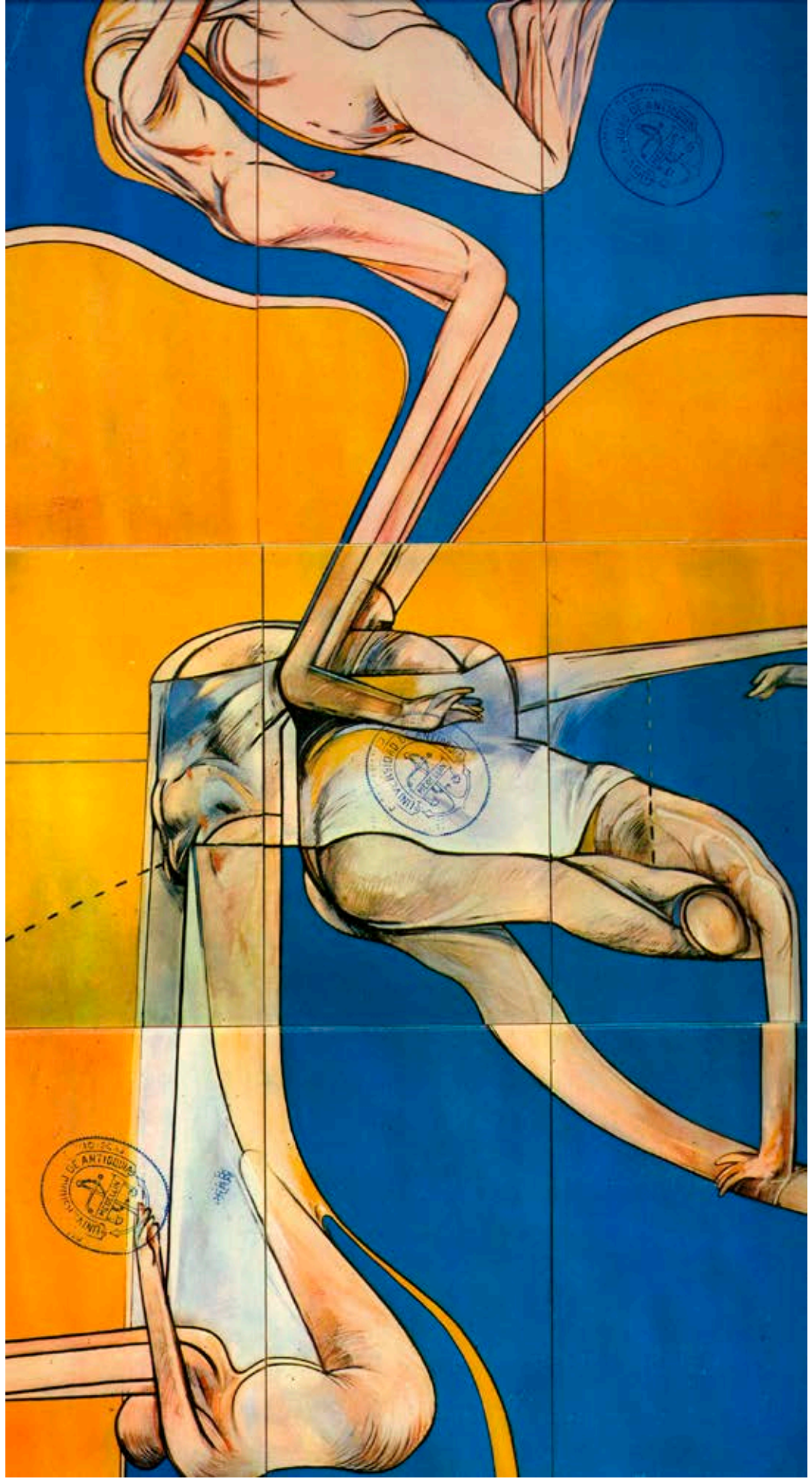


CINCUENTA AÑOS DE LAS BIENALES EN LA CIUDAD UNIVERSITARIA




 CARLOS ARTURO FERNÁNDEZ URIBE

El sábado 4 de mayo de 1968 se inauguró en el edificio de Física de la Ciudad Universitaria, todavía en construcción, la *Primera Bienal Iberoamericana de Pintura*, patrocinada por Coltejer. En la página inicial del periódico *El Colombiano* de ese día aparece una noticia que, bajo el título de “El Ministro de Educación inaugura hoy la Bienal Iberoamericana de Pintura”, informa, sobre todo, acerca de las personalidades que han sido invitadas a la apertura de “la extraordinaria exposición pictórica”; adicionalmente, entre otras cosas, señala los nombres de los jurados y recoge sus positivos conceptos acerca de la calidad de la muestra y del espíritu acogedor de la ciudad, reconoce el aporte de los organizadores, informa sobre los montos de los premios e indica que Leonel Estrada acaba de ser designado por Coltejer como director permanente de la Bienal. Es apenas natural que una nota como la publicada por *El Colombiano* de esa fecha sea tan genérica, puramente informativa, y que no entre en análisis ni críticas; se trataba de un acontecimiento que no tenía antecedentes en la historia nacional y no era posible imaginar la trascendencia que podía llegar a tener. Tampoco se hace ninguna referencia al sentido de que la Bienal

se hubiera instalado en la nueva Ciudad Universitaria que ya estaba parcialmente en funcionamiento.¹

Pero en la primera página de *El Colombiano* del 4 de mayo hay un dato curioso adicional, quizá, cargado de potencial significativo. Exactamente al lado de la noticia sobre la inauguración de la Bienal se informa acerca del inicio de lo que luego conoceremos como el Mayo del 68: “Clausurada la Sorbona”. La nota da cuenta de los estallidos de violencia producidos por el cierre de la Facultad de Letras de Nanterre, del hecho, “casi sin precedentes”, de que el rector de la Universidad de París haya solicitado la intervención de la policía y de los posteriores disturbios en el Barrio Latino.

En ese momento, nada permitía unir ambos acontecimientos, tan distantes y tan diferentes. Sin embargo, los dos se ubicaban en un clima revolucionario que recogía amplísimas influencias de todo orden y que tendría profundas resonancias nacionales e internacionales.

Los orígenes de las Bienales de Coltejer

En un contexto inmediato, puede afirmarse que las Bienales de Coltejer se originan a partir de 1967 con la celebración de los 60 años de fundación de esa empresa textil.

Entre 1961 y 1970, Coltejer respaldó la realización del Festival de Arte de Cali; de manera particular, en la edición del Festival en 1967, patrocinó, como parte de los eventos programados con motivo de sus 60 años, el llamado *Salón de artistas residentes en Cali*. Un grupo de jóvenes creadores de Medellín, entre quienes se destacaban Aníbal Vallejo y Samuel Vásquez, manifestaron entonces que era inexplicable que se apoyara el arte de otra ciudad y no el de los nuevos creadores locales; a través de Leonel Estrada, estos artistas buscaron el apoyo de la empresa textilera para la realización de una exposición que permitiera mostrar las propuestas, de un arte decididamente moderno, que se realizaban en la ciudad, pero que no lograban encontrar espacios adecuados de exhibición ni mucho menos despertar interés y debate crítico a su alrededor.

Conviene recordar que Leonel Estrada y Rodrigo Uribe Echavarría estaban ligados por estrechos vínculos familiares y de amistad. En efecto, la escritora María Helena Uribe, esposa de Leonel Estrada, era hermana del entonces presidente de Coltejer quien, por lo demás, era aficionado al ejercicio de la pintura, actividad en la cual recibía el apoyo de Estrada. Por otra parte, según afirmaba Leonel Estrada, en muy frecuentes encuentros familiares él sostenía conversaciones con Rodrigo Uribe en las cuales le insistía sobre la conveniencia de que Coltejer apoyara eventos de alcance nacional e internacional que contribuyeran a cambiar los esquemas tradicionales de las artes.

Finalmente, con el apoyo de Coltejer, se realiza en 1967 la muestra *Arte Nuevo para*

Medellín, completamente volcada hacia el arte moderno, que reivindicaba nuevos valores, en franca oposición al folclorismo de los viejos artistas antioqueños y contra la reducción del arte a técnicas fosilizadas. Aunque los mismos artistas que participaron en aquella muestra reconocían que entre ellos había tendencias e intereses muy diversos e incluso contrapuestos, *Arte nuevo para Medellín* se constituye en parteaguas fundamental. Es claro que se planeó como una exposición de trabajos y de poéticas en desarrollo y que no se formularon entonces unas ideas estéticas que este grupo de artistas pretendiera defender; sin embargo, *Arte nuevo para Medellín* tuvo el efecto de ser una especie de “manifiesto práctico” a partir del cual la perspectiva de lo moderno se instaló en el contexto cultural de la ciudad y proclamó una ruptura radical con el arte académico tradicional. En otras palabras, este evento allanó el camino para aperturas y proyectos cada vez más ambiciosos, que se van a concretar en la *Primera Bienal Iberoamericana de Pintura Coltejer*, en 1968, que, aunque impulsada desde la celebración de los 60 años, ya se escapaba de las dinámicas de una programación puntual de ese tipo y desde su mismo título planteaba una continuidad en el tiempo e incluso una periodicidad específica.

La *Primera Bienal* fue el resultado de un intenso trabajo de los Departamentos de Extensión Cultural y de Relaciones Públicas de Coltejer, dirigidos, respectivamente, por Rodolfo Pérez González y Álvaro Pérez, quienes, en palabras de Rodrigo Uribe Echavarría, presidente de la empresa, en la ceremonia de inauguración del 4 de mayo de 1968, organizaron y coordinaron la muestra, “[...] con la colaboración de Leonel Estrada, quien ha sido designado director de la Bienal”.²

En realidad, Coltejer asumió el riesgo de organizar en muy poco tiempo un evento de grandes dimensiones, para el que no se contaba con experiencia suficiente ni con un sistema de conexiones con otros eventos del mismo tipo que se realizaban en el mundo en ese momento. Es muy poca y muy genérica la información que se difunde a lo largo de los primeros meses de 1968 y es solo en los días anteriores al 4 de mayo cuando, en efecto, se empieza a divulgar el evento de manera más amplia y concreta. En esa primera versión no se contó con la figura de director artístico o “comisario” (o “curador”, una palabra que no se usaba en esa época). La selección de las obras participantes no fue hecha de forma directa por la Bienal, sino que se puso en manos de las embajadas de las naciones iberoamericanas en Colombia, las cuales invitaron libremente a quienes consideraban que eran sus cinco artistas más representativos en el terreno de la pintura moderna. En el caso de Colombia se comisionó al escritor y crítico Darío Ruiz Gómez para que hiciera la selección de Bogotá y al historiador del arte Francisco Gil Tovar para los artistas antioqueños. En total se presentaron 160 obras de once países, incluido Colombia. Pero tampoco el esquema de selección significó que se buscaran representaciones paritarias ni se respetó el número de cinco artistas elegidos; según el catálogo, cada país tuvo entre ocho y diez pinturas, con un máximo de doce correspondientes a seis artistas en el caso español y de diez obras de ocho pintores en el caso argentino, y un mínimo de dos pinturas de un solo artista

Se realiza en 1967 la muestra *Arte Nuevo para Medellín*, completamente volcada hacia el arte moderno, que reivindicaba nuevos valores, en franca oposición al folclorismo de los viejos artistas antioqueños y contra la reducción del arte a técnicas fosilizadas.

por Guatemala. Por Colombia aparecen sesenta y tres obras, casi todas seleccionadas por Darío Ruiz, aparentemente a partir de los artistas que habían estado presentes en el Salón Nacional de Artistas de 1967; en Medellín, Francisco Gil Tovar solo escogió la pintura “Pan” de Jorge Cárdenas Hernández; también había en la Bienal una obra del pintor antioqueño Ignacio Gómez Jaramillo que debió ser escogida dentro de la selección en Bogotá. No es claro por qué no fue seleccionado Fernando Botero, considerado por muchos, en ese momento, como el pintor más importante del país.

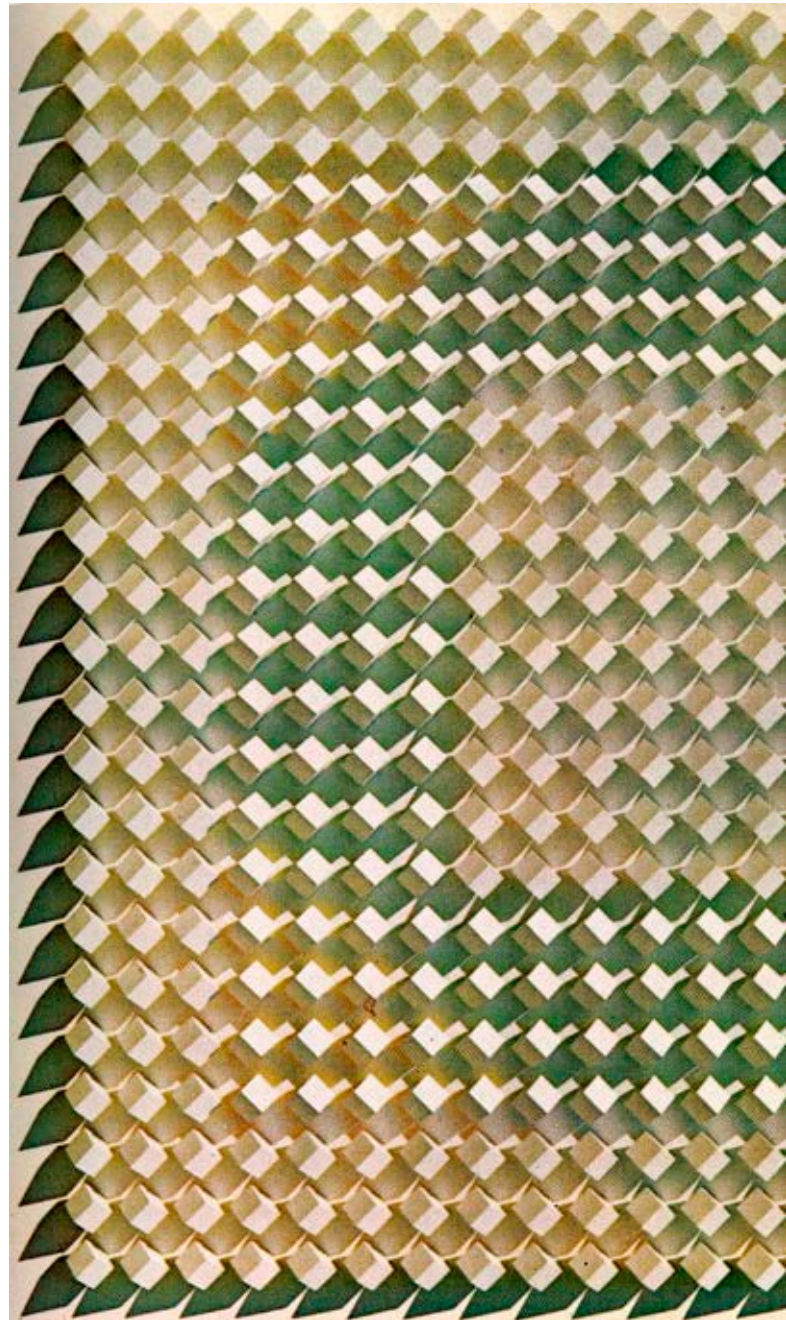
La realización de las dos primeras Bienales en la Ciudad Universitaria

No puede entenderse como un hecho puntual y aislado la realización de las dos primeras Bienales de Coltejer en los espacios de la Ciudad Universitaria, en 1968 y 1970. Por el contrario, estos eventos correspondieron a decisiones coherentes con los procesos que la Universidad desarrollaba en ese tiempo con relación a la presencia de las artes en el marco de las estructuras académicas.

Desde el lejano 1956 se empieza a hablar de la necesidad de que la Universidad de Antioquia cree una Facultad de Artes. Años

antes, en 1939, la Asamblea de Antioquia había separado de la Universidad la Escuela de Artes y Oficios para crear el Instituto Pascual Bravo; ahora, en la segunda mitad de los años cincuenta, en buena medida al calor del proceso que desemboca en el “Plan de reforma de la enseñanza y difusión de las artes” planteado por Leonel Estrada, entonces Secretario de Educación Departamental, se inicia un lento camino de retorno del arte a las aulas universitarias; así, el Conservatorio de Música es oficialmente integrado a la Universidad en 1960 y el Instituto de Artes Plásticas en 1964. Se trata en un comienzo de estudios de carácter no universitario que, sin embargo, van a empezar a cobrar importancia dentro del proyecto de la nueva sede pues los organismos internacionales que financian o apoyan la construcción de la obra exigen que en ella se encuentren claramente establecidos los espacios dedicados a la educación artística, como en efecto aparece ya desde los esquemas básicos de la nueva Ciudad Universitaria.

Las artes plásticas tienen una presencia directa en el Campus en construcción. En primer lugar, porque desde el comienzo se define que no se tratará de edificios puramente funcionales, sino también del desarrollo de una propuesta arquitectónica que reúne modernidad y tradición, sentido práctico, economía y belleza, con el uso de materiales nativos como el ladrillo y la teja de barro que se dejan a la vista junto al concreto armado, en una búsqueda de sencillez y de texturas visuales que impactan por el contraste entre ellos y por los juegos de luces y sombras en constante movimiento. De todas maneras, era una apuesta estética arriesgada en ese momento; por ejemplo, Javier Arango Ferrer



consideraba que era un “[...] babilónico diseño con la monumentalidad que ha sido la constante norteamericana en [las] expresiones de cultura [de la Universidad]”. Y, en segundo lugar, el arte estaba presente de manera directa porque, desde la



Premio I, Bienal I

propuesta inicial de la Ciudad Universitaria, se plantea la instalación de una serie de obras de arte que incluso se desarrollan al mismo tiempo que se construyen los distintos edificios. Son ellas, los dos monumentos escultóricos de Rodrigo Arenas Betancourt,

El hombre creador de energía en la fuente central, y *el Cristo-Prometeo cayendo* en el edificio administrativo, y *El hombre ante los grandes descubrimientos de la naturaleza*, en la Biblioteca Central, una pintura mural al fresco de Pedro Nel Gómez, que el artista realizaba al mismo tiempo que en el cercano bloque de Física se llevaba a cabo la *I Bienal de Coltejer*.

Es evidente que si los organismos internacionales que contribuían a la construcción de la Ciudad Universitaria exigían la presencia de la educación artística en el nuevo Campus de la Universidad de Antioquia, esa no debía ser una situación insólita, al menos en el contexto latinoamericano. De hecho, distintas universidades del continente, que de alguna manera entran en conexión con entidades norteamericanas, crean facultades y museos de artes plásticas en esta misma época lo que, seguramente, permite afirmar que existían intereses que iban más allá de las aulas universitarias y de los espacios expositivos.³ En esta dirección, en los últimos años ha comenzado a estudiarse desde una perspectiva política la irrupción en América Latina del llamado “arte moderno” en sus manifestaciones abstractas y formales que rompían con las anteriores tradiciones políticas y de compromiso social. Fue una irrupción debida, sobre todo, a la presencia paradigmática del Museo de Arte Moderno de Nueva York como parte de una campaña de lucha anticomunista que, en el contexto de la Guerra Fría y con clara conciencia del potencial ideológico de las creaciones artísticas, pretendía imponer la idea de un arte autónomo, autárquico, al margen de toda vinculación política o social.

Por lo demás, en la década de los años sesenta es frecuente la presencia del arte moderno en los espacios universitarios en

toda Latinoamérica, sobre todo a través de la creación de museos. De hecho, el Museo de Arte Moderno de Bogotá estuvo vinculado a la Universidad Nacional de Colombia entre 1965 y 1970.

Aunque el análisis de esa situación reviste un notable interés desde la perspectiva de una historia sociológica del arte, no puede desconocerse la trascendencia estética que tuvo la explosión de tendencias de arte moderno en toda América Latina que cambiaron radicalmente los procesos artísticos de la región, de forma revolucionaria, muchas veces en direcciones opuestas a las que pretendía el discurso autárquico. Tampoco se puede olvidar que, al calor de esos eventos, se reivindicó la obra de artistas de finales del siglo XIX y primera mitad del XX que no encontraban espacios en las historias tradicionales. El caso más significativo en el ámbito colombiano de ese momento es el de Andrés de Santamaría.

Pero los vínculos entre arte y Universidad no se detienen en las Bienales. En efecto, en el mismo mes de mayo de 1968, la Universidad realiza la Conferencia Interamericana de Educación Musical que sienta las bases del futuro programa universitario en ese campo. En octubre de ese año, es decir, pocos meses después de la *I Bienal*, la Universidad aprueba la creación de una Licenciatura en Artes Plásticas, que es la primera carrera de pregrado de artes de la Institución; y a finales del mismo año la Universidad convoca el Primer Salón Nacional de Artistas Jóvenes que presenta cuatro veces más obras que la Bienal y que, sin pretenderlo en ese momento, es el punto de partida de los Premios Nacionales de Cultura Universidad de Antioquia. Y tras la *II Bienal*, en septiembre de 1970, el Consejo Superior crea el Museo Universitario reuniendo el antiguo Museo Antropológico

y la Sección de Ciencias Naturales con una nueva Sección Museal de Artes Plásticas.

En síntesis, la presencia de las Bienales en el nuevo Campus es solo una manifestación de los compromisos crecientes que la Universidad de Antioquia había decidido establecer con las artes como uno de los núcleos fundamentales de su estructura académica y de la vida universitaria.

Por supuesto, además de esas motivaciones más trascendentales hubo también circunstancias de orden práctico que debieron ser importantes para elegir la Ciudad Universitaria como sede de las bienales de 1968 y 1970. Por una parte, no existía en la ciudad un espacio expositivo suficientemente amplio para albergar muestras de esas dimensiones; y frente a esa ausencia aparecían los generosos recintos de la Universidad en construcción que, de manera relativamente sencilla, podían adecuarse para ese fin. Quizá sin proponérselo de manera consciente, las Bienales abandonaban así los ámbitos consagrados del museo y se instalaban en recintos no convencionales. Por otra parte, es claro que la decisión convenía a las dos partes: a la Universidad porque era la manera de que muchas personas de la ciudad y del país conocieran el nuevo Campus, incluidas las escuelas y colegios que fueron especialmente invitados; y la Bienal resultaba beneficiada porque le garantizaba la presencia del amplio grupo de estudiantes que ya desde comienzos de 1968 desarrollaban allí sus actividades académicas. Pero hay un hecho, quizá anecdótico, que también pudo tener importancia: Olga Londoño Villa, esposa de Rodrigo Uribe Echavarría, presidente de Coltejer, era hermana de Luz Londoño Villa, esposa de Ignacio Vélez Escobar quien dirige la construcción de la nueva sede; parece claro que los intereses empresariales, culturales

y sociales de Rodrigo Uribe Echavarría y los intereses académicos, políticos, sociales y culturales de su concuñado, Ignacio Vélez Escobar, confluyen en la instalación de la Bienal en la obra en construcción. La explosión de arte moderno y el Campus novedoso que la acoge se convierten en símbolos del compromiso con el desarrollo y el progreso que asumen la Universidad, la empresa textilera y la ciudad.

La I Bienal Iberoamericana de Pintura Coltejer

El discurso de Rodrigo Uribe Echavarría en la inauguración del 4 de mayo de 1968, que se recoge en el catálogo de la muestra, reviste una especial importancia, para comprender los intereses, los alcances y el concepto cultural del proyecto de las Bienales de Coltejer que, por supuesto, es coherente con las ideas de progreso y desarrollo que se mueven en el momento de su nacimiento.⁴ Uribe Echavarría se centra en tres ideas.

En primer lugar, señala la importancia nacional e internacional de un evento inédito que tendrá consecuencias que “se nos pierden en la perspectiva del tiempo”.⁵ Es una trascendencia que no se limita al descubrimiento de nuevos valores artísticos, sino que tiene que ver con el diálogo que se propicia entre distintos pueblos y culturas. Y aunque muchos creerán que se trata de una futilidad porque se debería atender primero la satisfacción de las necesidades vitales de toda la comunidad, en realidad un evento como este se dirige al progreso y desarrollo del país, que no se puede limitar a los aspectos puramente materiales, sino que debe incluir los valores espirituales de la cultura:

El progreso de un pueblo se mide por el grado de evolución cultural y ésta se manifiesta por el arte. Con las Bienales

Iberoamericanas queremos popularizarlo, divulgarlo entre nosotros, estimular a los artistas, confrontar al público con variados aspectos plásticos para facilitarle el equilibrio de una verdadera integración cultural.⁶

En segundo lugar, tras esta exaltación de la importancia de impulsar los valores culturales del país, señala que el arte contemporáneo ha significado el final de las escuelas nacionales y que en la actualidad solo existe un arte “internacional”. Es un arte que desconcierta a muchos porque ya no ofrece una explicación del mundo, sino que es la voz misma del hombre: “Parece que el artista quiere decir en su arte lo que lo inquieta ahora, lo que siente ahora, lo que desprecia ahora”.⁷ Y para ello utiliza todos los recursos, desde la crítica social hasta lo poético, lo humorístico, lo extraño, lo cruel, lo ambiguo, lo angustioso. El resultado es una multiplicidad de tendencias que se recogen en la Bienal, como el surrealismo, el neofigurativismo, la pintura objetual, el arte popular, la pintura cinética y el cuadro objeto.

Finalmente, después de hacer referencia al sistema de convocatoria de la muestra, y presentar a los organizadores, al nuevo director y a los jurados, afirma que el proyecto de las Bienales se enmarca dentro de las obligaciones que una empresa moderna, como Coltejer, tiene con la comunidad; se trata de impulsar un apoyo masivo a la cultura:

Hay que aunar esfuerzos dispersos por parte de los artistas; hay que lograr el interés de todas las clases sociales por las realizaciones artísticas, dar instrucción e inculcar sensibilidad a las nuevas generaciones. El gobierno debe aumentar los centros de capacitación artística para profesores y para principiantes; las empresas deben destinar



Leonel Estrada y Marta Traba.

parte de su presupuesto a impulsar el arte, patrocinar obras o artistas, o celebrar al mismo tiempo con esta Bienal de pintura, eventos de música, teatro, cine, poesía, etc...⁸

El clima planteado por el presidente de Coltejer corresponde a la perspectiva de una empresa benefactora que considera que dentro de sus intereses y responsabilidades debe promover un amplio movimiento social de progreso cultural:

No permitamos que las necesidades de nuestra época extingan los valores espirituales del arte. Demos a nuestro pueblo, a la par con los bienes materiales que le corresponden, los dones incorruptibles del espíritu para permitirle desarrollarse armónicamente su personalidad en una vida plena, que eleve su pensamiento a las alturas de lo eterno, donde soplan vientos felices y generosos.⁹

Cabe notar, en todo caso, que Uribe Echavarría no hace en su discurso ninguna referencia a la celebración de los sesenta años de Coltejer; es claro que ahora los intereses son otros.

El catálogo recoge también los conceptos de los jurados internacionales de la *I Bienal*, el poeta francés Jean-Clarence Lambert y el catedrático español Alexander Cirici Pellicer; no aparece ningún texto del jurado nacional, el arquitecto Dicken Castro.

Lambert¹⁰ reconoce que el arte se encuentra frente a una *uniformización* de los estilos, perspectiva que le parece “bastante espantosa”; sin embargo, encuentra en los artistas de la Bienal el intento de situarse en el contexto del arte moderno pero, al mismo tiempo, escapar a esa tendencia afirmando características propias, que Lambert define como una “energía lírica” que es expresión de un sentimiento de vida específicamente americana. Por este medio, América Latina contribuye poderosamente a la renovación de la cultura occidental, con la condición de que sepa conquistar su propio pasado.

Cirici Pellicer¹¹ descubre en la Bienal un retroceso del expresionismo al que considera una etapa individual, de protesta publicitaria y escenográfica, pero tan inútil como el grito, el lamento o el llanto del artista demiurgo, dictador de emociones. Por el contrario, en la muestra encuentra un sujeto colectivo que defiende la racionalidad y el lenguaje, que busca un arte de significación y de comunicación. Es un arte que tiende a participar y a hacer participar, integrado a la sociedad viva: “[...] la creación de algo que es como una gran incitación a participar, a colaborar, a crear, a sentir el entusiasmo vital y a la postre formar una nueva cultura por la intercomunicación de ideas, de trabajo y de bienes”.¹²

La *I Bienal Iberoamericana de Pintura Coltejer 1968* concedió tres premios, tres menciones y dos menciones de honor. De ese conjunto de reconocimientos, cuatro correspondieron a Colombia y los restantes a Argentina, España, Perú y Uruguay. El Gran Premio fue para el colombiano Luis Caballero (1943-1995); el segundo para la argentina Sarah Grilo (1920-2007)¹³ y el tercero para el español José Fernández-Muro (1920-2014). Como es frecuente, la decisión produjo reacciones encontradas. Se cita con frecuencia el concepto de María Helena Uribe de Estrada aparecido en una encuesta del periódico *El Correo*: “El primero me parece repugnante. El segundo es el que merecía ganar el primer premio, ya que es un cuadro que infunde sentimientos de paz. En cuanto al tercero, después de la lucha entre el primero y el segundo, quedé extenuada, pero me gusta”.¹⁴

La obra de Caballero, que en el catálogo de la *I Bienal* aparece con el título de *Mural* — un título desafortunado — aunque el artista consideraba que era una obra *Sin título* y que pronto empezó a ser conocida como *La cámara del amor*, estaba compuesta por un

conjunto de dieciocho paneles, cada uno de 200 por 132 centímetros, realizados en pintura acrílica sobre tela, que se despliegan ocupando las tres dimensiones del espacio. El políptico, que había sido antes expuesto completo en la Biblioteca Nacional, en Bogotá, se presentó en la Bienal como una especie de caja cuyas paredes se abren hacia adelante, sin los paneles que conforman las alas laterales del conjunto.¹⁵

El triunfo de Luis Caballero, que entonces tenía 24 años, fue bastante inesperado; ni siquiera él mismo se lo creía, dentro de su agudo sentido autocrítico. Cuando del periódico *El Tiempo* lo llaman para darle la noticia y conocer su reacción responde:

Mire, siento vergüenza al pensar que estando Botero allí, estando ese genio de Botero yo hubiera ganado algo [...] Hay montones de pintores que no solo trabajan más que yo sino que hacen y merecen más ese premio. Por ejemplo mi vergüenza la justifica Beatriz González por ser mucho más refinada que yo. Bernardo Salcedo porque tiene más imaginación que yo. Vergüenza ante Cárdenas porque pinta mejor, ante Alcántara porque dibuja mejor que yo.¹⁶

De todas maneras, muy pronto se reconoció la trascendencia y novedad de esta obra en el contexto del arte colombiano; aquí se abandona la tradicional pintura “de pared” (por eso el título de *Mural* que se le da en el catálogo es tan desafortunado) y se incursiona en el espacio, rompiendo con ello los límites entre pintura, escultura y arquitectura. Ello implica una búsqueda de comunicación, de diálogo y de participación que, en una perspectiva de amplio respiro, coincide con los intereses que determinaban la creación del Campus universitario en el cual se alojaba la Bienal. Sin embargo,

no se trata solamente de un problema espacial, sino que tanto las imágenes como el color crean una realidad intensamente dramática y emotiva, cargada con la energía del erotismo y de la corporalidad de los cuerpos que se acercan y penetran, en un estado embrionario y primigenio, como el comienzo de todo. Pero también el amor mata; y, por eso, al mismo tiempo, unido al erotismo, encontramos aquí la sensación del aislamiento y de la disolución que nos impone la muerte.

El cumpleaños de Matusalén de Sarah Grilo recibió el segundo premio. Esta obra permite percibir, de manera explícita, el proceso de la pintora argentina hasta ese momento: había partido del desarrollo de formas semiabstractas con elementos cubistas, que podían relacionarse con las poéticas de la Escuela de París, posterior a la Segunda Guerra Mundial; pasa luego a trabajos decididamente abstractos antes de abrirse a comienzos de los años sesenta, cuando se radica en Nueva York, a la experiencia de una pintura gestual, del tipo del expresionismo abstracto norteamericano. La obra que es premiada en la Bienal avanza en la dirección de un arte urbano en el cual se hace patente la desarticulación de estructuras geométricas subyacentes con la inclusión de manchas, chorreados, rayones, grafitis y letreros que evocan avisos publicitarios. En síntesis, se trata de una pintura que se caracteriza por su afán experimental, con una fuerte carga emocional.

José Fernández-Muro, pintor español residente en Buenos Aires desde 1937, que recibe el tercer premio con la obra *Disparo en la espalda* es, desde 1944, el esposo de Sarah Grilo con quien comparte además toda su vida artística en el “Estudio Sarah Grilo José Fernández-Muro”. Ambos

formaron parte del grupo Artistas Modernos de Argentina y más adelante del llamado Grupo de los Cinco, en quienes Marta Traba veía las manifestaciones más serias del arte argentino en los años cincuenta y sesenta. La obra de Fernández-Muro conserva una clara estructura geométrica con un colorido muy austero, pero refuerza el carácter matérico con esgrafiados profundos y la introducción de letreros rigurosamente formales puestos en relieve.

Es fácil imaginar que las reacciones en contra de la Bienal fueron muy encendidas, especialmente desde la vertiente de los maestros consagrados del arte antioqueño. Así, durante la misma época de la Bienal, el Museo de Zea organizó un “Salón de rechazados” y una retrospectiva en homenaje a Eladio Vélez quien había fallecido en 1967; por su parte, en el Club Unión se montó una muestra de Luis Alberto Acuña. El objetivo de estas exposiciones era demostrar los verdaderos valores del arte, en contra del “maremágnum encerrado en la ciudad universitaria”, según las palabras del pintor León Posada.

1970: una Bienal diferente

El 1 de mayo de 1970 se inauguró la segunda versión de la Bienal, con numerosas novedades con respecto a la anterior. Casi todo correspondía a una nueva dinámica. Cambia el nombre para dejar atrás la limitación al ámbito de la pintura y al contexto iberoamericano; por eso, esta se presenta como la *II Bienal de Arte Coltejer, Medellín*.¹⁷ El hecho de que Leonel Estrada haya sido nombrado como director con dos años de anticipación ofrece resultados claros, gracias, además, a la presencia de Samuel Vásquez como coordinador general y a la selección del artista Carlos Rojas como responsable del montaje de la exposición.

En primer lugar, cambia el sistema de selección de los artistas que son directamente invitados por la Bienal y, de manera concreta, por su director; se trata de un cambio sustancial porque, a diferencia de lo ocurrido en 1968, ahora predomina el pensamiento de Leonel Estrada y, sobre todo, su concepción del arte de las vanguardias como una sucesión y superposición de tendencias que deben ser miradas en conjunto, de forma paralela y sin el establecimiento de jerarquías o de procesos teleológicos diferentes a los que tienen que ver con la superación del arte del pasado.

Leonel Estrada presentaba la *II Bienal* como un elenco de las vanguardias, con una estrategia que utilizará siempre para destacar la importancia de la muestra:

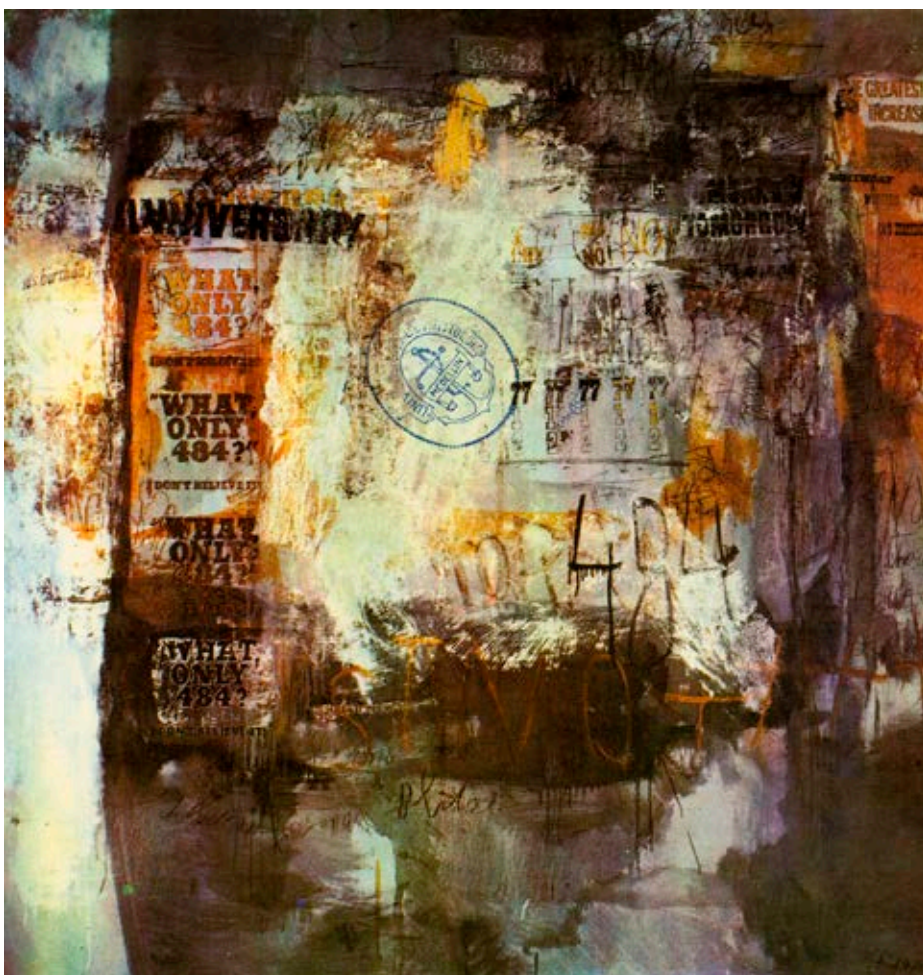
Casi todas las tendencias contemporáneas tendrán confrontación: pintura al óleo, acrílicos, medios mixtos; técnicas variadas en donde podrán alternar los sistemas tradicionales y el arte gráfico con la pintura por computadores electrónicos. La *II Bienal* buscará fomentar expresiones que signifiquen 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 de múltiplos, la pintura de programa y aún el llamado ahora “Arte Imposible”.¹⁸

El resultado fue la exposición de 324 obras que corresponden, según el catálogo, a 161 artistas, procedentes de veinticinco países.¹⁹ Por fuera de la selección de Leonel Estrada estaban los cuarenta colombianos presentes que fueron escogidos por una comisión independiente, entre 275 artistas

que enviaron para esa postulación unas 500 obras, y los diez norteamericanos, escogidos por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Adicionalmente, se presentó una muestra paralela de Arte y Cibernética, que incluía veinticinco obras de ocho artistas japoneses, gracias a la colaboración del Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires (CAYC), bajo la dirección de Jorge Glusberg.

Y, en segundo lugar, coherente con la visión del director, el montaje de la exposición, que es responsabilidad del artista Carlos Rojas, deja de lado la presentación por países y escoge una museología

II Premio, I Bienal.



que privilegia los diálogos entre las obras, de acuerdo con el perfil pedagógico de la Bienal y para beneficio del público que asiste al evento. Esta decisión del montaje era bastante novedosa en la época y, de alguna manera, se pone en línea con lo que llegará a ser predominante en este tipo de exposiciones en las décadas siguientes.

Por otra parte, una organización más estable posibilita también que se desarrollen procesos pedagógicos de preparación del público en los cuales prestó un apoyo fundamental la escritora Rocío Vélez de Piedrahíta. También ahora los procesos de comunicación y prensa estaban más claramente estructurados bajo la responsabilidad de Darío Ruiz Gómez.

En síntesis, se trata de un evento más sólido y consistente que la *I Bienal*; es quizá la mejor de las versiones de la Bienal de Coltejer.

No cambia la relación de la Bienal con la Ciudad Universitaria sino que, de nuevo, la muestra se instala en el Campus, todavía no terminado pero en el cual se alojan ya casi todos los programas académicos, con unos 8.000 estudiantes. En este caso se escoge el edificio del Museo Universitario (entonces denominado Museo de Antropología), con espacios mucho más generosos que los ocupados por la *I Bienal* y que posibilitaban una mejor presentación museológica y recorridos más enriquecedores para los asistentes. Lo que sí cambia es la relación de la comunidad universitaria con la muestra porque se viven entonces procesos de una intensa beligerancia política que dos años antes apenas empezaba a manifestarse; y, por supuesto, tanto la Universidad como la Bienal tenían que ser conscientes de que se producirían reacciones.

El catálogo, dirigido y diseñado por Samuel Vásquez, se amplía notablemente y, además de la fotografía de una obra de

cada artista, recoge el discurso inaugural del presidente de Coltejer, la presentación del director, los conceptos de los jurados y algunos aportes adicionales. En los diversos textos se destaca un profundo sentido crítico, coherente con la situación vivida por la propia Bienal; en palabras de Samuel Vásquez, la Bienal, “surge como un certamen de decidida vocación cultural cuyos alcances ninguno de nosotros puede pronosticar. Pero como evento verdaderamente abierto deberá tener la capacidad de poner en tela de juicio muchas cosas, inclusive, si fuere necesario, la Bienal misma”.²⁰

En esta oportunidad son especialmente interesantes los conceptos de los jurados a quienes parece haberseles pedido que reflexionaran acerca de qué es y qué puede esperarse de una Bienal como la de Medellín. El inglés Lawrence Alloway cuestiona el esquema general de las bienales en el mundo, que ha hecho crisis en el caso de Venecia, la más antigua, pero reconoce la pertinencia de la Bienal de Medellín, la más nueva de todas, como medio de información y de comunicación entre los artistas. El italiano Giulio Carlo Argan plantea cuestionamientos a la Bienal y se pregunta por las alternativas culturales que puede ofrecer en el contexto latinoamericano; frente a las críticas que se desataron a raíz de los premios, es importante su afirmación acerca de los alcances ideológicos del arte moderno, terreno en el cual, hasta el final de su vida, Argan defendió los valores de la razón como núcleo irrenunciable de la modernidad:

[...] el compromiso ideológico no se traduce necesariamente, más aún, no se traduce en absoluto en el recurso a temáticas ideológicas y [...], si un artista encuadra con firmeza la actividad propia

en una estructura de pensamiento racional, contribuye útilmente a combatir la irracionalidad fundamental, ofensiva, de una organización social todavía fundada en el privilegio de unos pocos y la explotación de muchos.²¹

En las reflexiones posteriores acerca de esta Bienal no se encuentra ninguna referencia al sentido de los planteamientos del profesor Argan, que desde su perspectiva son fundamentales para el arte del siglo xx. Finalmente, el español Vicente Aguilera Cerni considera que el proceso de información constituye el aporte básico de una bienal.

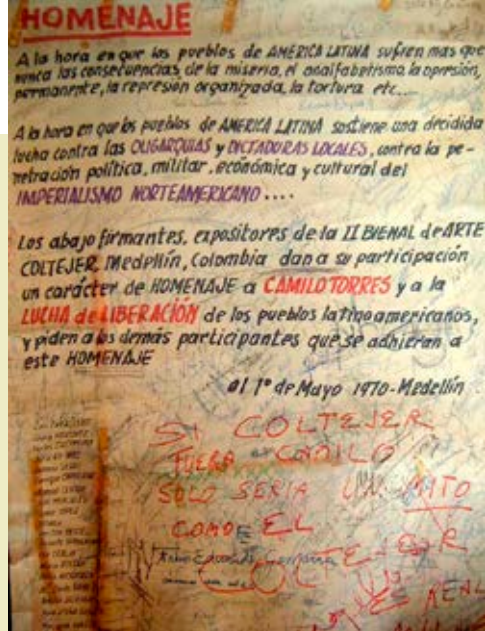
Los jurados tuvieron el encargo de conceder doce premios y menciones: tres premios y tres menciones de la propia Bienal, dos premios de Colcultura para un artista nacional y uno extranjero y sendos premios de la Gobernación de Antioquia, la Alcaldía de Medellín, y las empresas Movifoto y Sintéticos. Los premios oficiales se otorgaron respectivamente a Luis Tomasello (Argentina, 1915-2014), por la obra *Atmósfera cromoplástica No. 229*, Francisco Salazar (Venezuela, 1937) por el trabajo *Positivo y negativo* y Ary Brizzi (Argentina, 1930-2014) por *Gran tensión No. 1*; los tres fueron cuestionados porque todos se ubicaban en la poética del arte óptico y cinético, es decir, en un predominio de lo geométrico, frente a lo cual los críticos nacionales afirman, en tono de rechazo, que se han privilegiado perspectivas no latinoamericanas. Es evidente que ninguno de esos críticos tuvo en cuenta la reflexión sobre las ideologías que había formulado el profesor Argan.

Sin embargo, como ocurre muchas veces, en esta oportunidad la obra más memorable no fue quizá una de las que recibió los primeros premios, sino la presentada por Bernardo Salcedo (Colombia, 1940-2007),

con el título *500 sacos plásticos llenos de heno seco. Numerados para facilitar su conteo. Apilados para facilitar la circulación del público. Puestos ahí porque sí. Porque ahí están y no en otra parte*. Era la confirmación del ingreso pleno del arte colombiano en el ámbito conceptual.

Pero también se percibe que, a pesar de todas las manipulaciones e intereses que pudieran querer enfocar el arte hacia el aislamiento de una autonomía estética absoluta, que se había predicado como el ideal por el que debía lucharse en el contexto de muchas vanguardias, los artistas de la época empiezan a abrirse a procesos de compromiso social y político que en el curso de las décadas siguientes cambiarán las formas de la producción artística e incluso el concepto mismo de arte. Por supuesto, no se trataba de una propuesta que surgiera de la institucionalidad de la Bienal que, tal como puede leerse en el discurso inaugural del presidente de Coltejer, Rodrigo Uribe Echavarría, mantiene la apuesta de un proyecto educativo liderado por la empresa; en el mismo sentido, el director, Leonel Estrada, la defiende como un eficaz proceso de popularización de las artes, de significación social, histórica y estética. Sin embargo, como señalaba Samuel Vásquez, al tratarse de un evento abierto, la Bienal estaba en capacidad de poner en tela de juicio muchas cosas, con alcances imposibles de prever para los organizadores.

Así, desde el día mismo de la inauguración se presentó un cartel con una especie de manifiesto político, respaldado por los nombres de un amplio grupo de artistas y, según puede deducirse, firmado más adelante por numerosas personas, hasta cubrirlo totalmente. El cartel decía lo siguiente:



Homenaje

A la hora en que los pueblos de AMÉRICA LATINA sufren más que nunca las consecuencias de la miseria, el analfabetismo, la opresión permanente, la represión organizada, la tortura, etc.

A la hora en que los pueblos de AMÉRICA LATINA sostienen una decidida lucha contra las OLIGARQUÍAS y DICTADURAS LOCALES, contra la penetración política, militar, económica y cultural del IMPERIALISMO NORTEAMERICANO...

Los abajo firmantes, expositores de la II BIENAL DE ARTE COLTEJER, Medellín, Colombia, dan a su participación un carácter de HOMENAJE a CAMILO TORRES y a la LUCHA de LIBERACIÓN de los pueblos latinoamericanos, y piden a los demás participantes que se adhieran a este HOMENAJE.

El 10 de mayo de 1970 - Medellín²²

A la izquierda de este texto aparece una larga lista de artistas, encabezada por Luis Caballero. Y en la parte inferior del cartel aparece en letras rojas una especie de respuesta: “Si Coltejer fuera Camilo solo sería un mito como él. Coltejer es real”.

En la misma dirección se manifestaban los visitantes que escribían sus opiniones

en otro cartel en el recinto de la Bienal; el periódico *El Correo* publicó algunas de esas afirmaciones que se dirigían en contra de los artistas expositores:

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.²³

Una revisión del catálogo de la *II Bienal* permite afirmar que, más allá del debate entre racionalidad e irracionalidad en el arte moderno al que aludía Argan, en la muestra aparecen muchos artistas que, con variada intensidad, se inscriben en perspectivas políticas y sociales. Por eso, mirada en retrospectiva, esta Bienal fue un evento clave para los desarrollos políticos del arte que se harán cada vez más radicales en las décadas siguientes.

En 1972 se realizó la tercera y última de las Bienales de Coltejer. Ya no se instaló en la Ciudad Universitaria, sino en los bajos del edificio que la empresa textilera construía entonces en el centro de Medellín. Sin embargo, las Bienales y el Campus quedaron definitivamente unidos en el

imaginario de la ciudad y de la comunidad universitaria. Aunque quizá las dificultades que enfrentó la universidad colombiana en las décadas siguientes impidieron avanzar con la velocidad que permitían prever las Bienales, la Universidad de Antioquia mantuvo el compromiso e interés por las artes a través de los Premios Nacionales y de las cinco versiones del “Abril artístico” que, con el liderazgo del profesor Carlos Mejía, llegaron a cobrar importancia nacional. Pero los frutos se recogen, sobre todo, con la creación de la Facultad de Artes en 1980 y la búsqueda de la calidad académica de sus programas universitarios que, con la Licenciatura en Artes Plásticas, creada en octubre de 1968, celebra junto a las Bienales y a la Ciudad Universitaria sus cincuenta años de existencia. ■

Referencias

¹ En su columna del día siguiente a la inauguración, en el mismo periódico *El Colombiano*, Javier Arango Ferrer critica que se vayan a demoler las viejas casonas que hasta entonces alojaban los programas académicos en el centro de la ciudad y afirma que ya 2000 estudiantes han sido trasladados a la nueva ciudadela: “La Universidad de Antioquia tiene entre manos la magna obra de la Ciudad Universitaria. Ya funciona en parte, con dos mil estudiantes, el babilónico diseño con la monumentalidad que ha sido la constante norteamericana en sus expresiones de cultura”. Javier Arango Ferrer, “Temas de discusión. Las paradojas de la Universidad”, *El Colombiano*, Medellín, 5 de mayo de 1968, año XVII, # 18.205, p. 3.

² Rodrigo Uribe Echavarría, “Discurso de apertura”, *I Bienal Iberoamericana de Pintura Coltejer 1968*, Medellín, Movifoto, s.f., p. 7. En todas las versiones de las Bienales de Coltejer el catálogo se publicó siempre varios meses después del cierre de la muestra; por eso se puede entender que, a pesar de que las palabras del presidente de Coltejer son muy explícitas, en el catálogo de esta *I Bienal* aparezca una lista de autoridades donde Leonel Estrada figura como director general de la *I Bienal* y Rodolfo Pérez y Álvaro Pérez como coordinadores. Pero que Leonel Estrada entrara a operar como director solo a partir de la inauguración de mayo de 1968 se puede comprobar porque es entonces cuando empieza a aparecer en declaraciones de prensa. La presencia de Estrada como director puede explicar el cambio radical de orientación que se produce entre 1968 y 1970.

³ Debo reconocer los aportes que he recibido de la reciente lectura de dos tesis doctorales de estudiantes de la Universidad Nacional de Colombia, en sus sedes de Medellín y Bogotá. Son ellos: Federico Ardila Garcés, “Las tramas del modernismo: mecenazgo, política y sociedad en las Bienales de Arte de Coltejer, 1968-1972”, Medellín, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, Doctorado en Historia, 2018; William Alfonso López Rosas, “El Museo de Arte Moderno de Bogotá y la autonomía del campo cultural en Colombia (1955-1962): fundación

y refundaciones”, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Doctorado en Arte y Arquitectura, 2018

⁴ Rodrigo Uribe Echavarría, “Discurso de apertura”, *I Bienal Iberoamericana de Pintura Coltejer 1968*, Medellín, Movifoto, s.f., pp. 5-9.

⁵ *Ibid.*, p. 5.

⁶ *Ibid.*, p. 6.

⁷ *Ibid.*, p. 6.

⁸ *Ibid.*, pp. 8-9.

⁹ *Ibid.*, p. 9.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 37-38.

¹¹ *Ibid.*, pp. 38-40.

¹² *Ibid.*, p. 40.

¹³ Aunque en el catálogo de la Bienal y en la prensa colombiana de la época el apellido aparece como “Grillo”, la forma correcta es “Grilo”. Véase, por ejemplo, Damián Bayón, “Aventura plástica de Hispanoamérica”, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, pp. 149-152.

¹⁴ Para el análisis de debates estéticos que se producen en el contexto del arte en Antioquia a lo largo del siglo XX, el texto ya clásico es el de Sofía Arango Restrepo y Alba Gutiérrez Gómez, *Estética de la modernidad y artes plásticas en Antioquia*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2002. Lo referente a las Bienales de Coltejer se trabaja de la página 200 a la 263.

¹⁵ La obra, que a raíz de la Bienal pasó a ser propiedad de Coltejer, fue cedido por esa empresa al Museo de Antioquia, donde está exhibida completa, con toda la amplitud que requiere una obra tan compleja.

¹⁶ Luis Caballero, “No me tomen el pelo”, *El Tiempo*, Bogotá, 5 de mayo de 1968, p. 3. A pesar de lo que afirma Caballero, cabe recordar que Botero no participó en la *I Bienal*.

¹⁷ Samuel Vásquez (diseño y dirección del catálogo), *II Bienal de Arte Coltejer*, Medellín, Colina, 1971.

¹⁸ Leonel Estrada, “La Bienal de Coltejer, Medellín, Colombia”. En: Federico Ardila Garcés, *Op. cit.*, p. 90.

¹⁹ Los países presentes fueron Argentina, Bolivia, Brasil, Canadá, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, España, Estados Unidos, Guatemala, Haití, Honduras, Jamaica, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Puerto Rico, República Dominicana, El Salvador, Uruguay y Venezuela.

²⁰ Samuel Vásquez, en *II Bienal de Arte Coltejer*, s.p.

²¹ Giulio Carlos Argan, en *II Bienal de Arte Coltejer*, s.p.

²² Archivo Leonel Estrada.

²³ “¿Cómo está recibiendo la *II Bienal*, el público?”, en *El Correo*, Medellín, 6 de mayo de 1970, s/p. Citado en Federico Ardila Garcés, *Op. cit.*, p. 112.



Carlos Arturo Fernández Uribe
Profesor Facultad de Artes.
Grupo de Teoría e Historia del
Arte en Colombia.