaciones en la III Bienal de Arte de Coltejer”. *El Colombiano* (Medellín), 1 de mayo de 1972.

“200 obras, 600 artistas, 29 países en la III Bienal de Arte Coltejer”. *Mujer*, n.º 114 (mayo de 1972).

- “200 pintores”. *El Diario* (octubre de 1969). Archivo Bienales Coltejer, Museo de Antioquia.
- “215 artistas de 29 países en la Tercera Bienal de Arte de Coltejer”. *El Correo* (Medellín), 24 de marzo de 1972.
- “50.000 personas visitarán la Bienal de Pintura de Medellín”. *El Colombiano* (Medellín), 6 de mayo de 1968.
- “Arte de masas o acontecimiento capitalista”. *Lecturas Dominicales de El Tiempo* (Bogotá), 7 de mayo de 1972.
- “Artes y espectáculo. La bienal colombiana”. *Análisis*, n.º 461 (enero de 1970).
- “Artes y espectáculos”. *Análisis*, n.º 479 (mayo de 1970).
- “Aún siguen llegando obras para la II bienal de arte”. *El Colombiano* (Medellín), 14 de mayo.
- “Bienal en Movimiento prepara la Academia Juvenil de Artes”. *El Colombiano* (Medellín), 29 de junio de 1970.
- “Bienal ‘no comprometida’ en Medellín. Lo de Salcedo es ‘Pura paja’”. *Magazín Dominical de El Espectador* (Bogotá), 3 de mayo de 1970.
- “Cerca de 100 mil personas han visitado la Bienal”. *El Espectador* (Bogotá), 6 de mayo de 1970.
- “¿Cómo está recibiendo la II Bienal, el público?”. *El Correo* (Medellín), 6 de mayo de 1970.
- “Coltejer apoya a la cultura, afirma Uribe Echavarría”. *El País* (Cali), 30 de abril de 1970.
- “Cuadro del Equipo Crónica no es plagio”. *El Espectador* (Bogotá), 5 de mayo de 1970.
- “Cursillo sobre apreciación artística en el Museo de Zea”. *El Colombiano* (Medellín), 5 de marzo de 1970.
- “Diseñadora en la Bienal”. *El Tiempo* (Bogotá), 31 de mayo de 1972.

- “Discusión sobre un mural de Coltejer. ¿Qué opinión tiene usted sobre el proyecto de Tobón Lara con destino a la Iglesia de Sedeco?”. *El Colombiano Literario* (Medellín), 3 de marzo de 1957.
- “Documentales sobre arte serán presentados diariamente durante la Bienal de ‘Coltejer’”. *El Correo* (Medellín), 26 de abril de 1970.
- “Dos palabras”. *El Diario* (Medellín), 2 de junio de 1971.
- “El arte latinoamericano actual no representa a América Latina”. *Boletín Claroscuro*, n.º 22 (junio de 1970).
- “El gobierno exalta la Bienal”. *El Diario* (Medellín), 2 de mayo de 1972.
- “El origen de la Bienal de Arte de Coltejer”. *Boletín Claroscuro*, n.º 20 (abril de 1970).
- “En mayo de 1970 se realizará la II Bienal de Arte de Coltejer”. *El Diario* (Medellín), 22 de octubre de 1969.
- “En el primer premio el jurado actuó con conocimiento del arte moderno”. *El Colombiano* (Medellín), 8 de mayo de 1970.
- “En la Bienal defendí lo que es Valioso: Rubiano”. *El Espectador* (Bogotá), 30 de abril de 1970.
- “Famosos artistas extranjeros se hallan ahora en Medellín”. *El Colombiano* (Medellín), 26 de abril de 1970.
- “Ginzburg se defiende. Rechaza las críticas de Gómez Sicre”. 10 de marzo de 1973. Archivo Bienales de Coltejer, Museo de Antioquia.
- “Gómez Sicre de nuevo contra Carlos Ginzburg”, 25 de junio de 1973. Archivo Bienales de Coltejer, Museo de Antioquia.
- “Habla Gómez Sicre: ‘La III Bienal en pintura es progreso’”. *El Tiempo* (Bogotá), 24 de mayo de 1972.
- “Jorge Romero Brest se halla en Medellín invitado por Coltejer”. *El Correo* (Medellín), 4 de noviembre de 1971.

- “Itinerario de la tercera Bienal de Coltejer”. *El Correo* (Medellín), 4 de junio de 1972.
- “La II Bienal Coltejer proyecta imagen de Colombia en el exterior”. *El Obrero Católico* (Medellín), 25 al 31 de enero de 1970.
- “La Bienal de Arte”. *El Colombiano* (Medellín), 1 de mayo de 1970.
- “La empresa privada y la cultura”. 4 de mayo. Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.
- “La función social del empresario”. *Industrial y desarrollo* 1, n.º 4 (mayo de 1972).
- “La muerte del arte y la facultad de crear”. 28 de junio de 1973. Archivo Bienales de Coltejer, Museo de Antioquia.
- “La participación colombiana en la segunda bienal de arte de Medellín”. *Boletín Claroscuro*, n.º 21 (mayo de 1970).
- “La próxima bienal debe eliminar los premios”. *El Colombiano Dominical* (Medellín), 10 de mayo de 1970.
- “La segunda Bienal de Arte”. *Boletín Claroscuro*, n.º 9 (abril de 1969).
- “La tercera Bienal de Coltejer el 1.º de mayo será inaugurada”. *El Nacional* (Barranquilla), 14 de abril de 1972.
- “Las mujeres en la Bienal”. *El Colombiano* (Medellín), 7 de mayo de 1972.
- “Los artistas colombianos son buenos por accidente”. *La República* (Bogotá), 4 de mayo de 1970.
- “Luis Caballero ganó el primer premio de la Bienal de pintura”. *El Colombiano* (Medellín), 3 de mayo de 1968.
- “Más artistas se vinculan a la Bienal”. *El Siglo* (Medellín), 24 de abril de 1970.
- “Marta Traba dicta curso en la Bienal de Coltejer”. *Diario del Caribe* (Barranquilla), 16 de marzo de 1970.

- “Medellín al día: lo bueno y lo malo”. *El Colombiano* (Medellín), 3 de mayo de 1972.
- “Medellín y su industria: Coltejer”. *Revista Diners* (abril-mayo de 1972).
- “News and notes”. *Studio International* (octubre de 1969).
- “Notas culturales”. *El Colombiano* (Medellín), 4 de mayo de 1951.
- “Notas culturales: tertulia artística”. *El Colombiano* (Medellín), 12 de mayo de 1955.
- “Notas culturales. Premiación de la Bienal de Pintura”. *El Colombiano* (Medellín), 16 de mayo de 1968.
- “Notículas artísticas”. *El Tiempo*. Archivo Bienales de Coltejer, Museo de Antioquia.
- “Opinamos”. *Boletín Claroscuro*, n.º 28 (diciembre de 1970).
- “Opinamos”. *Boletín Claroscuro*, n.º 21 (mayo de 1970).
- “Origen de la Bienal de Arte de Coltejer”. *Boletín Claroscuro*, n.º 20 (abril de 1970).
- “Pangloss: temas de nuestro tiempo”. *El Espectador* (Bogotá), 1 de mayo de 1972.
- “Premios en la II Bienal de Arte de Medellín”. *Boletín Claroscuro*, n.º 21 (mayo de 1970).
- “Propaganda, exportación y turismo”. *El Diario* (Medellín), 4 de mayo de 1968.
- “Roncancio: pinta en una celda y exhibe en la III Bienal”. *La Patria* (Manizales), 30 de mayo de 1972.
- “Se hacen preparativos para la III Bienal de Coltejer”. *El Heraldo Católico* (Medellín), 25 de septiembre de 1971.
- “Se le reconoce trascendencia mundial a la Bienal de Coltejer”. *El Correo* (Medellín), 10 de abril de 1970.
- “Salas de exposición en Medellín”. *Boletín Claroscuro*, n.º 19 (marzo de 1970).

- “Segunda Bienal de Arte de Coltejer: habla el director: Dr. Leonel Estrada”. *El Heraldó Católicó* (Medellín), 25 de octubre de 1969.
- “Veintiséis mujeres exponen en la III Bienal de Arte”. *Vanguardia Liberal* (Bucaramanga), 14 de mayo de 1972.
- “Vigencia de la Bienal”. *El Correo* (Medellín), 13 de mayo de 1970.
- Aguirre R., Gabriel. “Notorio desnivel en obras exhibidas en la Bienal de Coltejer”. *El Diario* (Medellín), 4 de mayo de 1968.
- Alloway, Lawrence. “Art”. *The Nation*, 25 de mayo de 1970.
- Alloway, Lawrence. “Colombia no tiene hoy pintores maduros de edad media”. *El Diario* (Medellín), 24 de julio de 1970, 10. Publicado originalmente en *The Nation*.
- Ángel M., Alba Lucía. “Arte de profanos y arte de peritos”. *El País Dominical* (Cali), 7 de junio de 1970.
- Arango de Tobón, María Cristina. “La de Medellín será la mejor bienal del mundo”. Reproducido en *Las Bienales de Medellín, una ventana abierta*, Medellín, Suramericana de Seguros, 23 de noviembre de 2000 – 26 de enero de 2001.
- Arango, Gonzalo. “El mundo fabuloso de la Bienal”. *El Tiempo* (Bogotá), 28 de abril.
- Atcon, Rudolph P. “La universidad latinoamericana. Clave para un enfoque conjunto del desarrollo coordinado social, económico y educativo en la América Latina”. *ECO. Revista de la Cultura de Occidente*, n.º 37-39 (mayo-julio de 1963).
- Ayuso, Miguel. “Hablan dos jurados”. *El Tiempo* (Bogotá), 5 de mayo de 1970.
- Barnitz, Jacqueline. “Medellín, The Biennale”. *Arts Magazín* (verano de 1970).

- Barrios, Álvaro. “Derrumbe en la Bienal”. *Nadaísmo* 70, n.º 4 (1970).
- Beatriz. “Críticos vs. Artistas”. *La Patria* (Medellín), 3 de mayo de 1972.
- Bernan, Marta Teresa. “Una ventana abierta al arte”, en *El Espectador*, Bogotá, 18 de agosto de 1969.
- Burgos, Álvaro. “La Bienal: Lo mejor para Medellín desde la Colonia”. Reproducido en *Las Bienales de Medellín, una ventana abierta*. Medellín: Suramericana de Seguros, 23 de noviembre de 2000 – 26 de enero de 2001.
- Carbonell, Galaor. “Primera Bienal Iberoamericana de pintura”. *Lecturas Dominicales de El Tiempo* (Bogotá), 19 de mayo de 1968.
- Castaño, Gilberto. “Panorama de Artes y Letras. Hace falta una sala de exposiciones”. *El Colombiano dominical* (Medellín), 9 de noviembre de 1969.
- Castro Saavedra, Carlos. “Pasé por la bienal”. *El Colombiano* (Medellín), 10 de junio.
- Correa, Hernando. “Impresionante éxito la II Bienal de Arte”. *El Espacio* (Bogotá), 2 de mayo de 1970.
- Daza, Gloria Inés. “Bienal de Medellín”. *El Espectador* (Bogotá), 14 de abril de 1972.
- De Montaña, Inés. “Grandes vísperas para la III Bienal”. *El Espectador* (Bogotá), 29 de abril de 1972.
- De Vieco, Beatriz. “La crisis es del cuadro de caballete”. *El Tiempo* (Bogotá), 28 de mayo de 1972.
- Escobar, Mario. “La Bienal de Arte de Coltejer: cita del arte latinoamericano”. *La Patria* (Manizales), mayo 24 de 1970.
- Estrada, Leonel. “Breve balance de la III Bienal de Arte”. *Vanguardia Liberal* (Bucaramanga), 16 de junio de 1972.

- Estrada, Leonel. “Educación por el arte en los Estados Unidos”. *El Colombiano Literario* (Medellín), 16 de marzo de 1958.
- Estrada, Leonel. “La Bienal de Arte de Coltejer. Pintores latinoamericanos y de E.U. Participarán”. *El País* (Cali), julio de 1969.
- Estrada, Leonel. “La Bienal de Artes Plásticas de Coltejer invita a participar a pintores peruanos”. *La Prensa* (Lima), 21 de septiembre de 1972.
- Estrada, Leonel. “La Bienal de São Paulo”. *Magazín Dominical de El Espectador* (Bogotá), 2 de noviembre de 1969.
- Estrada, Leonel. “La exposición de Justo Arosemena”. *El Colombiano Literario* (Medellín), 13 de noviembre de 1960.
- Estrada, Leonel. “La segunda bienal de arte será realizada en Medellín, en 1970”. *El Tiempo* (Bogotá), 13 de julio de 1969.
- Estrada, Leonel. “Malmgren Restrepo y su expresionismo abstracto”, en *El Colombiano Literario* (Medellín), 11 de septiembre de 1961.
- Estrada, Leonel. “Señales de la cultura: la II Bienal de Arte Coltejer y sus repercusiones en el campo de la cultura”. *El Catolicismo* (Bogotá), 1970. Archivo Bienales Coltejer, Museo de Antioquia.
- Estrada, Leonel. “Una Bienal que exporta cultura”. *Lanzadera*, n.º 5 (marzo-abril de 1972).
- Estrada, Leonel. “Una Bienal de impacto”. *El Colombiano* (Medellín), 10 de mayo de 1968.
- Estrada, Leonel. “Un recorrido por las galerías de arte neoyorkinas. Lo último en arte”. *El Colombiano Literario* (Medellín), 9 de febrero de 1964.
- Estrada, María Isabel. “Diccionario del arte actual”. *El Colombiano* (Medellín), 7 de mayo de 1972.

- Floralba. “La Bienal en movimiento, sensacional espectáculo”. *El Colombiano* (Medellín), 21 de junio de 1970.
- Floralba. “Una muestra para todos los gustos y comentarios”. *La Patria* (Medellín), 3 de mayo de 1972.
- García, Juan José. “El público juzga la bienal”. *El Colombiano* (Medellín), 11 de mayo de 1972.
- García, Juan José. “Museo de arte del siglo xx donará Coltejer a Medellín”. *El Colombiano* (Medellín), 7 de abril de 1971.
- García Mejía, Hernando. “Los pintores antioqueños y la Bienal”. *El Colombiano* (Medellín), 10 de junio de 1970.
- Garzón, Miguel. “240 artistas nuevos en la Bienal de Medellín”. *El Espectador* (Bogotá), 3 de mayo de 1972.
- Gil Tovar, Francisco. “Defensa de un fallo. El mural de Tobón Lara”. *El Colombiano Literario* (Medellín), 10 de marzo de 1957.
- Giraldo, Hernando. “Columna Libre”. *El Espectador*. Archivo Bienales de Coltejer, Museo de Antioquia.
- Glusberg, Jorge. “II Bienal de Arte de Medellín”. *Goya. Revista de Arte*, n.º 97 (1970).
- Glusberg, Jorge. “Arte y cibernética”. *El Colombiano* (Medellín), 19 de abril de 1970.
- Gómez Sicre, José. “Art and artifacts in Medellín”. *Americas* 24, n.º 11-12 (noviembre-diciembre de 1972).
- González, Floralba. “Fanny Mickey y el milagro del TPB”. *El Colombiano* (Medellín), 10 de mayo de 1972.
- González, Isaías. “Artistas de toda América asistirán a la segunda Bienal de Medellín”. *El Espectador* (Bogotá), 8 de mayo de 1969.
- González, Isaías. “25 países en la Bienal de Arte de ‘Coltejer’”. Reproducido en *Las Bienales de Medellín, una ventana*

- abierta*. Medellín: Suramericana de Seguros, 23 de noviembre de 2000 – 26 de enero de 2001.
- González, Miguel. “Anti-selección colombiana en Medellín”. *El País* (Cali), 28 de mayo de 1972.
- González, Miguel. “Escándalo a raíz de la Bienal”. *Vanguardia Dominicana* (Bucaramanga), junio de 1972.
- González Restrepo, Jaime. “60 mil personas en la Bienal de Coltejer”. *El Tiempo* (Bogotá), 5 de mayo de 1972.
- González Restrepo, Jaime. “La Bienal en el banquillo”. *El Tiempo* (Bogotá), 1 de mayo de 1972.
- González Restrepo, Jaime. “Me Ahogo!”. *El Tiempo* (Bogotá), 5 de mayo de 1972.
- Greiffenstein Arango, Ignacio. “La II Bienal en un lugar estratégico”. *El Colombiano* (Medellín), 8 de mayo de 1970.
- Henaó, Luisa Margarita. “Festival Internacional de Ópera”. *Boletín Claroscuro*, n.º 21 (mayo de 1970).
- Hernández, Oscar. “Nuevo mundo del arte y muerte de muchos valores en la segunda Bienal de Coltejer”. Archivo Bienales Coltejer, Museo de Antioquia.
- Hernández, Oscar. “Sopa de Letras”. *El Diario* (Medellín), 5 de mayo de 1970.
- Hurtado de Paz, Amparo. “Cuatro pisos para la III Bienal”. *El Espectador* (Bogotá), 7 de abril de 1972.
- Hurtado de Paz, Amparo. “Descuelgan la III Bienal de Medellín”. *El Espectador* (Bogotá), 15 de junio de 1972.
- Hurtado de Paz, Amparo. “La III Bienal, algo increíble”. *El Espectador* (Bogotá), 4 de mayo de 1972.
- Hurtado de Paz, Amparo. “La Bienal ante el público”. *El Espectador* (Bogotá), 6 de mayo de 1970.
- Hurtado de Paz, Amparo. “Leonel le responde a Marta Traba”. *El Espectador* (Bogotá), 7 de mayo de 1972.

- Hurtado de Paz, Amparo. “Millares visitan la Bienal de Arte”. *El Espectador* (Bogotá), 5 de mayo de 1972.
- Hurtado de Paz, Amparo. “Psicóloga infantil en la Bienal”. *El Espectador* (Bogotá), 12 de mayo de 1972.
- Hurtado de Paz, Amparo. “Solo hay 25 obras que sirven: Marta Traba”. *El Espectador* (Bogotá), 5 de mayo de 1972.
- Hurtado de Paz, Amparo. “Reacciones del público sobre la primera Bienal”. *El Espectador* (Bogotá), 17 de mayo de 1968.
- Issacs, Cecilia. “La industria de la cultura”. *Visión* (23 de octubre de 1972).
- Jaramillo Alzate, José. “La babel de la Bienal”. *El Colombiano* (Medellín), 30 de julio de 1972.
- Jaramillo Uribe, Jaime. “Observaciones al informe Atcon sobre las universidades latinoamericanas”. *ECO. Revista de la Cultura de Occidente*, n.º 37-39 (mayo-julio de 1963).
- Krause Walter. “La Alianza para el Progreso”. *Journal of Inter-American Studies* 5, n.º 1 (enero de 1963).
- Lipset, Seymour Martin. “El estudiantado y la política en una perspectiva comparativa”. *ECO. Revista de la Cultura de Occidente*, n.º 97 (mayo de 1968).
- Londoño Gómez, Armando. “Primer Salón Colombiano de Artistas Jóvenes”. *Boletín Claroscuro* (Medellín), enero-febrero de 1969.
- Lopera Arango, Carlos. “Bienal? Y eso qué es?”. *El Correo* (Medellín), 15 de mayo de 1972.
- Mercado, Jaime. “La Bienal, vista por dos artistas y dos críticos”. *El Colombiano Dominical* (Medellín), 28 de junio de 1970.
- Montealegre, Samuel. “Encuentro con Agan [sic]”. *Lecturas Dominicales de El tiempo* (Bogotá), 13 de diciembre de 1970.
- Ocre. “Bienal de Coltejer crea imagen en el exterior de superación cultural”. *El Correo* (Medellín), 26 de junio de 1970.

- Ocre. “Segunda Bienal de Arte Coltejer”. *El Correo* (Medellín), 21 de marzo de 1970.
- Olarte, Mariano Luis. “Bienal de Arte Coltejer. Museo Antropológico”. *El Diario* (Medellín), 13 de noviembre de 1969.
- Olarte, Mariano Luis. “Ondas de la Bienal de Coltejer”. *El Siglo* (Medellín), 7 de mayo.
- Olarte, Mariano Luis. “Sobre la Bienal”. *El Diario* (Medellín), s.f. Archivo Bienales Coltejer, Museo de Antioquia.
- Osorio, Sonia. “Lo buenos y lo absurdo de la Bienal de Coltejer”. *El Tiempo* (Bogotá), 7 de mayo de 1970.
- Palacio, Iván D. “Flautillas”. *El Diario* (Medellín), 8 de mayo de 1970.
- Palacio, Iván D. “Flautillas”. *El Diario* (Medellín), 28 de mayo de 1970.
- Peláez, Santiago. “Así vi la Bienal”. *Magazín Dominical de El Espectador* (Bogotá), 21 de mayo de 1972.
- Pareja, Rodrigo. “El argentino Tomasello ganó la II Bienal. Crítica adversa en Medellín”. *El Colombiano* (Medellín), 1 de mayo de 1970.
- Pérez, Amparo. “Bienal de Coltejer. Viraje hacia el arte popular”. *La República* (Bogotá), 4 de mayo de 1972.
- Pérez, Amparo. “Jurado fantasma en la Bienal”. *La República* (Bogotá), 3 de mayo de 1972.
- Pérez Camargo, Amparo. “Botero y Obregón frente a frente”. *La República* (Bogotá), 3 de mayo de 1970.
- Pérez Camargo, Amparo. “Descontento brasileiro”. *La República* (Bogotá), 3 de mayo de 1970.
- Pérez Camargo, Amparo. “Lo de Salcedo es pura paja”. *La República* (Bogotá), 3 de mayo de 1970.
- Pérez Camargo, Amparo. “No hubo respeto por los artistas nacionales”, en *La República*, Bogotá, 3 de mayo de 1970.

- Pop, Delphos. "Cultura". *El Diario* (Pereira), 24 de enero de 1970.
- Pop, Delphos. "Cultura". *El Diario* (Medellín), 6 de mayo de 1970.
- Posada, Martha Luz. "De la Bienal de Arte". *El Diario* (Medellín), 4 de mayo de 1970.
- Quintana, Carlos. "La Cepal y la integración latinoamericana". *Boletín* (00089958) 13, n.º 5 (1967).
- Ramírez, Luís Alfonso. "Arte cinético y medicina". *El Colombiano* (Medellín), 16 de mayo de 1970.
- Restrepo Cristian et ál. "Cómo es el apoyo del Gobierno al arte". *Boletín Claroscuro* (enero-febrero de 1969).
- Restrepo Peláez, Pedro. "El esfuerzo de Coltejer merece el agradecimiento de Colombia". *El Colombiano* (Medellín), 6 de mayo de 1970.
- Romero Brest, Jorge. "Qué es eso del arte". *El Colombiano* (Medellín), 7 de mayo de 1972.
- Romero Brest, Jorge. "La autenticidad latinoamericana". *Visión*, 17 de junio de 1972.
- Romero Brest, Jorge. "La crisis del cuadro de caballete". *Lecturas Dominicales de El Tiempo* (Bogotá), 28 de mayo de 1972.
- Rubiano C., Germán. "El triunfo de Luis Caballero". *Magazín Dominical de El Espectador* (Bogotá), 26 de mayo de 1968.
- Rubiano C., Germán. "La cuestión batallona de la Bienal de Medellín". *Magazín Dominical de El Espectador* (Bogotá), 18 de junio de 1972.
- Ruiz, Jorge Eliécer. "Sobre los movimientos estudiantiles". *ECO. Revista de la Cultura de Occidente*, n.º 97 (mayo de 1968).
- Ruiz Gómez, Darío. "Bajo el imperio de la razón", en *El Espectador*, Bogotá, 3 de mayo de 1970.
- Ruiz Gómez, Darío. "De los maestros y glorias nacionales", en *El Espectador*, Bogotá, 12 de mayo de 1970.

- Ruiz Gómez, Darío. “Definición del arte latinoamericano”. *Vanguardia Dominical* (Bucaramanga), 7 de noviembre de 1970.
- Ruiz Gómez, Darío. “El caso de Julio LeParc”. *El Espectador* (Bogotá), mayo de 1970.
- Ruiz Gómez, Darío. “La Bienal de Medellín”. *Magazín Dominical de El Espectador* (Bogotá), 3 de mayo de 1970.
- Ruiz Gómez, Darío. “La figuración derrotada”. *El Espectador* (Bogotá), 10 de mayo de 1970.
- Ruiz Gómez, Darío. “Más sobre la I Bienal de pintura”. s.d., 2 de junio de 1968.
- Ruiz Gómez, Darío. “Una bienal para Medellín”. *El Colombiano Dominical* (Medellín), 26 de abril de 1970.
- Sáenz Moreno, Rafael. “Algunas reflexiones acerca de la II Bienal de Medellín”. *El Correo* (Medellín), 26 de mayo de 1970.
- Sánchez Suarez, Benhur. “Juicio a la Bienal”. *Magazín Dominical de El Espectador* (Bogotá), 18 de junio de 1972.
- Solvente, Carlos. “Cartas de arte”. *El Tiempo* (Bogotá), 10 de mayo de 1972.
- Spencer, Charles. Citado en “El arte debe ser reflejo fiel de la sociedad contemporánea”. *El Colombiano* (Medellín), 5 de mayo de 1970.
- Squirru, Rafael. “Gyula Kosice poeta del espacio. II Bienal de Arte de Coltejer”. *El Colombiano* (Medellín), 3 de octubre de 1971.
- Toscón M., Elisa. “El modelo de hoy”. *El Colombiano* (Medellín), 30 de abril de 1970.
- Torrens, María Luisa. “Así opinó el diario *El País*, de Montevideo, sobre la II bienal de Arte de Coltejer”. *El Diario* (Medellín), 18 de junio de 1970.

- Traba, Marta. “La segunda Bienal: guía para incrédulos”. *Magazín Dominical de El Espectador* (Bogotá), 24 de mayo de 1970.
- Uribe Echavarría, Rodrigo. “Discurso inaugural II Bienal de Coltejer”. *El Colombiano* (Medellín), 1 de mayo de 1970.
- Valencia Diago, Gloria. “Arte y ciencia en la III Bienal de Coltejer”, en *El Tiempo*, Bogotá, 5 de diciembre de 1971.
- Valencia Diago, Gloria. “Elogian premio a L. Caballero”. *El Tiempo* (Bogotá), 6 de mayo de 1968.
- Valencia Diago, Gloria. “Hoy se abre la I Bienal Hispanoamericana en Medellín”. *El Tiempo* (Bogotá), 4 de mayo de 1968.
- Valencia Diago, Gloria. “La Bienal de Coltejer en negativo y positivo”. *El Tiempo* (Bogotá), 7 de mayo de 1972.
- Valencia Diago, Gloria. “La empresa como servicio social”. *El Tiempo* (Bogotá), 3 de mayo de 1972.
- Valencia, Luis Fernando. “La generación urbana”. *El Colombiano* (Medellín), 30 de agosto de 1975.
- Velázquez, Ligia. “Vida social: los vecinos de la bienal”. *El Correo* (Medellín), 6 de mayo de 1972.
- Velezefe, Fernando. “Fosa común”. *El Correo* (Medellín), abril de 1970.
- Villa, Franz. “No se espanten!”. *El Colombiano Dominical* (Medellín), 10 de mayo de 1970.
- Villa Villa, Gabriel. “Hoy se inaugura la II Bienal de arte Coltejer”. s.d. Archivo Bienales Coltejer, Museo de Antioquia.
- Villa Villa, Gabriel. “Notas culturales”. *El Colombiano* (Medellín), 12 de marzo de 1970.
- Villa Villa, Gabriel. “Notas culturales. Conferencias del doctor Esquirru”. *El Colombiano*, 18 de febrero de 1972.
- Villa Villa, Gabriel. “Notas Culturales: la III Bienal de artes plásticas”. *El Colombiano* (Medellín), 1 de mayo de 1972.

- Zuluaga, Beatriz. “Asombro, desconcierto, escepticismo, en la II Bienal”. *La Patria* (Manizales), 24 de mayo de 1970.
- Zuluaga, Beatriz. “El laberinto de los 40 salones”. *La Patria* (Manizales), 3 de mayo de 1972.
- Zuluaga, Beatriz. “Notas culturales”. *La Patria* (Manizales), 14 de junio de 1970.

Catálogos, folletos y libros

- I Bienal Iberoamericana de Coltejer*. Folleto. Medellín, 1968.
- II Bienal de Arte de Coltejer*. Catálogo. Medellín, 1970.
- II Bienal de Arte de Coltejer*. Folleto. Medellín, mayo de 1970.
 Archivo Bienales Coltejer, Museo de Antioquia.
- III Bienal de Arte de Coltejer*. Catálogo. Medellín, 1972.
- Salón de Artistas Residentes en Cali. Catálogo. Medellín, 1967.
- Alloway, Lawrence. *The Venice Biennale 1895-1968: from salon to goldfish bowl*. Londres: Faber and Faber, 1968.
- Alloway, Lawrence y Robert Wool. *20 South American artists. II Bienal Americana de Arte*. Buenos Aires: Industrias Kaiser, 1965.
- Estrada, Leonel. *Arte actual: diccionario de términos, conceptos y tendencias*. Medellín: Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín, 2004.
- Estrada, Leonel. “Lo que significaron y significan las Bienales de Arte”. En *Las Bienales de Medellín, una ventana abierta*. Catálogo de la muestra. Medellín, 2001.
- Comisión Económica para América Latina. *La industria textil en América Latina III. Colombia*. Nueva York: Comisión Económica para América Latina, 1964. Recuperado de https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/29272/S6400008_es.pdf?sequence=1&isAllowed=y

- Landazábal Reyes, Fernando. *Estrategia de la subversión y su desarrollo en la América Latina*. Bogotá: Editorial Pax, 1969.
- Puig F., Julio y Olga L. Zuluaga, comp. *Documentos teóricos internos al movimiento estudiantil 1971*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1974.
- Torres, Eddy. *Itinerarios de la III Bienal de Arte Coltejer*. Medellín: Departamento de Relaciones Públicas Coltejer, 1970.
- Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. México: Siglo XXI, 1973.
- Traba, Marta. *El museo vacío: un ensayo sobre arte moderno*. Bogotá: Editorial Antares, 1958.
- Traba, Marta. *Historia abierta del arte colombiano*. Cali, Ediciones Museo La Tertulia, 1970.
- Traba, Marta. *La pintura nueva en Latinoamérica*. Bogotá: Ediciones Librería Central, 1961.
- Traba, Marta. *Los cuatro monstruos cardinales*. México: Biblioteca Era, 1965.
- Traba, Marta. *Mirar en Bogotá*. Tomo 14. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, Biblioteca Básica Colombiana, 1976.
- Traba, Marta. *Seis artistas contemporáneos*. Bogotá: Editorial Antares, 1963.

Correspondencia y otros documentos de archivo

- “Eco mundial alcanzó Bienal de Coltejer”. Boletín III Bienal de Arte de Coltejer, 1972. Archivo Museo de Antioquia.
- “El artista argentino Julio Le Parc en la II Bienal de Arte Coltejer”. Boletín de prensa, s.f. Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.
- Entrevista a Leonel Estrada. Documento mecanografiado, 1970. Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.

- Entrevista a Leonel Estrada. Documento mecanografiado, s.f. Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.
- Estrada, Leonel. “Argan y Max Bill nuevos jurados de la Bienal”, s.f. Documento mecanografiado. Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.
- Estrada, Leonel. “Carta de renuncia a la Corporación Bienal de Arte”, 13 de agosto de 1981. Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.
- Estrada, Leonel. “Carácter educativo y didáctico tendrá la II Bienal de Coltejer”, mayo de 1970. Documento mecanografiado. Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.
- Estrada, Leonel. “Comentario n.º 7”, s.f. Documento mecanografiado. Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.
- Estrada, Leonel. “Décima Bienal de São Paulo: lo que vimos”, s.f. Documento mecanografiado. Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.
- Estrada, Leonel. “Ecos de la Segunda Bienal Coltejer”, mayo de 1970. Documento mecanografiado. Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.
- Estrada, Leonel. “En preparación la trienal de arte de Medellín Colombia”, agosto de 1974. Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.
- Estrada, Leonel. “Gran éxito la aportación de la mujer en la II Bienal”, s.f. Documento mecanografiado. Archivo Leonel Estrada.
- Estrada, Leonel. “Información sobre la II Bienal de Medellín”, s.f. Documento mecanografiado. Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.
- Estrada, Leonel. “La Bienal de Coltejer: Medellín, Colombia”, s.f. Documento mecanografiado. Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.

- Estrada, Leonel. “La Bienal de Arte Coltejer en el plano internacional”, s.f. Documento mecanografiado. Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.
- Estrada, Leonel. “La Bienal de Coltejer es distinta”, s.f. Documento mecanografiado. Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.
- Estrada, Leonel. “La Bienal sobre la ciudad”, s.f. Documento mecanografiado. Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.
- Estrada, Leonel. “Para el espectador. La II Bienal de Arte Coltejer y sus repercusiones en el campo de la Cultura”, s.f. Documento mecanografiado. Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.
- Estrada, Leonel. “Ponencia en la Bienal de Venecia”, junio de 1985. Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.
- Estrada, Leonel. “Solo artistas de gran categoría concurrirán a la II Bienal de Arte Coltejer de Medellín”, s.f. Documento mecanografiado. Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.
- Gil Tovar, Francisco. Carta a Leonel Estrada. Medellín, 18 de marzo de 1970. Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.
- Gómez Sicre, José. Carta a Leonel Estrada. Washington, 5 de mayo de 1970. Archivo Bienales Coltejer, Museo de Antioquia.
- Gómez Sicre, José. Carta a Leonel Estrada. Washington, 7 de junio de 1971. Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.
- Gómez Sicre, José. Carta a Leonel Estrada. Washington, 1 de febrero de 1973. Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.

- Glusberg, Jorge. “Hacia una aproximación estructural del arte de sistemas”. Conferencia para la III Bienal de Arte de Coltejer. Medellín, 1972. Archivo Bienales de Coltejer, Museo de Antioquia.
- Le Parc, Julio. “Encuesta del juego ‘identifique sus enemigos’”, 1970. Archivo Bienales Coltejer, Museo de Antioquia.
- Le Parc, Julio. “La desmitificación del arte”, agosto de 1968. Manuscrito. Archivo Leonel Estrada
- “Reglamento II Bienal de Arte de Coltejer”. Medellín, 1970. Archivo Bienales Coltejer, Museo de Antioquia.
- Romero Brest, Jorge. Carta a Leonel Estrada. Buenos Aires, 22 de abril de 1970. Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.
- Romero Brest, Jorge. “Transcripción de conferencia en la XI Bienal de São Paulo”. 1971. Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.
- Salcedo, Bernardo. “La Bienal es harina de otro costal”. Carta abierta a Leonel Estrada. 1972. Archivo Bienales Coltejer, Museo de Antioquia.
- Traba, Marta. “Breve recuento de la pintura moderna y actual con reflexiones al margen y una moraleja con signos de interrogación”. s.d. Archivo Leonel Estrada.
- Traba, Marta. “Guía para el curso ‘Qué sabe usted del arte actual’”. 1970. Documento mecanografiado. Archivo Leonel Estrada.

Videos e imágenes

- Echeverry, Héctor y Mejía Alberto, productores. *II Bienal de Coltejer*. Cortometraje. Cine TV Filmes, Medellín, 1970, Archivo Museo de Antioquia.

Bibliografía

Libros y capítulos de libros

- Acha, Juan. *El arte y su distribución*. México: Trillas, 2012.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: CEAL, 1990.
- Ángel, Félix. *Nosotros. Un trabajo sobre artistas antioqueños*. Medellín: Museo El Castillo, 1976.
- Ángel, Félix. *Nosotros, vosotros, ellos*. Medellín: Tragaluz Editores, 2008.
- Arango de Tobón, Cristina. *Publicaciones periódicas en Antioquia, 1814-1969. Del Chibalete a la Rotativa*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit, 2006.
- Arango Restrepo, Sofía y Alba Gutiérrez Gómez. *Estética de la modernidad y artes plásticas en Antioquia*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2002
- Arias Trujillo, Ricardo. *Historia de Colombia contemporánea (1920-2010)*. Bogotá: Universidad de Los Andes, 2011.
- Bazzano-Nelson, Florencia. *Marta Traba en circulación*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI, 1988.
- Botero Herrera, Fernando. *La industrialización en Antioquia: génesis y consolidación 1900-1930*. Medellín: Hombre Nuevo Editores, 2003.
- Botero Herrera, Fernando. *Medellín 1890-1950. Historia urbana y juego de intereses*. Colección Clío. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1996.

- Bourdieu, Pierre. “Campo intelectual y proyecto creador”. En Jean Pouillon et ál. *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI, 1967.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1988.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Bourdieu, Pierre y Loïc J.D. Wacquant. *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo, 1995.
- Boime, Albert. *Historia social del arte moderno*. Madrid: Alianza, 1994.
- Bravo, Marta Elena. “Políticas culturales en Colombia”. En *Políticas culturales en Ibero-América*, 105-137. Medellín, Universidad Nacional de Colombia, 2009.
- Brihuega, Jaime. “Arte y sociedad. Genealogía de un parámetro fundamental”. En *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, editado por Valeriano Bozal, 109-126. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1996.
- Brihuega, Jaime. “La sociología del arte”, En *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, editado por Valeriano Bozal, 264-278. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1996.
- Buck-Morss, Susan. *Mundo soñado y catástrofe. Desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid: Machado Libros, 2004.
- Bürger, Peter. *La teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010.
- Caballero A., Carlos, Mónica Pachón B. y Eduardo Posada C., comps. *Cincuenta años de regreso a la democracia: nuevas miradas a la relevancia histórica del Frente Nacional*. Bogotá: Editorial Universidad de Los Andes, 2012.

- Castelnuovo, Enrico. *Arte, industria y revolución. Temas de la historia social del arte*. Barcelona: Nexos, 1988.
- Caro “Carolo”, Gonzalo y Carlos Bueno Osorio, eds. *El Festival de Ancón: del quiebre histórico a la quiebra histórica*. Medellín: Editorial Lealon, 2005.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa, 2005.
- Clark, T.J. *La imagen del pueblo*. Barcelona: Gustavo Gil, 1981.
- Crow, Thomas. *El esplendor de los sesenta: arte americano y europeo en la era de la rebeldía 1955-1969*. Madrid: Akal, 2001.
- Escobar, Arturo, Sonia E. Álvarez y Evelina Dagnino. *Política cultural y cultura política: una mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos*. Bogotá: Aguilar, 2001.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- Duncan, Carol. *Rituales de civilización*. Murcia: Nausícaä, 2004.
- Fajardo, Luis H. *La moralidad protestante de los antioqueños. Estructura social y personalidad*. Cali: Universidad del Valle, 1966.
- Fernández Uribe, Carlos Arturo. *Apuntes para una historia del arte contemporáneo en Antioquia*. Colección Autores antioqueños. Medellín: Secretaría de Educación para la Cultura de Antioquia, 2006.
- Fernández Uribe, Carlos Arturo. *La cultura y el arte dan vida a la Universidad de Antioquia. Episodios de la relación de la universidad con el arte y la cultura*. Colección Ensayos Pensamiento Universitario. Medellín: Universidad de Antioquia, 2013.

- Fox, Claire F. *Arte panamericano. Políticas culturales y Guerra Fría*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2016.
- Furtado, Celso. *Teoría política y desarrollo económico*. Bogotá: Siglo XXI, 1982.
- Gallo Martínez, Luis Álvaro. *Diccionario biográfico de antioqueños*. Bogotá: Luis Gallo Martínez, 2008.
- García Canclini, Néstor. “La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu”. en Pierre Bourdieu. *Sociología y cultura*, 1-52. México: Grijalbo, 1990.
- García Canclini, Néstor. “Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano”. Introducción a *Políticas culturales en América Latina*, editado por Néstor García Canclini, 13-61. México: Grijalbo, 1987.
- García, María Amalia. *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.
- Gil Tovar, Francisco. *El arte colombiano*. Bogotá: Plaza y Janes, 1985.
- Guilbaut, Serge. *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Madrid: Mondadori, 1990.
- Giraldo, Efrén. *La crítica de arte moderno en Colombia, un proyecto formativo*. Medellín: La Carreta, 2008.
- Giraldo Isaza, Fabio y Fernando Viviescas, comps. *Colombia: el despertar de la modernidad*. Bogotá: Fondo Nacional por Colombia, 1991.
- Giunta, Andrea. “La reescritura del modernismo: Jorge Romero Brest y la legitimación del arte argentino”. En *Escritos de Vanguardia. Arte argentino en los años 60*, editado por Inés Katzenstein. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2007.
- Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.

- Gombrich, Ernst. “La historia social del arte”. en *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*, editado por Ernst Gombrich. Madrid: Debate, 1988.
- Gómez, Juan Guillermo. *Cultura intelectual de resistencia. Contribuciones a la historia del “libro de izquierda” en Medellín en los años setenta*. Bogotá: Ediciones desde Abajo, 2005.
- González Martínez, Katia. *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años sesenta*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014.
- Greenberg, Clement. *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Barcelona: Ediciones Gustavo Gil, 1979.
- Gutiérrez Gómez, Alba, Conrado Uribe Pereira y Jorge Alberto Rodríguez S. *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia, 1949-1981*. Medellín: Universidad de Antioquia y Museo de Antioquia, 2014.
- Hadjinicolaou, Nicos. *Historia del arte y lucha de clases*. Madrid: Siglo XXI, 1975.
- Hadjinicolaou, Nicos. *La producción artística frente a sus significados*. México, Siglo XXI, 1981.
- Hatty, Yvonne. *Mecenazgo en Colombia y financiación de la cultura*. Bogotá: Círculo de Lectura Alternativa, 2003.
- Henderson, James D. *La modernización en Colombia en los años de Laureano Gómez, 1889-1965*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2006.
- Hering Torres, Max S. *Historia cultural desde Colombia, categorías y debates*. Bogotá: Universidad de Los Andes, 2012.
- Herrera, María José, dir. *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano. Curaduría, diseño y políticas culturales*, Córdoba, Escuela Superior de Bellas Artes Dr. Figueroa Herrera, 2011

- Herrera, María José y Mariana Marchesi. *Arte de sistemas. El CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional 1969-1977*. Buenos Aires: Fundación OSDE, 2013.
- Hobsbawm, Eric. *Marxismo e historia social*. México: Instituto de Ciencias de la Universidad Autónoma de Puebla, 1983.
- Huertas Sánchez, Miguel Antonio. *El largo instante de la percepción. Los años setenta y el crepúsculo del arte en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004.
- Huysen, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2002.
- Huysen, Andreas. “En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70”. En *Modernidad y posmodernidad*, compilado por Josep Picó, 141-164. Madrid: Alianza, 1988.
- Jaramillo Jiménez, Carmen María. *Arte, política y crítica: una aproximación a la consolidación del arte moderno en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2005.
- Jaramillo Jiménez, Carmen María. *Fisuras del arte moderno en Colombia*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2012.
- Karp, Ivan y Steven D. Lavine, eds. *Exhibiting cultures. The poetics and politics of museum display*. Washington y Londres: Smithsonian Institution Press, 1991.
- Londoño Yepes, Carlos. *Origen y desarrollo de la industria textil en Colombia y Antioquia*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1983.
- Marin, Louis. *Le Portrait du Roi*. París: Éditions de Minuit, 1981.
- Medina, Álvaro. *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.
- Mejía de Millán, Beatriz Amelia. *Arte colombiano en el siglo XX*. Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira, 1988.

- Melo, Jorge Orlando, ed. *Historia de Antioquia*. Bogotá: Suramericana de Seguros, 1988.
- Melo, Jorge Orlando. *Historia de Medellín*. Tomo II. Bogotá: Suramericana de Seguros, 1996.
- Mena Lozano, Úrsula y Ana Rosa Herrera. *Políticas culturales en Colombia. Discursos estatales y prácticas institucionales*. Bogotá: M y H Editores, 1994.
- Molina Londoño, Luis Fernando. *Fotografía de arquitectura en Medellín, 1870-1960*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2001.
- Monlleó y Galcera, Ángel. “Sociología del nuevo mecenazgo y patrocinio del arte”. *Actas del VII Congreso Español de Historia del Arte, 755-764*. Murcia: Universidad de Murcia, 1988.
- Moreno Moya, Nadia. *Arte y juventud, el Salón Esso de Artistas Jóvenes en Colombia*. Bogotá: Idartes y La Silueta, 2013.
- Montenegro, Santiago. *El arduo tránsito hacia la modernidad: historia de la industria textil colombiana durante la primera mitad del siglo XX*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2002.
- Nisbet, Robert. *Historia de la idea de progreso*. Barcelona: Gedisa, 1981.
- Nova, Martín. *Conversaciones con el fantasma. Treinta y dos entrevistas sobre los últimos cincuenta años de arte en Colombia*. Bogotá: Planeta, 2017.
- O’Neill, Paul. *The culture of curating and the curating of culture(s)*. Cambridge: MIT Press, 2016.
- Parra Salazar, Mayra Natalia. *¡A teatro camaradas! Dramaturgia militante y política de masas en Colombia (1965-1975)*. Medellín: Fondo Editorial FSCH, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Universidad de Antioquia, 2015.

- Palacio, Viviana y Jorge Lopera. *Museo de Arte Moderno de Medellín: breve historia*. Medellín: Museo de Arte Moderno de Medellín, 2016.
- Plante, Isabel. “La multiplicación (y rebelión) de los objetos. Julio Le Parc y la consagración europea del arte cinético”. en Isabel Plante y Cristina Rossi. *La abstracción en la Argentina: siglos XX y XXI*, 18-70. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2010.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- Ramírez González, Imelda. *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo. El arte de los años sesenta y la fundación del Museo de Arte Moderno de Medellín*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit, 2012.
- Restrepo Santamaría, Nicanor. *Empresariado antioqueño y sociedad, 1940-2004. Influencia de las élites patronales de Antioquia en las políticas socioeconómicas colombianas*. Colección Clío Historia. Medellín: Universidad de Antioquia, 2011.
- Rey, Germán. “Las políticas culturales en Colombia: la progresiva transformación de sus comprensiones”. En *Compendio de políticas culturales*, 23-48. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010.
- Rocca, María Cristina. *Arte, modernización y Guerra Fría. Las bienales de Córdoba en los sesenta*. Córdoba: Editorial Universidad de Córdoba, 2009.
- Saavedra Restrepo, María Claudia. “Empresas y empresarios: el caso de la producción textil en Antioquia (1900-1930)”. En *Empresas y empresarios en la historia de Colombia*, compilado por Carlos Dávila Ladrón de Guevara, 1215-1248. Tomo II. Bogotá: Norma y Ediciones Uniandes, 2003.

- Serviddio, Fabiana. *Arte y crítica en Latinoamérica durante los sesenta*. Buenos Aires: Niño y Dávila Editores, 2012.
- Shiner, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2014.
- Silva Luján, Gabriel. “El origen del Frente Nacional y el Gobierno de la junta militar”. En *Historia política de Colombia 1949-1986*, 179-210. Vol. II de *Nueva historia de Colombia*. Bogotá: Planeta, 1989.
- Solana, Guillermo. “Teorías de la pura visualidad”. En *Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas*, editado por Valeriano Bozal. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1996.
- Stonor Saunders, Frances. *La CIA y la guerra fría cultural*. Madrid: Debate, 2001.
- Sunkel, Osvaldo. “La labor de la Cepal en sus primeros dos decenios”. En *La Cepal en sus 50 años. Notas de un seminario conmemorativo*, 33-40. Santiago de Chile: Comisión Económica para América Latina y el Caribe, 2000.
- Tarver, Gina McDaniel. *The new Iconoclasts. From art of New Reality to Conceptual Art in Colombia, 1961-1975*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2016.
- Téllez Iregui, Gustavo. *Pierre Bourdieu: conceptos básicos y construcción socioeducativa. Claves para su lectura*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2002.
- Tirado Mejía, Álvaro. *Los años sesenta. Una revolución cultural*. Bogotá: Debate, 2014.
- Thorp, Rosemary. “El papel de la Cepal en el desarrollo de América Latina en los años cincuenta y sesenta”. En *La Cepal en sus 50 años. Notas de un seminario conmemorativo*, 19-32. Santiago de Chile: Comisión Económica para América Latina y el Caribe, 2000.

- Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. México: Siglo XXI, 1973.
- Traba, Marta. *Historia abierta del arte colombiano*. Cali: Ediciones Museo La Tertulia, 1974.
- Uribe de Hincapié, María Teresa, coord. *Universidad de Antioquia: historia y presencia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1998.
- VV. AA. *Crisis universitaria colombiana 1971: itinerarios y documentos*. Bogotá: El Tigre de Papel, 1971.
- VV. AA. *Economía y cultura: una aproximación al impacto económico de las industrias culturales en Colombia*. Bogotá: Convenio Andrés Bello y Ministerio de Cultura de Colombia, 2003.
- VV. AA. *Leonel Estrada y la gestión del arte moderno en Antioquia*. Medellín. Colección Textos sobre Pensamiento y Creación en las Artes. Medellín: Universidad de Antioquia, 2015.
- VV. AA. *La construcción de la cultura política en Colombia. Proyectos hegemónicos y resistencias culturales*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2005.
- VV. AA. *Patrimonio urbanístico y arquitectónico del Valle de Aburrá*. Medellín: Área Metropolitana del Valle de Aburrá, 2010.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1997.
- Williams, Raymond. *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.
- Williams, Raymond. *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós, 1994.

Artículos

- Acuña Rodríguez, Olga Yanet. “Poder y memoria: Las elecciones presidenciales de 1970 en Colombia”. *Revista Escuela de Historia* 12, n.º 2 (2013). Recuperado el 30 de marzo de 2017 de <http://www.scielo.org.ar/>
- Alves Oliveira, Rita. “Bienal de São Paulo. Impacto na cultura brasileira”. *São Paulo Perpec.*, n.º 2 (julio-septiembre de 2001): 18-28.
- Archila Neira, Mauricio. “El Frente Nacional: una historia de enemistad social”. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, n.º 24 (1997).
- Armato, Alessandro. “La ‘primera piedra’: José Gómez Sicre y la fundación de los museos de arte moderno de Cartagena y Barranquilla”. *Revista Brasileira do Caribe* 12, n.º 24 (enero-junio de 2012): 381-404.
- Bejarano, Ana María y Renata Segura. “El fortalecimiento selectivo del Estado durante el Frente Nacional”. *Controversia*, n.º 169 (noviembre de 1996).
- Botero Herrera, Fernando. “El espejismo de la modernidad en Medellín: 1890-1950”. *Lecturas de Economía*, n.º 39 (julio-diciembre de 1993): 11-58.
- Castellanos Olmedo, Adriana. “Cali, ciudad de la gráfica: las Bienales Americanas de Artes Gráficas del Museo La Tertulia y Cartón de Colombia (1970-1976)”. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, n.º 8 (primer semestre de 2016): 17-30.
- Cepeda Sánchez, Hernando. “Los jóvenes durante el Frente Nacional. Rock y política en Colombia en la década

- de 1960". *Tabula Rasa*, n.º 9 (julio-diciembre de 2008): 313-333.
- Clark, T.J. "Clement Greenberg's Theory of art". *Critical Inquiry*, n.º 9 (septiembre de 1982): 139-156.
- Clark, T.J. "The conditions of Artistic Creation". *Times Literary Supplement* (24 de mayo de 1974): 561-562.
- Cockcroft, Eva. "Abstract Expressionism: weapon of the Cold War". *Artforum* (junio de 1974): 39-41.
- Di Filippo, Marilé. "Walter Benjamin y Jacques Rancière: arte y política. Una lectura en clave epistemológica". *Revista de Epistemología y Ciencias Humanas*, n.º 3 (2011): 257-288.
- Fernández, Carlos Arturo. "Arte y Universidad". *Revista Universidad de Antioquia*, n.º 273 (julio-septiembre de 2003): 54-65.
- Fernández, Carlos Arturo. "El arte en la ciudad universitaria". *Debates*, n.º 66 (septiembre-diciembre de 2013): 81-83.
- Fernández, Carlos Arturo. "Leonel Estrada, crítico de arte". *Artes. La Revista* 6, n.º 11 (enero-junio de 2006): 14-23.
- Flores Ballesteros, Elsa. "Lo nacional, lo local, lo regional en el arte latinoamericano". *Huellas*, n.º 3 (2003): 31-44.
- García, María Amalia. "Hacia una historia del arte regional. Reflexiones en torno al comparativismo para el estudio de procesos culturales en Sudamérica". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 38, n.º 109 (2016): 11-41.
- Gardner, Anthony. "Bienales al borde, o una mirada a las bienales desde las perspectivas del Sur". *Revista Errata*, n.º 14 (julio-diciembre de 2015). Recuperado el 19 de junio de 2017 de <http://revistaerrata.gov.co>

- González Martínez, Katia. “Rutas de la vanguardia: Cali y Medellín en los largos años sesenta”. *Cuadernos CLACSO-CONACYT*, n.º 3 (2016): 2-10.
- Herkenhoff, Paulo. “A Bienal de São Paulo e seus compromissos culturais e políticos”. *Revista USP*, n.º 52, (diciembre-febrero de 2001-2002): 117-121.
- Marchart, Oliver. “The Globalization of Art and the ‘Biennials of Resistance’. A History of the Biennials from the Periphery”. *CUMMA papers*, n.º 7 (2014): 1-12.
- Martínez, Ana Teresa. “Para estudiar campos periféricos. Un ensayo sobre las condiciones de utilización fecunda de la teoría del campo de Pierre Bourdieu”. *Trabajo y Sociedad* 9, n.º 9 (invierno de 2007).
- Melo, Jorge Orlando. “Medellín 1880-1930: los tres hilos de la modernización”. *Revista de Extensión Cultural*, n.º 37 (septiembre de 1997): 11-21.
- Milton Kemnitz, Thomas. “The cartoon as a historical source”. *The Journal of Interdisciplinary History* 4, n.º 1 (verano de 1973): 81-93.
- Peña, Isaías. “La literatura del Frente Nacional”. *Revista Mosaicos* 1, n.º 1 (septiembre-diciembre de 1984).
- Restrepo Acevedo, Isabel. “Bienales de Arte Coltejer. También una convergencia entre arte y tecnología”. *Revista Universidad de Antioquia* (s.f.): 109-115.
- Rocca, María Cristina. “Las Bienales de Córdoba como ‘Ilusión’”. *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño*, n.º 2 (2002): 99-106.
- Rossi, Cristina. “Julio Le Parc y el lugar de la resistencia”. *ICAA Documents Project Working Papers*, n.º 2 (mayo de 2008): 43-49.

- Rueda Fajardo, Santiago. “Breve revisión de los contextos sociales y culturales en la formación de los museos de arte moderno en Colombia”. *Calle14*, n.º 2 (diciembre de 2008): 61-70.
- Serviddio, Fabiana. “La conformación de nuevas teorías sobre el arte latinoamericano en el proceso de crisis epistemológica de la modernidad”. *PÓS 2*, n.º 4 (noviembre de 2012): 60-79.
- Suescún Pozas, María del Carmen. “Los museos de arte moderno y la reconfiguración de lo local a través de lo foráneo: transformando a Colombia en un país ‘abierto’”. *Memoria y Sociedad 3*, n.º 6 (abril de 1999): 135-142.
- Zukin, Sharon. “Art in the arms of power: Market relations and collective patronage in the capitalist state”. *Theory and Society 11*, n.º 4 (julio de 1982): 423-451.

Catálogos, memorias de eventos, ponencias y tesis

- Acuña, Ruth Noemí. “Arte, crítica y sociedad en Colombia 1947-1970”. Tesis de grado, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1991.
- Ángel, Félix. “La presencia latinoamericana”, en *El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970*. Catálogo de exposición. Nueva York: Museo de artes del Bronx-Harry N. Abrams, 1989.
- Bravo, Marta Elena. “Universidad y gestión cultural: caminos, encrucijadas, retos”. Ponencia en el 4.º Encuentro Nacional de Políticas Culturales Universitarias, Medellín, 26 de abril de 2012.
- Bravo, Marta Elena, Edgar Bolívar y María Adelaida Jaramillo. “Políticas culturales y territorios en diálogo: experiencias

- de formulación de políticas culturales en Colombia 2001-2020. Ponencia en el Encuentro de Estudios Multidisciplinares em Cultura, Salvador de Bahía, 28-30 de mayo de 2008.
- Bravo, Marta Elena, Edgar Bolívar y María Adelaida Jaramillo. “Universidad y política cultural en Colombia. Trayectos, consolidación y apertura al desarrollo cultural de la Región”. En *Fundamentos de una Política Cultural para la Educación Superior en Colombia*. Memorias del primer encuentro universitario Hacia la construcción participativa de una Política Cultural, Medellín, 2008.
- De Oliveira Maia Zago, Renata Cristina. “Sobre Bienais: a Bienal internacional de São Paulo de 1969 e a Bienal nacional de São Paulo de 1970”. en Memorias del 20.º Encontro Nacional Anpap: Subjetividade, Utopias e Fabulações, 2596-2611. Rio de Janeiro, 26 de septiembre – 1 de octubre de 2011.
- Di Stefano, Chiara. “Una pagina dimenticata. Analisi delle tensioni artistiche e sociali alla Biennale veneziana del 1968”. Tesis de grado, Università Degli Studi Roma Tre, 2006.
- Gil Araque, Fernando A. “La ciudad que en-canta. Prácticas musicales en torno a la música académica en Medellín, 1937-1961”. Tesis doctoral, Universidad Nacional de Colombia, Medellín, 2009.
- González, Beatriz. “Actitudes transgresoras de una década”. *Sin título 1966-1968. Luis Caballero*. Catálogo de exposición. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 1997.
- Gómez Gómez, María Mercedes. “Ciudades construidas, ciudades imaginadas: narrativas urbanas de piedra, de tinta y de papel”. Tesis de maestría, Universidad de Antioquia, Medellín, 2012.

- Jiménez, Lorena y Edwin Mauricio Villamil Garzón. “Entre marchas, mítines, debates y pedreas: Movimiento estudiantil y activismo femenino en la Universidad de Antioquia 1970-1977”. Tesis de pregrado, Universidad de Antioquia, Medellín, 2010.
- Las Bienales de Medellín, una ventana abierta*. Catálogo de la muestra. Medellín: Suramericana de Seguros, 23 de noviembre de 2000 – 26 de enero de 2001.
- Parra Salazar, Mayra Natalia y Jhoan Sebastián Maya Ruiz. “¡A Teatro Camaradas! Dramaturgia militante y política de masas en Colombia (1965-1975)”. Tesis de pregrado, Universidad de Antioquia, Medellín, 2013.
- Melo, Jorge Orlando. “Medellín: historia y representaciones imaginadas”. En memorias del seminario Una mirada a Medellín y al Valle de Aburrá, 13-20. Medellín: Universidad Nacional de Colombia y Biblioteca Pública Piloto, 1993.
- Ramírez, Isabel Cristina. “Miradas de cerca y miradas de conjunto. La importancia de los procesos locales de Cartagena y Barranquilla en la historiografía del arte moderno en Colombia”. Ponencia en el coloquio Historia del arte en Colombia: ¿Cómo y para quién? Miradas nacionales e internacionales, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, marzo de 2014.
- Ramírez, Isabel Cristina. “Ampliando el mapa. Nuevas aproximaciones a los procesos locales y regionales en la historia del arte moderno en Colombia. El caso de Barranquilla y Cartagena”. En memorias del Encuentro de investigaciones emergentes. Reflexiones, historia y miradas, 117-134. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Bogotá, 2011.

- Sierra Maya, Alberto, comp. *Memorias del primer Coloquio latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano*. Medellín: Fondo Editorial Museo de Antioquia, 2011.
- Schroeder, Caroline Saut. “x Bienal de São Paulo: sob os efeitos da costestação”. Tesis de posgrado, Universidad de São Paulo, São Paulo, 2011.
- Wellen, Michael Gordon. “Pan-American dreams: Art, politics and museum-making at the OAS, 1948-1976”. Tesis doctoral, Universidad de Texas, Austin, 2012.
- Zapata Zapata, Paula Andrea. “El papel del arte y la cultura en el movimiento estudiantil de la Universidad de Antioquia 1966-1974”. Tesis de pregrado, Universidad de Antioquia, Medellín, s.f.

Este libro fue compuesto en caracteres Stempel
Garamond LT Std 12 puntos, en el año 2020,
e impreso por Xpress. Estudio Gráfico y Digital, SAS,
en Bogotá, D. C., Colombia

Esta obra aborda el proyecto cultural y artístico más ambicioso desarrollado en Medellín por una empresa privada durante el siglo xx: las tres bienales de arte que Coltejer financió y gestionó entre 1968 y 1972. En estas exposiciones de arte moderno y contemporáneo confluyeron debates y conflictos en torno al control del capital cultural en el contexto del arte regional. El análisis de las formas que adoptaron estos proyectos de exhibición, las motivaciones que los impulsaron, así como las condiciones y estrategias que se llevaron a cabo desde las perspectivas teórico-metodológicas de la llamada historia social del arte, logran develar las relaciones entre el desarrollo económico, político y social en el ámbito cultural tanto a nivel local como transnacional. De esa manera, se consigue demostrar que las bienales de arte Coltejer fueron fundamentales en la consolidación de la historia del arte colombiano.



Universidad del
Rosario

