

ALBERTO SIERRA: RE-VISIÓN*

José Ruiz Díaz**

DOI: <http://dx.doi.org/10.25025/hart01.2017.09>

En 1978 Alberto Sierra fundó en Medellín la publicación periódica *Re-Vista del arte y la arquitectura en América Latina* que tuvo ocho entregas desde 1978 hasta 1982. Con excepción de la entrega número dos de *Re-Vista*, que reprodujo en su portada una fotografía de Gustavo Londoño, todas las portadas de la revista fueron diseñadas por Sierra. Para las portadas Sierra elaboraba collages con imágenes de obras de artistas colombianos y latinoamericanos relacionados con los artículos de cada número. Además de las portadas, Sierra se encargaba de seleccionar el material para cada entrega; esto incluía artículos, reseñas, publicidad, reportajes gráficos y, desde el número dos hasta el número seis, un “obsequio de *Re-Vista* para los lectores”, el cual consistía en un plegable que reproducía o al que estaba adherida la obra de un artista latinoamericano. Desde que fundó en 1972 la Galería de La Oficina en Medellín, Sierra no se consideró artista; pero como diseñador, gestor de publicaciones, montajista y curador podemos analizar su trabajo tan estrechamente vinculado con la apropiación e intervención de imágenes y discursos.

El primero de mayo de 1972 se inauguró en Medellín la Tercera Bienal de Arte de Coltejer dirigida por Leonel Estrada. En el evento Alberto Sierra, que para ese momento no se había graduado como arquitecto, participó como artista con la obra *Estadística Gráfica sobre la preferencia en la moda para la temporada*. En la página 167 del catálogo de la bienal fue publicada una imagen en blanco y negro de un detalle de la obra de Sierra. En esta imagen se ve sobre papel una corbata negra sujetada a una camisa blanca de rayas verticales; sobre la corbata hay una botella de *Coca-Cola* en la que se incluye el logo de la marca en el centro. Alrededor de la camisa se aprecia el dibujo esquemático de una multitud de personas, todas con los brazos extendidos, que sostienen varias banderas de Colombia.

En una entrevista publicada en 2015, en el número 47 de la revista *Arteria*, Sierra recuerda que el crítico inglés Lawrence Alloway—quien sumaba su segunda visita al país con motivo de la Tercera Bienal de Arte de Coltejer—mostró gran interés y agrado por su obra. Alloway publicó en septiembre de 1972 en la revista norteamericana *Artforum* un artículo titulado “Network: the art work described as a system”; este trataba sobre la circulación del arte desde que las piezas producidas por los artistas son concebidas como “objetos” para su contemplación en el estudio del artista, en la galería o en el museo, hasta que son asumidas

*Homenaje a Alberto Sierra, quien murió el 19 de marzo de 2017 en Medellín, Colombia (1947-2017). Sierra fue artista, curador, arquitecto, editor y gestor cultural del campo artístico antioqueño desde la década del setenta.

**Artista e Historiador del arte, Universidad de los Andes. joruiz@uniandes.edu.co

Como citar:

Ruiz Diaz, José. “Alberto Sierra: Re-visión”. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, nº 1 (2017): 121-129, <http://dx.doi.org/10.25025/hart01.2017.09>

como “sujetos de información” en los usos que se hacen de las imágenes de las obras en revistas, productos, juegos, etc. Alloway se refiere allí a un rompecabezas con la obra *Convergence* (1952) de Jackson Pollock que se encuentra en The Albright-Knox Gallery en Nueva York; sobre esta afirma que “el arte es tratado no como un proceso de auto-desarrollo sino como algo adherido al continuum del movimiento de las señales diarias”¹ y se pregunta si la obra de Pollock es degradada por el carácter lúdico que adquiere al estar en un rompecabezas, a lo que responde “creo que no, tanto como cualquier imagen transmisible es sujeto de una re-contextualización, sean los pies del león, derivados de Egipto, en muebles Napoleónicos, o un aviso de Coca-Cola en una jungla Sur Americana”.²

¿Se refiere Alloway con: “un aviso de Coca-Cola en una jungla Sur Americana” a la obra de Sierra *Estadística Gráfica sobre la preferencia en la moda para la temporada?* Es algo sobre lo que nunca se podrá tener certeza; sin embargo el artículo de Alloway sirve para comentar las imágenes que hizo Sierra desde la década de 1970, específicamente los collages que son utilizados como portadas de *Re-Vista*.

La portada del primer número de *Re-Vista* fue diseñada por Sierra basada en una imagen de la obra *Colombia* (1976) de Antonio Caro, una pintura en esmalte sobre lata en la que está escrita la palabra *Colombia* con la tipografía de la marca *Coca-Cola*. En 1973 en la Galería San Diego de Bogotá, se presentó la instalación *Colombia-Marlboro*, en la que Caro colgó papel seda rojo en forma de triángulo sobre cartulinas blancas imitando el diseño de la cajetilla de cigarrillos Marlboro, y remplazó el nombre de la marca por la palabra ‘Colombia’. Esta instalación es el antecedente directo de la serie *Colombia Coca-Cola* de Antonio Caro que se ha consolidado como un símbolo del arte conceptual colombiano, en parte por la reproducción que se ha hecho de la imagen de la obra en múltiples medios. Sin embargo, también debemos considerar que la obra de Sierra *Estadística Gráfica sobre la preferencia en la moda para la temporada* es otro gran antecedente de la serie de Caro. Seguramente Caro no conoció la obra de Sierra antes de la ejecución de su serie, pero la obra de ambos permite entender eso que le interesa a Alloway y es la re-contextualización de símbolos en, por ejemplo, una “jungla Sur Americana”.

La obra de Caro es más simple en su ejecución y esto, además de la trayectoria del artista, la pudo hacer más popular que la de Sierra. Aludo a esto ya que, de acuerdo con Alloway, toda obra de arte contiene al menos dos niveles de información; el primero está relacionado con el objeto único que produce el artista y el segundo está vinculado con la posibilidad de que las características de ese objeto sean transmitidas en múltiples medios.³ La publicación de Sierra es posiblemente una de las primeras plataformas en la que fue reproducida la imagen de la obra de Caro y su distribución masiva como portada de la revista auguraría el uso frecuente de la imagen de esta obra como portada de catálogos, en afiches

1. Lawrence Alloway, “Network: the art work described as a system”, en *Network: art and the complex present* (Ann Arbor, Umi Research Press, 1984), 10

2. Lawrence Alloway, “Network: the art work described as a system”, 11.

3. Lawrence Alloway, “Network: the art work described as a system”, 11.

o postales, y más recientemente en camisetas, cuadernos y otro tipo de mercancía publicitaria desarrollada por el Museo de Arte del Banco de la República de Bogotá y el Museo de Arte Moderno de Medellín. En una entrevista con Álvaro Barrios, publicada en libro *Orígenes del arte conceptual en Colombia*, Caro afirmó que: “sí, ya en cierto sentido yo soy plenamente consciente que sin publicidad y sin difusión mis obras podrían pasar prácticamente por tonterías de escritorio”.⁴ Y en este sentido y siguiendo a Alloway, la serie *Colombia Coca-Cola* de Caro adquiere tanta importancia dada la posibilidad que tuvo de ser transmitida en múltiples medios y de convertirse en el objeto de consumo al que aludía en su concepción.

El número tres de *Re-Vista*, publicado en 1979, tiene en su portada un collage de Sierra en el que interviene una imagen de la obra *Retrato oficial de la junta militar* (1971) de Fernando Botero con un fragmento en blanco y negro de la obra *Cóndor* (1971) de Alejandro Obregón, esta última comisionada por el entonces presidente de la república Misael Pastrana Borrero para la sala del gabinete presidencial en el palacio de San Carlos en Bogotá. En el collage, Sierra ubica el ‘arte oficial’ comisionado por la Presidencia de la República detrás del ‘retrato oficial de un gobierno latinoamericano’.

La obra de Botero incluida en la portada del tercer número de *Re-Vista* está relacionada con un artículo en la misma entrega del crítico cubano José Gómez Sicre, en el que analiza la producción de Botero desde que lo conoció en los años 50 por recomendación de Obregón y de Enrique Grau, hasta la fecha de publicación del artículo. En el texto Gómez Sicre afirma que “[...] los personajes de Botero han dilatado su volumen para producir risa, para ridiculizar una situación”⁵ y añade más adelante que existe una sistematización, por parte del artista al ampliar las figuras, lo que produce una “multiplicación de formas convencionales, resueltas con un repertorio limitado de recursos”.⁶ El ejercicio de Sierra es simple: vincular una obra asociada al gobierno de Misael Pastrana con la representación sistemática de un gobierno ridiculizado por su tamaño, para que el espectador pueda reconocer en los personajes de la composición de Botero al gabinete presidencial que se reunía en el palacio de San Carlos bajo la obra de Obregón; buscaba así se tergiversar la obra de ambos artistas quienes posiblemente no pretendían con estas obras hacer este tipo de crítica al gobierno de turno.

‘El Cóndor’ de Obregón fue robado de la sala de ministros y apareció en Medellín, así se podría titular el collage hecho por Alberto Sierra para la portada del número seis de *Re-Vista*. En la imagen, el *Cóndor* en blanco y negro de Obregón comisionado por Pastrana está parado sobre la punta del edificio Coltejer en Medellín. La obra de Obregón fue robada en marzo de 2007 por un militar, según relata el periódico *El País* en un artículo publicado el 9 de marzo del mismo año, pero fue recuperada en Bogotá a los pocos días del delito. Sin embargo, la noticia

4. Barrios, Álvaro. *Orígenes del arte conceptual en Colombia* (Medellín: Museo de Antioquia, 2011), 109.

5. José Gómez Sicre, “Fernando Botero”. *Re-Vista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, nº 3 (1979): 40.

6. José Gómez Sicre, “Fernando Botero”, 40.

sintetiza el ejercicio de apropiación que hace Sierra con las imágenes.⁷ Nuevamente Sierra toma una imagen del *Cóndor* de Obregón en blanco y negro, la recorta cuidadosamente y ubica la figura del animal sobre otra imagen, en este caso una fotografía de Guillermo Melo de uno de los edificios más emblemáticos de Medellín.

El 15 de mayo de 1981 se inauguró la cuarta *Bienal de Arte de Medellín*, la cual había estado aplazada desde 1974 por una crisis económica que afectó a la empresa Coltejer, patrocinadora de las versiones anteriores de la bienal. Así mismo, del 18 al 21 de mayo se desarrolló también en Medellín el *Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Urbano* organizado por el recién fundado Museo de Arte Moderno de Medellín y dirigido por el crítico mexicano Juan Acha y Alberto Sierra. El coloquio se organizó como una crítica al rol de las bienales en Latinoamérica y al culto por el artista y el objeto que este produce, como señala Sierra en el libro *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Urbano*.⁸ De igual forma Juan Acha, en un artículo publicado en el número siete de *Re-Vista*, comenta:

Lamentablemente, el hecho de celebrar este coloquio paralelo a la IV Bienal de Arte de Medellín [...] sirvió de pretexto para desencadenar los consabidos ataques de la lucha por el poder y por el prestigio artístico [...] muchos objetualistas se indignaron que se ponga en duda la alta jerarquía de sus mercancías mientras que otros no-objetualistas buscaban solo prestigio.⁹

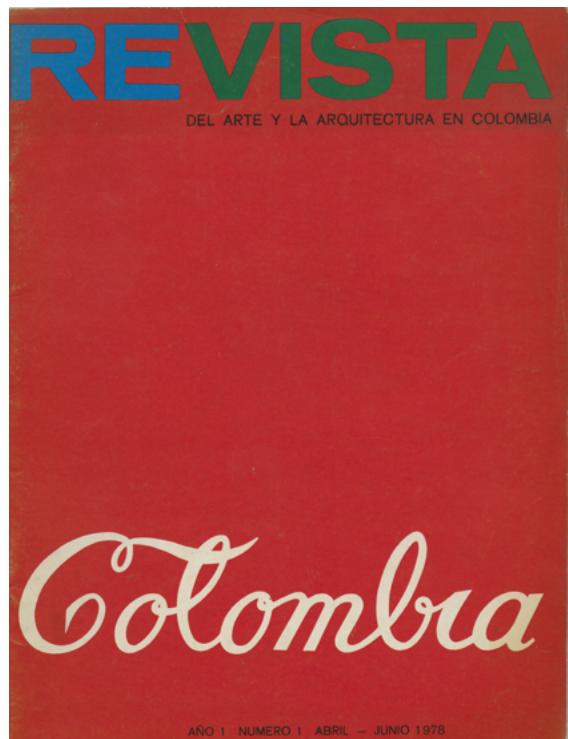
La polémica entre los dos eventos se consagró, en parte por artículos de críticos como Marta Traba y Eduardo Serrano en contra del Coloquio; sin embargo, es interesante analizar ambos eventos a partir de las entregas seis y siete de *Re-Vista* ya que sobre ambos eventos se escribe, a favor y en contra, y de ambos se incluyen avisos publicitarios.

En las primeras cuatro páginas del número seis de *Re-Vista* se publicó: un aviso de la *Cuarta Bienal Americana de Artes Gráficas* organizada por el Museo la Tertulia de Cali, un aviso del *Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Urbano*, la invitación a una exposición en la Galería San Diego de Bogotá y el aviso promocional de la *Cuarta Bienal de Arte de Medellín* que había sido diseñado por Sierra. Tres de las cuatro pautas publicitarias parecen determinar el contenido de los textos publicados en esta entrega: Juan Acha escribe un texto criticando a las bienales en América Latina; Jorge Glusberg publica un artículo titulado *Arte, Instituciones y Bienales* sobre los circuitos del arte; Miguel González escribe sobre el desarrollo de las bienales gráficas de Cali; y Aracy Amaral publica el texto *Criticos de América Latina votan contra una Bienal de Arte Latinoamericano*. Los textos son contradictorios con respecto a la publicidad de las primeras páginas y entre sí; sin embargo, esto fomenta el desarrollo de una discusión sobre las bienales como espacios de consagración para los artistas, que era uno de los principales objetivos

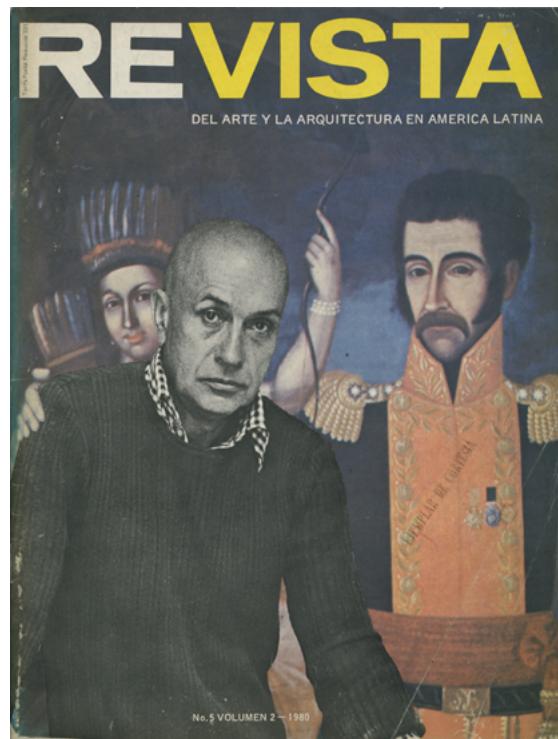
7. "Sargent roba obra de arte del Palacio Presidencial", El país, 9 de marzo, 2007, [http://historico.elpais.com.co/paisonline/notas/Marzo092007/sargen_roba.html]

8. Alberto Sierra Amaya, *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Urbano*, (Medellín: Museo de Antioquia; Museo de Arte Moderno de Medellín, 2010), 14.

8. Juan Acha, "El Coloquio". *Re-Vista del Arte y la Arquitectura en América Latina* 2, nº 7 (1981): 21.



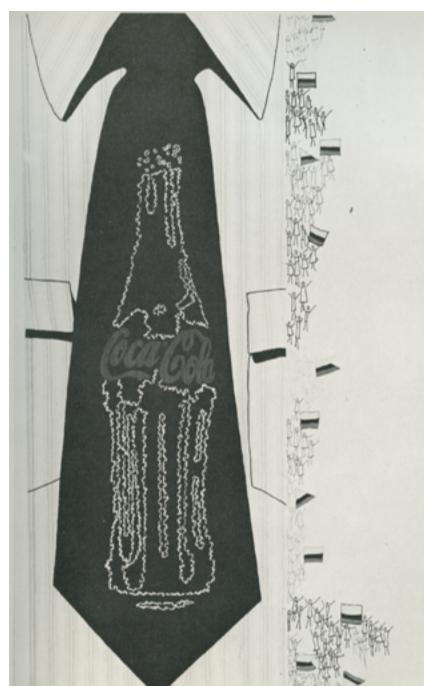
Re-Vista del Arte y la Arquitectura en América Latina , nº 1. 1978.



Re-Vista del Arte y la Arquitectura en América Latina 2, nº 5. 1980.



Re-Vista del Arte y la Arquitectura en América Latina 2, nº 6. 1981.



Alberto Sierra. *Estadística Gráfica sobre la preferencia en la moda para la temporada*. 1972, tinta sobre papel.

del coloquio organizado por el Museo de Arte Moderno de Medellín. Esta discusión sobre la consagración está enunciada desde un principio en el collage de Sierra para la portada de la entrega seis de *Re-Vista*; el *Cóndor* de Obregón inalcanzable en la punta del edificio Coltejer en Medellín (lugar donde se habían desarrollado las tres primeras bienales) confirma eso que escribirá Sierra varios años después: “No se concibe, ni se concibió una bienal en la que no estuviera, por ejemplo Alejandro Obregón, así su envío fuera muy malo; o en la que no estuviera Fernando Botero, aunque ya hubiera realizado su mejor obra en años anteriores”¹⁰

La entrega número siete de *Re-Vista* publicada después de la realización del *Primer Coloquio de Arte no Objetal y Arte Urbano*, tiene impresa nuevamente en su primera página la publicidad de la *Cuarta Bienal de Arte de Medellín*. En este número se publican artículos sobre el desarrollo del coloquio, los desencuentros entre el coloquio y la bienal, el arte no-objetual en América Latina, el arte conceptual y el post-modernismo, además de las habituales reseñas sobre exposiciones en el país. La mayoría de artículos tienen como objetivo exaltar los eventos desarrollados durante el coloquio y esto se evidencia en la portada de este número de *Re-Vista*, que incluye una foto de Pedro Terán realizando su performance *Nubes para Colombia* (1981). A pesar de que la imagen no está intervenida por Sierra, en apariencia, en el interior de la revista se indica que la portada fue diseñada por él. Es importante resaltar que en la sección de reseñas, José Hernán Aguilar escribe un texto titulado *El lujo de Medellín* en el que exalta tanto la bienal como el coloquio. Aguilar inicia y termina su texto, titulado *Esta bienal es un lujo que un país subdesarrollado no se debe dar*, criticando la obra de Beatriz González que fue rechazada por los organizadores de la bienal y que posteriormente fue expuesta en la Galería de la Oficina; Aguilar acusa a González de ser falsamente provocadora, pero esta acusación parece estar dirigida a cualquiera que critique “el desarrollo y la eficiencia medellinenses”,¹¹ lo que demuestra una postura altamente regionalista. Sin embargo, el texto de Aguilar es acertado en la descripción general que hace de los dos eventos:

En resumen, lo que se vio en el Coloquio fue aquello que faltó en la Bienal: acciones, gritos de artistas, chistes, comunicación entre artistas y público, relaciones entre personas. Esto no quiere decir que todo el coloquio fue satisfactorio y que todo en la Bienal fue regular. Significa solamente que la visión de unos fue complementada con la imaginación de otros.¹²

10. Sierra, Alberto. *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetal y Arte Urbano*, 14.

11. José Hernán Aguilar, “El lujo de Medellín” en *Re-Vista del Arte y la Arquitectura en América Latina* 2, nº 7 (1981), 51.

12. José Hernán Aguilar, “El lujo de Medellín” en *Re-Vista del Arte y la Arquitectura en América Latina* 2, nº 7 (1981), 51.

Los collages de Sierra para las portadas de *Re-Vista* no pretenden únicamente ilustrar el contenido de alguno de los artículos incluidos en cada entrega; más bien son comentarios gráficos sobre eventos y situaciones específicas relacionadas con el país y el arte que se produce en Latinoamérica. La portada de la entrega número 4 de *Re-Vista* de 1980 es un collage a partir de tres imágenes: la primera un fragmento

de la portada de la revista estadounidense *TIME* del 29 de enero de 1979, la segunda una fotografía de varios soldados en una selva y la tercera un retrato del arquitecto Rogelio Salmona insertado sobre dos triángulos que imitan el doblez de una hoja de papel, y que alude a una entrevista publicada en este número de *Re-Vista* sobre la identidad de la arquitectura colombiana. En la composición de Sierra, la portada de la revista *TIME* está rasgada por la mitad, por lo que no se puede leer el nombre de la revista ni los títulos en la portada, solo se identifican los dibujos de un avión, un barco y una hoja de marihuana; detrás de esta rasgadura está insertada una fotografía de varios soldados colombianos destruyendo cultivos ilícitos de marihuana. El comentario de Sierra en este collage va dirigido al contenido de ese número de la revista *TIME* que incluía un artículo sobre el tráfico de drogas en Colombia y Latinoamérica. “The colombian connection billions in pote & coke” es lo que se lee en la portada sin intervenir de la revista *TIME*, donde también aparece, en la esquina superior derecha, el título “Iran without the Shah” junto a la fotografía de dos hombres insertada sobre dos triángulos que imitan el doblez de una hoja de papel. Sierra construye una imagen a partir de tres capas de información que parecen apuntar a la forma como se construyen discursos de identidad en torno al país.

La portada del siguiente número de *Re-Vista* es un fotomontaje, como denomina Sierra, en el que recorta una fotografía de Édgar Negret en blanco y negro tomada por Julio César Flórez, y la sobrepone sobre una fotografía a color de la obra *Bolívar y la Patria* de Pedro José Figueroa de 1819. El fotomontaje de Sierra se refiere a un texto de Alberto Aguirre publicado en ese número de *Re-Vista* sobre el rechazo de un proyecto presentado por Negret, comisionado por el Ministerio de Obras Públicas para rendirle un homenaje a Simón Bolívar en Bogotá. En su texto, Aguirre afirma que la nación tiene una “mente coagulada” al no aceptar la propuesta de Negret de hacer una estructura arquitectónica geométrica de gran escala que el espectador pueda recorrer, y acusa a los jurados del proyecto de ser momias y tener “espíritus apolillados”. En su fotomontaje Sierra no asume la misma actitud vehemente de Aguirre frente a la decisión del jurado; por el contrario, hace una burla de la situación, recorta la imagen de una mano y la ubica sobre el hombro derecho de la fotografía de Negret simulando que la Patria que acompaña a Bolívar le da su consuelo al artista porque su propuesta fue rechazada.

El título completo de *Re-Vista del arte y la arquitectura en América Latina* enuncia desde el principio el enfoque de la publicación y todas las portadas que diseña Sierra dan cuenta de esto. Sin embargo, otro aspecto importante de esta publicación es la inclusión desde el número dos y hasta el número seis de un “obsequio de *Re-Vista* para los lectores”; un impreso que en algunos casos reproduce la imagen de una obra de arte y en otros constituye una obra en sí misma. Los artistas que participaron en este proyecto fueron Beatriz González, Álvaro Barrios, P.G. Montoya,

José Posada y Luis Fernando Valencia. Tal vez el regalo más interesante de *Re-Vista* para sus lectores fue “un centímetro cuadrado de Renoir” de Beatriz González, que hace referencia a la obra *Diez metros de Renoir* (1978) en la que la artista repitió sobre un papel entelado de diez metros la escena del *Moulin de la Galette* (1876) de Renoir, para luego cortarla y venderla por centímetros lineales en las galerías Garcés Velásquez de Bogotá y La Oficina de Medellín. Sierra adquirió entonces un fragmento de la obra de González, cortó la imagen al igual que hacía en sus collages y ubicó los fragmentos sobre un papel impreso con una cuadrícula para distribuirlos como un obsequio a los lectores de *Re-Vista*. ¿Qué implica que una publicación distribuya obras de arte y reproducciones de obras como objetos de consumo? Retomando los planteamientos de Alloway, las obras de arte posibilitan en muchos casos que sus características sean transmitidas en diversos medios y esto permite que sean asumidas como sujetos de información.

El artículo de Alloway, ‘Network: the art work described as a system’ publicado por primera vez en septiembre de 1972 en la Revista *Art Forum*, incluía en la página 28 la imagen de un detalle del rompecabezas de Pollock que menciona Alloway en su artículo. En 2013 el artista francés Yann Sérandour realizó una obra titulada *Convergence* en la que completó, con las piezas del rompecabezas real, la imagen del detalle del juego que fue publicada en septiembre de 1972. El ejercicio de Sérandour se puede comparar con una experiencia de Alberto Sierra en 1984 cuando participó en la curaduría y montaje de la exposición *Beatriz González Retrospectiva 1962-1984* en el Museo de Arte Moderno de Bogotá; en una de las paredes del museo Sierra debió reconstruir la obra *10 metros de Renoir* juntando por secciones la mayor cantidad de fragmentos de la obra distribuidos por las galerías o en *Re-Vista* desde 1978, una forma simbólica de rearmar ese gran rompecabezas que generó cortando y pegando imágenes y textos dentro de las páginas de *Re-Vista*.



BIBLIOGRAFÍA

- Acha, Juan. “El Coloquio”. *Re-Vista del Arte y la Arquitectura en América Latina 2*, nº 7 (1981): 21.
- Aguilar, José Hernán. “El lujo de Medellín” *Re-Vista del Arte y la Arquitectura en América Latina 2*, nº 7 (1981), 51.
- Alloway, Lawrence. “Network: the art work described as a system”. En *Network: art and the complex present*. Ann Arbor, Umi Research Press, 1984.
- Barrios, Álvaro. *Orígenes del arte conceptual en Colombia*. Medellín: Museo de Antioquia, 2011.
- El país, Cali, 2007.
- Gómez Sicre José, “Fernando Botero”. *Re-Vista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, nº 3 (1979): 40.
- Sierra Amaya, Alberto. *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Urbano*. Medellín: Museo de Antioquia; Museo de Arte Moderno de Medellín, 2010.