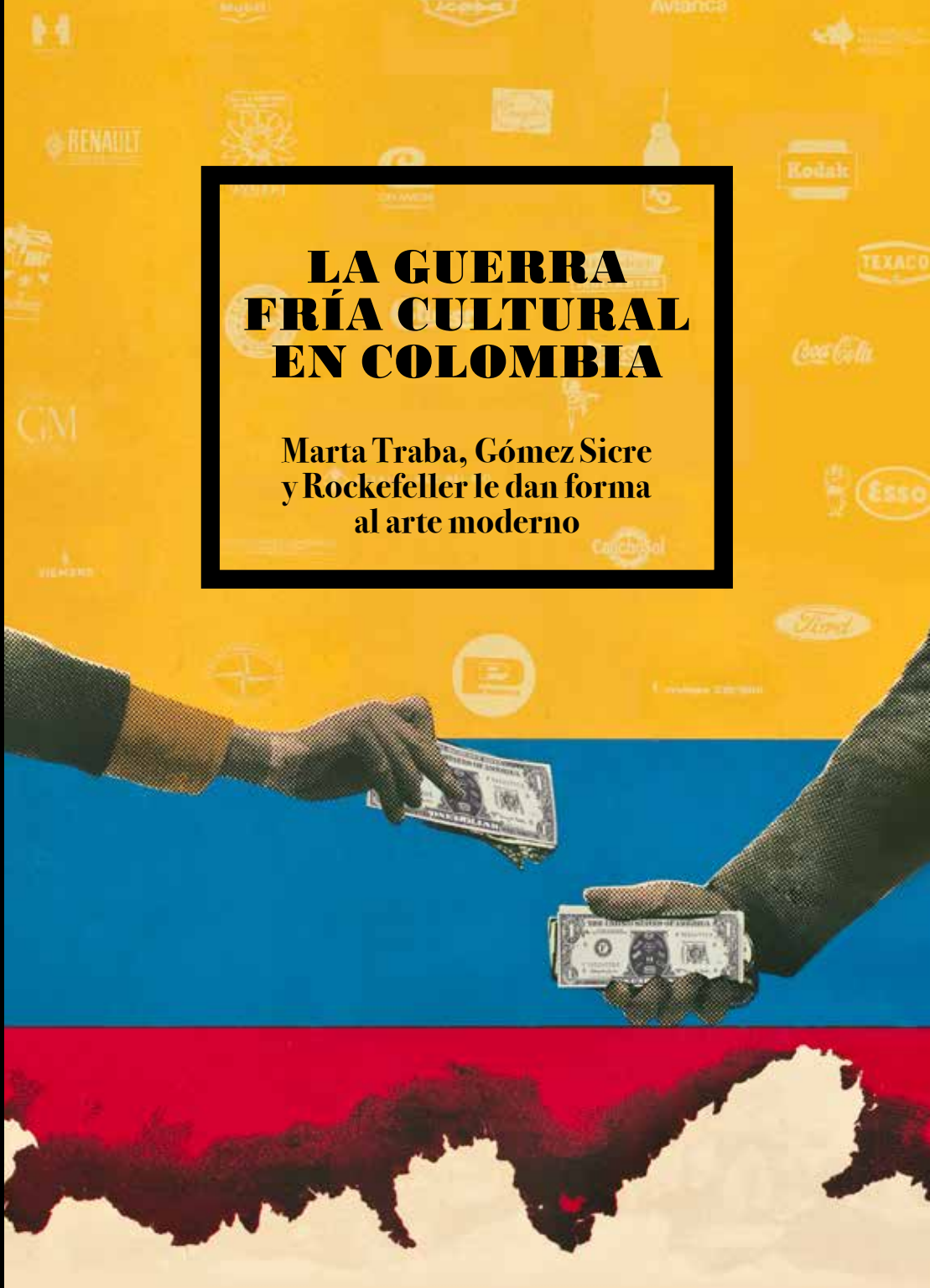
Colección de Investigación en Artes Plásticas y Visuales

LA GUERRA FRÍA CULTURAL EN COLOMBIA

Marta Traba, Gómez Sicre y Rockefeller le dan forma al arte moderno



Christian Padilla

Christian Padilla

Escritor, historiador de arte y curador independiente. Doctor Cum Laude en Historia del Arte, Sociedad y Patrimonio Cultural de la Universidad de Barcelona, y Magíster de la misma institución. Ha sido ganador en dos ocasiones del Premio de Ensayo sobre Arte en Colombia, en 2007 por la investigación *El llamado de la tierra: el nacionalismo en la escultura colombiana*, y en 2025 con el presente libro.

Ha sido autor de numerosas investigaciones sobre arte colombiano y latinoamericano, entre las que destacan: *Arte del siglo XX en Colombia (contado en 12 obras)* (BAU Editorial, Bogotá, 2021) y *Fernando Botero. The Search for a Style: 1948-1963* (Skira Editore, Milán, 2020). Entre sus proyectos curatoriales locales e internacionales vale la pena mencionar: *El Joven Maestro. Fernando Botero, Obra Temprana: 1948 -1963* (Museo Nacional de Colombia, Bogotá. 2018), *Un arte propio: Convergencias entre México y Colombia. Colección FEMSA y Colección Banco de la República de Colombia* (Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá. 2019), *Reflexiones sobre la cultura del petróleo* (Universidad de Sevilla, España. 2022), y *Darío Ortiz. Nadie: anatomía de un estallido* (Art Museum of the Americas, Washington, 2026).

Es especialista en la obra de Fernando Botero, profesor de la Universidad del Rosario, así como cofundador y coordinador de BAU Editorial, editorial independiente dedicada a la publicación de investigaciones y estudios sobre arte latinoamericano.

LA GUERRA FRÍA CULTURAL EN COLOMBIA:

Marta Traba, Gómez Sicre y Rockefeller le dan forma al arte moderno

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.
INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES IDARTES
BOGOTÁ

Alcaldía Mayor de Bogotá

Carlos Fernando Galán Pachón
Alcalde Mayor de Bogotá

Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte

Santiago Trujillo Escobar
Secretario de Cultura, Recreación y Deporte

Instituto Distrital de las Artes-Idartes

María Claudia Parias Durán
Directora general

María Mercedes González Cáceres
Subdirectora de las Artes

Gabriel Arjona Pachón
Subdirector de Formación Artística

Sylvia Ospina Henao
Subdirectora de Equipamientos Culturales

Iván Darío Quiñones Sánchez
Subdirector de Infraestructura

Andrés Felipe Albarracín Rodríguez
Subdirector Administrativo y Financiero

Heidy Yobanna Moreno Moreno
Subdirectora Jurídica

Gerencia de Artes Plásticas y Visuales

María Catalina Rodríguez Ariza
Gerente

Carlos Humberto Rivera Gaitán
Clara Janeth Porras Sierra
Diana Patricia González Calderón
Gabriel Sabogal Giraldo
Heidy Tatiana Carvajal Orozco
Jasmín Tatiana Puerto Torres
Jorge Arturo López Rincón
Juanita González Cardona
Ledy Emilce Ortiz Galvis
Lyda Vásquez Arciniegas.
Manuela Fajardo González
Manuela Parra Nieves
María Alejandra Parra Hurtado
Paula Andrea Gil Acosta
Rossana Alarcón Velásquez
Rubiela Pilar Luengas Contreras
Sara María Luengas Castillo
Sebastián Barragán Cortés
Equipo de la Gerencia de Artes Plásticas y Visuales 2025-2026

Línea Gestión del Conocimiento y Memoria Social

Publicaciones Idartes

Víctor Manuel Rodríguez Sarmiento
Líder

Robinson Andrés Rodríguez Estupiñán
Apoyo misional

María Barbarita Gómez Rincón
Gestión editorial

Edgar Ordóñez Nates
Cuidado del texto

Mónica Loaiza Reina
Diseño y diagramación

Fotomontaje de Agresión del imperialismo (1972) y *El capitalismo en la cultura (1972)*
Concepto por Christian Padilla
Realización por Landys Roimola
Serigrafías de Taller 4 Rojo
Imagen de carátula

© Instituto Distrital de las Artes-Idartes
© Christian Padilla
Septiembre de 2026
ISBN (PDF): 978-628-7871-30-4

Idartes
Carrera 8 n.º 15-46
Bogotá, D. C., Colombia
(57-1) 379 5750
contactenos@idartes.gov.co
https://www.idartes.gov.co/es
https://galeriasantafe.gov.co/

El contenido de este texto es responsabilidad exclusiva del autor y no representa necesariamente el pensamiento del Instituto Distrital de las Artes-Idartes.

Esta publicación no puede ser reproducida, almacenada en sistema recuperable o transmitida en medio magnético, electromagnético, mecánico, fotocopia, grabación u otros sin previo permiso de los editores.

LA GUERRA FRÍA CULTURAL EN COLOMBIA:

Marta Traba, Gómez Sicre y Rockefeller le dan forma al arte moderno

Christian Padilla

XXII Premio de Ensayo sobre Arte en Colombia

CONTENIDO

PRESENTACIÓN
PÁGINA 9

AGRADECIMIENTOS
PÁGINA 13

PRÓLOGO
PÁGINA 17

Una historia entre líneas: arte moderno, política y poder en la Guerra Fría cultural en Colombia 17

INTRODUCCIÓN
PÁGINA 23

EL ARTE COMO ARMA
PÁGINA 35

Panamérica: la armadura hemisférica en tiempos de la Guerra Fría 35

Educación y cultura como forma de intervencionismo 54

Oil on Canvas: Rockefeller, arte latinoamericano y petróleo 62

La batalla por la mente de Picasso 82

La libertad del arte como arma anticomunista 94

LA CULTURA ESSO EN COLOMBIA
PÁGINA 101

Gómez Sicre: un cubano sentado en su escritorio en Washington 101

Arte colombiano de exportación 121

Marta Traba: ¿agente al servicio de Estados Unidos? 170

ESSO y el arte colombiano 270

EL FINAL DE LA ALIANZA PANAMERICANA
PÁGINA 273

La Violencia en Colombia: la inevitable politización del arte colombiano 274

La radicalización de Marta Traba 316

¡Yanquis go home!: antiimperialismo, resistencia y protesta 344

CONCLUSIONES
PÁGINA 455

BIBLIOGRAFÍA
PÁGINA 463

PRESENTACIÓN

Hay momentos de la historia del arte que, vistos a la distancia, parecen haber seguido un curso natural. Artistas que alcanzaron reconocimiento internacional, instituciones que se consolidaron, lenguajes que desplazaron a otros y nombres que terminaron ocupando un lugar central en los relatos sobre la modernidad. Sin embargo, cuando se revisan los documentos, las correspondencias y las relaciones que hicieron posibles estos procesos, aparecen historias menos lineales y bastante más complejas.

En *La Guerra Fría cultural en Colombia: Marta Traba, Gómez Sicre y Rockefeller le dan forma al arte moderno*, Christian Padilla vuelve sobre uno de esos momentos. Esta investigación, ganadora del XXII Premio de Ensayo sobre Arte en Colombia, examina la consolidación del arte moderno colombiano en medio de las disputas políticas, económicas y culturales de la Guerra Fría. Su mirada conecta episodios y personajes que conocemos bien en nuestra historia del arte con una trama más amplia, en la que intervienen la diplomacia cultural estadounidense, organismos interamericanos, museos, empresas privadas, críticos y redes de circulación internacional.

Marta Traba, José Gómez Sicre y Nelson Rockefeller ocupan lugares centrales en esa reconstrucción, pero el ensayo no los presenta como figuras aisladas. A través de ellos se hacen visibles las relaciones que permitieron promover ciertas ideas

de modernidad artística y favorecer la circulación de artistas colombianos como Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar, Edgar Negret y Fernando Botero. Al mismo tiempo, la investigación permite observar las tensiones que acompañaron ese proceso: los intereses políticos y económicos que atravesaban estas iniciativas, las posiciones que quedaron en sus márgenes y las resistencias que comenzaron a aparecer con mayor fuerza durante los años sesenta.

Una de las virtudes del ensayo está justamente en no reducir esta historia a una oposición sencilla entre influencia y resistencia. Padilla sigue sus contradicciones. La transformación del pensamiento de Marta Traba, el crecimiento del antiimperialismo y la aparición de Cuba como referente para una generación de artistas e intelectuales muestran un campo cultural en permanente movimiento. Las alianzas cambian, las posiciones se reformulan y el arte vuelve a encontrarse con preguntas sobre su relación con la política y con los conflictos de su tiempo.

El libro termina preguntándose cuánto de aquellas disputas permanece activo bajo otras formas y hasta qué punto las categorías con las que entendemos la Guerra Fría continúan siendo útiles para pensar las relaciones entre cultura, poder e intervención política en América Latina. Es una pregunta inquietante, pero también productiva: recuerda que volver sobre la historia no consiste únicamente en explicar aquello que ocurrió, sino en encontrar nuevas herramientas para leer el tiempo que habitamos.

Este libro se suma al acervo que el Premio de Ensayo sobre Arte en Colombia ha construido a lo largo de sus veintidós ediciones. Para el Idartes, la continuidad de este reconocimiento responde a la necesidad de abrir espacios para la investigación y la escritura sobre el arte, pero también de garantizar que esas investigaciones encuentren lectores y entren en conversación con otras voces. Cada nueva publicación amplía un conjunto que hoy reúne objetos de estudio, perspectivas y maneras de investigar muy distintas entre sí, y que constituye una memoria

crítica en permanente construcción sobre las prácticas artísticas y sus contextos.

Mantener vivo y en movimiento ese acervo implica reconocer que la historia del arte está compuesta de aristas y de caminos que aún no se recorren. Hay documentos que pueden volver a leerse, relaciones que todavía necesitan ser examinadas y preguntas que cada generación formula de manera distinta. Publicar esta investigación es, en ese sentido, una invitación a continuar ese trabajo: a revisar los relatos que hemos heredado, discutirlos y permitir que nuevas miradas sigan ampliando nuestra comprensión del arte en Colombia.

María Claudia Parias Durán
Directora general
Instituto Distrital de las Artes – Idartes

AGRADECIMIENTOS

Han sido innumerables las personas que han acompañado este proyecto en algún momento de la década que le he dedicado. La Universidad de Barcelona fue el lugar donde empezó a tomar forma como tesis doctoral. Allí, Martí Peran la acogió desde su nacimiento y la acompañó hasta el día de su defensa frente a un intimidante y magnífico tribunal conformado por Anna Maria Guasch, Carles Guerra y Jesús Carrillo, quienes encontraron que esta investigación era meritoria. A todos ellos, mi eterna gratitud, especialmente a Anna Guasch, quien aceptó, además, dedicar unas palabras introductorias a este ensayo que, más que generosas, me permitieron reconocer desde su óptica la proyección e impacto que ella ve en esta investigación.

Este libro elabora una historia de Colombia ligada a sus condiciones sociales, sus cruentos acontecimientos y desgarradores episodios. El origen mismo de la investigación no escapa a la violencia que estudia. En 2014, ese torrente imparable que es nuestra violenta historia nacional me arrebató a mi hermano y mejor amigo. Con el argumento de escapar al desasosiego, acudí al maestro Fernando Botero solicitándole una beca para continuar mis estudios doctorales en la Universidad de Barcelona. Su respuesta afirmativa fue inmediata y su generosidad nunca tuve cómo agradecérsela. A Juancho y al maestro, a quienes ya

no podré devolverles mi gratitud, dedico este libro, porque fueron quienes hicieron posible que me embarcara en este viaje.

La investigación me arrastró a la travesía y me llevó, en diferentes momentos, desde Barcelona a Washington, de regreso a Bogotá, y de allí a Nueva York y La Habana: las pesquisas en archivos y la emoción de encontrar información inédita y tesoros en cada lugar no hubieran sido tan gratificantes sin amigos y colegas que comprendieran el valor de esta investigación y de cada viejo y polvoriento documento. Carlos Saavedra y Alejandra Escobar —no por casualidad, pero sí por fortuna—, sin saber sobre mis intenciones, me invitaron a escribir un libro que conmemoraba los cien años de la compañía ExxonMobil Colombia. Esa invitación me abrió las puertas de un archivo que incluso la misma compañía desconocía, y que nutriría esta investigación. En el Art Museum of the Americas, en Washington, tuve el gusto de conocer a su curadora —ahora directora— Adriana Ospina, y al entonces director Pablo Zúñiga, cuya amabilidad, paciencia y guía me permitieron acceder a gran parte de la valiosa documentación del archivo de José Gómez Sicre, fundamental para esta investigación. En la Casa de las Américas, en Cuba, fue determinante la colaboración prestada por Ana Cecilia Ruiz y Silvia Llanes para consultar sus invaluables documentos.

Hace dieciocho años recibí por primera vez esta misma distinción del Premio de Ensayo con *La llamada de la tierra*, un libro dedicado a la *Bachué* de Rómulo Rozo y su generación, y que paradigmáticamente podría ahora plantearse como la antítesis de este nuevo estudio. Desde ese entonces, y en gran medida gracias a ese premio y a la *Bachué*, encontré un apoyo irrestricto en José Darío Gutiérrez, coleccionista, erudito y actor fundamental de la cultura colombiana. Fueron las conversaciones que sostuve con él las que me impulsaron a abordar el tema que ahora se materializa en este libro.

Un agradecimiento a nuevos y viejos amigos que aparecen o se mantienen en el camino y a quienes reconozco su cariño y apoyo:

Mario Jaramillo, Lina Fajardo, Inés Morales, Camila Carrillo, Camilo Bojacá, Laura Llinás, Didier Bedoya, Fabián Ramos, Esteban Wilches, Álvaro Medina, Doris Mayorga, Jaime y Betty. A Catalina Bautista por su ayuda en la búsqueda y recopilación de información en La Habana, Nueva York y Washington. A Landys Roimola por su ayuda en poner a punto las imágenes, y especialmente por materializar la idea que surgió para la portada a partir de las obras de Taller 4 Rojo: una bandera de Colombia corroída por la agresión, agraviada por la ambición, expoliada por sus recurrentes usurpadores.

Finalmente, a todos los autores, herederos, colegas e instituciones que contribuyeron a que esta investigación fuera apropiadamente acompañada con imágenes, obras y documentos que complementan el libro: Umberto Giangrandi, Pedro Alcántara, Lina Botero, Catalina Obregón, Camilo Chico, Alexandra Rendón, Nicolás Bonilla, Julián Zalamea, Juliana Ramírez, Natalia Granada, Edgar Buitrago, María Toro, Pavel Vernaza y María Juliana Vargas.

PRÓLOGO

UNA HISTORIA ENTRE LÍNEAS: ARTE MODERNO, POLÍTICA Y PODER EN LA GUERRA FRÍA CULTURAL EN COLOMBIA

Conocí a Christian Padilla en Barcelona cuando era un joven estudiante de máster y doctorado, especialmente interesado en la obra y el mundo de Fernando Botero. Desde entonces, me llamó la atención una cualidad poco frecuente entre los jóvenes investigadores: su mezcla inusual de agudeza intelectual y pasión sincera por el arte, junto a la infrecuente vocación por el archivo. No era solo un estudiante brillante, sino alguien que parecía tener muy claro que la historia del arte no puede desvincularse de los sistemas de sentido que la enmarcan. Desde entonces, he seguido con atención el desarrollo de su trayectoria investigadora, que, sin abandonar el estudio de la obra artística en sí misma, sus materias, técnicas y fundamentos estéticos, ha ido ampliando a través de un campo de análisis con horizontes más complejos y densos, donde se cruzan con intensidad creciente la historia del arte, la política internacional y los entramados culturales del siglo XX.

La Guerra Fría cultural en Colombia representa, en muchos aspectos, la culminación de esa trayectoria: una investigación intensa, meticulosa, rigurosa, llevada adelante con una coherencia poco común y un punto de partida decisivo y de gran

interés. Porque no se limita a cerrar unos hechos, sino que abre nuevas vías para pensar el lugar del arte —y de sus relatos— en los conflictos ideológicos del siglo pasado, y, consecuentemente, en los desafíos que enfrentamos hoy como sociedades y mundos diversos. Es un libro que mira al pasado para entender mejor nuestro presente y nos recuerda que las preguntas sobre el arte son siempre, también, preguntas sobre el poder.

He aceptado con gratitud —y, lo confieso, con cierta aprensión— la invitación de Christian a redactar estas palabras introductorias. Gratitud, porque como profesora con ya larga experiencia, pocas cosas resultan tan satisfactorias como constatar que un antiguo alumno ha ido más allá de los límites que uno mismo apenas pudo entrever. Aprensión, porque mi campo de especialidad se ha movido más en el terreno del arte que se podría llamar *actual*, con énfasis en las transformaciones del cambio de milenio y en los estudios visuales del siglo XXI, que no en los complejos engranajes diplomáticos entre el poder económico, la producción artística y la cultura institucional que marcaron la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, esa misma distancia me permite ofrecer una mirada distinta, quizás más abierta, sobre el lugar que este texto ocupa en nuestro campo de estudio: la renovación crítica de la historia del arte latinoamericano, que ya no puede —ni debe— eludir las dimensiones políticas, simbólicas y estructurales que dan forma a los relatos sobre la modernidad.

Por eso considero que este no es un libro sobre arte, en el sentido más estricto del término; no es un libro que se limite a las artes plásticas o a las creaciones individuales de artistas reconocidos: es, sobre todo, un libro sobre el poder, sobre cómo el arte puede ser instrumento, escudo o proyectil en un campo de batalla ideológica; sobre cómo los museos, las exposiciones, las políticas de mecenazgo, las colecciones, los concursos y las instituciones culturales son agentes activos —y no neutrales— en la construcción de discursos visuales que, en el marco de la Guerra Fría, definieron qué podía considerarse arte moderno y qué debía ser excluido de ese canon. O, dicho de otro modo,

el texto plantea que el poder, en el arte de la segunda mitad del siglo XX, y especialmente en el latinoamericano, no se reduce a una cuestión de control político o económico: es también —y quizás, sobre todo— una cuestión de imaginación simbólica, de construcción de representaciones sociales, de circulación de saberes y de legitimación de modelos culturales.

En este sentido, el arte aparece en la investigación de Padilla como un espejo del poder, sí, pero también como una herramienta para ejercerlo, y, en ocasiones, como un medio privilegiado para ponerlo en cuestión. La hipótesis que vertebra su trabajo es tan provocadora como sólidamente argumentada: la modernidad artística en América Latina —y particularmente en Colombia— no fue una evolución interna ni una conquista autónoma, sino una construcción estratégica moldeada —cuando no directamente inducida— por intereses geopolíticos provenientes, en buena parte, de los Estados Unidos. En este marco, la promoción de la abstracción, la insistencia en la libertad formal del arte y la ruptura con los lenguajes nacionalistas o de contenido social no serían, por ejemplo, simples opciones estéticas, sino respuestas deliberadas, en ocasiones conscientes, y otras veces no tanto, a un contexto global donde la batalla cultural era una pieza central en la lucha ideológica.

La fuerza de esta tesis no se sostiene solo en su análisis histórico, sino en el respaldo documental que la acompaña. Padilla ha llevado a cabo una amplia investigación en archivos de Colombia, Estados Unidos y Cuba, entrecruzando fuentes diplomáticas, institucionales y artísticas con una destreza poco común. Aunque son posibles otras lecturas, se podría decir que su libro se estructura en tres grandes movimientos: en primer lugar, la configuración del arte como arma ideológica desde los centros de poder cultural estadounidense tras la Segunda Guerra Mundial, con figuras como Nelson Rockefeller, Alfred H. Barr, o la consolidación del MoMA como epicentro del nuevo canon modernista; en segundo lugar, la aplicación concreta de esas políticas en Colombia, donde la alianza entre José Gómez Sicre y Marta Traba articuló durante

dos décadas un modelo de modernidad artística afín al discurso panamericano; y en tercer lugar, la crisis de ese modelo, marcada por la politización del arte y la aparición de nuevas formas de resistencia cultural que desafiaron la hegemonía de lo moderno.

Uno de los grandes méritos del trabajo de Padilla reside en su tratamiento matizado de los actores implicados: ni Marta Traba aparece aquí como una heroína iluminada ni Gómez Sicre como un agente imperialista sin fisuras. Ambos son presentados como figuras complejas, con contradicciones, compromisos y estrategias propias, movidos por un deseo común de transformación del arte latinoamericano, aunque divergieran en los modos y objetivos. El lector asiste así a un proceso de formación, consolidación y crisis de un paradigma cultural que fue fruto de un momento histórico determinado, pero que también reflejó —y amplificó— las tensiones internas de un continente en permanente mutación.

Lo que desarrolla el texto no solo es una revisión del pasado: es una interrogación crítica sobre las condiciones de posibilidad del arte moderno en América Latina, sobre su aparente autonomía y su real inserción en redes de poder. ¿Puede el arte sustraerse a las lógicas de legitimación política y económica, o está siempre, en mayor o menor medida, condicionado por ellas?

En este sentido, el libro de Padilla se alinea con una serie de investigaciones internacionales que, siguiendo los pasos de autores como Serge Guilbaut o Frances Stonor Saunders, erosionan la ficción de neutralidad que rodeó durante décadas el relato de la modernidad artística. Pero lo hace desde una perspectiva situada, concreta, sin perder por ello una dimensión global: la del arte colombiano como un verdadero laboratorio de tensiones ideológicas que no fueron ajenas al resto del continente ni a los debates actuales sobre el lugar del arte en la sociedad.

La relevancia de esta investigación también se hace evidente en su forma: Padilla logra una escritura clara y vigorosa, que combina el rigor documental con una estructura narrativa fluida, capaz de guiar al lector a través de un entramado complejo sin caer en tecnicismos

ni jergas excluyentes; evita el academicismo árido, pero no sacrifica profundidad ni precisión. Su texto dialoga con especialistas del campo, pero también con lectores interesados en entender cómo las historias del arte —tan a menudo pensadas como relatos internos, estéticos, casi autónomos— están profundamente entrelazadas con la historia política y cultural de nuestras sociedades.

Y esta reflexión, lejos de pertenecer únicamente al pasado, resulta, como hemos dicho, especialmente pertinente en el presente. Escribo estas líneas en las primeras semanas de un estremecedor verano de 2025, cuando vuelven a emerger —o deberían hacerlo con fuerza renovada— en el ámbito del caos político y social, las preguntas sobre la función del arte, la manipulación cultural, la instrumentalización de la imagen y los modos en que la cultura puede volverse campo de batalla.

El libro de Christian Padilla desarrolla, pues, la disputa por el sentido del arte moderno. No se trata simplemente de decidir, por ejemplo, si la abstracción fue una forma de emancipación o de sumisión, sino de entender cómo, en contextos de vigilancia, intervención y censura, la producción artística se convierte en un espacio de negociación simbólica. El autor no busca clausurar esa discusión, sino abrirla con valentía, documentos en mano, y con el coraje intelectual que siempre he admirado en él.

Como lectora, como profesora y como observadora comprometida con las preguntas que hacen del arte una materia viva, celebro la aparición de esta publicación. Y la recomiendo con la certeza de que marcará un hito en los estudios sobre arte latinoamericano, pero también como testimonio de la capacidad del arte —y de su estudio crítico— para revelar, e incluso disputar, las tramas invisibles del poder.

Anna Maria Guasch
Catedrática emérita de Historia del Arte
Universitat de Barcelona

INTRODUCCIÓN

We don't want to see the artistic and intellectual life used as a weapon in a cold war struggle, but we do feel that it's an essential part of the whole democratic spirit […]

"The artist necessarily must be a free man".
John F. Kennedy, 19 de noviembre de 1962[1]

El arte moderno latinoamericano tal como lo conocemos parece ser, hasta cierto punto, una invención de la Guerra Fría. Es decir, tuvo un papel estratégico en las políticas exteriores de Estados Unidos luego del tenso escenario global de la Segunda Guerra Mundial. El intervencionismo cultural que le dio forma al arte moderno en la región se debió al soterrado interés de Estados Unidos por estrechar lazos y alianzas para vencer las ideologías de izquierda que amenazaban con la irrupción del comunismo, y se ejecutó amainando o desincentivando todo tipo de expresión artística simpatizante con el realismo socialista y el muralismo mexicano, posiblemente la manifestación más influyente en

[1] *Public Papers of the Presidents of the United States: John F. Kennedy, Containing the Public Messages, Speeches, and Statements of the President, January 1 to December 31, 1962* (Washington, DC: United States Government Printing Office, 1963), 830.

América Latina desde la década de los treinta hasta la de los cincuenta del siglo XX, y que se convertía en una amenaza a la seguridad nacional y a los intereses económicos de Estados Unidos, por su exasperado afán nacionalista y antimperialista. El país del norte debió luchar contra estas mismas expresiones incluso en su territorio, hasta donde llegó la influencia del triunvirato de muralistas mexicanos en la década de 1930: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, todos ellos militantes comunistas. Las estrategias iniciales para lograr que esta influencia se encauzara en una actitud aliada tuvieron que ver con la subvención y el apoyo económico a nuevas expresiones artísticas, siendo su más efectivo contraataque el del surgimiento de la primera vanguardia neoyorkina: el expresionismo abstracto. Al abolir la discursividad y la figuración de las obras de arte, también se eliminaba la politización del mensaje artístico, lo cual consiguió mermar los avances socialistas de los mexicanos y, además, satisfacer económicamente a todos los agentes culturales de Nueva York, al convertirla desde entonces en la capital artística mundial, desplazando de esta forma la hegemonía cultural que París había ejercido desde la Revolución francesa.

Por las diferencias sociales, culturales y raciales, esta estrategia no se acomodó al resto de América, por lo cual entraron a jugar un papel importante nuevas políticas exteriores, en las que las agencias de seguridad e inteligencia, en asociación con las petroleras y empresas privadas norteamericanas y organizaciones de cooperación interamericana jugaron un papel determinante para el súbito cambio que las dinámicas artísticas de Latinoamérica vivieron durante las décadas de los años cincuenta y sesenta. En este aspecto, una figura clave en esta estrategia continental fue el primer afectado por cualquier amenaza nacionalista, el empresario Nelson Rockefeller, quien desde su perspectiva y omnipresencia como presidente del Museo de Arte Moderno de Nueva York, la dirección de las petroleras y sus filiales latinoamericanas, y sus diversos roles políticos, concibió el arte como un

arma ideológica que había que dominar en medio de la Guerra Fría. Su visión para Latinoamérica fue ejecutada por medio del crítico de arte cubano José Gómez Sicre, quien se convirtió en ese periodo en uno de los agentes más influyentes del sector cultural en el continente y trazó el canon artístico del periodo que se enunció como la modernidad latinoamericana. En Colombia, la estrecha alianza y afinidad de Gómez Sicre con la crítica Marta Traba terminó de definir y consolidar estas políticas para el arte nacional durante ese mismo periodo.

Este libro pretende explorar a estos actores y los acontecimientos que condujeron a la consolidación en Colombia de nuevas manifestaciones artísticas que dominaron la escena artística en esas dos décadas y encumbraron a una generación de artistas colombianos al plano internacional, opacando, en el contexto local, la existencia de cualquier corriente artística que se enunciara como de ideología socialista. A la vez, revisará la politización del arte colombiano a partir de 1965, la ruptura de las relaciones culturales con Estados Unidos y el papel de Cuba como nuevo modelo aliado de los artistas e intelectuales.

El tema ha sido ampliamente estudiado en el caso de Estados Unidos, y tiene en Serge Guilbaut a su autor fundamental, con su extenso y minucioso estudio titulado acertadamente *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*[2], en el cual analiza la transición política y cultural del mundo tras la Segunda Guerra Mundial, y cómo, a raíz del nuevo orden mundial, Estados Unidos se convirtió en el nuevo epicentro artístico global. Dos investigaciones clave han ahondado en la relación entre su agencia de inteligencia, la CIA, y el arte como arma ideológica para combatir la influencia de los artistas e intelectuales de izquierda en la naciente escena artística estadounidense: el revelador artículo

[2] Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno* (Madrid: Mondadori, 1990).

de 1974 publicado por Eva Cockcroft, "Abstract expressionism: Weapon of the Cold War"[3], y la investigación *La CIA y la guerra fría cultural*[4], de Frances Stonor Saunders, que se ha convertido en el libro esencial sobre el tema.

A partir de estos trabajos, el interés por develar las políticas culturales de Estados Unidos en América Latina ha producido nuevas investigaciones que abordan de manera sustancial el tema, como *Pan-American Dreams: Art, Politics, and Museum-making at the OAS, 1948-1976*[5], de Michael Gordon Wellen, y muy especialmente, *Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War*[6], de Claire F. Fox, dos trabajos completos sobre el papel del imponente curador cubano José Gómez Sicre y su programa panamericanista. El último, además, se centra en la escena artística mexicana. La historiadora Andrea Giunta ha desarrollado varias investigaciones sobre el contexto argentino, especialmente en *Vanguardia, internacionalismo y política*[7].

Sin embargo, las investigaciones específicas del campo de las artes en Colombia no han realizado una revisión integral, sino que se han centrado en algunos aspectos particulares. Alessandro

---

[3] Eva Cockcroft, "Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War", en *Pollock and After: The Critical Debate, ed. Francis Frascina* (Nueva York: Harper and Row, 1985).

[4] Frances Stonor Saunders, *La CIA y la guerra fría cultural* (Madrid: Random House Mondadori, 2013).

[5] Michael Gordon Wellen, "Pan-American Dreams: Art Politics, and Museum-Making at the OAS, 1948-1976" (tesis doctoral en Filosofía, The University of Texas at Austin, 2012).

[6] Claire F. Fox, *Arte panamericano: políticas culturales y Guerra Fría* (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2016).

[7] Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta* (Buenos Aires: Paidós, 2001).

Armato ha hecho aportes al tema con sus artículos "La 'primera piedra': José Gómez Sicre y la fundación de los museos interamericanos de arte moderno de Cartagena y Barranquilla"[8] y "José Gómez Sicre y Marta Traba: historias paralelas"[9], ambos centrados en la influencia del director del Área de Artes Visuales de la Pan American Union en Washington y su incidencia en el arte colombiano. En este mismo aspecto han trabajado las investigadoras María Clara Bernal e Ivonne Pini[10]. Solamente la historiadora Florencia Bazzano-Nelson se ha referido extensamente a los vínculos entre las petroleras estadounidenses y su patrocinio al arte colombiano en su artículo "Cold War Pan American Operations: Oil, Coffee and 3.500 Years of Colombian Art"[11].

Al respecto de este último tema, como antecedente de este libro he hecho un primer abordaje en dos textos que fueron el primer insumo de información al inicio de la investigación. En 2018 escribí el libro *Colombia: 100 años en movimiento. ExxonMobil*

---

[8] Alessandro Armato, "La 'primera piedra': José Gómez Sicre y la fundación de los museos interamericanos de Cartagena y Barranquilla", *Revista Brasileira do Caribe* (São Luis) XII, n.° 24 (enero-junio de 2012), 381-404.

[9] Alessandro Armato, "José Gómez Sicre y Marta Traba: historias paralelas", en *Synchronicity, Contacts and Divergences in Latin American and US Latino Art* (Austin: University of Texas, octubre de 2010), 118-127.

[10] Ivonne Pini y María Clara Bernal, "José Gómez Sicre and his Impact on the OAS' Visual Arts Unit: For an International Latin American Art", *Artelogie*, n.° 1 (2020), consultado el 11 de enero de 2022, http://journals.openedition.org/artelogie/4757

[11] Florencia Bazzano-Nelson, "Cold War Pan American Operations: Oil, Coffee and 3.500 Years of Colombian Art", *Hispanic Research Journal 12,* n.° 5 (octubre de 2011), 439-467.

Colombia[12], una publicación institucional de la petrolera que me permitió conocer y aprovechar el archivo gráfico y documental de la compañía. A partir de esa documentación escribí el artículo "La revista *Lámpara* y la 'cultura ESSO' en Colombia: estrategias para pacificar el arte desde Washington"[13], incluido en una publicación de la Universidad de Barcelona. Ese texto dio forma a uno de los primeros capítulos de este ensayo.

En 2008 se publicó mi investigación *La llamada de la tierra: el nacionalismo en la escultura colombiana*[14], que, aunque ha sido un estudio que ha contribuido a comprender el pensamiento estético de Marta Traba y su batalla por consolidar el arte abstracto en el escenario local a mediados de siglo, ahora, visto en retrospectiva me parece ingenuo al descontar el contexto global de la Guerra Fría, la influencia de Estados Unidos y otros actores foráneos. Asumía entonces que la ruptura con el nacionalismo que había emergido en las artes por la influencia del arte mexicano obedecía simplemente a un lógico relevo generacional protagonizado por jóvenes artistas que querían marcar su diferencia con los viejos maestros muralistas. Es decir que antes asumía que las vanguardias simplemente se sucedían unas a otras por una ruptura natural encabezada por nuevos artistas revolucionarios, y consideraba que estos relevos generacionales coincidían en otros países por sincronía, pero pasaba por alto el marco político global en el que esas rupturas ocurrían. Aunque esta investigación

---

[12] Christian Padilla, *Colombia: 100 años en movimiento. ExxonMobil Colombia* (Bogotá: La Recamara-ExxonMobil, 2018).

[13] Christian Padilla, "La revista *Lámpara* y la 'Cultura Esso' en Colombia: estrategias para pacificar el arte desde Washington", *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo* (Barcelona) 5, n.° 1 (2017-2018), 237-274.

[14] Christian Padilla, *La llamada de la tierra: el nacionalismo en la escultura colombiana* (Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2008).

retoma aspectos importantes que estudié en ese entonces, como las controversias lideradas por Marta Traba para lograr aquella consolidación, queda aquí en gran medida rebatida o, al menos, complementada y actualizada.

Este escaso panorama de ensayos sobre el tema demuestra que las investigaciones realizadas hasta ahora no se han centrado en el escenario colombiano como un caso de estudio en sí mismo, lo que ha producido un vacío en esa red de trabajos que pretenden develar las manifestaciones artísticas del siglo XX a la luz de los aspectos políticos que incidieron en el continente americano, y complementar los de Giunta, en el caso de Argentina, y de Fox en el de México. Es más, las historias de arte colombiano escritas hasta la fecha parecen evadir el contexto de la Guerra Fría en su contenido, para asumir tácitamente que, a pesar de tratarse de un acontecimiento global, no tuvo repercusiones en el escenario local, lo cual, por una parte, prueba la efectividad en sí misma de la Guerra Fría al consolidar manifestaciones artísticas de vanguardia valiéndose de medios velados y soterrados. Por otro lado, evidencia que las investigaciones sobre este tema son relativamente recientes, y solo la distancia en el tiempo y los trabajos anteriormente citados han permitido repensar la forma en que los influjos foráneos determinaron el pensamiento de los creadores y los agentes culturales durante el siglo pasado. La crítica Marta Traba, y los artistas Fernando Botero y Alejandro Obregón, tres personajes determinantes en ese relato histórico, no suelen ser comprendidos a la luz de estos acontecimientos, e incluso ellos mismos no se autodefinieron como actores de la Guerra Fría cultural en América Latina. Hacerlo sería como confesar que sus convicciones más fuertes sobre el arte fueron producto de un entramado mayor que los orientó y los llevó a tener las ideas que tuvieron, es decir, que sus fundamentos fueron débiles y sugestionados por fuerzas superiores a ellos. Sin embargo, y sin intención de reafirmar esa idea, la Guerra Fría cultural precisamente consistía en crear las condiciones para que esto ocurriera, así que no es erróneo aseverar

que las ideas de muchos actores se definieron como consecuencia de los acontecimientos que dictaba la época.

Precisamente, las teorías en las que se fundamenta este estudio fueron las formuladas por los protagonistas de estas páginas, como el concepto de *arte libre*, de Gómez Sicre, ligado a una sociedad democrática y capitalista, una idea que tuvo su génesis en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, bajo la dirección de Alfred H. Barr, y la teoría formalista planteada por Clement Greenberg, que contribuyó a consolidar la vanguardia del expresionismo abstracto. La versión de estas ideas aplicada por Marta Traba al contexto latinoamericano se desarrolla a lo largo de estas páginas y va mutando a medida que el pensamiento de la crítica da un giro debido a su posterior simpatía con la Revolución cubana, lo que produciría la ruptura de la alianza con Gómez Sicre y, por extensión, con el proyecto panamericanista que se desarrollaba desde Washington. En este sentido, su teoría del modernismo, fundamental para este estudio, es una invención suya que elabora, desarrolla y argumenta, de acuerdo con su discurso formalista, contra el muralismo mexicano, como se verá más adelante.

De esta forma, los aportes más importantes para esta investigación son los textos, artículos y libros escritos por los mismos protagonistas de este ensayo. Las pocas investigaciones mencionadas por autores contemporáneos constituyeron un gran aporte, pero lo que más motivó este trabajo fue precisamente la ausencia de información.

Muchos hallazgos de documentación e información se han realizado en los archivos de museos y bibliotecas de Colombia, principalmente los del Museo de Arte Moderno de Bogotá, la Biblioteca Luis Ángel Arango, la Biblioteca Nacional y el Banco Digital de Archivos de la Universidad de los Andes. En Washington se consultaron algunos libros de la Library of Congress, pero principalmente los abundantes archivos dejados por José Gómez Sicre en el Art Museum of the Americas, que fueron algunos de

los insumos más importantes para esta investigación. En Nueva York se consultaron documentos inéditos del archivo de Nelson Rockefeller en The Rockefeller Archive Center, en Sleepy Hollow. También se solicitaron y consultaron documentos sobre artistas colombianos y correspondencia de Marta Traba en el Solomon R. Guggenheim Museum Archive. Fueron imprescindibles las entrevistas realizadas a artistas como Pedro Alcántara, en Cali, en 2019, y Augusto Rendón, en Bogotá, durante 2018. El encuentro con el artista Fernando Botero en sus estudios de Mónaco y Pietrasanta, entre 2017 y 2020, permitió obtener su testimonio sobre la participación de los artistas en el mercado de Estados Unidos y fue una oportunidad para realizar una búsqueda de información en su archivo personal. Para el final de la investigación, y como contrapunto de la información proveniente de Estados Unidos, se consultaron, en la biblioteca de la Casa de las Américas, en La Habana, y en el archivo de la Galería Latinoamericana, documentos relativos a la participación de los artistas en el programa cultural propuesto por Cuba desde la década de los sesenta.

Con todo este material acumulado y reunido en el transcurso de varios años, este ensayo se fue creando como una serie de retazos independientes que, poco a poco, se fueron uniendo para formar núcleos que cerraban la temática en capítulos. Tres grandes temas dieron el orden más adecuado para el desarrollo del relato, y se convirtieron en tres capítulos que permiten dividir y elaborar las ideas que aquí se plantean.

En la realización de la primera parte resulta apasionante la forma en que los diferentes protagonistas se referían a las prácticas artísticas mediante analogías militares. John F. Kennedy habla del arte como *un arma ideológica*, al igual que Nelson Rockefeller. Su subalterno, Lincoln Kirstein, se refería al arte y la cultura como *armas militares políticas*, mientras que el director del MoMA, Alfred H. Barr, proyectó, a mediados de siglo XX, su visión de las vanguardias con un esquema en el que el arte se convertía en un torpedo. Picasso hablaba de su pintura como *su arma*, y sus

detractores anticomunistas calificaban a los artistas modernos de *armas del Kremlin*, y creaban un plan para contrarrestarlos, al que titularon "la batalla por la mente de Picasso". De esta forma, el primer capítulo, titulado "El arte como arma", explica el contexto histórico de la Guerra Fría cultural y la forma en que Estados Unidos asumió el liderazgo del hemisferio occidental, promoviendo las organizaciones de alianza interamericana, como la OEA, que tramaban y ejecutaban las operaciones de política exterior, como el intervencionismo cultural en Latinoamérica, con el fin de contrarrestar la influencia comunista que siguió a la Segunda Guerra Mundial. Nelson Rockefeller protagonizó esta primera parte, encarnando las preocupaciones políticas, culturales y económicas de Estados Unidos y convirtiéndose en el estratega que hizo del arte moderno una poderosa manifestación de propaganda para representar la creación en un mundo libre regido por una economía capitalista.

La segunda parte queda definida por su título, "La cultura ESSO en Colombia", una frase utilizada por la crítica Marta Traba para expresar que el apoyo de la empresa privada estadounidense era más significativo para la cultura y las artes en el escenario local que cualquier apoyo oficial del Estado colombiano. Por eso, este capítulo sirve de puente entre el programa de Nelson Rockefeller, descrito en la primera parte, y su operación en Colombia gracias al apoyo económico de sus petroleras, y el conducto de este financiamiento a través de la Pan American Union, organismo cultural de la OEA. Pero, muy especialmente, describe el pensamiento estético y traza la estrecha colaboración entre el curador cubano José Gómez Sicre —director de la División de Artes Visuales de la Pan American Union— y la crítica Marta Traba, la figura más influyente en el arte colombiano. Se analiza cómo ambas visiones produjeron el concepto de *arte moderno* que se terminaría institucionalizando en Colombia por medio de sus artículos críticos, libros de proyección latinoamericana, exposiciones y ambiciosos proyectos de exhibición del arte colombiano,

estímulos económicos para los artistas y la fundación de museos en el país. Este capítulo expone la consumación de ese programa panamericano y la derrota de la influencia del muralismo mexicano en el campo artístico local.

La coincidencia en el pensamiento de Traba y Gómez Sicre, expuesta en el segundo capítulo, conduce en la tercera parte al análisis de la ruptura entre ambos y de la consecuente influencia que esta escisión produce en el arte colombiano. El escenario donde ocurren estos acontecimientos es una Latinoamérica convulsionada por un sentimiento antiestadounidense creciente, debido a las intervenciones militares y al apoyo que se brindó a las dictaduras en el Cono Sur propias de los años sesenta. El triunfo de la Revolución cubana y su promesa de éxito, sumados a la creciente repulsión hacia Estados Unidos, sedujeron a los artistas e intelectuales y los motivaron a romper el silencio y a manifestarse por medio del arte, lo que derivó en el fracaso y la disolución del proyecto de arte panamericano elaborado y financiado desde Washington por Gómez Sicre. La adhesión y creciente militancia de un amplio sector del campo artístico colombiano hacia posiciones de izquierda coincidieron con el recrudecimiento de la represión a la oposición en América Latina y con las medidas cada vez más arbitrarias contra cualquier efluvio de simpatía con el comunismo. En ese contexto, el giro ideológico de Marta Traba hizo que los gobiernos de derecha vieran en ella y otros agentes culturales una amenaza.

De esta forma, los tres capítulos pretenden, en su orden, introducir las nociones de *arte moderno* desarrolladas en Estados Unidos durante la Guerra Fría, su implementación como arma ideológica para combatir el comunismo en Latinoamérica y, por último, el final de ese frustrado proyecto que, en cualquier caso, define uno de los momentos de mayor proyección internacional del arte colombiano.

EL ARTE COMO ARMA

PANAMÉRICA: LA ARMADURA HEMISFÉRICA EN TIEMPOS DE LA GUERRA FRÍA

A mediados del siglo XX, las tensiones políticas globales reavivaron el espíritu de la Doctrina Monroe, aquella proclama formulada en 1823 por el entonces presidente de Estados Unidos, que llamaba a todas las naciones americanas a unirse en mutua defensa ante una intervención de los imperios europeos. Desde el siglo XIX, ese retador antiimperialismo del país del norte lo convirtió en líder del hemisferio occidental y, a la vez, le dio el poder para asumir en las demás naciones del continente el papel comercial que antes ocupaban los europeos, una suerte de neocolonialismo que ya no se basaba en la explotación del Nuevo Mundo por las potencias foráneas, sino en una explotación interna y parasitaria camuflada en una aparente cooperación de naciones que al final favorecía sobre todo al emergente y exitoso capitalismo de Estados Unidos. Esta forma de sacar provecho del continente haciendo ver las políticas dirigidas desde Washington como decisiones conjuntas en beneficio mutuo fue una fina estrategia de manipulación propagandística que se basó en elementos discursivos como la noción del *panamericanismo*, un concepto que no solamente cobijaba todo el continente, sino que, mejor aún,

desde una perspectiva geográfica, abarcaba todo el hemisferio occidental del planeta. Por eso, aunque el panamericanismo se definía como un movimiento para la unidad americana, algunos analistas coincidieron en ver en sus buenas intenciones "un movimiento creado y aplicado por Estados Unidos en la época del imperialismo para someter a los pueblos de las Américas a su hegemonía política, económica y cultural"[15].

En 1890 se fundó la Pan American Union (PAU), una liga de naciones americanas con sede en Washington, creada con el objetivo de promover la asistencia, la cooperación y la relación amistosa entre los países miembros. Con el argumento de que esta organización cumplía el sueño del Libertador Simón Bolívar de una América unida, la PAU buscaba que las naciones americanas se identificaran entre sí por un pasado de colonización que habían vencido juntas. Esos lazos de unidad debían fundamentarse en el ideal común más elevado que habían logrado alcanzar tras la independencia respecto a las imposiciones extranjeras: la democracia. Por supuesto, de esta manera, Estados Unidos se proponía ejercer la hegemonía apoyándose en su supremacía económica, lo cual, amparado en la Doctrina Monroe, le confería el poder mesiánico de proteger a las demás naciones y, además, de intervenir en ellas si consideraba amenazada la estabilidad del continente.

Entre los numerosos tratados que los países fueron suscribiendo para afianzar sus vínculos en las próximas décadas se destaca la Declaración de Panamá, de 1939, una proclama de cooperación económica y militar que se adelantaba a una posible ofensiva contra el continente americano durante la Segunda Guerra Mundial. Los países firmantes de todo el hemisferio se declararon neutrales frente al conflicto mundial, pero al mismo tiempo pusieron un

[15] Orlando Suárez Suárez, *La jaula invisible* (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1986), 11.

cerco a todo el continente, que al ser transgredido por cualquiera de los actores de la guerra sería considerado como una agresión.

En 1934, Franklin Delano Roosevelt se convirtió en el primer presidente de Estados Unidos en viajar a Colombia, recibido en Cartagena por su homólogo Enrique Olaya Herrera en una visita que produjo beneficiosos acuerdos comerciales. En 1938, las relaciones entre las dos naciones afianzaron sus lazos bajo el argumento de la seguridad hemisférica, cuando el presidente Eduardo Santos recibió de Roosevelt tres aviones bombarderos y el compromiso de asesoría militar estadounidense para reforzar las tropas nacionales[16]. A partir de esta creciente colaboración, ambos países decidieron fortalecer sus relaciones mediante la creación de embajadas en Washington y Bogotá. Otro acontecimiento que terminó uniendo a los dos países fue el trato hostil y amenazante que recibió la legación diplomática colombiana en Alemania en noviembre de 1938, durante la "noche de los cristales rotos"[17], que repercutió en la imagen que Colombia se formó del régimen nazi y el totalitarismo de Hitler.

Cuando Estados Unidos fue atacado por Japón en la base naval de Pearl Harbor, el 7 de diciembre de 1941, en menos de veinticuatro horas, el presidente colombiano Eduardo Santos rompió relaciones con el país asiático y, a los pocos días, con Alemania e Italia. Menos de un mes después, las naciones americanas se reunieron en la Conferencia de Rio para reafirmar el compromiso acordado y romper en bloque relaciones con los países del Eje en represalia por el ataque a Estados Unidos. Sin

---

[16] Bradley Lynn Coleman, *Colombia and the United States*: *The Making of an Inter-American Alliance, 1939-1960* (Kent, OH: Kent State University Press, 2008), 1.

[17] "La Cancillería expresa su extrañeza por el incidente ocurrido en Berlín. El incidente de Jaramillo Arango despierta enorme interés en Estados Unidos", *El Tiempo*, 25 de noviembre de 1938, 1.

embargo, la unidad panamericana entró en crisis porque países como Argentina y Chile cuestionaron los intereses del país del Norte al convocar a una unión armamentística que solo los beneficiaba a ellos y que no aseguraba protección para los demás. Colombia, por su parte, permaneció fiel a las directrices acordadas. Entre 1942 y 1943, el ataque de submarinos alemanes a embarcaciones colombianas en aguas del Caribe provocó una determinante declaración del Estado reconociendo a los países del Eje como enemigos en estado de beligerancia[18]. En consecuencia, el gobierno tomó medidas de seguimiento, encarcelamiento y confiscación de bienes contra extranjeros asentados en Colombia que fueran originarios de las naciones enemigas.

Con el final de la Segunda Guerra Mundial, las tensiones entre las incompatibles visiones de Estados Unidos y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) empezaron a emerger, pese a haber actuado como aliados para poner fin a la guerra y derrotar al Eje. En las conferencias de Yalta y Potsdam (1945), las potencias victoriosas pactaron acuerdos de paz y una redistribución política de las naciones que convirtió el globo terráqueo en un tablero de ajedrez con sus fichas enfrentadas en bandos claramente definidos. Por lo tanto, el temor a una confrontación global generó una constante tensión y paranoia en cada uno de los dos bloques de ser invadidos y exterminados por el otro, separados apenas por frágiles fronteras ideológicas, políticas y, en algunos casos, físicas, custodiadas por ejércitos desde Stettin en el norte de Europa, hasta Trieste en el mar Adriático, pasando por el medio de Berlín, a su vez dividida por un enorme muro construido en 1961 que pasó a encarnar simbólicamente aquella particular y oprobiosa fisonomía que dividió al mundo, conocida con el eufemismo de *Cortina de Hierro*. Esa expresión, usada por

[18] "Estado de beligerancia con Alemania: respuesta colombiana a agresiones germanas", *El Tiempo*, 27 de noviembre de 1943, 1.

primera vez el 5 de marzo de 1946, en un discurso del líder del Partido Conservador inglés, Winston Churchill, en el que alertaba sobre la posible expansión del poder y las doctrinas de la URSS, marca para algunos historiadores el inicio de la Guerra Fría.

El gobierno de Estados Unidos veía en el modelo comunista de los soviéticos una amenaza a la democracia, la inmoral promoción del ateísmo, la implantación del totalitarismo, la temida nacionalización y confiscación de los medios de producción, el control absoluto del Estado y la distribución igualitaria de la riqueza. Ninguna de estas ideas coincidía con la pujante economía norteamericana de posguerra, basada en el modelo capitalista. Por eso, el enfoque propagandístico de Estados Unidos para mantener la hegemonía política y económica del mundo luego de la Segunda Guerra Mundial consistía en invocar la libertad individual y la defensa de la propiedad privada, mientras que para el comunismo, por el contrario, era la colectividad la que debía prevalecer y fortalecerse. En cada uno de estos modelos, las élites que ostentaban el poder estaban en la cúspide de su respectivo sistema político y económico, por lo cual, la amenaza a sus modelos desestabilizaba primordialmente a las minorías privilegiadas. Por tanto, esas minorías en el poder lideraron estrategias propagandísticas dirigidas a las mayorías gobernadas para establecer, mediante la educación, las artes, la publicidad y otras formas de comunicación, una fe doctrinaria y acérrima por los sistemas bajo los cuales sus países eran gobernados. Esos dos irreconciliables bloques ideológicos, políticos y económicos (el occidental capitalista y el oriental comunista) dominaron el mundo luego de la repartición consecuente del fin de la Segunda Guerra Mundial y ubicaron a Estados Unidos y la URSS como enemigos declarados en aquel tenso escenario de mitad de siglo XX, que pese a tener a las dos únicas potencias armadas con tecnología y arsenal nuclear en medio de constantes y mutuas provocaciones, quedó tan solo en una Guerra Fría al no haber escalado a un conflicto bélico de magnitudes globales, un conflicto de dimensiones mundiales que por primera vez parecía

librarse por medio de espionaje, intervenciones encubiertas y de manera soterrada, cultural e ideológica. De hecho, gran parte de la Guerra Fría paradójicamente consistió en evitar un conflicto de proporciones nucleares, por lo cual, a pesar de las intervenciones y provocaciones, ambas potencias se esmeraron por mantener una tensión "fría" y procuraron que sus actuaciones no fueran interpretadas como declaraciones de una guerra "caliente" o armada. Varias generaciones en todo el mundo crecieron con la zozobra, la incertidumbre y la paranoia propias de un mundo amenazado por la devastación nuclear, ante la posibilidad de que alguno de los dos bandos presionara el botón de la bomba atómica.

Previendo la necesidad de un organismo global que reemplazara a la ineficiente Liga de Naciones, que velara por la paz mundial, la armonía entre las naciones, y mediara en la resolución de cualquier conflicto entre ellas, en 1945 se fundó la Organización de las Naciones Unidas (ONU). Es decir, su fundación corresponde principalmente a una medida para adelantarse a las inciertas pero latentes diferencias que se vislumbraban en el escenario político global. Colombia participó en su fundación junto a otros cincuenta países, entre los que estaban los cuatro grandes: Estados Unidos, Inglaterra, la URSS y China. Muy diciente de la influencia política de Estados Unidos en la organización es que el complejo arquitectónico que albergaría a la ONU se construyó en Nueva York financiado por el gobierno estadounidense y en terrenos donados por los Rockefeller, una familia de empresarios, filántropos, coleccionistas de arte, políticos y anticomunistas acérrimos que encarnaban en su plenitud el modelo capitalista y que tendrían un papel protagónico en la Guerra Fría.

A pesar de la fundación de la ONU, Europa Occidental sentía próxima la amenaza de una incursión soviética expansionista y quiso fundar una organización alternativa de naciones en la que los países comunistas no tuvieran voz ni voto. En 1949 se creó la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN), una alianza armamentística de naciones del bloque occidental preparadas para

enfrentar un eventual ataque enemigo. A esta iniciativa, sus rivales respondieron en 1955 fundando la alianza del Pacto de Varsovia, una organización análoga y antagónica a la OTAN.

El aseguramiento de las regiones coincidió con la "teoría del dominó", formulada en el gobierno de Eisenhower (1953-1961), según la cual, si una nación caía bajo el influjo comunista inmediatamente desataría un efecto dominó en las naciones vecinas[19]. La particular situación geopolítica de América y la necesidad de asegurar las fronteras físicas de cualquier infiltración de Oriente que produjera aquel efecto dominó hicieron que, en las políticas gubernamentales de Estados Unidos para con sus aliados se prestara especial atención a la forma en que el lenguaje debía ser usado para que las otras naciones se sintieran acogidas, protegidas y orgullosas de pertenecer a una alianza. *Panamérica, Hemisferio Occidental* y los adjetivos *interamericano*, *hemisférico* y *panamericano* tuvieron un papel determinante en la creación de instituciones que, aunque tuvieran su sede física y ejercieran su poder desde Estados Unidos, hacían sentir a sus países miembros no como adláteres, sino como pares de las naciones dominantes.

Precisamente con ese fin, en la IX Conferencia Panamericana, reunida en Bogotá en abril de 1948, se creó un organismo mucho más eficaz que la PAU para la asistencia entre los países americanos, la Organización de Estados Americanos (OEA). El joven político colombiano Alberto Lleras Camargo (Bogotá, 1906-1990) desempeñó un papel fundamental en su fundación y en la consolidación de las políticas exteriores anticomunistas de Estados Unidos hacia Latinoamérica durante la Guerra Fría. Luego de haber cumplido funciones diplomáticas como embajador

---

[19] Department of State, "Public Papers of the Presidents of the United States: Dwight D. Eisenhower" (7 de abril de 1954), 381-390, consultado el 10 de julio de 2022, https://history.state.gov/historicaldocuments/frus1952-54v13p1/d716

del país en Washington durante 1943, representante de Colombia en la fundación de la ONU en 1945, presidente delegado de Colombia entre 1945 y 1946, y director general de la PAU en 1947, Lleras se convirtió en el primer secretario general de la OEA, y como una de sus primeras tareas propuso el Tratado de Asistencia Recíproca, una alianza militar continental

> … que coloca a todos los Estados Americanos automáticamente al lado de la víctima de la agresión y los obliga a salir en su defensa […] Ningún país americano puede ser agredido sin que estén a su lado todos los demás, para restablecer la paz americana y salir en su defensa.[20]

El bipolar espíritu bélico-pacifista de la recién fundada OEA no era muy diferente del que tenía su predecesora, la PAU, por lo que la transición de la PAU a la OEA fue más un cambio nominal que estructural. Uno de sus funcionarios fundadores explicaba que los términos *unión*, *asociación* o *sociedad* en el nombre causaban la impresión de ser "una entidad superior a sus partes componentes" o "un super-Estado", por lo cual la reestructuración en nombre de una entidad denominada "organización" era más ecuánime y apropiada para sus objetivos[21]. La PAU no dejó de existir, pero fue degradada al papel de Secretariado General de la

[20] Alberto Lleras Camargo, "Conferencia pronunciada en la Unión Panamericana por el doctor Alberto Lleras, secretario general de la Organización de los Estados Americanos, el 24 de mayo de 1948", en *Resultados de la Conferencia Panamericana de Bogotá* (Washington DC: Organización de los Estados Americanos, 1948), 4.

[21] William Manger, "La Organización de los Estados Americanos: nueva orientación de la Unión Panamericana", en *Resultados de la Conferencia Panamericana de Bogotá* (Washington DC: Organización de los Estados Americanos, 1948), 11.

OEA, conservando su nombre, pero pasando de ser la designación titular de una organización continental, al puesto secundario de organismo de difusión de la entidad recién fundada. Por lo demás, los países integrantes se mantuvieron, el principal contribuyente continuó siendo el Departamento de Estado de los Estados Unidos, la sede de la nueva organización permaneció en el mismo sitio, en Washington, y el edificio conservó el mismo nombre: Pan American Union.

Curiosamente, el evento fundacional de la OEA, celebrado en Bogotá en abril de 1948, por un lado se vio opacado, y por otro, potenciado por un acontecimiento que marcó la historia de Colombia. El 9 de abril, mientras se desarrollaban actividades y reuniones de todas las legaciones internacionales presentes en Bogotá, ocurrió el magnicidio del político liberal Jorge Eliécer Gaitán (Bogotá, 1898-1948), quien aspiraba a la Presidencia de Colombia en 1950 y contaba con una marcada favorabilidad para ser elegido. Su asesinato en el centro de la ciudad generó inmediatamente un levantamiento popular contra el Partido Conservador, entonces en el poder, produciendo incontables muertes en el país, masacres, incendios y desmanes en las principales ciudades. La masiva destrucción de la capital del país pasó a ser conocida historiográficamente como El Bogotazo. Aunque el crimen nunca se esclareció plenamente, se sabe ahora que, por su cercanía a las ideas de izquierda y sus conexiones con movimientos estudiantiles y militantes comunistas, Gaitán era objeto de seguimiento por las agencias de inteligencia de Estados Unidos. No es un dato anecdótico menor que Fidel Castro (Birán, Cuba, 1926-La Habana, Cuba, 2016), un joven estudiante de derecho de veintidós años, había viajado a Bogotá por esas fechas para organizar un movimiento estudiantil que se oponía a la fundación de la OEA, y se había entrevistado con Gaitán en su despacho dos días antes de su asesinato. Castro participó en la violenta revuelta popular que siguió al magnicidio y profesaría por siempre admiración al líder político colombiano.

Precisamente por su afinidad con posturas ideológicas antiimperialistas y su simpatía por las ideas socialistas, una de las hipótesis en torno a su asesinato es la de la intervención de Estados Unidos[22]. Por su parte, el Gobierno nacional, Lleras Camargo y el jefe de la delegación de Estados Unidos en la Conferencia Panamericana, el general George Marshall, responsabilizaron al "comunismo hemisférico". Para Marshall, el magnicidio era "concrete evidence… of the vitality of hemispheric communism and the need to ensure security against it"[23]. Culpar al comunismo resultó una solución conveniente para reafirmar la importancia que adquiría la OEA en los días de su fundación como una alianza anticomunista hemisférica, lo cual trasladó por primera vez la Guerra Fría a Colombia.

La muerte de Gaitán dejó libre el camino para que se instaurara el gobierno de ultraderecha de Laureano Gómez, que favoreció ampliamente los intereses de las petroleras norteamericanas, ya que, en cuanto llegó al poder, decretó el país como zona de reservas, lo cual eliminaba la reversión de los territorios previamente explorados por Estados Unidos y se los entregaba nuevamente para su beneficio[24]. En 1950, año en que llegó al poder, se presentó el primer escenario bélico de la Guerra Fría que involucró a varios de los actores implicados en el conflicto. Poco antes, Estados Unidos y la URSS habían pactado dividir Corea en dos partes, limitadas por el paralelo 38º: la parte norte bajo la influencia comunista de China, y la del sur, apoyada por Estados Unidos. En junio de 1950, tropas de Corea del

[22] Douglas Sofer, "Gaitán y la CIA: la evidencia", *Semana*, n.° 988, 9 a 16 de abril de 2001, 52-58.

[23] "Marshall Blames Reds in Colombia", *The New York Times*, 13 de abril de 1948, 1.

[24] Jorge Villegas, *Petróleo, oligarquía e imperio* (Bogotá: El Áncora Editores, 1983), 241-242.

Norte cruzaron la frontera con el fin de invadir la república del sur y unificar las dos regiones. Inmediatamente, Estados Unidos y los países aliados intervinieron a favor de Corea del Sur, mientras que China y la URSS se alinearon con el país invasor. Sorprendentemente, Colombia fue el único país latinoamericano que envió tropas a un conflicto tan lejano y ajeno. De los 4314 soldados y 786 marinos colombianos entrenados por militares estadounidenses y enviados a la guerra, 163 murieron, 2 desaparecieron y 28 fueron apresados[25]. La experiencia que el batallón Colombia adquirió en esa guerra le permitió convertirse en pionero en actividades contrainsurgentes cuando aparecieron las primeras guerrillas en Colombia.

La participación de Colombia en la guerra de Corea prueba la efectividad de las organizaciones que hacían parte de las políticas internacionales con las que Estados Unidos aseguraba una estrategia de defensa y una alianza de naciones ante la eventualidad de que el conflicto con la URSS escalara. Sin embargo, en el ámbito interno, las superpotencias también desarrollaron un complejo organigrama de instituciones estratégicas que hicieron del espionaje una práctica común en tiempos de la Guerra Fría. Con motivo del Acta de Seguridad Nacional de 1947, en Estados Unidos se crearon el National Security Council (NSC) y la Central Intelligence Agency (CIA), dos organismos fundamentales para la intervención en otras naciones por medios encubiertos y secretos a través de las embajadas estadounidenses en otros países, reuniendo y analizando información que pusiera en riesgo su seguridad nacional. En su lucha contra la subversión ideológica de gobiernos, organizaciones o individuos sospechosos de fraternizar con el comunismo, esas agencias adelantaron infiltraciones e intervenciones en los gobiernos de países latinoamericanos. Sus acciones tenían un amplio rango de procederes que iban

[25] Rafael Pardo Rueda, *Entre dos poderes: de cómo la Guerra Fría moldeó América Latina*, t. 1. (Bogotá: Alfaguara, 2014), 53.

desde el otorgamiento de becas y estímulos económicos, sobornos, propaganda, financiación de actividades que promovieran el anticomunismo, campañas de desprestigio, y hasta el derrocamiento de gobiernos patrocinando o corrompiendo a líderes más compatibles con sus intereses.

La CIA ha estado estrechamente ligada a la historia política de Latinoamérica al verse involucrada en el levantamiento contra Rafael Calderón, en Costa Rica (1948); el derrocamiento de Jacobo Árbenz, en Guatemala (1954), cuando este se propuso implementar una reforma agraria que desfavorecía los intereses del emporio frutero estadounidense United Fruit Company —en el cual el jefe de la CIA, Allen Dulles, tenía acciones, así como los abogados de la compañía, la familia Sullivan, socios fundadores del MoMA—; el asesinato del dictador militar Rafael Leónidas Trujillo, en República Dominicana (1961); el golpe de Estado al gobierno socialista de João Goulart, en Brasil (1964), y el derrocamiento del gobierno de Salvador Allende, en Chile (1973), entre muchos otros eventos que marcaron la integración de Latinoamérica en el escenario global de la Guerra Fría.

En 1959, la Revolución cubana finalmente trasladó el conflicto a escasos 150 kilómetros de Estados Unidos. El triunfo de una guerrilla liderada por Fidel Castro, que derrocó el régimen del dictador militar Fulgencio Batista (1952-1959) fue inicialmente tomado con poca atención, pero una vez instaurado el nuevo régimen revolucionario declaró su gobierno marxista y socialista, y manifestó su simpatía con la URSS. Las medidas económicas estrenadas por Cuba como la confiscación de petroleras estadounidenses y demás empresas foráneas, y la reforma agraria, afectaron de forma inmediata a la economía norteamericana, por lo cual el presidente de Estados Unidos, Dwight Eisenhower (1953-1961) aplicó a Cuba sanciones, bloqueos económicos, sabotajes comerciales, espionaje, e incluso intentos de asesinato dirigidos contra Castro y otros líderes de la isla, a través de sus organismos de inteligencia. Su sucesor, John F. Kennedy (1961-1963), intentó invadir la isla

mediante una operación conjunta de la CIA y disidentes cubanos que ingresaron por bahía de Cochinos en abril de 1961, pero la intervención fracasó y generó el escenario más crítico de la Guerra Fría, cuando el dirigente soviético Nikita Jrushchov (1958-1964) respondió, tanto a la agresión a Cuba como a la instalación de misiles estadounidenses en Turquía con la amenaza de detonar su armamento de misiles desde Cuba hacia Estados Unidos. Comúnmente se señala la crisis de los misiles como el evento que más aproximó al mundo a un conflicto nuclear.

Kennedy enfrentó la impopularidad que produjo la develación pública de la intervención de Estados Unidos en Cuba con la fundación de un programa económico que, en apariencia, buscaba contrarrestar la pobreza, la desigualdad, el analfabetismo y la precaria salubridad en los países suramericanos, así como favorecer programas sociales de vivienda: la Alianza para el Progreso (APP). Los fondos se canalizaban a través de la OEA y el Banco Interamericano de Desarrollo (BID), instituciones interamericanas que aseguraban un bienintencionado fin para la ejecución de aquellos dineros en proyectos nobles que pretendían promover una nueva imagen de Estados Unidos. Sin embargo, la APP fue la fachada para apoyar económica y militarmente a los países del Cono Sur mediante una operación cuyo objetivo era combatir agresivamente a las nacientes insurgencias guerrilleras campesinas inspiradas en Castro y la Revolución cubana: el Plan LASO (Latin American Security Operation). Para 1963, el 90 % de la millonaria ayuda económica proporcionada por la APP se destinaba a apoyo militar[26]. En el caso colombiano, entre 1961 y 1967 el país recibió 60 millones de dólares en subsidios para las fuerzas militares, convirtiéndolo en el tercer mayor receptor de

[26] Baltasar Garzón Real, *Operación Cóndor: 40 años después* (Buenos Aires: Centro Internacional para la Promoción de los Derechos Humanos-Unesco, 2016), 7.

fondos de Estados Unidos en América Latina, luego de Brasil y Chile[27]. En otras palabras, la APP terminó siendo una estrategia propagandista anticomunista más que, al tiempo que procuraba limpiar la imagen de Estados Unidos mostrándolo como el benefactor de la "buena vecindad", era el conducto perfecto para financiar la contrainsurgencia en los países latinoamericanos que empezaban a enfrentar internamente una lucha contra las guerrillas, como en Colombia con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) y el Ejército de Liberación Nacional (ELN), Uruguay con los Tupamaros, Brasil con la Acción Libertadora Nacional (ALN), Bolivia con el Ejército de Liberación Nacional (ELN), Chile con el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) y los Montoneros en Argentina, y el Frente Unido de Liberación Nacional en Paraguay. Estados Unidos, además, brindó formación a los ejércitos de los países latinoamericanos, para lo cual puso a disposición sus bases militares —especialmente en Panamá— para adiestrar tropas de contrainsurgencia; allí llegaron a entrenarse hasta 125 000 soldados latinoamericanos entre 1950 y 1998[28]. Sin embargo, puesto que la colaboración con los ejércitos de cada nación no bastaba, la CIA y su conexión con militares de ultraderecha fueron fundamentales para la conformación de sanguinarios movimientos paramilitares, como la Alianza Anticomunista Argentina (Triple A) en Argentina, y los Escuadrones de la Muerte en Brasil.

En agosto de 1961, Ernesto "Che" Guevara, representando a Cuba ante la Quinta Sesión Plenaria del Consejo Interamericano Económico y Social de la OEA, denunció a la APP describiéndola

---

[27] Hernando Calvo Ospina, *El terrorismo de Estado en Colombia* (Caracas: Fundación Editorial El Perro y la Rana, 2018), 66.

[28] Daniel Mazzei, *Bajo el poder de la caballería: el Ejército argentino* (1962-1973) (Buenos Aires: Eudeba, 2012), 158.

como un programa para aislar a Cuba y satanizar la Revolución cubana; en contraste, agradeció abiertamente a la URSS el apoyo económico y comercial prestado a la isla, muy especialmente los millones de barriles de petróleo abastecidos por ellos[29] —sin duda, el monopolio norteamericano del petróleo era uno de los principales aspectos comerciales en disputa durante la Guerra Fría, casi tanto, o más, que el aspecto ideológico de los dos sistemas políticos enfrentados—. El Che acusó ante la OEA la participación de Kennedy en la frustrada invasión de bahía de Cochinos y en el asesinato del dictador de República Dominicana, Rafael Leónidas Trujillo —ambos hechos acontecidos entre abril y mayo del mismo año—. En aquel recordado discurso, el Che citaba un documento confidencial que las embajadas de Estados Unidos en América Latina habían compartido subrepticiamente bajo el título "Caso Cuba", en el cual quedaba en evidencia que las políticas de Estados Unidos pretendían desestabilizar el régimen revolucionario por temor a su influencia y simpatía en el resto de América Latina[30].

En respuesta, Kennedy pidió a su homólogo colombiano, Alberto Lleras Camargo, que persuadiera a las demás naciones latinoamericanas para que votaran a favor de la expulsión de Cuba de la OEA en 1962, siendo curiosamente él quien promovió la fragmentación de la unidad panamericana al aislar a la isla ante el temor de que la "teoría del dominó" tuviera efecto en otros países. Vale la pena mencionar que la CIA y comandos militares bolivianos entrenados por tropas estadounidenses fueron los

---

[29] Ernesto Guevara, *Cuba no admite que se separe la economía de la política. Intervención ante el CIES* (discurso, Punta del Este, Uruguay, 8 de agosto de 1961), consultado el 20 de junio de 2020, https://www.marxists.org/espanol/guevara/escritos/op/articulos/puntadeleste/discurso.htm

[30] *Ibid*.

encargados de asesinar al Che Guevara en 1967, mientras organizaba el surgimiento de un movimiento guerrillero en Bolivia.

En 1962, por medio de la CIA se inició el sofocamiento del gobierno izquierdista de João Goulart en Brasil, que concluyó con el apoyo estadounidense al golpe de Estado que dio inicio a las dictaduras militares en ese país entre 1964 y 1985. Tras el asesinato de Kennedy en 1963, su sucesor Lyndon B. Johnson (1963-1969) ordenó en 1965 la invasión de República Dominicana, adonde envió 42 000 marines y soldados para sofocar un levantamiento popular que se temía fuera efecto dominó de la Revolución cubana. Las intervenciones militares de Estados Unidos en otros países de la región, además de su abominable presencia en Vietnam, produjeron una reacción antiestadounidense creciente y la radicalización de los movimientos políticos de oposición, el surgimiento de guerrillas y la ascensión de líderes de izquierda en los países del Cono Sur. La ONU y la OEA fueron duramente cuestionadas por su silencio, que revelaba una hipócrita connivencia con Estados Unidos. La cada vez mayor penetración del pensamiento de izquierda entre la población juvenil y estudiantil, la imposibilidad de contener los movimientos guerrilleros de forma efectiva y la inestabilidad de los gobiernos latinoamericanos fueron objeto del análisis del gobernador de Nueva York, Nelson Rockefeller, quien en un informe comisionado en 1969 por el presidente Richard Nixon (1969-1974) diagnosticó improcedente la continuación de la APP, que fue finalmente desmontada en 1970. La gira de Rockefeller por América para realizar su informe tal vez haya sido el evento de mayor rechazo a Estados Unidos que se haya dado de forma conjunta en el Cono Sur, con manifestaciones estudiantiles y agitación que fueron reprimidas violentamente en cada país donde el político estadounidense se presentó. Como consecuencia, *The Rockefeller Report on the Americas* recomendó apoyar las dictaduras militares, una iniciativa que para él no era incompatible con la democracia,

ya que veía en aquellos regímenes una alternativa efectiva para países frágiles que eran susceptibles a la intromisión comunista[31].

Por lo tanto, a partir de los años setenta, la lucha de Estados Unidos contra el comunismo en América Latina contó con acciones más opresoras como el Plan Cóndor, que contribuyeron al aseguramiento de la región por medio de regímenes militares totalitarios represores que se instauraron en casi todos los países de Suramérica. Bautizado con el nombre del ave más grande y representativa del área andina, dicho plan definía la colaboración entre las agencias de seguridad e inteligencia de Estados Unidos y las dictaduras militares que se consolidaron en Suramérica (especialmente con las de Chile, Argentina, Paraguay, Brasil y Bolivia) a partir de 1975, combatiendo la creciente popularidad de los líderes de izquierda en la región y el amenazante auge de cambios políticos y económicos, una reacción lógica a la opresión de los gobiernos de derecha y la intervención militar de Estados Unidos en otros países de la región y en Vietnam. El cóndor es, además, la especie carroñera de mayor envergadura del planeta, un aspecto que simbólicamente coincide con el nombre de una operación militar que impuso su poder y autoridad en el Cono Sur, donde dejó cientos de miles de genocidios, torturas y desapariciones a estudiantes, líderes políticos, jefes sindicales, opositores, miembros de la insurgencia guerrillera y cualquier persona en la que se reconociera algún atisbo de pensamiento disidente o sospechoso de fraternizar con la izquierda. Estados Unidos puso al servicio de sus simpatizantes militares latinoamericanos su aparato de inteligencia para ofrecer entrenamiento militar a destacamentos especializados en contrainsurgencia, formación de grupos paramilitares, hacer seguimiento de sospechosos, y además brindó apoyo económico para financiar el arsenal y las intervenciones que se consideraran

[31] Nelson Rockefeller, *The Rockefeller Report on the Americas* (Chicago: Quadrangle Books, 1969).

necesarias. Chile fue el país de prueba. Allí, con el apoyo de la CIA, la junta militar derrocó y asesinó al presidente socialista Salvador Allende en 1973, lo que dio origen a la dictadura de Augusto Pinochet, que hasta 1990 dejó unas 40 000 víctimas entre personas torturadas, desaparecidas y cerca de 2300 opositores políticos asesinados[32]. Las tres dictaduras militares que se sucedieron en Argentina entre 1976 y 1983 (las de Jorge Rafael Videla, Emilio Eduardo Massera y Leopoldo Fortunato Galtieri), apoyadas por el Plan Cóndor, perpetraron un sistemático genocidio que alcanzó la cifra de 30 000 desaparecidos[33]. La de Alfredo Stroessner, en Paraguay, fue la dictadura más larga del continente (1954-1989) y una de las más represivas, con unas 10 000 ejecuciones y una cantidad similar de desapariciones perpetradas por las fuerzas que controlaban el país[34]. La magnitud de las cifras solo pudo esclarecerse con el descubrimiento, en 1992, del "Archivo del terror", una exhaustiva documentación policial de carácter confidencial que registraba las torturas, ejecuciones y desapariciones bajo el gobierno de Stroessner y que probaba las conexiones entre los dictadores militares del Cono Sur, el gobierno de Estados Unidos y la implementación del Plan Cóndor en todo el continente.

Es paradójico que el proyecto Panamericano enunciado desde Estados Unidos, a pesar de su interés por convertir el hemisferio en una alianza contra las agresiones foráneas al continente americano, al final tuvo en ese mismo país a su principal verdugo. Algunos autores, como el cubano Orlando Suárez Suárez, han

---

[32] Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación* (Santiago de Chile: Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, 1991), 1311.

[33] Garzón Real, *Operación Cóndor*, XXII.

[34] Comisión de Verdad y Justicia del Paraguay, *Informe final (conclusiones y recomendaciones) de la Comisión de Verdad y Justicia del Paraguay* (Asunción: Comisión de Verdad y Justicia del Paraguay, 2008), 31.

interpretado el intervencionismo de Estados Unidos en América Latina como un neocolonialismo. Desde su punto de vista, el propósito de la armadura hemisférica, más que brindar protección militar, era erigir una barrera para contener al enemigo interno mediante un cerco que blindara a esos países de las prácticas económicas socialistas que amenazaban los intereses de los grandes emporios de un grupo de familias de Estados Unidos:

> El Gobierno de Washington, apoyando a los Morgan, Rockefeller, Mellon, Du Pont, Ford y otros grupos de emergente oligarquía financiera yanqui, probó a sus rivales europeos que era mucho más ventajoso, incluso más elegante, que los países llamados por ellos "pueblos inferiores" tuvieran una bandera nacional, un himno y eligieran democráticamente un presidente "amigo", o cuando no tuviera esa garantía, les impondría un golpe de Estado, fraguado en las embajadas por militares incondicionales, devenidos tiranos.[35]

Entre los apellidos que menciona Suárez sobresale el de los Rockefeller, magnates vinculados a la historia del petróleo con intereses económicos en toda la geografía americana. La injerencia de esta familia en las políticas delineadas por Estados Unidos para los países latinoamericanos durante la Guerra Fría fue crucial y afectó incluso las dinámicas culturales del continente, como se verá más adelante. Y todo ello con el fin de proteger sus inversiones internacionales manteniéndolas a salvo de las confiscaciones y la nacionalización de las empresas, política a la que eran proclives los regímenes afines al socialismo. Esto explica por qué las compañías petroleras desempeñaron un papel determinante en la cultura de los países latinoamericanos, donde se convirtieron en instrumentos

---

[35] Suárez Suárez, *La jaula invisible*, 11.

de propaganda afines y mancomunados con los intereses políticos del Gobierno de Estados Unidos. Los Rockefeller tuvieron en Colombia gobiernos aliados, y en contraprestación por su amistad, el país recibió grandes aportes económicos que dieron un impulso a las manifestaciones culturales, muy especialmente en un campo en el que dicha familia tuvo gran interés: las artes visuales.

EDUCACIÓN Y CULTURA COMO FORMA DE INTERVENCIONISMO

Algunos de los bondadosos programas de las compañías de Estados Unidos para el resto del continente consistieron en invertir en la educación profesional, en investigaciones científicas y en distintos estímulos que brindaran a los beneficiarios herramientas para contribuir a resolver las problemáticas sociales de Latinoamérica. Por supuesto, hay quienes entienden estas iniciativas como formas soterradas de penetración cultural, especialmente porque, en gran medida, las fundaciones encargadas de otorgar las becas y los auxilios correspondían a las filiales de los emporios estadounidenses. Sin embargo, el hecho de que esos beneficios no provinieran directamente de políticas gubernamentales de Estados Unidos sino de instituciones privadas que se presentaban como fundaciones, evidenciaba, por un lado, que la desigual distribución de la riqueza mundial se encontraba concentrada precisamente en este país, que sus actividades transnacionales cumplían papeles políticos disfrazados de filantropía, y que sus actividades caritativas cumplían la doble función de favorecerles mediante exenciones fiscales, al tiempo que contribuían a limpiar la imagen de los magnates produciendo un perfil generoso y desinteresado en torno a Estados Unidos y a sus intereses comerciales. La influencia de su política exterior coincidía precisamente con las actividades que le producían las exenciones fiscales de las fundaciones: la educación, la salud, la investigación y la cooperación cultural. De especial interés para

este capítulo son, en consecuencia, dos fundaciones que tuvieron un impacto importante en el desarrollo del arte latinoamericano: la Guggenheim y la Rockefeller.

Si la intervención de Estados Unidos en América Latina puede comprenderse como una forma de penetración, el "robo de cerebros" fue aún más lejos: no solo se trataba de adoctrinar a los profesionales por medio de programas educativos que proyectaban un panorama idílico del capitalismo y del *american way of life*, sino, además, de aprovechar las precarias circunstancias de los países subdesarrollados latinoamericanos para sonsacar a los mejores talentos en áreas de importancia para la economía de Estados Unidos. Quienes en mayor medida denunciaron el "robo de cerebros" fueron los intelectuales cubanos que, como el periodista Óscar Pino Santos, lograron equiparar en términos económicos cómo, mediante esta forma de penetración, los países latinoamericanos perdían cuantiosos recursos y la oportunidad de que sus profesionales contribuyeran al desarrollo de la región:

> Entre 1962 y 1966, para citar un ejemplo, la emigración de elementos altamente calificados hacia los Estados Unidos de Norteamérica ascendió a 59.806 personas. De entre ellas [...] 12.261 procedían de América Latina, que así perdieron 3.201 ingenieros, 1.158 especialistas de ciencias naturales y exactas, 4.481 médicos y odontólogos, 3.114 enfermeras, 307 especialistas en ciencias sociales. [...] América Latina puede haber contribuido con más de 1.000 millones de dólares a los Estados Unidos durante la década del 60, en la forma de graduados universitarios que emigran hacia ese país.[36]

---

[36] Óscar Pino Santos, "Acusa Cuba a EU en la UNCTAD por el éxodo de personal calificado de países pobres hacia los industrializados", Granma, La Habana, 27 de abril de 1972.

Por supuesto, este "robo de cerebros" tenía más objetivos que ampliar la economía apoyándose en destacados profesionales provenientes de América Latina: también pretendía aprovechar la presencia de estos agentes culturales para profundizar en el conocimiento de sus países de origen. Desde 1940, en pleno contexto de la Segunda Guerra Mundial, las fundaciones Rockefeller, Guggenheim y Carnegie, entre otras, aprovecharon los intercambios para robustecer las áreas de estudios interamericanos con el fin de fortalecer su política exterior, impulsar la Doctrina Monroe y proteger sus intereses particulares en el hemisferio. Así lo explica Lewis Hanke al analizar el vínculo entre la coyuntura global y el interés de Estados Unidos por el resto del continente:

> The war confined most of their activities to the American continent, and the result was beneficial for the growth of Latin American studies in the United States. For the first time there was a real influx of Latin American professors into our universities… [they] gave our students and professors a living contact with Latin American culture.[37]

Este argumento explica por qué las becas y los intercambios recibieron financiación y apoyo político del Departamento de Estado; es decir, más allá de la filantropía era una necesidad ligada a la Seguridad Nacional. En 1942, en un mancomunado trabajo entre entidades del Gobierno de Estados Unidos y algunas instituciones académicas, se conformó el Joint Committee on Latin American Studies, que sirvió esencialmente para impartir formación básica a empleados gubernamentales en el idioma y

[37] Lewis Hanke, "The Development of Latin American Studies in the United States", *The Americas* (Cambridge University Press) 4, n.° 1 (4 de julio de 1947), 37.

las costumbres de América Latina. En 1957 se promulgó el Decreto de Educación para la Defensa Nacional, mediante el cual el Gobierno financió 125 centros universitarios especializados en formación en idiomas extranjeros y en conocimientos sobre países foráneos, programa dirigido a miembros de las Fuerzas Armadas, diplomáticos y personal del Servicio Secreto[38]. Gran parte de los formados en esas instituciones engrosarían la nómina de las embajadas de Estados Unidos en los países latinoamericanos. Por su parte, en 1950 la Fundación Ford destinó 270 millones de dólares a becas y apoyo para que las universidades de Estados Unidos establecieran programas de idiomas y centros de estudios latinoamericanos[39]. Los Ford ya eran de tiempo atrás mecenas de la educación y supieron conjugarla con el apoyo a las artes. Entre 1932 y 1933, Edsel Ford, hijo del patriarca Henry Ford, comisionó al muralista mexicano Diego Rivera la realización de murales para el Detroit Institute of Art, del cual era presidente. Las obras se acoplaron al tema de la industria automotriz, algo muy conveniente, ya que el instituto se financiaba con dineros de la compañía de vehículos fundada por Ford padre.

Como parte de la política exterior de Estados Unidos para el resto de los países americanos, en 1940 el gobierno de Franklin D. Roosevelt fundó la Oficina del Coordinador para los Asuntos Interamericanos (OCIAA), una organización de inteligencia creada para combatir la propaganda nazi y fascista durante la Segunda Guerra Mundial. De las instituciones gubernamentales, esta fue la que solicitó la mayor cantidad de empleados de procedencia latinoamericana. De hecho, de acuerdo con el historiador e hispanista Lewis Hanke, a la OCIAA se debió la

---

[38] Gustavo Remedi, *Vista desde el Norte: Sinopsis de los estudios latinoamericanos hasta la década de 1980* (Montevideo: Universidad de la República, 2011), 49.

[39] *Ibid*., 49-51

potenciación sin precedentes de los estudios latinoamericanos en Estados Unidos, especialmente como resultado de los tiempos bélicos y de conspiración que se vivían[40]. Por tanto, la persona apropiada para dirigirla no era otro que el joven Nelson A. Rockefeller (Bar Harbor, Maine, 1908-Nueva York, 1979), un joven empresario y heredero del emporio petrolero familiar que conocía bien el idioma y la región debido a sus constantes viajes por las filiales de las compañías petroleras de su familia en América Latina. Rockefeller, que era hijo de la fundadora del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) y había sido presidente de la institución desde 1939, aprovechó su red de conexiones para crear, a través de la fundación familiar, el Museo y la OCIAA, canales políticos que encauzarían fondos, donaciones y becas a proyectos en América Latina a través de la PAU.

La sensibilidad y el interés de Rockefeller por el arte fueron seguramente los responsables de que su oficina, la OCIAA, financiara los estudios antropológicos adelantados por el Instituto de Investigaciones Andinas de Yale y otros proyectos, como la publicación del *Índice estratégico de las Américas* y un ambicioso mapa de Hispanoamérica a escala 1:1 000 000[41]. Otra iniciativa personal de Nelson Rockefeller gestionada a través de la OCIAA fue la organización de una gira del Ballet Americano por Latinoamérica en 1941, que serviría de fachada para la conformación de una colección de arte latinoamericano para el MoMA, como se verá más adelante.

Esta conexión entre los Rockefeller, la política exterior de Estados Unidos, el arte y Latinoamérica explica por qué la Fundación Rockefeller tuvo un papel tan determinante en este aspecto. Prueba

[40] Hanke, *The Development of Latin American Studies*, 32-64.

[41] Remedi, *Vista desde el Norte*, 79.

de ello es, además, que en 1940, el mismo año en que fundó la OCIAA con Nelson a la cabeza, la fundación familiar hizo público su interés por dedicar esfuerzos y destinar recursos al apoyo del estudio de América Latina: "The Rockefeller Foundation has been particularly interested in the last few years in trying to discover methods by which we here in the United States can obtain a more intelligent understanding of the cultural life of Latin America"[42].

La experiencia de los Rockefeller en el campo de la educación comenzó cuando el patriarca de la familia, John D. Rockefeller, contribuyó económicamente a la fundación de la Universidad de Chicago en 1890. Sin embargo, con el tiempo, la Fundación Rockefeller pasó a dar un apoyo descomunal a numerosas instituciones académicas y beneficiarios, a tal punto que en la actualidad sobrepasan de 170 los científicos galardonados con el Nobel y numerosos jefes de Estado de distintas naciones del mundo. Aunque gran parte de los esfuerzos de esa fundación se han destinado a proyectos médicos y a la seguridad alimentaria en el mundo (campos que seguramente eran más rentables para sus propósitos), la Fundación Rockefeller tuvo un papel determinante tanto en la cultura latinoamericana como en su comprensión en Estados Unidos.

Por medio de la División de Humanidades de la Fundación Rockefeller —dirigida por estadounidenses especialistas en Latinoamérica como Irving A. Leonard o William Berrien—, se concedieron fondos para que instituciones como la PAU y universidades como Tulane, North Carolina, Duke o Brown accedieran a la compra de libros y material microfilmado que sirviera a los propósitos de los estudiosos de América Latina[43].

---

[42] *The Rockefeller Foundation Annual Report for 1940* (Nueva York: The Rockefeller Foundation, 1941), 56.

[43] Hanke, *The Development of Latin American Studies*, 33.

Su apoyo económico permitió, además, la creación del Archivo de Cultura Hispánica en la Library of Congress, en Washington. En 1956 financiaron los estudios arqueológicos de la región de Tikal —luego de la intervención de la CIA en Guatemala, que tuvo como consecuencia el derrocamiento de Jacobo Árbenz—, y el mismo año apoyaron un colosal proyecto antropológico en Puerto Rico realizado por las universidades de Columbia y de Puerto Rico[44].

Todo este aparataje en torno a los estudios latinoamericanos en tiempos de guerra produjo en poco tiempo una inusitada aparición de expertos en el campo del arte, que antes de 1939 habría sido imposible encontrar. Académicos como Gibson A. Danes (director del Yale Art Institute), MacKinley Helm (experto en muralismo e historia de México), Lincoln Kirstein (figura clave en la conformación en 1943 de la colección de arte latinoamericano del MoMA), Alfred H. Barr Jr. (creador del Fondo Interamericano para el Coleccionismo de Arte Latinoamericano), George Kubler (especialista en arquitectura prehispánica), John McAndrew (estudioso de la arquitectura religiosa colonial de México), Elizabeth Wilder (autora de investigaciones sobre arte colonial de México), Verle Annis (especialista de la arquitectura colonial de Guatemala), Robert Chester Smith (autor de estudios sobre el arte colonial de Brasil), Harold E. Wethey (experto en la arquitectura virreinal de Bolivia y Perú), entre muchos otros, obtuvieron apoyo y becas de las fundaciones Rockefeller, Ford y Carnegie para afianzar sus conocimientos y viajar a los países donde realizarían sus investigaciones, gracias a lo cual obtendrían cargos importantes en distinguidas universidades de Estados Unidos, museos y comités artísticos.

La profesionalización del campo de los estudios americanos, la rápida formación y aparición de expertos, las estrategias de la política exterior en tiempos de conspiración y las instituciones

[44] Remedi, *Vista desde el Norte*, 97.

gubernamentales destinadas a apoyar tales fines coincidieron en generar un especial interés por adquirir arte latinoamericano para las colecciones de los museos. El Metropolitan Museum de Nueva York inició su colección de arte colonial gracias a la asesoría del historiador y político ecuatoriano José Gabriel Navarro. El Brooklyn Museum formó su colección de arte colonial en torno a la exposición "America South of the U. S.", exhibida en 1941, y puso obras de su colección a disposición del OCIAA para que circularan por todo el continente[45]. Algo similar ocurrió con las colecciones del Chicago Art Institute, del Philadelphia Museum, del San Francisco Museum of Art y de otras instituciones. En cualquier caso, todas ellas se centraban en las reliquias antropológicas y el arte del pasado, con especial énfasis en obras prehispánicas y coloniales. Era evidente que sus expertos no se habían esforzado mucho por mirar las prácticas artísticas contemporáneas, o simplemente las subvaloraban en la medida en que no concebían como arte moderno lo producido en países donde aún no se podía hablar de *modernidad* ni de *modernización*. En términos prácticos, ese juicio de valor demostraría que, si para ellos las vanguardias europeas tenían un rol protagónico en el presente, por ahora no tenía sentido apostar por el arte contemporáneo de los países latinoamericanos.

Por eso, la institución que mejor desempeñó el rol de puente entre las manifestaciones contemporáneas del arte latinoamericano y los Estados Unidos en medio de la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría fue el Museum of Modern Art, en Nueva York. El MoMA es en este aspecto un apasionante escenario que reflejó las tensiones políticas, económicas y culturales del siglo XX, no solo por tomar el relevo de las vanguardias europeas, algo que lo convirtió en el epicentro del arte moderno del mundo, sino también

---

[45] Brooklyn Museum Archives, *Records of the Department of Public Information: Press Releases, 1939-1941* (Box. 10-12, 1941), 201.

porque desde allí los Rockefeller lograron entramar aspectos como la política exterior de Estados Unidos, las artes plásticas y sus multimillonarias inversiones.

OIL ON CANVAS: ROCKEFELLER, ARTE LATINOAMERICANO Y PETRÓLEO

Al empezar el siglo XX, John D. Rockefeller (Richford, Nueva York, 1839-Ormond Beach, Florida, 1937) ya había consolidado el monopolio mundial de la industria petrolera, la Standard Oil Company. Para cuando comenzó la Revolución mexicana, en 1910, sus compañías controlaban la totalidad de la producción petrolera de ese país, que en ese momento era el primer productor de crudo del mundo. Los Rockefeller también controlaban 89 minas y el 80 % de los ferrocarriles de México, construidos precisamente para facilitar la movilidad hacia los yacimientos petroleros y mineros a lo largo del país. A la influencia política derivada de estos intereses se sumaba la influencia económica: John D. Rockefeller incursionó en las finanzas al fundar y dirigir el National City Bank, que tendría filiales en todo el continente. Por tanto, al comienzo de la Revolución mexicana, el apellido Rockefeller se convirtió en sinónimo del imperialismo estadounidense que tanto combatía esa revolución.

Precisamente para contrarrestar esa imagen y a la vez realizar acciones que pudieran contribuir a las exenciones fiscales de las actividades de la familia, en 1913 se creó la Fundación Rockefeller, cuyo propósito era "receiving and maintaining a fund or funds and applying the income and principal thereof to promote the well-being of mankind throughout the world"[46], un objetivo

[46] *The Rockefeller Foundation Annual Report 1913-1914* (Nueva York: The Rockefeller Foundation, 1914), 7.

que en gran medida demuestra su intención expansionista, ya que hacía explícita su preocupación por figurar globalmente.

En 1929, mientras John D. Rockefeller Jr. (Cleveland, Ohio, 1874-Tucson, Arizona, 1960), hijo del patriarca, consolidaba su poder iniciando la construcción del mítico rascacielos de la familia en Manhattan, al tiempo que ocurría la crisis económica más grave del siglo XX en Estados Unidos, su esposa, Abby Aldrich (Providence, Rhode Island, 1874-Nueva York, 1948), fundó la que en pocos años se convertiría en la institución artística más influyente del continente: The Museum of Modern Art (MoMA). Al ser el primer museo en autodenominarse *moderno*, el nombre ni siquiera necesitó especificar que estaba asentado en Nueva York: en su momento era el único museo del mundo dedicado a aquellas manifestaciones que los museos europeos aún miraban con sospecha. Abby Aldrich fundó el museo con un legítimo amor por el arte, pero fueron sus hijos —con vocación de empresarios por la línea paterna, y amor genuino por el arte por la línea materna— quienes comprendieron el potencial del nexo entre arte, petróleo, política y filantropía. Uno de esos hijos que heredaron el interés por el arte, el empresario, banquero y coleccionista de arte David Rockefeller (Nueva York, 1915-2017), explicaría muy bien en un discurso de 1966 ante sus pares empresarios multimillonarios la responsabilidad que recaía en ellos de ejercer un comprometido y decidido mecenazgo artístico:

> This is a situation that should concern us all, both as businessmen and as citizens. For the arts are a vital part of human experience, and surely our success as a civilized society will be judged largely by the creative activities of our citizens in art, architecture, music, and literature. Improving the condition of the performing and visual arts in this country calls, in my judgment, for a massive cooperative effort in which business corporations must assume

> a much larger role than they have in the past. The corporate community as a whole has a long way to go in accepting the arts as an appropriate area for the exercise of its social responsibility.[47]

David Rockefeller, quien entre 1940 y 1981 fue el presidente del banco familiar, el Chase Manhattan Bank, posteriormente conocido como J. P. Morgan Chase & Co., no dudaba en autodefinirse como el Medici de un "nuevo Renacimiento". Esa indiscutible posición de autoridad le permitía tomarse el atrevimiento de explicarles didácticamente a sus colegas cómo convertir el apoyo económico al arte y la cultura en una poderosa herramienta para "moldear" los aspectos políticos, sociales y económicos "en una forma constructiva"[48]. Esta perspectiva empresarial explicaría el interés por el arte que emporios como Guggenheim y Ford, entre otros, adquirieron en Estados Unidos en tiempos de los Rockefeller. De esta forma, se disfrazaba de responsabilidad social con el Tercer Mundo lo que en realidad era la protección de sus propios intereses económicos. Para los Rockefeller, por ejemplo, la Standard Oil de New Jersey era, entre todas sus inversiones, el negocio más lucrativo, pero paradigmáticamente la mayor parte de las utilidades que generaba provenía del extranjero —América Latina, más precisamente—. A esto se debe el interés que las políticas exteriores empezaron a tener entre los miembros de la familia, especialmente en el convulsionado ambiente de la Guerra Fría. La preocupación por perder las concesiones y que su participación

---

[47] David Rockefeller, *Culture and the Corporation David Rockefeller* (Nueva York: Americans for the Arts, 1966), 3, consultado el 5 de mayo de 2022, https://www.americansforthearts.org/sites/default/files/pdf/2016/events/rockefeller/David%20Rockefeller%20speech%201966.pdf

[48] *Ibid*.

en la industria petrolera de todo el continente disminuyera debido a las políticas de izquierda que amenazaban con nacionalizar las empresas extranjeras, fueron el detonante para que los Rockefeller empezaran a expandir su campo de acción del mundo empresarial a las políticas internacionales.

Nelson A. Rockefeller (Bar Harbor, Maine, 1908-Nueva York, 1979), segundo hijo de Abby Aldrich y John D. Rockefeller Jr., heredó por la línea paterna el hábil instinto de empresario, de su abuelo materno, el interés por la política, y de su madre, la pasión por el arte y el coleccionismo. Y por parte de ambas familias, era multimillonario de nacimiento. A esta particular unión de motivantes —a los que se debe sumar que era el heredero natural de la Standard Oil, la compañía más grande del mundo y el mayor monopolio energético que haya existido—, habría que agregar que en él confluían las capacidades que lo llevarían a ser uno de los hombres más ricos del mundo y, a la vez, el personaje más determinante de la economía, la política y la cultura de su tiempo. Su carrera política —que siempre fue paralela a la administración de su propio imperio comercial y a sus incursiones e intereses en el campo del arte— se desarrolló precisamente en este tipo de instituciones. De hecho, concibió de una forma tan estrecha todas estas actividades que en alguna oportunidad confesó jocosamente: "all I know about politics I learned at the Museum of Modern Art"[49]. Así que, mientras se desempeñaba en cargos como coordinador de la Office for Inter-American Affairs (OCIAA) en el gobierno de Franklin D. Roosevelt —una división dedicada a producir y divulgar propaganda antifascista en América Latina en tiempos de la Segunda Guerra Mundial—, paralelamente fungía como presidente del MoMA.

---

[49] John Hightower, *The Arts: Years of Development, Time of Decision: A Symposium* (Austin: Lyndon B. Johnson School of Public Affairs, University of Texas at Austin, 1976), 15.

Aquel primer cargo de Rockefeller en 1940 fue creado en el marco de la Política del Buen Vecino, de Roosevelt, una alianza cooperativa concebida para fortalecer las relaciones exteriores con los países americanos mediante la creación de un frente unido para afrontar cualquier tipo de amenaza. Rockefeller dominaba el español y conocía bien Latinoamérica gracias a sus largos viajes de visita a los campos petroleros y negocios familiares en la región, especialmente entre 1937 y 1939, cuando se desempeñó como presidente de la Creole Petroleum Company, subsidiaria de la Standard Oil de New Jersey en Venezuela. De hecho, a lo largo de su vida se preció de conocer todos los países latinoamericanos, menos Paraguay[50], y gracias a esos viajes fue conformando una valiosa colección de arte primitivo, piezas prehispánicas y artesanías. Esa afinidad y el conocimiento del terreno lo convirtieron en el candidato apropiado para el cargo de coordinador de la OCIAA, una institución que en apariencia cumplía papeles filantrópicos, culturales y educativos, pero cuyo interés real era fungir como una agencia de seguridad e inteligencia en tiempos de ascensión del nazismo.

El inicio de las relaciones entre Nelson Rockefeller y el arte latinoamericano está ligado al MoMA y a la recepción del muralismo mexicano en Estados Unidos, que fue fervorosamente adoptado por jóvenes artistas quienes veían en el triunvirato mexicano conformado por Diego Rivera (Guanajuato, 1886-Ciudad de México, 1957), José Clemente Orozco (Zapotlán el Grande, 1883-Ciudad de México, 1949) y David Alfaro Siqueiros (Camargo, 1896-Cuernavaca, 1974) una nueva escuela de arte americano revolucionario. La poderosa presencia e influjo de los muralistas los llevó al reconocimiento internacional a finales de la década de 1920, no solo como producto de

[50] Alissa Lagamma, *The Nelson Rockefeller Vision: In Pursuit of the Best in the Arts of Africa, Oceania, and the Americas* (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2014), 9.

la divulgación de su obra en otros países, sino además por el exilio de gran parte de estos artistas debido a la persecución al Partido Comunista y sus simpatizantes por parte del político Plutarco Elías Calles durante su mandato como presidente de México (1924-1928), y la consecuente influencia suya en los gobiernos posteriores hasta 1934. Este éxodo coincidió con las invitaciones que empezaron a recibir en Estados Unidos a inicios de la década de 1930, siendo los primeros murales en pintarse allí los de Orozco en (Pomona College, en 1930), a los que seguiría el proyecto de Diego Rivera para el Detroit Institute of Arts (1932) y otros proyectos subvencionados por distintas instituciones públicas y privadas de Estados Unidos. A pesar de que los muralistas siempre hicieron explícita su ideología marxista, eso no fue inconveniente para que la empresa privada empezara a financiar sus producciones, ni tampoco fue problema para que los artistas recibieran apoyo proveniente del capitalismo. Abby Aldrich Rockefeller se convirtió en patrona de los artistas mexicanos al participar en la comisión de un mural de Orozco para el Dartmouth College en 1932 —la misma universidad donde se graduó su hijo Nelson como economista—, y organizando en el MoMA una gran exposición retrospectiva de Diego Rivera en 1931 —el segundo artista invitado a una exposición individual de gran formato luego de Henri Matisse—. Precisamente, la primera obra de arte latinoamericano que llegó a la colección del MoMA fue donada por Abby Aldrich en 1935: *The Subway* (1928) de José Clemente Orozco[51].

El vínculo que se fue estrechando entre los Rockefeller y Rivera motivó que en 1932 la familia de empresarios le comisionara los murales del gran *hall* central del Rockefeller Center de Nueva York, su gran rascacielos. Rivera presentó el boceto para

---

[51] Waldo Rasmussen, *Latin American Artists of the Twentieth Century: A Selection from the Exhibition* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1993), 8.

la realización de la obra *Man at the Crossroads Looking with Hope and High Vision to the Choosing of a New and Better Future*, una composición que representaba, por un lado, el apogeo y la decadencia de una sociedad en medio de la prostitución, el consumismo y la guerra, y, por otro, una triunfante comunidad conformada por trabajadores y líderes revolucionarios. En el medio, un dínamo separaba ambas visiones de la sociedad, y unas elipses que surgían del medio presentaban visiones macroscópicas de los astros y galaxias, y microscópicas de células y bacterias. Estando bastante adelantada la realización del fresco, Nelson Rockefeller reparó en que uno de los líderes retratados no era otro que el revolucionario ruso Vladimir Lenin, y le pidió al artista que replanteara la composición[52]. La negativa de Rivera desató una polémica bastante mediática, que incluyó movilizaciones y protestas. Sin embargo, los Rockefeller decidieron ponerle fin al asunto despidiendo al artista y ordenando la destrucción del mural en febrero de 1934, lo que coincidió con el inicio del gobierno progresista de Lázaro Cárdenas en México, quien favoreció el retorno de los muralistas a su país. Parte de los 21 000 dólares de honorarios pagados a Rivera por el inacabado mural fueron usados para que, a su regreso a Ciudad de México, pintara una versión de menor tamaño de la misma obra en el Palacio de Bellas Artes, donde esta vez incluía, en la escena del prostíbulo un retrato de John D. Rockefeller justo frente a una de las elipses microscópicas, en las que Rivera pintó a propósito los microorganismos de las venéreas. Rivera partió a México, no sin antes expresar a los medios de Estados Unidos su malestar por la destrucción de su obra: "The Rockefellers demonstrate that the system they

[52] Laurence P. Hurlburt, *The Mexican Muralists in the United States* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1989), 169.

represent is the enemy of human culture, as it is of the further advance of science and the productive power of mankind"[53].

En cualquier caso, el incidente no pasó a mayores, a pesar de lo que pareciera haber sido motivo de una profunda enemistad de por vida. Los Rockefeller siguieron admirando y coleccionando obras de Rivera, e incluso Abby le regaló en 1940 a su hijo David con motivo de su matrimonio la obra *The Rivals* (1931), que estuvo en su colección privada durante toda su vida. Por su parte, Nelson sería después bien recibido y hospedado en casa de Rivera y su esposa, Frida Kahlo, en octubre de 1939, durante un viaje que el magnate hizo a México que, aunque se originó por una urgencia relacionada con asuntos petroleros, concluyó con una exposición de arte mexicano en el MoMA.

Nelson Rockefeller y la "buena vecindad"

En 1938, el presidente Lázaro Cárdenas hizo efectiva una ley de expropiación que afectó a la mayor petrolera de México, la Huasteca Petroleum Company, subsidiaria de la Standard Oil de New Jersey. Aunque la pugna entre el Gobierno nacional y las empresas extranjeras por el uso de los recursos naturales de México era un conflicto que databa de décadas atrás, Cárdenas propició la nacionalización en medio de su momento de mayor popularidad, que se debía en gran medida a su oposición a la intervención extranjera y al exacerbado clima de orgullo nacional que los mismos artistas y agentes culturales habían contribuido en crear. La retadora medida presidencial buscaba crear empresas nacionales que aprovecharan los multimillonarios dividendos que se fugaban casi todos al extranjero y, de paso, ofrecer a la

[53] *Ibid.*, 174

población mejores y más justas condiciones laborales que las que les ofrecían a los trabajadores las petroleras foráneas[54].

Nelson Rockefeller acudió con urgencia a México en 1939 para mediar y proponer alternativas que favorecieran sus negocios familiares. No era la primera vez que su familia intervenía en las políticas mexicanas, pues en 1909 la Standard Oil había contribuido a derrocar al dictador Porfirio Díaz financiando el golpe de Estado con un millón de dólares que entregó al revolucionario Francisco Madero, quien una vez en el poder renovó a la empresa las concesiones de la exploración petrolera por diez años más. En esta ocasión, Nelson desarrolló sus negociaciones en México no presentándose como representante de las petroleras, sino como presidente del MoMA, por lo cual la realización de una gran exposición de arte titulada "Twenty Centuries of Mexican Art" funcionó como una fachada de diplomacia cultural y política en medio de la tensión económica y comercial. La exposición, realizada en el MoMA en mayo de 1940, fue una muestra sin precedentes que exigió el trabajo mancomunado entre el museo y el Gobierno mexicano. En el recientemente inaugurado edificio del museo se exhibieron más de cinco mil objetos de culturas prehispánicas, arte colonial y obras de artistas contemporáneos, entre quienes se destacaban los muralistas. Uno de ellos, José Clemente Orozco, incluso fue invitado para que, en el marco de la exposición, pintara en el museo un gran mural, que realizado en diez días y titulado *Dive Bomber and Tank*, el pintor dedicó a la tensión belicista que la Segunda Guerra Mundial cernía sobre América.

"Twenty Centuries of Mexican Art" fue indirectamente la incursión de Nelson Rockefeller en la diplomacia política al usar la excusa cultural como pretexto para estrechar los lazos entre su

[54] Lázaro Cárdenas, *Apuntes* (México D. F.: Edición Perenne, UNAM, 2022).

familia y el presidente Cárdenas, a quien le dedicó las primeras palabras de agradecimiento en el catálogo de la exposición[55]. También le permitió conocer durante el desarrollo de la selección a un estudioso conocedor del arte prehispánico que se convertiría en su amigo, aliado y, desde 1943, en empleado directo de Nelson como director de programas de arte de la OCIAA, en 1944, vicepresidente de asuntos internacionales del MoMA y, en 1949, director del museo: René d'Harnoncourt (Viena, Austria, 1901-Long Island, Estados Unidos, 1968).

Como presidente del MoMA, Rockefeller se refirió a "Twenty Centuries of Mexican Art" como un acontecimiento cuyo impacto iba más allá de lo cultural: "The exhibition should contribute to a better understanding of the people and the cultural life of Mexico at this time when there is such widespread interest throughout this country in our Latin-American neighbors"[56]. Llama la atención el uso de este último concepto, *neighbors*, sintonizado con la doctrina panamericana de la "buena vecindad" del entonces presidente de Estados Unidos Franklin D. Roosevelt, en momentos en que iniciaba la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, la exposición no logró echar atrás la política de expropiación de Cárdenas ni convencerlo de crear nuevas petroleras en sociedad entre los extranjeros y el gobierno. Ante esta negativa, Estados Unidos y otros países que tenían participación en las petroleras mexicanas impusieron un bloqueo de insumos para entorpecer la producción interna e impedir la refinación del petróleo, e influyeron políticamente para

---

[55] The Museum of Modern Art, *Twenty Centuries of Mexican Art* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1940), 8.

[56] The Museum of Modern Art, *Twenty Centuries of Mexican Art,* comunicado de prensa, febrero de 1940, consultado el 13 de enero de 2020, https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2985_300061951.pdf?_ga=2.39181543.575405659.1651965903-1469080934.1651630537

que países aliados no compraran el crudo de México, lo que no dejó a Cárdenas más opción que vender el petróleo a los países enemigos del Eje: Alemania e Italia.

Esta circunstancia parece haber motivado a Rockefeller a transmitirle su preocupación a Roosevelt, a quien alertó sobre la creciente pérdida de influencia de Estados Unidos entre los demás países del hemisferio —especialmente con uno tan influyente como México—, lo cual, en un futuro próximo podía convertirse en una amenaza dadas las alianzas que empezaban a surgir entre los países fascistas y las naciones latinoamericanas[57]. Su preocupación se resumía en las siguientes palabras: "I believe that the Axis wishes not only eventually to conquer Latin America but also more immediately to use certain Republics as bases from which to attack the US"[58]. La recomendación de Rockefeller al presidente de Estados Unidos fue tomada con seriedad y, poco tiempo después, se creó la Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA), una agencia con funciones de propaganda e inteligencia destinada a mantener la seguridad panamericana o, más bien, a alcanzar una alianza hemisférica con Estados Unidos capaz de asegurar sus intereses económicos, comerciales y militares en caso de que se desatara un conflicto. Ahora, en su nuevo cargo en esta oficina, Nelson contrató como subalternos de la agencia a personas que ya hacían parte de su nómina en la Standard Oil, en el MoMA, o en otros ámbitos del portafolio de los Rockefeller.

---

[57] Office of Inter-American Affairs, *History of the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (Washington DC: United States Government Printing Office, 1947), 6.

[58] Catha Paquette, "Critical Consequences: Mexican Art at New York's Museum of Modern Art During World War II", en *El proceso creativo, XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte* (México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 541.

"Twenty Centuries of Mexican Art" sería el último evento del MoMA en el que Rockefeller fungiría como presidente, ya que poco después, al ser nombrado en el cargo de la OCIAA debió renunciar al museo en Nueva York para dedicarse de lleno a sus obligaciones como funcionario público en Washington. Pero esto no significa que su influencia en el MoMA y en el campo general del arte hubiera decrecido: por el contrario, Nelson utilizó su nuevo poder institucional y el poderoso presupuesto oficial asignado a su oficina —que llegó a estimarse en 118 millones de dólares entre 1941 y 1946[59]— para desarrollar intercambios culturales con los demás países del hemisferio, con la fiel convicción de que el arte y la cultura podían desempeñar un papel determinante para estrechar lazos con el resto del continente.

Las medidas que tomó desde la OCIAA fortalecieron el papel político que el MoMA empezó a desempeñar. Durante la Segunda Guerra Mundial el MoMA realizó diecinueve exposiciones que itineraron por América Latina[60] en el marco de las políticas del nuevo director del Museo, John Hay Whitney —el mismo que fundaría el Museo Whitney y que reemplazó a Rockefeller entre 1941 y 1946—, quien describió explícitamente el programa que el museo cumpliría en tiempos de guerra en un boletín de prensa así: "John Hay Whitney announces Museum of Modern Art will serve as weapon of national force"[61]. Esta idea parecía el eco de una propuesta anteriormente formulada

---

[59] Office of Inter-American Affairs, *History of the Office*, 267.

[60] Lucie Levine, "Was Modern Art Really a CIA Psy-Op?", *JStore Daily* (1 de abril de 2020), consultado el 24 de julio de 2020, https://daily.jstor.org/was-modern-art-really-a-cia-psy-op/

[61] The Museum of Modern Art, "John Hay Whitney Announces Museum of Modern Art Will Serve as Weapon of National Force", comunicado de prensa, Nueva York, 28 de febrero de 1941, consultado el 13 de enero de 2020, https://www.moma.org/momaorg/shared/

por el director fundador del museo, Alfred H. Barr (Detroit, 1902-Salisbury, 1981), quien en un curioso diagrama representó la colección del museo como un torpedo: "a torpedo moving through time, its nose the ever advancing present, its tail the ever receding past of 50 to 100 years ago"[62]. Y al ver el diagrama del torpedo queda aún más clara la misión política que perseguía el museo: situar a Estados Unidos y México como la punta de la bala para mediados de siglo, una meta que si se había interpuesto en 1933 para cuando realizó el dibujo, tendría que cumplirla en los siguientes 17 años. El proyecto de Whitney tenía el respaldo de figuras políticas latinoamericanas en Washington como Luis Quintanilla, embajador de México en Estados Unidos, quien definió esta idea de una "Travelling Art Caravan" como un proyecto que "haría más por unirnos como amigos que diez años de labor política y comercial"[63].

Una de las más importantes y más grandes exposiciones de este proyecto de itinerancia interamericano fue "La pintura contemporánea norteamericana", de 1941. La OCIAA logró reunir una selección de más de 300 obras de 112 artistas de Estados Unidos (entre ellos Thomas Hart Benton, Edward Hopper, Georgia O'Keeffe, Grant Wood, Ben Shahn, por nombrar a algunos de los más destacados[64]), prestadas por algunas de las instituciones culturales más importantes de

---

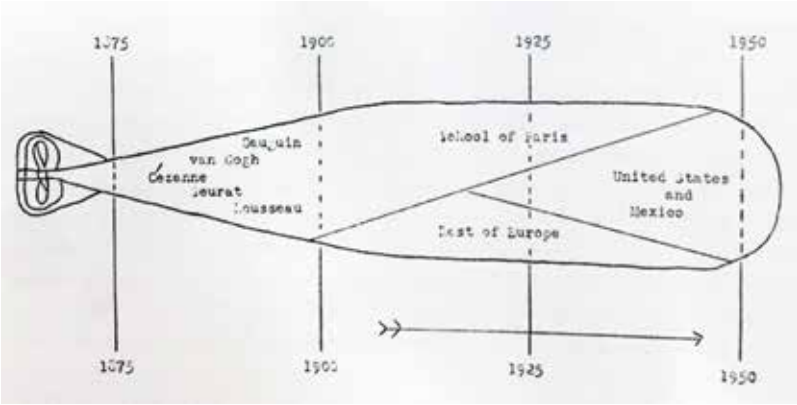
pdfs/docs/press_archives/676/releases/MOMA_1941_0015_1941-02-28_41228-14.pdf

62 Alfred H. Barr, "Report on the Permanent Collection", verano de 1933, Alfred H. Barr, Jr. Papers, II.C.17, The Museum of Modern Art Archives, Nueva York.

63 *Ibid.*

64 Museum of Modern Art, *La pintura contemporánea norteamericana* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1941), 165-166.

Estados Unidos (The American Museum of Natural History, The Brooklyn Museum, The Metropolitan Museum of Art, The Museum of Modern Art y The Whitney Museum of American Art), la cual se exhibió entre mayo y diciembre de ese año en salas de exposición de La Habana, Ciudad de México, Caracas, Bogotá, Quito, Lima, Río de Janeiro, Montevideo, Buenos Aires y Santiago de Chile[65].



Alfred H. Barr Jr. ""Torpedo' Diagram of Ideal Permanent Collection," página 3 de "Report on the 'Permanent Collection"'. 1933. © Colección OAS AMA/Art Museum of the Americas, Washington.

Al final de la exposición, en diciembre de 1941 se produjo el ataque de Japón a la base militar estadounidense en Pearl Harbor, lo que provocó el ingreso de Estados Unidos a la Segunda Guerra Mundial como parte de las naciones aliadas. La OCIAA ordenó inmediatamente "doblar los esfuerzos culturales y acelerar su ejecución, pero enfocado a nuevos desarrollos"[66], es decir, fortalecer

---

[65] Office of Inter-American Affairs, *History of the Office*, 93.

[66] *Ibid*., 92.

con urgencia la simpatía con los países del hemisferio ahora que la confrontación global incluía a un país de la región. Rockefeller condujo a la agencia a robustecer el intercambio de académicos y los programas educativos a través de universidades aliadas y fundaciones como la Rockefeller o la Carnegie; apoyó la realización de excursiones arqueológicas por Sudamérica; potenció su propaganda en los países de Latinoamérica contratando a prestigiosos directores de cine para hacer documentales y películas en los que se hiciera evidente la benéfica relación de Estados Unidos con Suramérica, para lo cual fueron enviados a la región Luis Buñuel, Orson Welles y Walt Disney —que en 1941 realizó las películas *Saludos amigos* y *The Three Caballeros*, en las que el Pato Donald y otros personajes animados tienen aventuras en distintos escenarios de Latinoamérica—[67]; financió el fortalecimiento de bibliotecas e instituciones educativas en toda América Latina; y muchas otras medidas que beneficiaban en los países en subdesarrollo campos como la tecnología, la agricultura, la medicina y la sanidad.

Otro de los grandes proyectos liderados por Rockefeller desde la OCIAA, en el marco de las políticas de la Buena Vecindad dirigidas al campo de las artes visuales fue la creación de una colección de arte latinoamericano que, con el fin de congregar un vasto número de obras, se concentraría en el MoMA, donde reuniría en una sola las nuevas adquisiciones, las ya presentes en la colección del museo y las de la familia Rockefeller. Sin embargo, hay que comprender que la adquisición de esas obras, más que un legítimo interés por las prácticas artísticas de otros países del hemisferio era una estrategia de diplomacia como se colige de las palabras del director del museo, Alfred H. Barr, cuando la colección fue inaugurada en 1943:

---

[67] Peter Decherney, *Hollywood and the Culture Elite: How the Movies Became American* (Nueva York: Columbia University Press, 2005), 144-146.

> Thanks to the Second World War and to certain men of good will throughout our Western Hemisphere, we are dropping those blinders in cultural understanding which have kept the eyes of all the American republics fixed on Europe with scarcely a side glance at each other during the past century and a half.[68]

Para ese efecto, Rockefeller creó el Inter-American Fund, un fondo de recursos con los que comisionó personalmente a su amigo Lincoln Kirstein, un empresario de ballet estadounidense con poca experiencia en el campo de las artes visuales, pero con contactos en los circuitos culturales de los países sudamericanos gracias a las giras que había realizado con su compañía por la región. La OCIAA le encargó como tareas llevar el American Ballet Caravan de gira por Suramérica durante veintiocho semanas, ejecutar el Inter-American Fund para comprar obras de artistas de cada país, crear nexos para futuros intercambios culturales y, al mismo tiempo, realizar labores de inteligencia y espionaje para informar a la agencia sobre las relaciones políticas simpatizantes con el nazismo y el fascismo en aquellos países. El desconocimiento de Kirstein del arte latinoamericano quedó excusado por el mismo Rockefeller, quien reafirmó su nombramiento y la visita diciendo que "tendrá una importancia propagandística y será de ayuda para el esfuerzo en la guerra [...] servirá al gobierno en una posición para la cual está completamente calificado"[69]. La competencia de Kirstein para la misión comisionada quedó más que comprobada si

---

[68] Lincoln Kirstein, *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1943), 3.

[69] Nelson Rockefeller, carta a John Abbott, 14 de febrero de 1940, Archivo MoMA, citada en Andrea Matallana, *Nelson Rockefeller y la diplomacia del arte en América Latina* (Buenos Aires: Eudeba, 2021).

se tiene en cuenta lo que le escribió a Nelson Rockefeller en agosto de 1942, durante su viaje por Latinoamérica:

> No sé cómo aclararles que la cultura es un asunto militar y debe manejarse con el amor y el cuidado con que se construye un mecanismo delicado. Es por eso que estoy tratando de convencerte de que el arte y la cultura son armas militares en un sentido político. Deben ser tratados con el mismo amor y cuidado que un submarino.[70]

La aguerrida perspectiva de Kirstein es paradójica, especialmente teniendo presente que por el excesivo apoyo que Rockefeller le brindó, sus enemigos políticos le recriminaron en su momento por invertir más en "ballets, rather than bullets"[71].

Mientras que Kirstein realizaba su viaje, entre mayo y noviembre de 1942, Alfred Barr viajaba con la misma tarea a México y Cuba —donde conocería a un personaje protagónico en este libro: el crítico cubano José Gómez Sicre—. Entre Kirstein y Barr lograron adquirir a su paso por los países latinoamericanos 224 obras de arte de todos los formatos y técnicas.

En 1943 se inauguró en los tres pisos del MoMA la exposición "The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art", que entre las obras adquiridas y las que ya contaba la colección del museo sumaban 294. No quedaba duda de que se había logrado reunir, para decirlo con palabras de Alfred Barr, "the most important collection of contemporary Latin-American art in the United States, or for that matter in the world (including our sister

---

[70] Matallana, *Nelson Rockefeller y la diplomacia del arte en América Latina*.

[71] Lincoln Kirstein, *Thirty Years: Lincoln Kirstein's the New York City Ballet* (Londres: Adam and Charles Black, 1979), 82.

republics to the south)"[72]. Así, "The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art" incluyó obras de cuatro pintores colombianos —Luis Alberto Acuña, Gonzalo Ariza, Erwin Krauss y Alfonso Ramírez Fajardo—, que entraban en diálogo (aunque en enorme desventaja) con los más grandes referentes de la pintura americana, como el triunvirato de muralistas mexicanos —Rivera, Orozco y Siqueiros—, el argentino Emilio Pettoruti, el brasileño Candido Portinari, el chileno Roberto Matta, los cubanos Amelia Peláez y Wifredo Lam, y el uruguayo Joaquín Torres García, entre muchos otros. En el caso colombiano, la selección había corrido a cargo de Kirstein, quien, durante su investigación previa, había tenido que conformarse con una pobre bibliografía del panorama artístico nacional, como los catálogos de los escasos salones nacionales de artistas realizados hasta esa fecha (el Salón había sido inaugurado en 1940, así que para entonces no contaba con más de tres ediciones) y el libro de Jorge Zalamea *Nueve artistas colombianos*, publicado en 1941, en el cual precisamente se comentaba extensamente la obra de Acuña y Ariza[73].

Puesto que en el catálogo de la exhibición, Kirstein justificó la selección señalando la supuesta independencia artística de los artistas colombianos del influjo mexicano, o calificándola como "saludable oposición"[74] —un argumento pobre y erróneo, dado el corte indigenista de las pinturas de todos los artistas, y además porque es innegable que el ambiente artístico colombiano estaba completamente imbuido aún en esa influencia,

---

[72] *Ibid.*

[73] Ana Mesa Mendieta, "Modernidad e internacionalización: Arte en Colombia (1943-1956)", *Aisthesis, Revista Chilena de Investigaciones Estéticas* (Santiago de Chile), n.° 65 (julio de 2019).

[74] Kirstein, *The Latin-American*, 45.

sin contar que para ese entonces Acuña vivía en México—, no se puede estar más de acuerdo con la investigadora Mesa Mendieta cuando señala que la investigación de Kirstein era conservadora, rápida y genérica, y que además era evidente el propósito de restar relevancia a la influencia mexicana, caracterizándola como "pasada"[75].



Asistentes a la inauguración de "The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art", de izquierda a derecha: Mr. Valenzuela, Betsey Cushing Roosevelt Whitney (nuera por primeras nupcias del presidente Roosevelt, y esposa en segundas nupcias del millonario John Hay Whitney), *Miss* Osorio, Lincoln Kirstein, Lorenza Villegas y su esposo, el expresidente de Colombia Eduardo Santos, frente a *Agrarian Leader Zapata*, de Diego Rivera, 1943. © Colección OAS AMA/ Art Museum of the Americas, Washington.

[75] Mesa Mendieta, "Modernidad e internacionalización".

La investigación de Kirstein era tan superficial que, en el caso de Colombia, su análisis no pasó de cuatro párrafos muy breves en los que apenas describió los temas comunes en el marcado nacionalismo de los artistas seleccionados. Esa reseña era notablemente menor que las dedicadas a México, Cuba, Uruguay, Brasil o Argentina. Posiblemente la falta de rigor se debió a un prejuicio que Rockefeller expresó en una carta en la que hizo explícita su opinión sobre la cultura latinoamericana: "ellos no serán nunca como nosotros. Aunque serán más próximos en la medida en que vean cómo inocentemente queremos sus mejores productos exportables: su arte y su música popular"[76].

Ese mismo año, 1943, Kirstein se alistó en el ejército para ir a Europa en plena guerra, y en 1946 a su regreso se dedicó a crear el New York City Ballet, distanciándose por completo de las artes plásticas latinoamericanas. Por su parte, la OCIAA, que había sido una agencia en tiempos de confrontación global, fue desmantelada en 1946 pasando sus funciones a otras divisiones del Departamento de Estado.

En 1944, Nelson Rockefeller fue nombrado asistente del Secretario de Estado para Asuntos de América Latina y el hemisferio occidental, donde, finalizada la Segunda Guerra Mundial, su preocupación por combatir el nazismo y el fascismo giró hacia la nueva amenaza: el comunismo.

---

[76] Lincoln Kirstein, carta a Nelson Rockefeller, 3 de agosto de 1942, Rockefeller Archive Center, carpeta "Kirstein, Lincoln-Ballet Caravan, Hemisphere Films, Army", caja 101, carpeta 966.

LA BATALLA POR LA MENTE DE PICASSO

En 1939 la obra maestra de Pablo Picasso, *Guernica* (1937), fue recibida en el MoMA para integrarse a la primera retrospectiva del artista en Estados Unidos. Si el cuadro había surgido como una denuncia en contra de las masacres perpetradas por los regímenes fascistas de Franco en España y Hitler en Alemania —que se habían aliado para exterminar a la población vasca revolucionaria de Gernika en un bombardeo aéreo—, con el inicio de la Segunda Guerra Mundial se convirtió en un ícono en contra de los totalitarismos y las guerras. En 1944 Picasso decidió que el MoMA debía hacerse cargo de su custodia hasta que Franco dejara el poder y la república española fuera restaurada, de forma que *Guernica* solo regresaría a España en 1981, después de la muerte del artista. Mientras permaneció en Nueva York la obra ejerció un potente influjo en los jóvenes artistas estadounidenses, lo cual no fue del completo agrado de las autoridades políticas del país, porque justamente el año en que Picasso firmó el comodato de la obra con el MoMA, se adhirió al Partido Comunista:

> Mon adhésion au parti communiste est la suite logique de toute ma vie, de toute mon œuvre. Car, je suis fier de le dire, je n'ai jamais considéré la peinture comme un art de simple agrément, de distraction; j'ai voulu par le dessin et la couleur, puisque c'étaient là mes armes, pénétrer toujours plus avant dans la connaissance des hommes et du monde afin que cette connaissance nous libère tous chaque jour davantage […]
>
> Oui, j'ai conscience d'avoir toujours lutté par ma peinture en véritable révolutionnaire. Mais j'ai compris maintenant que cela même ne suffit pas; ces années d'oppression terrible m'ont démontré que je

devais non seulement combattre par mon art, mais de tout moi-même…[77]

Picasso hacía así explícita su concepción del arte como un arma revolucionaria, lo cual ponía a pensar a muchos que el arte de vanguardia europeo era una amenaza ideológica. Por eso, a pesar de la importancia de Picasso y del *Guernica*, el MoMA sutilmente procuró eliminar las referencias políticas en todos los textos que acompañaban su exhibición[78], pretendiendo que fuera valorado apenas por sus características formales como pintura, y evitando generar en el público la sensación de que coincidía en sus pasiones y animadversiones con un comunista.

Durante la Segunda Guerra Mundial, muchos artistas, intelectuales, escritores y científicos europeos habían escapado de Europa y encontrado en Estados Unidos un ambiente apto para la creación. Artistas vinculados al surrealismo, como Salvador Dalí, Arshile Gorky, Roberto Matta, André Masson, Yves Tanguy y Max Ernst, llegaron a Nueva York a partir de 1940 para establecerse, llevando consigo las premisas experimentales propias de su movimiento artístico: el automatismo y la indagación del subconsciente freudiano. Casi todos se reunieron en torno a la coleccionista Peggy Guggenheim, quien en 1942 fundó en Nueva York la legendaria galería Art of This Century, teniendo entre sus asesores artísticos a su esposo, Max Ernst, y a Marcel Duchamp. Este exilio surrealista produciría un cambio en el mapa cultural mundial, puesto que, con él, París iniciaba la pérdida de su dominio de varios siglos como capital artística. El historiador

---

[77] Pol Gaillard, "Pourquoi j'ai adhéré au Parti Communiste: une interview de Picasso à la revue américaine *New Masses*", *L'Humanité*, París, 29 de octubre de 1944, 1.

[78] Gijs van Hensbergen, *Guernica: la historia de un icono del siglo XX* (Barcelona: Debate, 2005), 147.

Serge Guilbaut revisó a fondo este acontecimiento en el estudio que justamente se titula en castellano *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*[79].

El joven pintor estadounidense Jackson Pollock (Cody, Wyoming, 1912-Nueva York, 1956), quien en 1943 realizó su primera exposición individual en la galería de Peggy Guggenheim, expresó su admiración por la presencia de todos aquellos artistas de vanguardia en su país, en quienes los nuevos artistas de Estados Unidos encontraban el influjo necesario para definirse:

> I accept the fact that the important painting of the last hundred years was done in France. […] Thus the fact that good European moderns are now here is very important, for they bring with them an understanding of the problems of modern painting. I am particularly impressed with their concept of the source of art being the unconscious.[80]

Así como Picasso, los surrealistas también estaban estrechamente vinculados con el comunismo. El fundador del movimiento y su líder natural, André Breton, se había adherido al Partido Comunista Francés en 1926, e inmediatamente había producido textos teóricos que convertían las ideas surrealistas en una extensión del comunismo, haciéndolos indisolubles en el punto de unión en el cual confluía el arte y la revolución: la liberación humana. Por tanto, la mayoría de los surrealistas comulgaban con el comunismo, menos Dalí, quien, menos comprometido y más susceptible de ser corrompido por el deslumbrante lujo del

[79] Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea.*

[80] "Jackson Pollock: A Questionnaire", *Arts and Architecture* (Los Ángeles), n.° 2 (febrero de 1944), 14.

capitalismo y el totalitarismo de Franco y Hitler, fue expulsado del surrealismo por Breton en 1936. En julio de 1938, durante su célebre viaje a México, André Breton, junto al muralista Diego Rivera y el líder revolucionario proscrito por la URSS, Leon Trotsky, elaboraron y firmaron el manifiesto *Por un arte revolucionario independiente*, donde expresaban que el compromiso político de los artistas revolucionarios estaba vinculado con la libertad del arte y, por tanto, equiparaban el totalitarismo de Hitler con el de Stalin, distanciándose así radicalmente de la corriente estalinista que condenaba al arte a convertirse exclusivamente en propaganda al servicio de la tiranía[81]. Entre 1941 y 1945, la presencia de Breton y del grupo original de surrealistas franceses en Nueva York ejerció una influencia artística y política determinante sobre los artistas jóvenes estadounidenses, a tal punto que mientras estuvo en la ciudad, Breton fue objeto de seguimiento del FBI[82].

Aunque las manifestaciones artísticas estaban lejos de ser consideradas una amenaza ideológica por el público general, algunos pensadores de la alta política de Estados Unidos vieron con preocupación la influencia de los artistas europeos. El concejal Harold Harby llegó a satanizarlos como "armas del Kremlin", e incluso, en una intervención cuyas aseveraciones no queda claro si son producto de profunda ignorancia o de estratégica desinformación, advirtió: "El arte moderno es en realidad un medio de espionaje. Si se conoce la forma de interpretarlos, los cuadros modernos revelarán los puntos débiles de las defensas

---

[81] Diego Rivera, León Trotsky y André Breton, *Manifiesto por un arte revolucionario independiente* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2019).

[82] Terri Geis, "Great Impulses and New Paths: VVV, Surrealism, and the Black Atlantic", *Miranda Revue Pluridisciplinaire du Monde Anglophone* (Toulouse), n.° 14 (2017).

norteamericanas, y otras construcciones fundamentales, como la represa Boulder" [83].

Una de las más conspiranoicas menciones sobre el poder de las manifestaciones artísticas para desestabilizar a Estados Unidos es la famosa intervención del congresista George A. Dondero ante los miembros de la Cámara de Representantes el 16 de agosto de 1949, en un discurso conocido como "Modern Art Shackled to Communism", en el que denunció la participación de artistas en manifestaciones políticas comunistas. Algunos fragmentos de su discurso revelan sus postulados sobre la conexión entre arte moderno, estética y comunismo:

> Art is considered a weapon of communism, and the Communist doctrinaire names the artist as a soldier of the revolution. It is a weapon in the hands of a soldier in the revolution against our form of government, and against any government or system other than communism.
> […] What are these isms that are the very foundation of so-called modern art? They are the same old lot of the Russian Revolution, some with transparent disguises, and others added from time to time as new convulsions find a new designation. I call the role of infamy without claim that my list is all-inclusive: dadaism, futurism, constructionism, suprematism, cubism, expressionism, surrealism, and abstractionism. All these isms are of foreign origin, and truly should have no place in American art. While not all are media of social or political protest, all are instruments and weapons of destruction.
> […] Cubism aims to destroy by designed disorder.

[83] Stonor Saunders, *La CIA y la guerra fría cultural*, 291.

> Futurism aims to destroy by the machine myth.
> Dadaism aims to destroy by ridicule.
> Expressionism aims to destroy by aping the primitive and insane.
> Abstractionism aims to destroy by the creation of brainstorms.
> Surrealism aims to destroy by denial of reason […]
> Leger and Duchamp are now in the United States to aid in the destruction of our standards and traditions. The former has been a contributor to the Communist cause in America; the latter is now fancied by the neurotics as a surrealist.[84]

La animadversión del congresista por el arte contemporáneo lo había llevado a estudiarlo hasta el punto de que claramente conocía algunas ideas sobre los movimientos de vanguardia, aunque hábilmente sabía cómo distorsionarlas a favor de su planteamiento político. Su preocupación principal cuando pronunció este discurso giraba en torno a Ben Shahn y Max Weber, dos pintores inmigrantes provenientes de la entonces Europa soviética que participaban activamente en reuniones de izquierda en Estados Unidos y a los que el congresista acusaba de ser infiltrados comunistas que procuraban, por medio del arte, movilizar las ideas que el primero había aprendido como asistente de Diego Rivera en Nueva York —curiosamente, durante la ejecución del mural comisionado por los Rockefeller—, y el segundo, como seguidor de Picasso en París —de quien había tomado el cubismo como punto de partida de su obra—. Con esta acusación a dos emigrantes rusos y, por extensión, a dos artistas reconocidos internacionalmente y afiliados al

---

[84] George Dondero, "Modern Art Shackled to Communism", *Congressional Record*, 81.° Cong., 1.ª ses., vol. 95 (16 de agosto de 1949), 11584-11587.

Partido Comunista, al final, la exigencia de ciertos valores morales y políticos que defendía Dondero para el arte americano terminaba reducida a una actitud más que nada xenófoba, la misma con la que acusaba al MoMA de atreverse a exhibir en sus salas muestras de todos aquellos movimientos artísticos foráneos. Para 1949, año de esta diatriba de Dondero, el MoMA ya había realizado las míticas exposiciones retrospectivas "Cubism and Abstract Art" (1936) y "Fantastic Art, Dada, Surrealism" (1937), y además había insistido en consentir y promover la adquisición de obras de estos artistas, entre ellas, *Les Demoiselles d'Avignon*, en 1939, y había aceptado la custodia del *Guernica* desde 1944, obra a la que además el museo le dedicó un simposio internacional. Lo que no entendía el congresista es que todos estos esfuerzos del MoMA, en pleno contexto de la Segunda Guerra Mundial, pretendían precisamente combatir la imagen de un Picasso comunista presentándolo más convenientemente como un aliado antifascista. De hecho, Nelson Rockefeller, aprovechando su cargo en la OCIAA había convertido el MoMA en un organismo de propaganda antifascista y antinazi[85]. Dondero, que no sabía ni entendía estas estrategias, acusaba al MoMA de financiar, contratar, promover y exhibir a consabidos comunistas como los muralistas mexicanos[86]. Estas acusaciones obligaron al MoMA, el Whitney Museum of American Art y el Institute of Contemporary Art de Boston a emitir una respuesta conjunta, en la que declararon:

> The field of contemporary art is immensely wide and varied, with many diverse point views and styles. We believe that this diversity is a sign of vitality and of the freedom of expression inherent

[85] Cockcroft, "Abstract Expressionism", 127.

[86] Dondero, "Modern Art Shackled to Communism".

> in a democratic society [...] we deplore the reckless and ignorant use of political or moral terms in attacking modern art.[87]

De forma audaz, la réplica de los museos equiparaba la arbitrariedad e ignorancia de Dondero con la de los nazis cuando calificaban el arte moderno de "degenerado", "antialemán" y "bolchevique", y con los soviéticos cuando lo acusaban de "burgués", "nihilista", "subjetivo" y "antirruso". Un par de años después, en 1952, Alfred H. Barr extendería estas mismas reflexiones en un artículo publicado en el *New York Time*s, titulado "Is Modern Art Communistic?"[88]. Así, el extremista y xenófobo congresista quedó reducido a parecerse a los enemigos internacionales a los que tanto combatía. Sin embargo, por más arbitrarias y retardatarias que fueran las aseveraciones de Dondero sobre el arte moderno, no perdieron acogida entre sus simpatizantes, gracias a lo cual el político sería galardonado unos años después con una medalla de oro por el International Fine Arts Council por sus labores anticomunistas[89].

En 1946, el Departamento de Estado de Estados Unidos, preocupado por mostrar internacionalmente la hegemonía cultural de Estados Unidos luego de la Segunda Guerra Mundial, patrocinó la exposición "Advancing American Art", una exhibición de 79 obras de 45 jóvenes artistas —Ben Shahn, Georgia O'Keeffe, Edward Hopper, Jacob Lawrence, William

---

[87] James S. Plaut *et al*., "Contemporary Documents: Modern Art - 1950", *College Art Journal* 9, n.° 3 (1950): 338-340.

[88] Alfred H. Barr, "Is Modern Art Communistic?", *The New York Times Magazine*, Nueva York, 14 de diciembre de 1952, 22-23, 28-30.

[89] "A Gold Medal Award to George. A. Dondero", *Congressional Record* (Washington DC, 18 de febrero de 1957), A1172.

Gropper, Jack Levine, Adolph Gottlieb, entre otros—, muchos de ellos denunciados por Dondero. La exposición se presentó en octubre en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, y se preparó para itinerar por Europa y América Latina, donde esperaba convertirse en un manifiesto de la libertad artística de Estados Unidos, y en un contrapeso de la influencia soviética justo cuando iniciaba la Guerra Fría. Sin embargo, inmediatamente la muestra fue atacada por los políticos conservadores que, como Dondero, veían con indignación que el apoyo económico del Gobierno se dirigiera a manifestaciones artísticas que no representaban lo que ellos consideraban que debía ser el arte de Estados Unidos, sino, por el contrario, a las expresiones de los artistas comunistas. De hecho, el representante de Illinois, Fred Busbey, terminó demostrando que de los 45 participantes, 25 tenían algún tipo de conexión con el Partido Comunista[90]. La exposición incluso recibió ataques del presidente de Estados Unidos, Harry Truman, quien al ver las obras, muchas de ellas experimentales y de carácter abstracto, le expresó en reprimenda al funcionario del Departamento de Estado encargado de la exposición, William Benton:

> I do not pretend to be an artist or a judge of art, but I am of the opinion that so-called modern art is merely the vaporings of half-baked lazy people. An artistic production is one which shows infinite ability for taking pains and if any of these so-called modern paintings show any such infinite ability. I am very mistaken.[91]

---

[90] "Truman Gibes Benton for His 'Art' Exhibitions", *Congressional Record, Appendix* (Washington DC), vol. 93, part 11 (2 de abril a 12 de junio de 1947), A2695.

[91] *Ibid*.

El Departamento de Estado había comprado por 49 000 dólares las obras para crear una colección y ponerlas fácilmente en circulación, replicando "Advancing American Art" en París y en Praga, pero la presión de los detractores de la muestra impidió que la itinerancia continuara a las ciudades previstas en Hungría, Polonia, Haití y Venezuela. Además, al regreso de las obras, el departamento encargado fue obligado a subastarlas para recuperar el dinero usado en su compra, reuniendo tan solo 5544 dólares. A partir de entonces, una enmienda del secretario de Estado, el general George Marshall, estipuló que no se podían usar fondos federales ni dinero de los contribuyentes para exhibir obras de ningún artista vinculado con el comunismo[92].

En 1947, por la misma época de la polémica de "Advancing American Art", se fundó la CIA. Miembros del MoMA, como Thomas Braden y John Hay Whitney, que habían trabajado en el organismo que antecedió a la CIA, la Office of Strategic Services (OSS), estuvieron desde el inicio vinculados a las operaciones de inteligencia de la nueva agencia, lo que vinculó al museo con las estrategias de propaganda cultural de Estados Unidos en plena Guerra Fría. De esta forma, se patrocinaron exposiciones y artistas con presupuesto de la CIA, argumentando que se trataba de actividades asociadas a la política exterior y la seguridad nacional. Uno de los proyectos más importantes en esta cruzada fue el que Braden denominó "La batalla por la mente de Picasso", refiriéndose a la financiación a intelectuales con recursos de la CIA:

> We had a vast project targeted on the intellectuals-"the battle for Picasso's mind," if you will. The communists set up fronts which they effectively enticed a great many particularly the French intellectuals to join. We

[92] William Hauptman, "The Suppression of Art in the McCarthy Decade", *Artforum* (Nueva York), n.° 12 (octubre de 1973), 49-50.

> tried to set up a counterfront. (This was done through funding of social and cultural organizations such as the Pan-American Foundation, the International Marketing Institute, the International Development Foundation, the American Society of African Culture, and the Congress of Cultural Freedom.) I think the budget for the Congress of Cultural Freedom one year that I had charge of it was about $800,000, $900,000, which included, of course, the subsidy for the Congress's magazine, Encounter. That doesn't mean that everybody that worked for Encounter or everybody who wrote for Encounter knew anything about it. Most of the people who worked for Encounter and all but one of the men who ran it had no idea that it was paid for by the CIA.[93]

Braden, que desde finales de 1948 trabajaba como secretario del MoMA, nombrado directamente por Nelson Rockefeller, y que entre 1950 y 1954 estaría a cargo de las actividades culturales patrocinadas por la CIA[94], comprendió que esa ortodoxia que representaban políticos como Dondero se equivocaba en un punto fundamental: el arte moderno era también atacado por el comunismo soviético, en pro de un realismo socialista, convirtiendo a artistas como Picasso y los surrealistas en indeseables para la URSS. En consecuencia, en vez de atacar al arte moderno, adoptó la estrategia de promoverlo soterradamente sin poner en conocimiento de estos hechos al Congreso de Estados Unidos precisamente para no tener que argumentar sus planes ante políticos como Dondero. Por ejemplo, cuando el

---

[93] "World in Action: The Rise and Fall of the CIA", Spartacus Educational, junio de 1975, consultado el 23 de julio de 2020 https://spartacus-educational.com/JFKbraden.htm

[94] Thomas W. Braden, "I'm Glad the CIA is 'Immoral', *The Saturday Evening Post*, Washington DC, 20 de mayo de 1967, 10-14.

Departamento de Estado determinó no financiar más actividades relacionadas con arte moderno ni contribuir económicamente en el envío de artistas a eventos internacionales como la Bienal de Venecia, el MoMA compró un pabellón y se encargó privadamente de sus exposiciones entre 1954 y 1962.

Si bien Braden no ganó literalmente la batalla por la mente de Picasso, sí logró robar muchos cerebros comprando conciencias de intelectuales de izquierda y financiando sus actividades, lo cual representaba una gran victoria en cualquier caso. Esto no hubiera sido posible sin la financiación de la CIA, que, como explicó el mismo Braden, utilizaba fachadas de instituciones para hacer parecer que las millonarias cifras no provenían directamente del Gobierno. En 1967 confesaría abiertamente que muy poca gente sabía que el dinero para todos esos eventos artísticos y de reunión de intelectuales provenía de la CIA[95]. De esta forma, la agencia de inteligencia de Estados Unidos convirtió el arte en un arma de propaganda para influir en los intelectuales de izquierda en todo el mundo.

En 1954, cuando el MoMA celebraba sus primeros veinticinco años de funcionamiento, el presidente Eisenhower participó en la celebración e hizo un comentario que en gran medida parecía dejar en evidencia las políticas culturales de gobierno y su alianza con el museo:

> Freedom of the arts is a basic freedom, one of the pillars of liberty in our land. For our Republic to stay free, those among us with the rare gift of artistry must be able freely to use their talent. Likewise, our people must have unimpaired opportunity to see, to understand, to profit from our artists' work. As long as artists are at liberty to feel with high personal intensity, as long as our artists

[95] *Ibid.*

> are free to create with sincerity and conviction, there will be healthy controversy and progress in art. Only thus can there be opportunity for a genius to conceive and to produce a masterpiece for all mankind. But, my friends, how different it is in tyranny. When artists are made the slaves and the tools of the state; when artists become chief propagandists of a cause, progress is arrested and creation and genius are destroyed.[96]

Aquel mismo año, Eisenhower designó a Nelson Rockefeller como asesor de estrategia para la Guerra Fría, un cargo que le permitía supervisar operaciones encubiertas de la CIA destinadas a combatir el comunismo. Para eso, Rockefeller incorporó al programa a algunos de sus más cercanos y leales colaboradores en el MoMA, como René d'Harnoncourt, William Burden y Thomas Braden, todos ellos expertos en arte y experimentados funcionarios en actividades artísticas internacionales que tenían como objetivo mostrar la supremacía cultural de Estados Unidos. Si el MoMA había servido como agencia antifascista, ahora con el apoyo de la CIA estaba lista para combatir el comunismo.

LA LIBERTAD DEL ARTE COMO ARMA ANTICOMUNISTA

El antimoderno congresista Dondero era aliado y colega del senador Joseph McCarthy, un temido anticomunista que a partir de 1950 había convertido el anticomunismo en una cruzada semejante a la

[96] The Museum of Modern Art, "Program of the Opening Ceremonies of the 25th Anniversary of the Museum of Modern Art, october 19, 1954", comunicado de prensa, 19 de octubre de 1954, consultado el 16 de julio de 2022, https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/1874/releases/MOMA_1954_0095_89.pdf

Inquisición, persiguiendo, amenazando y encarcelando a cualquier individuo simpatizante de la izquierda, acusándolo de ser una amenaza para la seguridad nacional. Estas circunstancias debieron causar temor entre los intelectuales y artistas, que empezaron a preocuparse al ver que sus posturas y comentarios políticos serían usados en su contra, así no fueran comunistas sino simplemente críticos frente a las políticas gubernamentales y el acontecer de la época. Aquella persecución, que luego fue denominada *macartismo*, produjo graves efectos en artistas como Ben Shahn, quien, debido a las denuncias de Dondero, pasó a ser vigilado por el FBI e incluso se estudió la posibilidad de deportarlo[97].

A pesar de que las tensiones de la Guerra Fría emergían en medio de un panorama desesperanzador sobre el que gravitaba la amenaza de una guerra nuclear, los artistas estadounidenses se sintieron cohibidos de expresarse políticamente mediante sus obras. Para el historiador Serge Guilbaut, la autocensura impuso sobre las obras de los artistas un silencio que terminó convirtiéndose en la marca de la nueva pintura de Estados Unidos[98], mientras que para el crítico de arte Clement Greenberg, uno de los mayores defensores del nuevo grupo de pintores y su máximo teórico, no se trataba de un silencio, sino de una actitud tomada por los artistas en oposición al realismo socialista: "someday it will have to be told how 'anti-Stalinism', which started out more or less as 'Trotskyism', turned into art for art's sake, and thereby cleared the way, heroically, for what was to come"[99]. Para Greenberg, lo revolucionario

---

[97] Herbert Mitgang, *Dangerous Dossiers: Exposing the Secret War against America's Greatest Authors* (Nueva York: Open Road Distribution, 1988), 278-279.

[98] Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea*, 185.

[99] Clement Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays* (Boston: Beacon Press Books, 1965), 230.

de la nueva pintura americana radicaba esencialmente en la ruptura con la tradición artística, que en gran medida obedecía a las circunstancias políticas y sociales de su tiempo. Greenberg veía en los expresionistas abstractos de Nueva York una "constante protesta", una "evolución radical" y una "espontaneidad anárquica"[100], palabras cuidadosamente seleccionadas para describir la violencia de su pintura, subvirtiendo así de forma inteligente palabras que resultaban sugestivas y seductoras entre la juventud, pero alarmantes para el público conservador.

En cualquier caso, muchos de los artistas jóvenes de Nueva York evitaban la representación figurativa y el realismo, no necesariamente por miedo a las consecuencias políticas, sino por el desarrollo orgánico y formal de la técnica automática que habían adoptado de los surrealistas. Por su parte, Robert Motherwell —quien se convertiría en uno de los protagonistas del nuevo movimiento— aseguraba que el objetivo del arte era en sí mismo la libertad y no la representación[101], así que, en oposición al estalinismo y al realismo socialista que este propugnaba, la nueva pintura encarnaba la libertad artística para convertirse por extensión en la pintura que representaba el espíritu del mundo "libre", un epíteto que a Estados Unidos le encantaba usar para describirse. Llama la atención que Nelson Rockefeller se haya referido a la obra de esos mismos artistas como "pintura de libre empresa"[102]. En conclusión, en su afán por hacer pintura apolítica, los artistas fueron politizados y convertidos en estandarte anticomunista.

---

[100] Clement Greenberg, *La pintura moderna y otros ensayos* (Madrid: Ediciones Siruela), 66.

[101] Robert Motherwell, "The Modern Painter's World", *Revisiones*, n.° 6 (2010), 72.

[102] Stonor Saunders, *La CIA y la guerra fría cultural*, 296.

Teniendo esto presente, se explica por qué el arte latinoamericano, y en especial el mexicano, que había tenido tanto apoyo del MoMA gracias a la Doctrina del Buen Vecino, había pasado a desempeñar un papel más que secundario. El MoMA inició un patrocinio irrestricto a los jóvenes artistas que representaban aquella libertad de creación, como Jackson Pollock, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Franz Kline, William Baziotes, Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Barnett Newman y Mark Rothko, entre otros. El museo adquirió obras suyas, las exhibió y, además, envió exposiciones de ellos a certámenes internacionales en Europa con ayuda del Rockefeller Brothers Fund, que le dio al museo un apoyo de 25 000 dólares anuales por cinco años para cubrir los gastos de la itinerancia internacional de exposiciones de estos artistas[103]. Alfred H. Barr incluso convenció a la revista *Life* para que en 1949 hiciera el superreportaje que terminó por convertir repentinamente a Jackson Pollock en el primer gran maestro del movimiento estadounidense, comparándolo en su importancia con el mismo Picasso. Esto contribuyó al prestigio del pintor, que terminó siendo reconocido en un contexto popular mucho más amplio.

En una entrevista de la periodista e historiadora Frances Stonor Saunders a un exagente de la CIA de nombre David Jameson, este explicó a qué se debía el interés de la agencia de inteligencia en la pintura de estos jóvenes artistas:

> Nos habíamos dado cuenta de que era el tipo de arte que menos tenía que ver con el realismo socialista, y hacía parecer al realismo socialista aún más amanerado y rígido y limitado de lo que en realidad era. Moscú por aquellos días era muy violenta a la hora de denunciar cualquier cosa que no se adaptase a sus rígidos esquemas. Así pues, se podría pensar con razón

---

[103] *Ibid*., 307.

> que todo aquello que criticasen con tanto encono y violencia merecía ser apoyado en una u otra forma. Por supuesto, cuestiones de este tipo solo se podían hacer a través de las organizaciones o las acciones de la CIA, pero indirectamente, de lejos, para que no fuese cuestión de tener que negar nuestra relación con Jackson Pollock, por ejemplo, […] Además, no podía y no debía haber una relación más próxima porque la mayoría de ellos eran gente que tenía muy poco respeto por el gobierno y, ciertamente, ninguno por la CIA. Si había que utilizar a personas que se consideraban a sí mismas de una u otra forma más próximas a Moscú que a Washington, tanto mejor, quizá.[104]

El comentario de Jameson se reafirma si se tiene presente que la figura capital del movimiento artístico, Jackson Pollock, había sido miembro del Partido Comunista en los años treinta y había tenido un estrecho vínculo con el muralista estalinista David Alfaro Siqueiros, de quien había sido discípulo cuando este fundó su escuela de arte experimental en Estados Unidos.

Incluso el presidente Kennedy llegó a manifestar en 1963 su visión de cuál debía ser el papel del arte en medio de la Guerra Fría: "We don't want to see the artistic and intellectual life used as a weapon in a cold war struggle, but we do feel that it's an essential part of the whole democratic spirit […] The artist necessarily must be a free man"[105]. De esta forma, aunque los artistas trabajaran libremente, y así sus obras no expresaran preocupaciones políticas, eran usados como armas políticas de propaganda sin que ellos lo

---

104 *Ibid*., 299.

105 John F. Kennedy, *Public Papers of the Presidents of the United States: John F. Kennedy, 1962* (Washington DC: Government Printing Office, 1963), 830.

supieran. El expresionismo abstracto no solo se convirtió en la vanguardia americana que marcaba el fin de la hegemonía artística de París, es decir, de país culturalmente colonizado a colonizador. Era además, el símbolo de la libertad que Estados Unidos necesitaba en tiempos conspirativos de la Guerra Fría. Estaba previsto que parte del efecto de la canonización internacional de la *American-Type painting* —como la denominó Greenberg en oposición a *expresionismo abstracto*, nombre usado por otros autores— sería un chovinismo estadounidense, que era la apenas lógica conclusión del hecho de que Nueva York se hubiera convertido en la nueva capital cultural del mundo y que en ella se gestaba la primera vanguardia americana[106]. En sintonía con Greenberg, otros intelectuales como Walter Lippman iban incluso más lejos al comparar la nueva posición de Estados Unidos en la posguerra con la del Imperio romano:

> Fate has willed it that America is from now on to be at the center of Western civilization rather than on the periphery... The American idea is based on a certain image of man and his place in the Universe... his faith in a law above all particular laws. This tradition has come down to Americans and to all citizens of the West from the Mediterranean world of the ancient Greeks, Jews, and Romans. The Atlantic is now the Mediterranean of this culture and faith. This is no accident... The prospect before us is grand: the schism between east and west that began in the Middle Ages between the fifth and eleventh century of our era is about to come to an end.[107]

---

[106] Greenberg, *La pintura moderna,* 91.

[107] Walter Lippmann, "La destinée américaine", *Les Etudes Americaines* (París), n.° 1 (abril-mayo de 1946), 1.

LA CULTURA ESSO EN COLOMBIA

Si tuviéramos que ponerle nombre a la actual cultura, deberíamos llamarla 'cultura ESSO', cosa que debería sonrojar a quienes dirigen el país.

Marta Traba (1961)

When the history of contemporary art in Latin America is written, the historians will have to distinguish two periods: pre-ESSO and post-ESSO.

José Gómez Sicre (1963)

GÓMEZ SICRE: UN CUBANO SENTADO EN SU ESCRITORIO EN WASHINGTON

En 1942, mientras Nelson Rockefeller ejercía el liderazgo de la OCIAA, comisionó a Alfred H. Barr —el director del MoMA— y a Lincoln Kirstein —el empresario del ballet— para viajar al sur en busca de obras que alimentaran la colección de arte latinoamericano del museo; las compras se pagarían con el dinero del recién creado Inter-American Fund. Mientras Kirstein recorría Suramérica, Barr viajó a México y Cuba y en busca de asesoría para seleccionar obras de artistas de la isla conoció al intelectual,

galerista y crítico de arte José Gómez Sicre (Matanzas, Cuba, 1916-Washington, Estados Unidos, 1991).

Ese primer encuentro fue determinante para ambos, ya que la buena impresión que causaron sobre Barr la claridad de sus comentarios críticos sobre el arte moderno que publicaba en la prensa cultural de Cuba, su acertado criterio como curador en torno a los jóvenes artistas cubanos y sus habilidades como comerciante en la Galería del Prado de La Habana fueron el motivo para que se mantuvieran en contacto y dos años después le pediría que colaborara activamente en la exposición "Modern Cuban Painters" en el MoMA, donde también presentó su primer libro sobre arte: *Cuban Painting Today*[108]. Pero además, la conexión que establecieron se debía también a la concepción de arte que tenía Gómez Sicre, quien, desde su temprana época en Cuba se alineaba con los intereses del MoMA, como lo puso en evidencia la investigadora Luz Merino en su artículo "José Gómez Sicre y el arte moderno en Cuba", en el que explica que, a partir de sus textos críticos y curadurías de artistas emergentes, el curador "resaltó de la producción, la articulación entre lo local y lo internacional. Huía de lo costumbrista o folklórico por considerar que no eran rasgos reales de lo cubano"[109]. En un testimonio temprano, fechado en 1946, el cubano deja en claro la convergencia con el espíritu estético y político de Barr: "Quiero, adoro, un arte libre, como soy un apasionado de la idea de un mundo de hombres libres que no dependen más que

[108] Pini y Bernal, "José Gómez Sicre and his Impact".

[109] Luz Merino, "José Gómez Sicre y el arte moderno en Cuba", *Universidad de La Habana* (La Habana), n.° 288 (julio a diciembre de 2019).

de su propio esfuerzo… Odio los localismos y menosprecio el nacionalismo exigente que quiere atar la forma al contenido"[110].

Hasta antes de su llegada a Estados Unidos, la formación de Gómez Sicre en el campo artístico era superficial; solo conocía en profundidad la escena artística de su país, por lo que la mentoría de Barr fue fundamental, ya que lo introdujo en el arte contemporáneo internacional y, además, lo instruyó en la agenda política del MoMA, es decir, en la firme concepción de que había en el arte un componente capaz de unificar el hemisferio panamericano y que además podía servir para contrarrestar y combatir los totalitarismos en medio de la Segunda Guerra Mundial y durante la posguerra. Por eso, ideas como el "arte libre" y el odio a los nacionalismos que se evidenciaban en lo que el mismo Gómez Sicre denominó su "credo" lo convertían, más que en un simpatizante, en un aliado y en un idóneo aspirante a un puesto en el entramado cultural panamericano.

Convencido por Barr, Gómez Sicre se estableció en Estados Unidos con la intención de continuar sus estudios en historia del arte en la Universidad de Nueva York[111]. Otro contacto determinante y que tendría repercusiones a largo plazo fue la cercanía que logró con la exsecretaria de Barr en el MoMA, Leslie Judd Ahlander, quien en 1944 fue nombrada experta en arte en la PAU, en Washington. En 1946, gracias a estas conexiones, Gómez Sicre fue nombrado director de la galería de arte de la PAU, para lo cual obtuvo el apoyo económico de la OCIAA en sus últimos meses de funcionamiento. En cualquier caso, la conexión con Rockefeller —ya fuera por medio de la OCIAA o de la Fundación Rockefeller— fue constante, y apoyó en la PAU continuamente

---

[110] José Gómez Sicre, "Mi credo", *El Nacional*, Caracas, 5 de mayo de 1946.

[111] Wellen, "Pan-American Dreams", 37.

para la financiación de proyectos culturales[112]. De hecho, el primer proyecto realizado en su nuevo cargo fue una extensión de la exposición en la que había colaborado con el MoMA, titulada "Cuban Modern Paintings in Washington Collections", para la cual el curador ya tenía conocimiento y acceso a importantes coleccionistas de Estados Unidos.



José Gómez Sicre junto a José Clemente Orozco en el taller del artista en Guadalajara, 1941. © National Portrait Gallery, Smithsonian Institution; cortesía del Dr. Alejandro Anreus y Debra Blehart, en memoria de Juan J. Mathé.

Al poco tiempo de asumir el cargo en la PAU, el primer jefe de Gómez Sicre, el panamericanista Leo S. Rowe murió trágicamente en un accidente automovilístico el 5 de diciembre de 1946 en Washington. A los pocos meses, en marzo de 1947,

[112] Fox, *Arte panamericano*, 102-103.

fue nombrado nuevo director general de la PAU el joven político colombiano Alberto Lleras Camargo (Bogotá, 1906-1990), quien venía de desempeñarse recientemente como presidente designado de Colombia entre 1945 y 1946 —ante la renuncia al cargo de Alfonso López Pumarejo—, y quien además ya tenía experiencia en cargos diplomáticos por haberse desempeñado en Washington como embajador de Colombia en 1943. Además, como ministro de Relaciones Exteriores, en 1945 —antes de asumir el cargo de presidente encargado de Colombia—, Lleras Camargo había jugado un papel determinante en las Conferencias de México y San Francisco, dos reuniones internacionales fundamentales para la constitución de acuerdos que aseguraban la paz mundial luego de la Segunda Guerra Mundial. Sus prolongadas estancias en Washington entre 1943 y 1945, y luego entre 1947 y 1954, desempeñando cargos políticos le permitieron forjar una amistad con Nelson Rockefeller, relación que además se afianzó gracias al flagrante anticomunismo del colombiano, una característica que lo convertía en una figura prometedora para ejercer liderazgo entre las naciones latinoamericanas ante la inminencia de un nuevo orden mundial como producto del fin de la Segunda Guerra Mundial. La correspondencia entre ambos es abundante, y puede consultarse tanto en el Rockefeller Archive Center, en Nueva York, como en el Fondo Lleras en la Biblioteca Luis Ángel Arango en Bogotá. Aquella amistad reforzaría los lazos económicos y culturales entre Colombia y Estados Unidos y contribuiría a consolidar la carrera política del colombiano, ya que sus alianzas internacionales se convertirían en un activo a su favor cuando aspirara a un nuevo periodo presidencial (1958-1962), convirtiéndose en un personaje determinante para las políticas norteamericanas de la Guerra Fría en América Latina.

Entre 1947 y 1948, Lleras Camargo introdujo la PAU en los cambios internos que la transformarían en una nueva liga hemisférica, la Organización de los Estados Americanos (OEA en castellano, y OAS en inglés: Organization of American

States). Ahora, en su nuevo cargo de secretario general de la OEA, el colombiano reafirmó y potenció el puesto de Gómez Sicre creando la División de Artes Visuales de la PAU[113], que el cubano ocuparía hasta su retiro, el 31 de diciembre de 1982[114]. En 1958, en una visita de Gómez Sicre a Colombia durante el gobierno de Lleras, el cubano le dedicó unas palabras elogiosas que evidenciaban la gratitud y admiración que se construyó entre 1947 y 1954, los años en que fue su subalterno en la OEA: "El doctor Lleras es una persona muy sensible al arte. Encontré en él todo apoyo a las iniciativas culturales y fue constante estímulo para ellas. El doctor Lleras no es solo un gran estadista sino un gran intelectual. Es admirable el prestigio de que goza en América"[115]. En Washington, la dupla Lleras Camargo-Gómez Sicre fue fundamental en la materialización de unas relaciones políticas recíprocas entre Latinoamérica y Estados Unidos, ya que ni en el ámbito cultural ni en la dirección de la PAU había existido en los altos cargos presencia de personalidades latinoamericanas. Esto le dio a la institución una nueva agenda en la cual sus directivos no se preocupaban por intentar entender la cultura del Sur, sino que, al provenir de ella, aportaban una mirada de la periferia en la que también su voz participaba en las decisiones del continente. Por tanto, si hasta entonces la cultura latinoamericana había sido subvalorada y apenas vista por los anteriores directivos de la PAU como algo exótico

[113] Marta Traba, "José Gómez Sicre habla sobre el arte americano", *El Tiempo*, 2 de noviembre de 1958, 11.

[114] Claire F. Fox, "The Hemispheric Routes of 'El Nuevo arte nuestro': The Panamerican Union, Cultural Policy and Cold War", en *Hemispheric American Studies* (New Jersey: Rutgers University Press, 2008), 228.

[115] "Inauguración del II Anual de pintura hoy a las 6 p. m.", *El Heraldo* (Barranquilla), 7 de abril de 1960.

y folclórico, la influencia de Nelson Rockefeller y el MoMA, al reevaluar el papel de las artes, reafirmaba la importancia de un intelectual no estadounidense dirigiendo el papel de las artes visuales en la PAU.

De esta forma, Gómez Sicre estaba llamado a convertirse en la figura protagónica de las artes en Latinoamérica. Jugaban a su favor la creación de una sección que se ocupaba de las artes plásticas del continente desde una oficina situada en Washington, cuya dirección operaba bajo la influencia de las políticas anticomunistas diseñadas por Estados Unidos y ejecutadas por Lleras Camargo, financiadas gracias a un amplio presupuesto institucional y el acceso a recursos privados, y con la estrecha conexión con el MoMA. Y aunque esa posición le auguraba al cubano un poder cercano a la ubicuidad en el campo del arte latinoamericano, a la vez le demandaba completa obsecuencia y un pleno sometimiento al guion que establecía el papel que debía tener el arte durante la Guerra Fría, cosa que para Gómez Sicre no fue un sacrificio, porque su ideología estética y artística estaba plenamente alineada con la propuesta política planteada para las artes por Barr desde el MoMA y con las directrices económicas de Nelson Rockefeller —quien fue en gran medida su patrón cuando contribuyó a título personal con sus emprendimientos y proyectos, y si no, lo fue por medio de sus filiales petroleras en Latinoamérica como la ESSO[116]—.

Gómez Sicre supo siempre que su papel en la PAU sería el de divulgar una visión del arte moderno adecuada y coherente con los fines ideológicos y los retos que la Guerra Fría planteaba para el hemisferio. Desde entonces apoyó a los artistas que fue descubriendo a su paso por Latinoamérica y que se acomodaban a aquella visión —a quienes en más de una ocasión definió como *sus descubrimientos*—, y por el contrario, se dedicó a contener y sofocar

[116] Wellen, "Pan-American Dreams", 54.

el muralismo mexicano y su poderoso influjo en América. En una entrevista concedida al final de su vida, Gómez Sicre confesaba que a lo largo de toda su carrera se había enfrentado abiertamente a "the style and politics of Mexican painting, which was retardataire, academic, anecdotal, and folkloric and in its worst moments an instrument at the service of communism"[117]. Esto dejaba en evidencia de forma explícita el programa político que la PAU tenía previsto para el arte panamericano. Gómez Sicre propendía al "arte libre", y aunque los muralistas mexicanos trabajaban con total libertad de expresión, algunos de sus máximos exponentes desarrollaban sus trabajos dentro de la órbita comunista y otros defendían el realismo socialista de la URSS, lo cual los hacía cómplices de ese régimen totalitario, al tiempo que, en opinión del cubano, al estar al servicio de un programa político su arte se convertía en prisionero de una ideología. Por eso, en su filtro curatorial se descartaban las obras que revelaran cualquier efluvio semejante. De hecho, en su constante ataque al influjo de los muralistas opuso las manifestaciones de vanguardia y la abstracción como ejemplos de arte creado en libertad y bajo la protección de sistemas democráticos: "El arte moderno y especialmente la escuela abstracta, es el más fuerte bastión que tiene la democracia en esta época. En los regímenes totalitarios el arte está dirigido. Es una cosa superficial, llena de lugares comunes, que pretende, sin lograrlo casi nunca difundir las ideas totalitarias"[118].

A la vista de sus más fervorosos críticos, era él quien imponía al arte latinoamericano un descarado influjo político al ponerlo al servicio del capitalismo. Para ellos, la División de Artes de la PAU no era más que una agencia de penetración cultural de Estados Unidos que ponía su foco en el resto del hemisferio. A finales de

[117] Alejandro Anreus, "José Gómez Sicre and the 'Idea' of Latin American Art", *Art Journal* 64, n.° 4 (2005), 84.

[118] Hernán Mateus Ortega, "'El arte moderno', mejor defensa que tienen los países democráticos", *El Siglo*, Bogotá, 2 de agosto de 1964.

1959, mientras Gómez Sicre visitaba México, Celestino Gorostiza, director del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) pidió al Gobierno mexicano que se investigara la presencia en el país de Gómez Sicre por sus actividades "intervencionistas y antipatrióticas"[119]. Tiempo atrás, el muralista David Alfaro Siqueiros se había referido en contra del cubano y lo que consideraba su peligrosa y manipuladora influencia colonialista:

> El señor Gómez Sicre, agente del abstraccionismo con sede en Washington, anduvo husmeando por aquí para ver cómo le daba a la Bienal la orientación correspondiente a sus propósitos estéticos, contrarios a la pintura mexicana.[120]

Precisamente por sus ataques al muralismo, Gómez Sicre encontró en México a sus acérrimos detractores, por lo cual los críticos y la prensa cultural que defendían el arte nacional mexicano se expresaban frecuentemente en contra del cubano cada vez que veían en los artistas jóvenes influjos de tendencias abstractas o "monstruistas", como calificaban la figuración expresionista de José Luis Cuevas:

> Es indudable que la promoción de tales "artes" lleva un marcado fin político; ellos aseveran que la pintura abstracta es universal, de gran impacto, etc. El Señor

---

[119] Marta Traba, "Artes plásticas en Colombia: Actividades del fin del año", *Revista Universidad de los Andes* (ca. diciembre de 1959), 102, recorte de prensa, Archivo del Art Museum of the Americas (AMA), Washington DC.; José Luis Cuevas, *Gato macho* (México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1994), 145-146.

[120] María Luisa Mendoza, "¡Tamayo es un hipócrita!, dice Siqueiros en una entrevista exclusiva para *Hoy sobre la Bienal", Hoy* (México D. F.), n.° 1113 (21 de junio de 1958), 24.

> Gómez Sicre lleva quince años que con escritos y conferencias en toda América hace su movimiento reaccionario en contra de las ideas progresistas de Rivera, pues se piensa que la pintura muralista que sirvió para temas de denuncia es de carácter peligroso.[121]

En 1965, la historiadora Raquel Tibol, experta en el muralismo, también lo acusó:

> No es casualidad que sea una persona de las ideas de Gómez Sicre la escogida por la OEA para 'proteger' la pintura en el continente. Independientemente de que él sea o no consciente de ello, lo cierto es que sus ideas sobre arte tienen una proyección que favorece la línea política del imperialismo norteamericano en América Latina. Siendo la escuela mexicana de pintura una manifestación cultural nacionalista y progresista, es interés del imperialismo combatirla con todas las armas, porque la abolición del nacionalismo […] favorece su penetración en América Latina […] Y ésa es […] la razón de que la Standard Oil se preocupe por proteger las bellas artes en México.[122]

El artista cubano Orlando Suárez Suárez —quien, además de haber sido un estudioso del muralismo mexicano, era simpatizante de la Revolución cubana— definió así el papel de Gómez Sicre:

---

[121] "Destruyen conscientemente los valores estéticos", *Ovaciones*, México, 12 de noviembre de 1964.

[122] Raquel Tibol, "Una pintura para la Standard Oil", en *Pedro Cervantes* (México D. F.: Editorial Hermes, 1965), citado en Shifra M. Goldman, *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio* (México D. F.: Editorial Domés, 1989), 61.

> Estados Unidos se apoyó en la Unión Panamericana para realizar un largo proceso de alienación de las culturas nacionales de América Latina y el Caribe […] la solución ha sido imponer, mediante la manipulación colonialista, un patrón cultural internacional a todos los países del área. Se efectuó un proceso de homogeneización de la cultura y, por ende, de las artes plásticas latinoamericanas, apoyándose en las concesiones cosmopolitas dirigidas y controladas desde las metrópolis, centros de poder de la oligarquía financiera mundial, ya sea Washington, París o Londres, para citar las principales.[123]

De igual manera se expresó el teórico argentino Néstor García Canclini:

> El apoyo económico de la Unión Panamericana, la CIA y empresas transnacionales (ESSO, Standard Oil, Shell, General Motors, General Electric) a museos, revistas, artistas y críticos latinoamericanos, configuraron una agresiva campaña que, por vías diversas, a veces encubiertas, impulsaba un mismo proyecto: difundir una experimentación formal aparentemente despolitizada, sobre el expresionismo abstracto, como alternativa al realismo social, el muralismo y toda corriente preocupada por la identidad nacional de nuestros países.[124]

---

[123] Suárez Suárez, *La jaula invisible*, 38-39.

[124] Néstor García Canclini, *La producción simbólica: Teoría y método en sociología del arte* (México D. F.: Siglo XXI Editores, 2006), 106.

Al final de su vida, Gómez Sicre fue entrevistado en su residencia en Washington por el historiador Alejandro Anreus, quien le preguntó sobre aquellos vínculos que durante décadas se especularon entre él y la CIA, a lo que contestó sucintamente:

> Yo nunca he trabajado para la CIA; eso sí, he tenido amigos en el Departamento de Estado. No negaré que hice el papel que me tocó actuar durante la Guerra Fría. Sobre todo en torno a Cuba.[125]

Al margen de lo que dijeran sus detractores, en términos generales, las funciones de la División de Artes de la PAU eran loables: promover las manifestaciones culturales del hemisferio mediante un programa de exhibiciones que cubriera y favoreciera a todos los países. Sin embargo, con sede en Washington, el propósito principal era que esas manifestaciones fueran reconocidas en Estados Unidos y que en torno a ellas hubiera una repercusión comercial que lograra hacer autónoma su comercialización en ese país. Por supuesto, una de las labores ofrecidas por la División de Artes era la intermediación de ventas ante instituciones, galerías, museos y coleccionistas[126]. En términos prácticos, las labores que debía cumplir para ese fin consistían en organizar un programa anual de entre nueve y once exposiciones en la galería de la PAU, escribir eventualmente columnas para la revista *Americas* —el órgano informativo de la OEA creado en 1949— y dirigir el *Boletín de Artes Visuales*, el órgano de difusión y autopromoción de la División de Artes Visuales de la

[125] Alejandro Anreus, "Últimas conversaciones con José Gómez Sicre", *ArteFacto: Revista de Arte y Cultura en Blanco y Negro* (Nicaragua), n.° 18 (2000), reproducida en Wellen, "Pan-American Dream", 279.

[126] Organización de los Estados Americanos, *La Unión Panamericana al servicio de las artes visuales en América* (Washington DC: Unión Panamericana, 1961).

PAU, publicado en inglés y español, entre 1956 y 1973, una revista con amplia cantidad de reseñas de exposiciones realizadas en todo el continente para las que fue generando una red de aliados y corresponsales en cada país que lo mantenían conectado con las manifestaciones artísticas de cada rincón del hemisferio. Además, gracias a sus conexiones podía también tener a su servicio algunos de los diarios y publicaciones más leídos del continente como *Art in America* y otros diarios de gran distribución en Estados Unidos. En ocasiones fue comisionado para organizar exposiciones de arte latinoamericano en algunos museos de Estados Unidos y, en otros casos, las exposiciones que él organizó para la PAU se llevaban a itinerar por aquellas instituciones. Su conexión con Alfred H. Barr y la experticia que fue adquiriendo le dieron la autoridad necesaria para convertirse en asesor de algunos proyectos de arte latinoamericano en instituciones como el Carnegie Museum de Pittsburgh, la Smithsonian Institution o el Museum of Fine Arts de Houston.

Aquella promoción y divulgación de artistas consolidó el coleccionismo de arte latinoamericano en Estados Unidos y, a la vez, promovió la fundación de instituciones culturales a lo largo de todo el continente, entre ellas, los museos dedicados al arte moderno en Colombia. Esto favoreció el contacto e intercambio de exposiciones entre instituciones, convirtiendo a la plataforma de la PAU en un lugar un poco más accesible para que los artistas jóvenes expusieran fuera de sus países.

Ser el hombre más enterado de lo que pasaba en el arte latinoamericano le sirvió además para fungir como asesor de coleccionistas, galerías y museos de Estados Unidos interesados en adquirir la obra de jóvenes artistas. De esta forma, los alcances de su cargo en la PAU se ampliaban en aspectos educativos, periodísticos, culturales y también abiertamente comerciales. Gómez Sicre era un puente entre Estados Unidos y los artistas latinoamericanos, y eso lo convertía en el personaje más poderoso de la cultura, o por lo menos, eso era lo que el aparato propagandístico institucional se encargó de hacer ver. En 1956, por ejemplo, cuando cumplió

diez años de labores en la PAU, el diario *The Washington Post and Times Herald* le dedicó un perfil conmemorativo escrito por Leslie Judd Ahlander, que no escatimó en elogios hacia él:

> Es infatigable en su interés, ecuánime en su estimación de la calidad de las obras, completamente desinteresado en su deseo de estimular la causa del arte latinoamericano. Es uno de los más eficaces embajadores de buena voluntad de la América Latina.[127]

Nunca antes el concepto de *arte latinoamericano* había estado tan encarnado en una persona. Algunos entusiastas del legado de Gómez Sicre llegan incluso a considerarlo, arbitrariamente, el inventor del arte latinoamericano, como el pintor peruano Fernando de Szyszlo:

> Pienso que antes de Gómez Sicre había arte argentino o mexicano, peruano o venezolano, pero fue él quien tuvo la visión de que todas esas manifestaciones, en alguna manera oscura e inefable, tenían denominadores debido al hecho de ser producto de individuos provenientes de pueblos que nacieron vinculados por una tradición, por una herencia, por una circunstancia y por un destino. No solamente le pertenece a Gómez Sicre la frase 'arte latinoamericano' sino la idea contenida en esa expresión.[128]

---

[127] Leslie Judd Portner, "Crítico de Arte Interamericano", *Americas* (Washington DC) 8, n.° 4 (abril de 1956), 34-36.

[128] Fernando de Szyszlo, *Miradas furtivas* (México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1996), 249-251.

En cualquier caso, Gómez Sicre nunca logró definir plenamente una fórmula para el arte latinoamericano. Aunque para él no se trataba únicamente de una definición geográfica, los denominadores comunes podían explicarse mediante algunas ambiguas analogías, como esta: "Just as there exists Spanish spoken with a Latin American 'accent,' and within each region, a regional accent, so too exists an art with our accent. I have been occupied with this problem for three decades, always going in search of 'accents'"[129]. En otros casos expresó que se trataba de "un determinado registro de colores, en la adopción de ciertas líneas, planos y formas"[130] —un resumidísimo ejemplo de la teoría formalista de Greenberg—. Lo que sí estaba claro para él era que el "acento" no radicaba en la politización del arte ni en el nacionalismo del muralismo mexicano: "El fracaso de la mayor parte de la pintura latinoamericana mediocre se debe a que busca un 'contenido' nacionalista, remitido a cualquier anécdota: plaza de mercado en Popayán, guajiros [campesinos], telares del altiplano, etc."[131].

Sin modestia alguna, Gómez Sicre se consideraba a sí mismo un agente cultural llamado a contener ese influjo negativo, y concebía la División de Artes de la PAU como una institución mesiánica llamada a rescatar el arte latinoamericano de aquel "provincianismo estético"[132]. Por eso, su apoyo a los artistas mayores y ya consagrados —propensos a estar más fuertemente

---

[129] Mirta Blanco-Padrón, "José Gómez Sicre", *Vanidades Continental* 16, n.° 7 (30 de marzo de 1976), 30- 35, citado en Wellen, "Pan-American Dreams", 43.

[130] Traba, "José Gómez Sicre habla sobre el arte americano".

[131] *Ibid*.

[132] José Gómez Sicre, "Labores de aproximación y de estímulo", en OEA, *La Unión Panamericana al servicio de las artes visuales en América* (Washington DC: Unión Panamericana, 1961).

imbuidos del muralismo mexicano por su cercanía generacional— fue menor que el que les brindó a los jóvenes talentos, dispuestos a desprenderse de aquellos "provincianismos estéticos" y asertivos para inscribirse en las nuevas corrientes artísticas internacionales. Con ese marcado sesgo hacia ciertas tendencias o "contenidos", el criterio de Gómez Sicre para seleccionar arte latinoamericano tuvo tanto aliados y simpatizantes como detractores. Fueron numerosas las ocasiones en que el cubano tuvo que salir a responder a las críticas que le achacaban su favoritismo por ciertos artistas. Incluso se llegó a atacar su homosexualidad, como si esta fuera un factor decisorio en sus selecciones curatoriales[133]. Gómez Sicre siempre respondió diplomáticamente reiterando la igualdad de oportunidades que había que darles a los artistas y la imparcialidad del organismo que regentaba:

> No ha habido, como cualquier crítica maliciosa podría suponer, inclinación a una tendencia o a un grupo geográfico. El único prejuicio que ha impulsado estas funciones ha sido el de la calidad y el de dar oportunidad a los jóvenes, a los que recién surgen del campo de la creación artística, inyectándoles estímulo, para tratar de cimentar generaciones establecidas con una reputación continental. Así, en las artes

[133] Michael Gordon Wellen, "The Threats of an Archive: The José Gómez Sicre Papers and the Risks of Writing a Latin American Art History", en *Transnational Latin American Art From 1950 to the Present Day: 1st International Research Forum for Graduate Students and Emerging Scholars* (Austin: The University of Texas, noviembre de 2009), consultado el 18 de mayo de 2022, https://sites.utexas.edu/clavis/files/2021/08/2009-Forum-Papers-Austin-UT-copy.pdf; Gonzalo Márquez Cristo y Amparo Osorio, "La persistencia de la memoria. Carlos Granada: entrevista", Revista Común Presencia (Bogotá), n.° 13 (2001), consultado el 18 de mayo de 2022, http://comunpresenciaentrevistas.blogspot.com/2006/12/carlos-granada-entrevista.html

> visuales, la Unión Panamericana se convierte en una tribuna para la libre creación, proveyéndoles a las nuevas personalidades la oportunidad que, a veces, en sus medios respectivos no está a su alcance.[134]

Para Gómez Sicre, acceder a la PAU no era un asunto de favoritismo, referencias o nepotismo, sino de meritocracia. En todo caso, una meritocracia que muchas veces se basaba en recomendaciones hechas por algunos de los agentes culturales que fue creando como fieles consejeros en sus viajes por la región. Solo pasando esos filtros los jóvenes artistas podían hacer uso de esa plataforma de visibilidad internacional:

> En primer lugar, el que una exposición en la Unión Panamericana constituya para el artista joven el equivalente espaldarazo de las novelas de caballería: que no lo consagra definitivamente, sino que supone un reconocimiento de que sus valores le permiten sobresalir y le obligan a destacarse por encima de los otros pintores latinoamericanos. En segundo lugar, y este es el objetivo más importante, se persigue así la creación de prestigios continentales sin necesidad del visto bueno de Europa ni la intromisión de los 'marchands' europeos.[135]

Con la inmodesta labor de crear prestigios continentales, Gómez Sicre pretendía que a través de su oficina se gestara una plataforma que en sí misma tuviera la autoridad para posicionar el arte latinoamericano —hasta entonces desconocido, mas

---

[134] José Gómez Sicre, "Recuento", en *La Unión Panamericana al servicio.*

[135] Traba, "José Gómez Sicre habla sobre el arte americano".

no inexistente— en el mapa global, y, como él lo señalaba, que pudiera prescindir del beneplácito europeo. La propuesta era tremendamente atrevida y atractiva, porque en apariencia se alineaba con el interés en un arte propio, gestado en América Latina en las décadas pasadas —una utopía creada precisamente por los artistas del muralismo mexicano— y porque, además, se integraba perfectamente en la política panamericana. En él encontraremos a un entusiasta que por primera vez se atrevía a equiparar a las capitales latinoamericanas y sus dinámicas culturales con los centros artísticos internacionales:

> El artista joven de América sabe que van naciendo centros internacionales de arte en su propio continente y tiene ya como puntos obligados de recepción, a Nueva York y a Buenos Aires, a Rio de Janeiro y a Lima, a Ciudad de México y a São Paulo, a Caracas y a Washington. […] el joven que nace al arte no tiene que sentirse anémico de cultura por no haber cruzado el océano hacia el Este. Él puede encontrar, dentro de las propias fronteras de América, para su formación, suficiente alimento espiritual, adecuado estímulo para seguir adelante. En los centros de arte que han ido apareciendo en los últimos años, además, se empiezan a crear nuevas reputaciones y prestigios. París ha dejado de ser "el centro" para convertirse en "un centro" más.[136]

En una entrevista realizada en Bogotá en 1964, llegó a incluir en aquellos centros artísticos a la capital colombiana,

[136] José Gómez Sicre, "Nota editorial", *Boletín de Artes Visuales* (Washington DC, Pan American Union), n.° 5 (mayo a diciembre de 1959), 2.

reafirmando en aquella oportunidad su idea de una América que contaba con sus propios centros artísticos internacionales:

> Hasta 1945 existía la falsa creencia de tipo literario decadente y nostálgico de que un artista sólo podía considerarse como tal si había pasado un determinado periodo de su vida en París… aunque fuera sentado en la mesa de un café. Ahora nuestros artistas se forman y viven en su propio medio: el americano.[137]

En este sentido, la PAU no solo fue una galería de arte latinoamericano en Washington, sino la plataforma desde la cual se originó la más deslumbrante generación de artistas latinoamericanos. Sabiéndose portador de un agudo y certero ojo para los artistas más talentosos y ufanándose de tener poderosas conexiones con diversas instituciones, Gómez Sicre inmodestamente reconoció su poder para consagrar aquellos prestigios continentales, como lo mencionó en una entrevista:

> En 1950 y 1960 si yo presentaba un artista de gran promesa, un talento auténtico en la galería de la OEA, yo se lo dejaba saber a Barr, y él me pedía que reservara una o dos obras para la colección del Museo de Arte Moderno y las compraba. Así sucedió con [José Luis] Cuevas, [Armando] Morales, [Alejandro] Obregón y otros.[138]

---

[137] Gloria Valencia Diago, "Bogotá es uno de los principales epicentros artísticos del mundo", *El Tiempo*, 1 de abril de 1964.

[138] Anreus, "Últimas conversaciones con José Gómez Sicre", 273-274.

Pero ese poder de seducción no solo se limitó al MoMA, sino que además logró convencer a importantes coleccionistas en Estados Unidos, como el mismo Nelson Rockefeller, quien no solo se dejó guiar por su asesoría, sino que además contribuyó económicamente en distintas ocasiones para que la PAU pudiera adquirir obras sugeridas directamente por Gómez Sicre[139].

A pesar de su poder y capacidad de gestión, las decisiones de Gómez Sicre en la PAU muchas veces dependían de una junta que, tanto para sus adquisiciones como para la organización de exposiciones, estaba unidireccionalmente dirigida desde Washington por el mismo Gómez Sicre y expertos estadounidenses como Leslie Judd Ahlander (crítica del diario *Washington Post*), Annemarie Pope (directora del Traveling Exhibitions Service of the Smithsonian Institution) y Henri Dorra (director de la galería Corcoran). Es decir que, a pesar de su nombre, la institución pocas veces contó o buscó el consenso de visiones ajenas a las prestigiosas instituciones de Estados Unidos, y que imperaba una mirada hegemónica y unidireccional desde América del Norte para una organización en apariencia continental, pero con sede única en Washington.

Bajo su dirección, la División de Artes de la PAU se consolidaría como el centro de documentación más completo dedicado a los artistas latinoamericanos, la sala de exposiciones de arte latinoamericano con mayor repercusión internacional y una institución promotora de importantes publicaciones recopilatorias del arte de la región. Si desde 1957 había logrado la creación de un modesto fondo para adquirir obras para la colección de la

[139] Abigail McEwen, "Pan American Posterity: The Permanent Collection of the Art Museum of the Americas", en Art Museum of the Americas, *Highlights from the Collection of the Art Museum of the Americas of the Organization of Americas States* (Washington: AMA/OAS, 2017).

galería[140] —que se sumaba a algunas donaciones de los artistas o de coleccionistas como Rockefeller—, años más tarde él mismo se encargaría de darle forma a esa colección que había reunido durante tres décadas en un museo dedicado, por primera vez en el mundo, exclusivamente al arte latinoamericano, el Art Museum of the Americas (AMA), inaugurado el 16 de octubre de 1976, y desde entonces ubicado en el edificio que antes se destinaba a residencia del secretario general de la OEA en Washington. Con la fundación del museo, la División de Artes Visuales quedó nominalmente desmantelada, pasando sus funciones al AMA, con Gómez Sicre como primer director.

ARTE COLOMBIANO DE EXPORTACIÓN

La primera relación de Gómez Sicre con Colombia se remonta a 1948, durante la gestión del cubano para presentar la exposición "32 artistas de las Américas" en Bogotá, para la cual estableció contacto con el pintor colombiano Alejandro Obregón (Barcelona, España, 1920-Cartagena, Colombia, 1992). A diferencia de la gran mayoría de artistas colombianos, Obregón no mostraba el mismo interés por la pintura mexicana que sus contemporáneos. Se había formado en Estados Unidos y en Barcelona —su ciudad natal— por lo cual su pintura tenía más afinidad con el arte moderno europeo. Esa particularidad llamó la atención del público cuando llegó a Bogotá en 1944 y, rápidamente gracias al prestigio que fue adquiriendo en sus exposiciones fue nombrado en 1948 como el director de la Escuela de Bellas Artes, circunscrita a la Universidad Nacional de Colombia, el director más joven que había tenido la institución.

---

[140] Art Museum of the Americas, *Highlights from the collection of the Art Museum*, 8.

En la red de instituciones colombianas importantes con las que tenía contacto Gómez Sicre figuraba la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, y por lo tanto, inició una colaboración a distancia y epistolar con Obregón con miras a enviar a Colombia la exposición "32 artistas de las Américas", una muestra itinerante que se exhibiría en otros países de la región. Dicha muestra tenía más el ánimo de inaugurar la Política del Buen Vecino desde la División de Artes de la PAU que de intentar una revisión seria y profunda del estado del arte latinoamericano. De ahí que la descripción que el cubano hiciera en el catálogo fuera superficial y se preocupaba más por los asuntos diplomáticos propios de su cargo:

> Esta exposición se propone manifestar que en América el hombre puede dejar a su espíritu recorrer todas las categorías y dimensiones de la creación, como corresponde a un continente cuyo primer designio es el de la libertad. Si lograra fijar esta idea, sería ya recompensa suficiente para su misión.[141]

Gómez Sicre aún no había emprendido sus viajes al sur en busca de talentos, así que no extraña que los artistas presentados en la exposición no fueran muy representativos en todos los casos y que sus producciones entraran en contradicción con los planteamientos que más adelante constituirían su inflexible filtro de admisión. La exposición consistía en treintaidós obras, una por cada artista, y representaba a catorce naciones del continente. Del total de obras, dieciocho provenían de la colección de arte latinoamericano del MoMA, adquiridas por medio del Inter-American Fund, iniciado por

[141] José Gómez Sicre, *32 artistas de las Américas* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1949).

Nelson Rockefeller entre 1942 y 1943; las demás provenían de colecciones públicas, y unas pocas de colecciones privadas de Nueva York y Washington. Colombia estaba representada por obras de los pintores Luis Alberto Acuña (*La ciudad dorada*) y Gonzalo Ariza (*Bogotá*), dos artistas cuyos trabajos tenían influencias del nacionalismo mexicano que luego Gómez Sicre combatiría. La culpa no era suya, pues las obras hacían parte, principalmente, de la cuestionable selección de Lincoln Kirstein tras su paso por Sudamérica en 1942, y sin muchas de esas pinturas la presencia de algunos países en la exposición habría sido inexistente, por lo cual habría perdido su objetivo de hacer una revisión más o menos panorámica de las artes del continente y ya no tendría sentido llamarla "32 artistas de las Américas". Por tanto, el cubano no dudó en disculparse varias veces en el catálogo de la exposición por las "ausencias lamentables" o las "inevitables lagunas"[142].

Entusiasmado por la idea de una exposición en Colombia con obras de artistas de renombre internacional como el argentino Emilio Pettoruti, el brasileño Candido Portinari, el uruguayo Joaquín Torres García o los mexicanos Rufino Tamayo, Orozco y Rivera, Obregón puso al servicio de Gómez Sicre su colaboración para encargarse de recibir las obras y gestionar con la Universidad Nacional de Colombia la impresión del catálogo de la exposición. Además, gracias a los contactos de Obregón, que, a pesar de su juventud ya era una figura fundamental en el panorama cultural colombiano, la muestra pudo exhibirse en el Museo Nacional de Colombia, en Bogotá, entre el 7 y el 17 de febrero de 1949, antes de partir a otras once ciudades de América Latina.

---

[142] *Ibid.*



Alejandro Obregón, *Souvenir of Venice,* 1954, óleo sobre tela, 130.2 x 97.5 cm. Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) (1955-1984), Nueva York. Cortesía Archivo Alejandro Obregón.

Obregón: el capitán de la pintura colombiana

Unos meses más tarde, aún en 1949, Obregón renunció a su cargo y se estableció en Francia, donde su obra fue tomando cada vez más influencia del cubismo de Pablo Picasso —a quien siempre se jactó de haber conocido en 1954[143]—. Sin embargo, a pesar de la distancia, la correspondencia epistolar con Gómez Sicre se mantuvo hasta que finalmente se conocieron personalmente en 1954 en Francia[144]. Tras conocer el trabajo más reciente del pintor colombiano, el curador cubano lo invitó a participar en una muestra colectiva que se realizaría en la PAU en abril de 1953 titulada "Artists of the Americas", junto a artistas jóvenes y prometedores como Fernando de Szyszlo de Perú, Alejandro Otero de Venezuela, y otros ya destacados, como José Clemente Orozco de México y el brasileño Candido Portinari. En 1955 Obregón viajó a Washington invitado por Gómez Sicre, esta vez para una exposición individual de 35 pinturas en la PAU entre las cuales estaban las obras *Perro y bicicleta*, que fue adquirida por Nelson Rockefeller[145], y *Souvenir of Venice* que fue adquirida por el MoMA[146] —aunque años más tarde la obra fue desvinculada de

---

143 Aunque no existe prueba del encuentro entre Obregón y Picasso, el pintor colombiano siempre contaba a modo de anécdota que cuando se presentó con su nombre ante el maestro español, este le respondió: "Obregón, ¡coño!, qué buen nombre para un pintor!". Citado en Fausto Panesso, *Botero, Grau, Negret, Obregón, Ramírez: los intocables* (Bogotá: Ediciones Alcaraván, 1975), 89.

144 José Gómez Sicre, "Alejandro Obregón", *Americas*, Washington DC, julio-agosto de 1983, 17-18. El original aparece como texto mecanografiado disponible en el archivo del Art Museum of the Americas (1983).

145 "Atlántico: perro y bicicleta", *Semana*, Bogotá, 5 de diciembre de 1955, 20.

146 Juan Gustavo Cobo Borda, "Alejandro Obregón: puntos de partida", *Arte en Colombia*, n.° 29 (febrero de 1986).

la colección y sacada a la venta privada en 1984[147]—. Gómez Sicre recordaba así el éxito de aquella exposición de Obregón:

> Su presentación en Washington en 1955 revisó características de acontecimiento, a pesar de que el propio artista no quiso omitir una sola obra que denotara sus primeros sostenes. Desde temprano en la tarde se arremolinó la gente. La mayoría quería adquirir su trabajo. A duras penas pude salvar un óleo que, por encargo de Alfred Barr, reservé para la colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York. A Barr, también, le había encomendado Nelson Rockefeller que le escogiera otro. Para no ser menos, la Colección Phillips de Washington, uno de los mejores depositorios de pintura nueva, adquirió otra tela. No quedó un fragmento de pintura disponible. Ahí nació un nuevo Obregón.[148]

El comentario final del crítico cubano no es una exageración teniendo en cuenta que el mismo Obregón confesó: "hay dos fases precisas en mi carrera […] la de antes y la después de mi muestra en la OEA"[149]. Esta exposición marcó la consagración nacional e internacional del artista e inició una racha de importantes reconocimientos que recibiría en los próximos años. Inmediatamente Obregón fue incluido en la selección internacional hecha por Gómez Sicre para la III Bienal de São Paulo (1955)[150], y a conti-

---

147 Martin Gammon, *Deaccessioning and Its Discontents: A Critical History* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2018), 325.

148 Gómez Sicre, "Alejandro Obregón".

149 *Ibid*.

150 José Gómez Sicre, "União Panamericana", en *III Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo* (São Paulo: EDIAM, 1955), 255.

nuación obtuvo el premio en la III Bienal Hispanoamericana de Madrid (1955).

Entre esos reconocimientos, el apoyo de Gómez Sicre fue fundamental para la participación de Obregón en la exposición "Gulf-Caribbean International Art Exhibition", en el Museum of Fine Arts de Houston en abril de 1956. El director del museo, Lee Malone, comisionó al curador de la PAU para que viajara por América Latina y el Caribe y seleccionara a los artistas y las obras que integrarían la exposición, concebida como un certamen con premios. Finalmente quedaron representados quince países (Jamaica, Martinica, Surinam, Trinidad y Tobago, Puerto Rico, Colombia, Cuba, El Salvador, Estados Unidos, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, República Dominicana y Venezuela), con más de 130 artistas cuyas obras abarcaban técnicas como pintura, escultura, dibujo y cerámica. En una entrevista realizada al curador mientras pasaba fugazmente por Colombia en 1956, comentó sobre la exposición:

> La idea inicial fue la de presentar al público norteamericano, un público bastante exigente que es el del suroeste de los Estados Unidos, una visión panorámica de lo que se estaba produciendo en el área del Golfo de México y del Caribe que pudiera competir en un plano universal, internacional. Es decir, se trataba de presentar por primera vez el arte latinoamericano usando un lenguaje de validez permanente e internacional, sin folclorismos, sin indigenismos, sin tipisismos [sic], sin esa manera turística y superficial con que se nos ha acostumbrado a ver desde el extranjero.[151]

---

[151] Casimiro Eiger, "Entrevista al crítico cubano José Gómez Sicre", 1956, audio, Archivo Sonoro HJCK, consultado el 19 de mayo de 2022, https://catalogo.senalmemoria.co/cgi-bin/koha/opac-detail.

Para 1956 Gómez Sicre había viajado a Colombia varias veces y conocía la escena artística local, que en ese momento distaba mucho de la que Lincoln Kirstein había visto en 1942. La producción de los artistas jóvenes colombianos había superado el influjo del muralismo mexicano —por entonces considerado caduco y cada vez más distante— y se alineaba cada vez más con los intereses internacionalistas de Gómez Sicre. Obregón había regresado en 1955 para instalarse permanentemente en Colombia, y con su nuevo, atractivo y moderno estilo pictórico —además de sus reconocimientos internacionales— se convertía en la figura protagónica de las artes plásticas en el país. Cuando Gómez Sicre viajó para seleccionar a los artistas colombianos que participarían en la "Gulf-Caribbean International Art Exhibition", la presencia de Obregón resultó determinante: fue él quien le presentó a nuevos artistas que el curador desconocía, y cuya cercanía a Obregón auguraba búsquedas plásticas innovadoras y de calidad. Al final, la selección de Gómez Sicre incluyó a un grupo de jóvenes artistas talentosos y muy cercanos a Obregón: Fernando Botero, Edgar Negret, Cecilia Porras, Emma Reyes, Eduardo Ramírez Villamizar, Enrique Grau, Armando Villegas y Guillermo Wiedemann. Así expresó el curador cubano su entusiasmo por este grupo:

> Yo diría que la sección colombiana fue desde el primer momento para mí una de las preferidas. Y es una de las preferidas porque he ido siguiendo paso a paso el arte nuevo en Colombia durante los últimos 10 años a pesar de que solo he estado en este país tres veces en viajes fugaces. Yo creo que en este momento Colombia está ocupando un puesto de bastante avanzada en el arte latinoamericano contemporáneo. Solamente

pl?biblionumber=25922&query_desc=su%3A%22G%C3%B-3mez%20Sicre%2C%20Jos%C3%A9%22#html5media

> con mencionar en el campo de la pintura el nombre de Alejandro Obregón, de Enrique Grau Araújo, de Eduardo Ramírez Villamizar, en el campo de la escultura a una figura como la de Edgar Negret, que acaba de tener un éxito extraordinario en Nueva York y en Washington, ya puede afirmarse que el arte actual de Colombia tiene un valor universal, o sea, tiene un valor exportable. Yo aconsejaría a las esferas oficiales del país, cada vez que sean invitadas a figurar en el extranjero, tener en cuenta estos valores permanentes y que yo llamo exportables, porque son los que pueden darle jerarquía al país en el extranjero.[152]

La visión mercantilista de Gómez Sicre le permitía identificar el talento y la calidad como características análogas al éxito comercial, valores que en cualquier caso el cubano no encontraba contradictorios, sino, por el contrario, inherentes a su misión en la PAU. Es decir, que por *valores exportables* se refería a artistas que valía la pena insertar en el mercado del arte de Estados Unidos. Después de todo, Gómez Sicre se preciaba de haber vendido entre 1945 y 1960 un número aproximado de 561 obras por 50 000 dólares[153], un valor que en la actualidad no parece muy impresionante, pero que en ese momento demostraba una consagración internacional sin precedentes para el arte latinoamericano. En otras palabras, en su integral visión de comerciante, crítico de arte y curador, Gómez Sicre fue el primer agente cultural capaz de concebir la idea de un arte colombiano de exportación.

---

[152] *Ibid.*

[153] Suárez Suárez, *La jaula invisible*, 136.

Reafirmando la selección del cubano, Obregón ganó el premio principal de la "Gulf-Caribbean International Art Exhibition" —mil dólares—. Su pintura *Ganado ahogándose en el Magdalena* fue adquirida por la firma patrocinadora del certamen —Brown & Root Incorporated, una compañía texana de constructores con nexos cercanos a petroleras y a políticos estadounidenses como Lyndon B. Johnson— y donada a la colección permanente del Museum of Fine Arts de Houston. El mismo Gómez Sicre alardearía ante la prensa su atinado juicio al ver por primera vez la pintura ganadora de Obregón durante su visita a Colombia en 1955: "Tuve la impresión de que allí había un primer premio. Y en efecto, así ocurrió"[154].



***Ganado ahogándose en el Magdalena*, de Alejandro Obregón, en "Gulf-Caribbean International Art Exhibition", Museum of Fine Arts de Houston, 1956. © Dallas Museum of Art Archives.**

[154] "Inauguración del II Anual de Pintura hoy a las 6 p. m.".



Alejandro Obregón, *Ganado ahogándose en el Magdalena*, 1955, óleo sobre tela, 160 x 127 cm. Museo de Bellas Artes (MFAH), Houston. Obsequio de Brown & Root, Incorporated. Cortesía Archivo Alejandro Obregón.

Obregón no tardó en reafirmar su posición en el pedestal de la pintura latinoamericana al obtener en 1956 otro premio de relevancia internacional: el Guggenheim International Award. Si *Ganado ahogándose en el Magdalena* era un claro ejemplo de cómo abordar temas locales con un lenguaje moderno sin caer en el acento mexicanista, Obregón también demostraba que era posible realizar un arte de profunda denuncia política y social sin recaer en lo panfletario. Obras suyas en este ámbito ya habían surgido en 1948 con la *Masacre del 10 de abril* (1948), que hacía referencia a los acontecimientos del magnicidio de Jorge Eliécer Gaitán y al consecuente levantamiento popular conocido como El Bogotazo. Ahora, a su regreso a Colombia en 1955, Obregón había encontrado el país dirigido bajo la dictadura militar del general Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957), que a pesar de haber iniciado con el respaldo general de los colombianos luego de que este hubiera derrocado el gobierno de ultraderecha de Laureano Gómez en 1953, ahora perdía el apoyo popular debido a la represión a los opositores, la censura a la prensa y la violencia contra los estudiantes y manifestantes. El 8 de junio de 1954 los estudiantes de la Universidad Nacional en Bogotá realizaron una marcha conmemorativa por el asesinato de un líder estudiantil ocurrido 25 años atrás a manos de un agente de policía, pero la manifestación fue reprimida violentamente por orden de Rojas Pinilla, dejando como saldo la muerte del estudiante Uriel Gutiérrez en el campus universitario. Al día siguiente los estudiantes salieron a protestar multitudinariamente por el asesinato, y en esta ocasión la respuesta oficial fue la masacre de quince jóvenes más por el ejército. Este acontecimiento marcó el final de la imagen positiva de Rojas Pinilla y dio inicio a una tensa relación con sus enemigos políticos, quienes presionaron su renuncia hasta forzar su caída el 10 de mayo de 1957. En medio de este contexto represivo y violento, Obregón pintó un cuadro de denuncia que expresaba su repudio al régimen en una colorida composición que, aunque se formulaba como una suerte de bodegón, representaba, como su

título lo define, el velorio de un *Estudiante muerto*, con el cadáver dispuesto sobre un comedor, tal como se velaba a los fallecidos en escenarios populares y humildes.



Alejandro Obregón, *Estudiante muerto (velorio)*, 1956, óleo sobre tela, 140 x 175 cm. © Colección OAS AMA/Art Museum of the Americas, Washington.

Obregón participó con esta pintura en la primera edición del Guggenheim International Award, un concurso bienal de alcance global que otorgaba un gran premio de diez mil dólares y premios de mil dólares a once artistas de distintos países del mundo, siendo Colombia una de las naciones favorecidas. Los ganadores participarían en una exposición colectiva en el Musée d'Art Moderne de París en noviembre de 1956, y en el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York en marzo de 1957. El premio fue lanzado desde la Casa Blanca por el presidente Dwight Eisenhower, quien

manifestó su orgullo por el evento al declarar que era "an important manifestation of international goodwill"[155], aunque la financiación corrió exclusivamente a cargo de la Fundación Solomon R. Guggenheim hasta su última edición, que se celebró en 1971.

En 1956 Obregón, quien concursaba en la selección colombiana contra Ignacio Gómez Jaramillo y Jorge Elías Triana, discípulos del muralismo mexicano, resultó ganador de aquella primera edición y tuvo el gran honor de participar junto a René Magritte, Candido Portinari y Emilio Pettoruti, con su obra *Estudiante muerto (velorio)* que finalmente pasó a manos de la colección de la PAU y actualmente está resguardada en el AMA en Washington. Con dos premios internacionales obtenidos el mismo año, la prensa nacional no tuvo reparos en celebrar, no solo por el papel que jugaba Obregón en el campo artístico latinoamericano, sino también por la puerta que se abría para sus compatriotas. Un entusiasta crítico comentó al respecto: "1956 es el año de la consolidación, casi podría decirse de la consagración del arte moderno colombiano en el campo internacional"[156].

En la segunda edición del Guggenheim International Award (1958), siendo jurado Alejandro Obregón junto a los intelectuales Eduardo Mendoza Varela y Jesús Arango[157], el pintor abstracto Eduardo Ramírez Villamizar fue seleccionado como ganador del premio por Colombia. En consecuencia, participó en la gran

155 "Establishment of the Guggenheim International Award", comunicado de prensa, 9 de marzo de 1956, carpeta A0035, caja 528, Archivo de la Solomon R. Guggenheim Foundation.

156 Walter Engel, "Crónica de la moderna pintura colombiana (1934-1957), segunda parte (1952-1957)", *Plástica* (Bogotá), n.° 7 (junio-julio de 1957).

157 "Establishment of the Guggenheim International Award", carpeta A0035, caja 528.

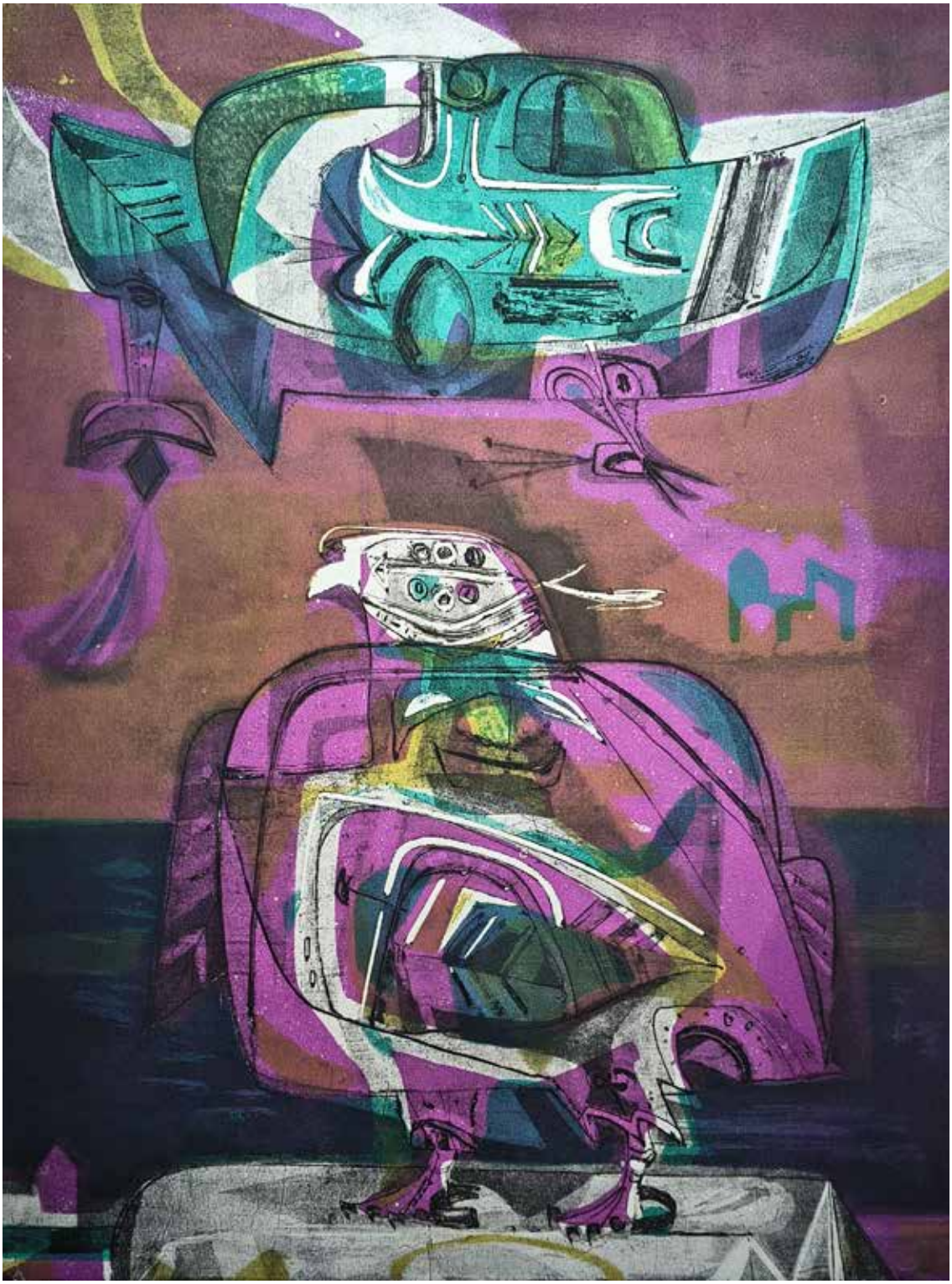
exposición junto a otros ganadores como Joan Miró (premio principal), André Masson, Alberto Giacometti y Mark Rothko.

En la tercera edición (1960), con un jurado compuesto por los intelectuales y críticos de arte Jorge Zalamea, Hernando Uribe Holguín y Clemente Airó, se le entregó el premio por Colombia al joven pintor Fernando Botero por su pintura *Arzodiabolomaquia*[158]. El apoyo económico que acompañaba a la distinción le permitió a Botero establecerse en Nueva York ese mismo año, mientras exhibía en el Solomon R. Guggenheim junto a los otros ganadores: Karel Appel (premio principal), Oskar Kokoschka, Antonio Saura y Rufino Tamayo.



Fernando Botero y la *Arzodiabolomaquia* en el Museo Nacional de Colombia, 1960. © Fundación Fernando Botero.

158 "Fernando Botero ganó el Premio Guggenheim", *El Tiempo,* 3 de junio de 1960; Eugenio Barney Cabrera, "Índices artísticos, premios Guggenheim", *Semana*, n.° 720 (20 de octubre de 1960), 48.



Alejandro Obregón, *The Pigeons*, **1955, grabado sobre papel, 45 x 35 cm. Cortesía Galería Umbral, Bogotá.**

En las siguientes ediciones ningún colombiano participó en los premios. Por cierto, no hay que confundir el Guggenheim International Award con las becas John Simon Guggenheim, que sí obtuvieron otros artistas e intelectuales colombianos como Luis Alberto Acuña (1947), Miguel Sopó (1948), David Manzur (1961, extendida a 1962), Marta Traba (1968), Edgar Negret (1975), Doris Salcedo (1995), Nadín Ospina (1997) y Antonio Caro (1998), entre otros.

Estas prontas distinciones convirtieron a Obregón en el primero de los prestigios continentales provenientes de Colombia que Gómez Sicre se preciaba de haber descubierto, así como al pintor nicaragüense Armando Morales y su preferido, el mexicano José Luis Cuevas. Sin embargo, para Gómez Sicre, el caso del colombiano fue particular, pues, según él, "salvó la pintura de su país de una crisis aniquiladora y dotó a Latinoamérica de un nuevo modo de ver"[159]. En otro momento dijo, sin escatimar elogios: "Considero a Obregón como el más importante pintor que hay en América. Tengo gran fe en su obra. Es un pintor de extraordinaria imaginación y de un gran sentido poético. Obregón es el capitán de todo un movimiento plástico en Colombia"[160].

En 1956 la amistad y las colaboraciones entre Gómez Sicre y Obregón apenas comenzaban, al igual que los éxitos del pintor. En 1957 el cubano lo invitó a hacer parte de la selección colombiana que participaría en la IV Bienal de São Paulo, y nuevamente en la quinta versión (1959), en la que el pintor obtuvo una mención honorífica. Ese mismo año participó en la exposición "South American Art Today", curada por Gómez Sicre para el Dallas Museum of Fine Arts, y en la cual el museo adquirió dos obras suyas: *The Pigeons* (1955) y *Mourning for a Dead Student* (1956).

---

159 Gómez Sicre, "Alejandro Obregón".

160 "Inauguración del II Anual de Pintura hoy a las 6 p. m.".

En 1960 el curador lo incluyó en la gran exposición "3000 Years of Colombian Art", que se exhibió en Miami y Washington; en 1961, como el único colombiano en la exposición "Latin America: New Departures", del Institute for Contemporary Art de Boston, y en 1962 en "Arte de Colombia", que itineró por varias ciudades de Europa. En 1964 Gómez Sicre intermedió para que la OEA produjera el cortometraje *Alejandro Obregón of Colombia Paints a Fresco*, en el cual una narración del cubano acompañaba las imágenes del artista mientras creaba una pintura mural[161].

Numerosas distinciones vinieron luego: obtuvo la medalla de plata en el X Salón Nacional de Artistas Colombianos (1957), el primer premio en la V Bienal Hispanoamericana de Madrid (1958), el primer premio en el Salón Anual de Pintura del Centro Artístico de Barranquilla (1959), una mención de honor en la V Bienal de São Paulo (1959), el primer puesto en el XV Salón Nacional de Artistas Colombianos (1962), el primer premio en la Bienal de Arte de Córdoba en Argentina (1964) —con Gómez Sicre como jurado—, y el Gran Premio Latinoamericano Francisco Matarazzo en la Bienal de São Paulo (1967), entre otros. En 1966 Thomas Messer lo invitó a participar en la exposición "The Emergent Decade: Latin American Painters and Painting in the 1960's", realizada en el Solomon R. Guggenheim de Nueva York, y el mismo año el curador Stanton Catlin lo incluyó en la muestra "Art of Latin America since Independence", en Yale University. En 1970 el Center for Inter American Relations de Nueva York le dedicó una retrospectiva titulada "Obregón: A Loan Exhibition Painting from 1952 to the Present". En 1982 fue invitado a

[161] Organization of American States, *Alejandro Obregón of Colombia Paints a Fresco,* video, 1964, publicado por AMA-Art Museum of the Americas at OAS, YouTube, consultado el 22 de mayo de 2022, https://www.youtube.com/watch?v=m24OaiJgrqQ

una retrospectiva en el Museo Metropolitano de Coral Gables en Miami, y el año siguiente la exposición fue llevada al AMA en Washington, al tiempo que la OEA le comisionaba un gran mural para el Salón de Delegados en el edificio de la ONU en Nueva York. Estos eventos coincidieron con los últimos meses de Gómez Sicre en el cargo, antes de su retiro de la OEA en 1983.

El Grupo de 2: Negret y Ramírez Villamizar

Otros artistas que contaron con el apoyo del curador cubano de la PAU y tuvieron una importante carrera en Estados Unidos fueron Edgar Negret (Popayán, 1920-Bogotá, 2012) y Eduardo Ramírez Villamizar (Pamplona, 1922-Bogotá, 2004), pioneros del arte de vanguardia en Colombia y solitarios incomprendidos en contra de los detractores del arte abstracto, con quienes tuvieron que librar varias polémicas hasta que sus reconocimientos internacionales despejaron las dudas que existían en el ambiente local y provinciano sobre sus novedosas manifestaciones artísticas. La estrecha relación y retroalimentación que los dos artistas sostuvieron entre la década de los cincuenta y la de los sesenta fueron determinantes para que sus procesos de creación se concretaran en sus estilos característicos, razón por la cual en los círculos artísticos e intelectuales cercanos eran conocidos como "El grupo de 2". Esa relación también los llevó a compartir experiencias formativas en Europa y Estados Unidos desde los primeros años de la década de los cincuenta, por lo cual, antes de que conocieran a Gómez Sicre ya habían realizado algunas exposiciones en Estados Unidos y habían estrechado amistad con figuras importantes del arte abstracto internacional. Negret se instaló en Nueva York entre 1955 y 1963, año en que regresaría a Colombia definitivamente. Ramírez Villamizar lo acompañó en Nueva York entre 1956 y 1957, y luego, entre 1960 y 1963, pero cuando finalizó la relación se estableció solo en la misma ciudad entre 1966 y 1974.

En 1956 ambos exhibieron de forma individual en la PAU invitados por Gómez Sicre. "Edgar Negret of Colombia: Sculptures" estuvo abierta al público de Washington entre el 20 de enero y el 26 de febrero de 1956. Fue una muestra de veinte obras que mostraban su paulatina evolución de la figuración a sus primeros trabajos abstractos, ante lo cual el curador cubano exaltó su trabajo calificándolo como "una de las más significativas e interesantes personalidades en el panorama de la escultura latinoamericana"[162]. Asimismo, la crítica de arte del *Washington Post*, Leslie Judd Ahlander, calificó la obra como "honesta y francamente basada en las máquinas [...] que parecen estar a punto de empezar a moverse en cualquier momento en una compleja danza musical"[163]. La exposición "Eduardo Ramírez of Colombia: Paintings" se exhibió entre el 11 de septiembre y el 8 de octubre de 1956, mostrando en veinte obras su proceso de abstracción.

Gómez Sicre fue determinante para que, luego de su paso por la PAU, *Black and White* (1956), de Ramírez Villamizar, y *Sign for an Aquarium* (1954), de Negret fueran adquiridas por Alfred H. Barr para la colección del MoMA y fueran exhibidas el mismo año en la exposición de nuevas adquisiciones del museo. A partir de esto, Nelson Rockefeller compró una obra de la reciente serie *Aparatos mágicos* de Negret para su colección personal, y en 1959 la PAU también adquirió una pieza para su colección. *Sign for an Aquarium*, al igual que las demás obras que venía desarrollando Negret por esa época, tenía una evidente remembranza a artefactos, como lo había detectado Leslie Judd Ahlander y como lo describió un crítico del *New York Times* que en una de sus primeras

---

[162] José Gómez Sicre, *Edgar Negret of Colombia* (Washington DC: Unión Panamericana, 1956).

[163] Leslie Judd Portner, "Sculptures from Pipes and Disks", *The Washington Post and Times Herald*, Washington DC, 5 de febrero de 1956.

exhibiciones en Nueva York en 1955 comentó: "la maquinaria en efecto inspira a Negret"[164]. Esta evidente referencia se debía a que para el artista su estadía en Nueva York lo había llevado a interesarse por la tecnología y la integración de las máquinas en la vida cotidiana, un aspecto del mundo moderno que no hubiera podido conocer en ese momento en un país aún tan atrasado como Colombia. Su contacto con el arte moderno y los artistas contemporáneos en plena experimentación, así como con los rascacielos y las máquinas, fue determinante para que Negret encontrara en los remaches, los tornillos y en el doblez de las láminas de aluminio un lenguaje nuevo que se convertiría en su característica formal. Gómez Sicre, satisfecho con el resultado, lo incluyó en la selección de artistas nominados por la PAU para la IV Bienal de São Paulo en 1957. Refiriéndose con admiración a sus nuevas piezas dijo que Negret era "una de las más importantes personalidades que ofrece América Latina en la escultura. Por medio de metales hábilmente cortados propone una exaltación lírica de objetos utilitarios de compleja y misteriosa integración, una invención de formas simbólicas de la era de la máquina"[165].

Mientras tanto, la pintura de Ramírez Villamizar era tremendamente cuestionada en Colombia por los artistas nacionalistas afines al ya envejecido muralismo mexicano, quienes no comprendían el arte ajeno a una temática narrativa y figurativa. En 1958 Ramírez obtuvo el premio por Colombia en la Guggenheim International, y el siguiente año el primer premio de pintura en el XII Salón Nacional de Artistas Colombianos, lo cual produjo un momento importante para el debate que empezaría a consolidar la abstracción en el país —que se analizará

---

[164] S. Preston, "Moderns from Three Countries", *The New York Times*, Nueva York, 9 de octubre de 1955.

[165] José Gómez Sicre, "IV Bienal de São Paulo", *Plástica* (Bogotá), n.° 10 (enero-febrero de 1958).

más adelante—. Su prestigio se afianzaría con la comisión institucional de dos obras en Bogotá de gran importancia por ser algunas de las primeras obras murales abstractas: *El Dorado* para el edificio del Banco de Bogotá (1958) y el *Relieve horizontal y curvo* (1962-1964) para la Biblioteca Luis Ángel Arango. Ambas fueron determinantes para la consolidación de la abstracción en Colombia, para que los coleccionistas empezaran a confiar en las nuevas manifestaciones artísticas, para la recepción del público que ahora podía verlas integradas a la arquitectura moderna, y para el mismo artista, pues materializaron el paso definitivo de la pintura al relieve y la escultura. Uno de estos primeros relieves, *Horizontal White Relief* (1961), fue adquirido para la colección del MoMA en 1961.



Edgar Negret, *Magic Machine*, 1959, madera y aluminio policromado. Art Museum of The Americas, Washington, 1959. © Archivo Museo Edgar Negret.



Eduardo Ramírez Villamizar, *Black and White*, témpera y lápiz sobre papel de color, 1956. The Museum of Modern Art, New York. © Corporación Eduardo Ramírez Villamizar.

Con la destacada participación de ambos artistas en la PAU en 1956 vinieron invitaciones a muestras individuales en galerías y exposiciones colectivas en varios museos de Estados Unidos. Juntos participaron en colectivas como la "Gulf-Caribbean International Art Exhibition" (1956), "From Latin America" en el Institute of Contemporary Art de Washington (1956), en la IV Bienal de São Paulo (1957), en la exposición "South American Art Today", en el Dallas Museum of Fine Arts (1959), en "3.500 Years of Colombian Art" en Miami y Washington (1960), la mayor parte de estas por recomendación o selección directa de Gómez Sicre.

Esto incidió positivamente en la participación de ambos en el mercado del arte norteamericano. Negret exhibió individualmente en la galería Gress de Washington (1957), en David

Herbert en Nueva York (1959), en Bonino Gallery en Nueva York (1969 y 1974), en Corcoran Gallery en Washington (1974), y una gran retrospectiva en el Center for Inter American Relations de Nueva York (1976). Además, fue invitado a participar en exposiciones como "Sculpture of Twenty Countries", en el Solomon R. Guggenheim de Nueva York (1967), "Painting and Sculpture from the Nelson Rockefeller Collection" en el Baltimore Art Museum (1967), "Twentieth-Century Art from Nelson Aldrich Rockefeller Collection" en el MoMA (1969), "Looking South: Latin American Art in Nueva York Collections" en el Center for Inter-American Relations de Nueva York (1972), "12 Latin American Artists Today", en el University Art Museum en Texas (1975), entre muchas otras.



Eduardo Ramírez Villamizar, *From Colombia to John F. Kennedy*, 1973. The John F. Kennedy Center for the Performing Arts, Washington. © Corporación Eduardo Ramírez Villamizar.

Eduardo Ramírez Villamizar exhibió individualmente en la Graham Gallery en Nueva York (1964), en el Center for Inter American Affairs en Nueva York (1968), y una gran muestra en el Fort Tryon Park en Nueva York. Su prestigio en Estados Unidos fue tan grande que llegó a ser comisionado para erigir varios proyectos monumentales en el espacio público como *Four Towers* (1971) para la Universidad de Vermont, *From Colombia to John F. Kennedy* (1973) para el John F. Kennedy Center for the Performing Arts en Washington, y *Hexagon* en Beach Channel High School en Nueva York. Además, participó en exhibiciones colectivas como "Art of Latin America since Independence" en Yale University (1966).

Toda esta tremenda difusión de sus obras llevó a Negret y Ramírez Villamizar, de ser vistos con sospecha en el conservador panorama artístico nacional, a ser distinguidos como dos artistas cuya talla internacional se fundamentaba en reconocimientos indiscutibles. En 1963 y luego en 1967 Negret obtendría el primer premio de escultura en el Salón Nacional de Artistas Colombianos, en 1965 la medalla de plata en la VIII Bienal de São Paulo, y sería invitado a la IV Documenta de Kassel en 1968. Pero, sobre todo, en 1968 Edgar Negret obtuvo una distinción que ningún colombiano ha logrado igualar: el Gran Premio de Escultura en la XXXIV Bienal de Venecia. Por su parte Ramírez Villamizar es el único artista que ha obtenido cuatro veces el primer premio en el Salón Nacional de Artistas Colombianos (1959, 1962, 1964 y 1966). Además, en 1969 obtuvo el segundo premio en la X Bienal de São Paulo. El éxito de ambos escultores asestó el golpe final que extinguió el ya para entonces envejecido influjo del muralismo mexicano en el arte colombiano, y abonó el terreno para que nuevos artistas se interesaran no solo por las nuevas manifestaciones internacionales sino también por los procedimientos experimentales y las novedosas resoluciones que permitían los materiales industriales. De esta forma, el éxito de Ramírez Villamizar y de Negret en gran medida significó la

consolidación en Colombia del programa artístico dirigido por Gómez Sicre desde Washington.

Sin embargo, aquellas innovaciones de ambos escultores retomaron de las anteriores generaciones nacionalistas un interés profundo por el arte prehispánico y las formas abstractas desarrolladas por las antiguas civilizaciones mesoamericanas. Aunque sus prolongadas estadías en Nueva York coincidieron con el auge del expresionismo abstracto, en lugar de aproximarse a esa tendencia formaron una cercanía muy estrecha con un grupo de artistas que compartían su interés de experimentar con el orden geométrico y la abstracción como Ellsworth Kelly, Robert Indiana, Agnes Martin, Jack Youngerman y Louis Nevelson[166]. Por lo tanto, las investigaciones sobre arte prehispánico que desarrollaron ambos escultores colombianos les permitieron, a la vez, marcar profundas diferencias con la abstracción de los artistas de Estados Unidos y proponer un arte de vanguardia con elementos culturalmente propios y latinoamericanos.

El joven Botero

Uno de los mejores ejemplos de aquel prestigio continental fomentado por el curador cubano sería el del genial joven pintor Fernando Botero (Medellín, 1932-Mónaco, 2023). Gómez Sicre lo conoció en su viaje a Colombia en 1955 durante la selección de obras para la "Gulf-Caribbean International Art Exhibition", recomendado por Obregón y Enrique Grau[167]. La obra del joven artista llamó

[166] La historiadora de arte Ana María Franco desarrolla extensamente los vínculos de los artistas con el arte de Estados Unidos en su libro *Neoclásicos: Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar entre París, Nueva York y Bogotá, 1944-1964* (Bogotá: Ediciones Uniandes, 2019).

[167] José Gómez Sicre, "Fernando Botero", *Re-Vista del Arte y la Arquitectura en América Latina* (Medellín), n.° 3 (1979), 41.

la atención del cubano, quien inmediatamente lo invitó a realizar una muestra individual en la PAU, que estuvo abierta entre el 17 de abril —dos días después cumpliría 25 años— y el 15 de mayo de 1957. Gómez Sicre recordaría así la introducción de Botero en el mercado de Estados Unidos con aquella exposición: "El conjunto se vendió en su totalidad y así muchos comenzaron a darse cuenta de que estaba naciendo una nueva luminaria en el arte de nuestros días. Botero iba seguro en busca de una nueva forma, sólida, pesante […]"[168]. La prensa de Estados Unidos también contribuyó al éxito de la exposición al describir con interés la característica volumetría que el pintor exploraba en esos años:

> El trabajo de Botero es muy parecido al de su compatriota Alejandro Obregón, quien ha tenido un gran éxito en este país. Tanto en el color como en la temática existe una marcada similitud, pero la búsqueda de Botero de lo monumental es muy personal. Él magnifica la forma de sus colosales bodegones hasta que parecen arquitectura…[169]

Gracias al éxito de esa exposición Botero inició una relación con la Gres Gallery de Washington, donde realizó una exposición individual entre el 30 de octubre y el 25 de noviembre de 1958, en la cual se vendió a un empresario norteamericano la obra con que lo habían condecorado el mismo año con el primer premio del XI Salón Nacional de Artistas Colombianos: *La Camera degli sposi (Homenaje a Mantegna)*. Se trata de una obra fundamental en la producción de Botero porque compendia por primera vez la búsqueda del volumen

---

168 *Ibid*., 42.

169 Leslie Judd Portner, "Art in Washington", *The Washington Post and Times Herald*, Washington DC, 28 de abril de 1957.

en su pintura, integrando influencias tan variopintas como el muralismo mexicano y el colorido de Rufino Tamayo, el Renacimiento —el cuadro, de hecho, es una versión del fresco *La habitación de los esposos* de Andrea Mantegna, pintado entre 1465 y 1474—, la violenta pincelada del expresionismo abstracto que había conocido recientemente en Nueva York, y elementos del arte prehispánico como la escultura lítica milenaria de San Agustín y las monumentales cabezas olmecas de México. Luego de la venta en Washington, se perdió la pista del paradero de la obra, por lo cual, a pesar de su importancia solo había pasado a la posteridad por medio de imágenes en blanco y negro tomadas el mismo año de 1958. En 2024, luego de 66 años desaparecida, la pintura fue nuevamente exhibida en la primera gran exhibición póstuma del artista, "Fernando Botero: La Grande Mostra" en el Palazzo Bonaparte en Roma.



Fernando Botero, *La camera degli sposi (Homenaje a Mantegna)*, 1958, óleo sobre tela, 200 x 170 cm. Colección privada. © Fundación Fernando Botero.

Una vez establecido en Nueva York luego de obtener el Guggenheim International Award representando a Colombia, su vínculo con la Gres Gallery se fortaleció con otras dos exposiciones individuales realizadas en 1960 y 1962. Este mismo año también exhibió en la galería The Contemporaries de Nueva York entre el 6 y el 24 de noviembre. En octubre de 1961 recibió en su taller la visita de Dorothy C. Miller, curadora del MoMA, con la intención de adquirir una de sus obras para la colección permanente del prestigioso museo por medio del Inter-American Fund. La pintura seleccionada fue la imponente *Mona Lisa Aged Twelve* (1959)[170], una obra que demostraba la fuerte influencia que ejercía sobre el colombiano el expresionismo abstracto de Jackson Pollock, Franz Kline y Willem de Kooning. Al respecto de ese latente expresionismo en su obra, Gómez Sicre lo incluyó en la importante muestra "Neo-Figurative Painting in Latin America" presentada en la PAU entre abril y mayo de 1962, un compendio de los que a la vista del curador eran los pintores más destacados del expresionismo figurativo en Latinoamérica, representados en los argentinos Rómulo Maccio, Jorge de la Vega, Luis Felipe Noé y Carolina Muchnik; el mexicano José Luis Cuevas; el nicaragüense Armando Morales; los panameños Alberto Dutari y Guillermo Trujillo; y por Colombia, Botero y Carlos Granada. La exposición en cualquier caso demostró el favoritismo de Gómez Sicre por Cuevas, que a pesar de ser más reconocido como dibujante que como pintor, lo incluía con más obras que a los demás, le daba la imagen de portada del catálogo, y era además el único que mencionaba en el texto introductorio[171].

---

[170] Alfred H. Barr, *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art, 1929-1967* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1977), 643.

[171] José Gómez Sicre, *Neo-Figurative Painting in Latin America* (Washington DC: Pan American Union, 1962).

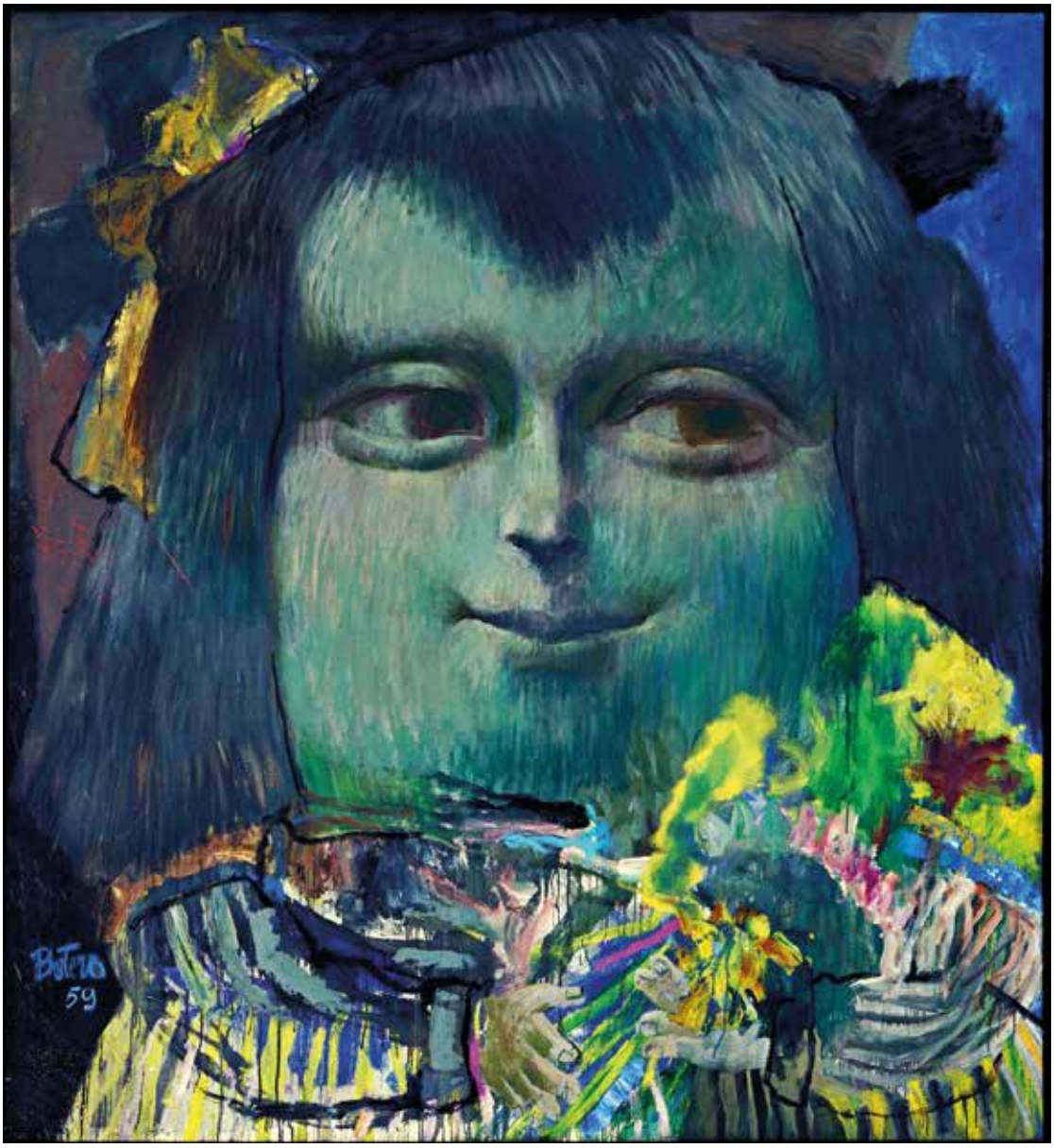
En "Neo-Figurative Painting in Latin America" Botero participó con *Obispo* (1961), un cuadro que representaba su nivel más violento de expresionismo. Y aunque el año anterior el MoMA había adquirido *Mona Lisa*, la crítica norteamericana fue devastadora con sus exposiciones individuales de inicios de 1962 —en la galería Gres de Chicago y en The Contemporaries en Nueva York—. La *Mona Lisa*, recién exhibida en el MoMA, fue calificada por el crítico Jack Kroll, de "monstruosa Lolita que llena un lienzo grande, como el secreto aborto de Mussolini con una campesina idiota [...] (Botero hace que Cuevas parezca como un Ingres mexicano)"[172], mientras que de las obras presentadas en la galería de Nueva York, el mismo crítico afirmó que no eran "ni siniestras ni tampoco satíricas, sino auténticamente semi-fantasías expuestas a la vista, intrincadas y ligeramente repugnantes, estas pinturas tienen la infamia de una verdadera y espectacular tontería"[173]. Por su parte, Donald Judd comentó en la influyente revista *Art News*: "el trabajo es perverso e inicialmente desagradable. Al final también es desagradable"[174]. Botero comprendió que su cada vez más extrema deformación a través de la pincelada y el color lo había alejado de su indagación por el volumen. Por tanto, la transición de su obra entre finales de 1962 y 1963 lo regresaría a la búsqueda de la exuberancia de la forma, reordenando la pincelada y cerrándola en planos que cada vez más parecerían denotar la influencia de la nueva vanguardia norteamericana, el *pop art*. El año 1962 marcó el final de la figuración expresionista de Botero, pero eso no significa que rompiera con la idea de la "nueva figuración".

---

[172] Jack Kroll, "Reviews and Previews: New Names this Month", *Art News* (Nueva York), n.° 61 (diciembre de 1962), 20.

[173] *Ibid*.

[174] Donald Judd, "Exhibition at Contemporaries-Fernando Botero", *Arts Magazine* (Nueva York), n.° 37 (enero de 1963), 55.



Fernando Botero, *Mona Lisa, Aged Twelve*, 1959, óleo sobre tela, 211.5 x 195.5 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. © Fundación Fernando Botero.



Fernando Botero, *Obispo*, 1961, óleo sobre tela, 185 x 174 cm. Colección privada, Bogotá. © Fundación Fernando Botero.

Con su estilo característico ya consolidado, desde 1972 sería representado por la galería Marlborough de Nueva York, donde exhibiría regularmente, al igual que en sus otras sedes en ciudades como Roma, Zúrich, Toronto, Londres y Tokio. Marlborough mantuvo la representación de Botero en Estados Unidos, mientras que, a mediados de los años setenta varias galerías tomaron la representación para Europa. Mientras tanto, el artista continuó en activa y constante exhibición de sus obras en muestras colectivas en Estados Unidos, y algunas de

sus mayores exposiciones individuales como la del Milwaukee Art Center entre el 1 de diciembre de 1966 y el 15 de enero de 1967; la del Center for Inter-American Relations Art Gallery de Nueva York entre el 25 de marzo y el 7 de mayo de 1969, y la importante retrospectiva que el Hirshhorn Museum and Sculpture Garden de la Smithsonian Institution le dedicó en Washington entre el 20 de diciembre de 1979 y el 10 de marzo de 1980 —en cuya colección figuraba desde 1966 la obra *La camera degli sposi (Homage to Mantegna II)*—, que luego itineró al Art Museum of South Texas.



Fernando Botero, *La camera degli sposi (Homage to Mantegna II)*, 1961, óleo sobre tela, 232 x 260 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington DC © Fundación Fernando Botero.

Desde entonces, la lista de sus exposiciones en Estados Unidos se hace cada vez más difícil de seguir debido a su inacabable producción y participación en muestras. Es importante mencionar que en 1996 el AMA en Washington lo invitó a una gran exposición individual, retornando a la misma institución en la que su presencia internacional había iniciado cuarenta años atrás.

Creando prestigios continentales



Inauguración de la exposición "Adquisiciones americanas recientes" en el MoMA, marzo de 1957. James Thrall Soby (presidente del Comité de Adquisiciones), Dorothy C. Miller (directora de la exposición y conservadora de las colecciones del MoMA), el pintor nicaragüense Armando Morales, el pintor brasileño Aloisio Magalhães, el pintor cubano José Bermúdez, José Gómez Sicre, Roland de Aenlle, René d'Harnoncourt (director del MoMA) y Alfred Barr (director de Colecciones del MoMA). *Boletín de Artes Visuales*, n.° 1, Secretaría General de la OEA, Washington, junio de 1956 a junio de 1957.
© Colección OAS AMA/Art Museum of the Americas, Washington.

Desde 1957, todos los artistas considerados por Gómez Sicre como valores de exportación (Alejandro Obregón, Edgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar y Fernando Botero, principalmente) fueron escogidos por él para participar en muestras colectivas en museos de Estados Unidos y en importantes exposiciones internacionales como las bienales de São Paulo, entre cuya primera y quinta edición (1951-1959), el cubano adquirió el poder de escoger y llevar sus propias selecciones[175].

Aquel reducido núcleo de artistas se convirtió para Gómez Sicre en un ejemplar grupo que reunía manifestaciones figurativas y abstractas y, al mismo tiempo, medios que oscilaban entre la pintura, el dibujo, la escultura y el relieve. Por tanto, no escatimó esfuerzos en promocionarlos ni ocultó su favoritismo hacia ellos al incluirlos en numerosas exposiciones, divulgar sus éxitos en medios y apoyarlos en el mercado de Estados Unidos. En 1959 los invitó a participar por Colombia en la exposición "South American Art Today", en el Dallas Museum of Art[176]; en 1960 en la monumental exposición "3.500 años de arte colombiano", y en 1962 en "Arte de Colombia" —las dos últimas se analizarán más adelante—.

Entre 1961 y 1962 se presentó en el Institute for Contemporary Art of Boston la exposición "Latin America: New Departures", curada por su director, Thomas M. Messer, que contó con la asistencia de la PAU. Asesorado por Gómez Sicre, Messer viajó a unos pocos talleres de artistas en el Cono Sur y escogió a once, entre quienes se destacaban Manabu Mabe (Brasil), Alejandro Otero (Venezuela), Ricardo Martínez (México), Armando

---

[175] Alessandro Armato, "Una trama escondida: la OEA y las participaciones latinoamericanas en las primeras cinco bienales de São Paulo", en *A la memoria de José Gómez Sicre en su centenario* (Miami: Edición EstudiosCulturales2003, noviembre de 2016), 71.

[176] Dallas Museum of Fine Arts, *South American Art today* (Dallas: Dallas Museum of Fine Arts, octubre de 1959).

Morales (Nicaragua), Fernando de Szyszlo (Perú) y Alejandro Obregón, el único colombiano en la exposición[177]. Desde el inicio la exposición tuvo vocación de itinerancia, empezando en Boston, luego exhibiéndose en el Dwight Art Memorial de South Hadley (Massachusetts) y en el Santa Barbara Museum of Art (California)[178]. La exposición reflejaba la impresión que el curador tenía sobre la cada vez mayor figuración de artistas latinoamericanos en los últimos años. En sus palabras,

> As recently as half a decade ago, the mentions of Latin American art brought, to the general observer of the international scene, visions of basket-bearing peasant women. This and other cliches had about them the air of the bureau rather than the artist's studio. Even after the names of a few pioneers have become well established in the United States, the existence of an art situation that is active, creatively intelligent, and through its top achievements, notable, has largely been ignored in this country before the late fifties. In 1959 a Pan American wave swept across the art world in form of magazine articles and museum exhibitions, giving special attention to the situation in Latin America.[179]

---

177 Thomas Messer, *The Emergent Decade: Latin American Painters and Painting in the 1960's* (Nueva York: Cornell University-The Solomon R. Guggenheim Museum, 1966), XIII.

178 Arthur Secunda, "Latin America: New Departures", *Artforum* 1, n.° 6 (noviembre de 1962).

179 Thomas Messer, *Latin America: New Departures* (Boston: Time-Institute of Contemporary Art, 1962).

Es interesante ver cómo Messer, al igual que Gómez Sicre, al hablar de la evolución del arte latinoamericano juzga que antes de 1955 se reproducían clichés de "visiones de campesinas con cestos", una forma de referirse negativamente al nacionalismo e indigenismo mexicanos. Por eso, su selección mostraba una estética definida, plenamente abstracta o de figuración expresionista, en la que se ubicaba a Obregón en el medio, cuya pintura describía como "a semi-abstract, personal idiom that has its roots in cubism"[180].

Unos años después el mismo Messer sería el autor de otra exposición de gran impacto para el arte latinoamericano, "The Emergent decade: Latin American Painters and Painting in the 1960's", realizada en el Solomon R. Guggenheim (Nueva York, 1966), entidad de la cual era entonces director. Para esta exposición Messer se documentó más ampliamente sobre la escena contemporánea de la región gracias a dos viajes realizados en 1964 por ocho países, que le permitieron profundizar en sus contactos con los artistas y críticos, entre ellos, la directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá, Marta Traba, con quien cruzó correspondencia que se incluyó en el catálogo. En la carta que le dirigió a ella, Messer expresa su satisfacción por encontrar un ambiente favorable para las manifestaciones artísticas juveniles en Bogotá "a pesar de su relativo aislamiento"; pero lo que más le llamó la atención en su recorrido por los talleres de los artistas fue encontrar un arte plenamente "internacional y contemporáneo" a pesar de su confeso prejuicio:

> I used to think that, given stylistic dependence, the particular model was unimportant, and that executing a work in the language of Impressionism was in principle equivalent to emulating the example of Pop

---

[180] Thomas Messer, "Pan America: Contemporary Idioms", *Art in America* (Nueva York), 49, n.° 3 (1961), 91.

> Art. Obviously this is not so, for the choice of a *current* form language must be judged as more honest an act than the donning of a historic garb. It would appear then that most of your younger artists are intelligently copying formal ideas and techniques that seep down from loftier heights. This is as it should be, especially if such adaptations reflect concern with current issues rather than with historic remnants.[181]

En otras palabras, para Messer la copia era válida siempre y cuando los artistas jóvenes la tomaran de modelos que representaran los estilos actuales, que, según se colige de su texto y selección, eran la abstracción y el expresionismo. Reafirmando esta idea, Messer le escribe a Traba que en su viaje de 1964 visitó a algunos artistas, y "there are only a few among your young painters who very clearly show talent". Entre ellos exalta el liderazgo de Obregón y la obra de Botero, los dos únicos artistas colombianos seleccionados por él para la exposición. La presencia de estos dos pintores en una exposición en el Guggenheim de Nueva York constituyó un impulso importante para la proyección de ambos colombianos en el ámbito internacional.

Los prestigios colombianos fueron creciendo de forma independiente, de manera que la participación de Botero, Obregón, Negret y Ramírez Villamizar en otras grandes exposiciones realizadas en Estados Unidos a partir de mediados de los sesenta ya no se debía a ninguna intervención de Gómez Sicre. Entre esas, una muestra de gran importancia que pretendió ofrecer una mirada histórica del arte del Cono Sur fue "Art of Latin America since Independence", curada por el reconocido historiador Stanton L. Catlin para Yale University en New Haven y el Museo de Arte de la Universidad de Texas, exhibida entre 1966 y 1967. La ambiciosa

[181] Messer, *The Emergent Decade*, 102-103.

exposición requirió una investigación de tres años y el viaje de Catlin por toda la región durante 1965 para gestionar el préstamo de 395 obras que abarcaban los siglos XIX y XX[182]. A su paso por Colombia, el curador conformó un comité con los directores de los museos y las autoridades culturales (Teresa Curvo Borda del Museo Nacional, Marta Traba del Museo de Arte Moderno de Bogotá, Jaime Duarte French de la Biblioteca Luis Ángel Arango, el ministro de Educación Pedro Gómez Valderrama, y el agregado cultural de la Embajada de Estados Unidos en Colombia, Francisco Townsend) para la selección y el préstamo de veintisiete obras[183], entre las cuales se incluyeron obras de Botero, Obregón, Grau y Ramírez Villamizar. Luego de la exhibición en Yale y Texas, la exposición fue enviada al Museo del Palacio de Bellas Artes de Ciudad de México, en febrero de 1967. La inauguración fue acompañada por unas palabras enviadas por el presidente de Estados Unidos, Lyndon B. Johnson, que reafirman los lazos políticos que esas actividades culturales tendían entre los países y el papel que tenía el arte en plena Guerra Fría:

> El acto constituye un símbolo inapreciable del espíritu de los hombres libres en su incansable búsqueda de la verdad y la belleza. Esta búsqueda, como la de la justicia y la de la paz, nos concierne a todos los hombres. Nosotros, sus vecinos del Norte, nos sentimos conmovidos ante la belleza que han logrado crear los artistas latinoamericanos. […] Y al mismo tiempo nos sentimos orgullosos de que dos de nuestras grandes universidades, la de Yale y la de Texas,

---

182 Stanton L. Catlin, *Art of Latin America Since Independence* (New Haven: The University of Texas Art Museum-Yale University, 1966).

183 "27 obras de los siglos XIX y XX se enviaron a Estados Unidos", *El Tiempo*, 3 de octubre de 1965, 13.

> hayan contribuido a organizar esta exposición, ya que pone en relieve, una vez más, los altos valores que los pueblos de las Américas estiman en común.[184]

El grupo colombiano también participó en "Art in America" en el American Institute de Washington en 1965; "Art of America" en Brandeis University en 1967; "Latin American Painting" en el Carroll Reece Museum; "Contemporary Latin American Painting" en el museo de la Universidad de Oklahoma en 1969; "Latin American Painting" en el Carroll Reece Museum de Johnson City en 1969 —curada por Gómez Sicre y con el apoyo de la OEA—; "Contemporary Latin American Artists" en el Museo del Estado, New Jersey, en 1975; "The Colombian Exposition" en De Armas Gallery en Florida, en 1978; "Contemporary Colombian Art" en Art And Culture Center en Hollywood, Florida, en 1980; "Great Top Artists of Contemporary Colombian Art" en Amparo's Gallery, en Coral Gables, Florida, en 1981; "The Figure in Latin American Art", en The Bass Museum of Art en Miami Beach, en 1981. La lista de exposiciones colectivas en Estados Unidos en las que participaron conjuntamente es inacabable, y difusa ante la profusión de eventos sobre arte latinoamericano que emergieron en los años sesenta, en cuya participación siempre estarían presentes. Pero además es difícil ampliar la lista de sus participaciones porque el prestigio de los artistas creció hasta el punto de que la inclusión de sus obras en distintos eventos ya no requería de su permiso, sino de la disponibilidad de sus piezas en las colecciones, galerías o el mercado en general de Estados Unidos. En este sentido, en el arte colombiano nunca existiría otra generación con tanta proyección internacional en galerías y

[184] "Arte latinoamericano desde la Independencia", *Revista de Bellas Artes* (México D. F.), n.° 13 (enero-febrero de 1967), 57.

museos de Estados Unidos como la que conformaron Obregón, Negret, Ramírez Villamizar y Botero.

Sin embargo, no fueron los únicos artistas que ingresaron en el mercado de Estados Unidos, ni los únicos que Gómez Sicre impulsó. La exposición de Obregón en la PAU en 1955 marcó el inicio de una estrecha relación entre el cubano y los artistas jóvenes colombianos. Los viajes que realizó al país solidificaron las amistades y concretaron la programación de exposiciones individuales en la galería. En 1956, durante una visita del curador a Colombia se le preguntó por la forma en que veía el estado actual del arte colombiano, a lo que contestó:

> Estoy muy orgulloso de los colombianos que por mi invitación he presentado en la Unión Panamericana […] en el próximo año vamos a presentar, para mí, una de las figuras que son una revelación en el nuevo grupo, el joven Fernando Botero, sobre quien tengo una gran esperanza en su futuro, también planeamos aunque en fecha incierta una gran muestra de Enrique Grau Araújo y posiblemente una de Eduardo Ramírez Villamizar a quien esperamos de Europa de un momento a otro.[185]

La importancia de exponer en la PAU empezó a convertirse en un requisito fundamental para el éxito de los jóvenes artistas colombianos que querían seguir los pasos de Obregón. En algún momento un comentarista anónimo hizo un análisis muy breve y certero explicando la importancia de la sala manejada por Gómez Sicre en Washington, y señalando la ruta que debía seguirse para ser un artista de exportación:

---

[185] Eiger, "Entrevista al crítico cubano José Gómez Sicre".

> Aunque no implica ninguna contribución económica, la invitación a participar en la Sala de Exposiciones en Washington señala la ocasión —de otra manera casi inaccesible— de lograr una popularidad que trascienda los ámbitos artísticos locales. Es el inevitable paso de acceso a las galerías neoyorquinas que significa, en el lenguaje comercial, un productivo lanzamiento al mercado en dólares.[186]

Otro beneficio incluido en una exposición individual en la PAU era su promoción en la prensa local, que incluía cuando menos los diarios *The Washington Post* y *The Sunday Star*, en los que dos críticas cercanas a Gómez Sicre —Florence S. Berryman y Leslie Judd Ahlander— reseñaban con frecuencia sus exposiciones. En ocasiones la divulgación podía extenderse a otros medios y revistas del país. A su vez, esas noticias solían replicarse en Colombia con el ánimo de aplaudir con orgullo patrio la consagración internacional de los jóvenes artistas locales.

Otras exposiciones de colombianos en la PAU[187]

Aunque antes de la primera exposición de Obregón en la galería de la PAU ya Gómez Sicre había organizado un par de exposiciones de arte colombiano alineadas con las políticas de buena voluntad, y a pesar del desconocimiento inicial del curador en la escena latinoamericana artística —una muestra individual de Luis Alberto Acuña

---

[186] "Tres pintoras colombianas en Unión Panamericana", *Cromos*, Bogotá, 9 de mayo de 1960.

[187] Todos los datos de fechas y títulos de las exposiciones de la PAU son tomados de la investigación compilada por Annick Sanjurjo. *Contemporary Latin American Artists: Exhibitions at the Organization of American States, 1941-1964* (Londres: The Scarecrow Press, 1997).

en febrero de 1948 y una colectiva en diciembre de 1949 con obras de Acuña, Gonzalo Ariza, Marco Ospina, Alfonso Ramírez Fajardo y algunas obras aún figurativas de Ramírez Villamizar— solo después de la muestra de Obregón, en enero de 1955, la participación de artistas colombianos empezó a ser constante.

Otro de los artistas con quien Gómez Sicre lograría una gran amistad fue Enrique Grau (Ciudad de Panamá, 1920-Bogotá, 2004), quien ya tenía una relación estrecha con Estados Unidos porque en 1943 había hecho sus estudios en Art Students League de Nueva York y el mismo año había participado en algunas exposiciones colectivas en galerías de la ciudad como la "United Nations Artists" en Argent Galleries, "Latin American Artists" en el American Institute of Decorators, la VII Annual Competitive Exhibition en la ACA Gallery, y "Arts and Grafs of Latin America" en Brooks Art Gallery de Memphis. Además, en 1956 había sido encargado por la petrolera Intercol (filial de la Standard Oil en Colombia) para realizar una obra mural sobre los procesos de los hidrocarburos en su refinería de Cartagena. Fue a partir de su exposición en la PAU que su presencia en Estados Unidos se hizo más frecuente. Gómez Sicre presentó "Paintings and Drawings by Enrique Grau of Colombia" entre el 14 de marzo y el 11 de abril de 1958. Inmediatamente exhibió en Roland Aenlle Gallery de Nueva York. En 1964 regresaría invitado por Gómez Sicre a la PAU a presentar una retrospectiva de grabados. En 1981, y posteriormente en 1987, exhibiría en la prestigiosa galería Aberbach Fine Art de Nueva York. En 1985 la OEA —con Gómez Sicre ya retirado— le dio una placa de reconocimiento por su "Contribución al arte de las Américas", y posteriormente el AMA lo invitaría a hacer una exposición individual en 1994[188].

[188] La información sobre las exposiciones individuales y colectivas en Estados Unidos del artista se extrajo de la cronología del libro *Enrique Grau: Homage* (Bogotá: Villegas Editores, 2003).

Entre el 14 de marzo y el 11 de abril de 1958 la PAU presentó una exposición de grabados de Guillermo Silva Santamaría, y en noviembre la artista Alicia Tafur presentó sus cerámicas y esculturas[189]. En mayo de 1960 se presentó la exposición colectiva "Three Women Painters of Colombia", con obras de Judith Márquez, Cecilia Porras y Lucy Tejada[190], artistas del círculo cercano de amigos de Obregón, Grau, Ramírez Villamizar y Negret, todas ellas con pinturas figurativas, aunque influidas por la geometría de la abstracción y el expresionismo colorido de Obregón.

Entre el 23 febrero y el 16 marzo de 1961, el joven pintor David Manzur (Neira, Caldas, 1929) presentó su trabajo en la PAU luego de conocer poco tiempo atrás a Gómez Sicre, con quien tendría una amistad muy cercana.

Ese mismo año el colombiano obtuvo una beca John Simon Guggenheim para estudios que se extendió hasta 1963, permitiéndole establecerse en Estados Unidos y trabajar con galerías como Obelisk en Washington, y Royal Athena Galleries de Nueva York. Por ese tiempo, Gómez Sicre lo incluyó en su selección para la Bienal de São Paulo de 1963, y además le dedicó una pieza audiovisual producida por la OEA titulada *David Manzur, of Colombia: Paints a Picture*, en la cual podía verse la ejecución de una pintura del artista acompañada por la narración de un texto escrito por

189 "Alicia Tafur y Armando Villegas viajan a exponer en Washington", *El Tiempo*, 2 de noviembre de 1958, 11.

190 Florence S. Berryman, "Colombian Women", *The Sunday Star* (22 de mayo de 1960); Lesley Judd Ahlander, "Art in Washington", *The Washington Post*, 22 de mayo de 1960; "Tres colombianas presentan obras de arte en Washington", *El Tiempo*, 15 de mayo de 1960; "Tres pintoras colombianas en Unión Panamericana", *Cromos*, Bogotá, 9 de mayo de 1960.

el curador describiendo el proceso[191], que se proyectó en Bogotá por primera vez en 1964 en una visita del cubano[192]. La cercanía entre Gómez Sicre y Manzur fue determinante para que la OEA le otorgara una beca de estudios en el Pratt Graphic Art Center de Nueva York en 1964. Su permanencia en la ciudad durante ese año le permitió participar en varias colectivas que tuvieron lugar en Nueva York, como el "Salón de Arte Americano" en la Galería Bonino, "Primer Grupo de Americanos Contemporáneos", en Pepsi-Cola Exhibition Gallery, y una colectiva en la Galería Green Rose. Manzur regresó a Colombia en 1966, pero su vínculo con Gómez Sicre se mantuvo, y en 1973 la PAU realizó una exposición y publicó un libro sobre los discípulos del taller creado por Manzur en Bogotá, con textos de Gómez Sicre y titulado *The Manzur Workshop of Bogotá: Works by its Associates*[193].

Manzur fue, junto a Omar Rayo (Roldanillo, 1928-Palmira, 2010), preferido del coleccionista estadounidense Wreatham E. Gathright, quien adquirió obras de ambos artistas y las donó a las colecciones del MoMA y de la PAU, donde Rayo exhibió por invitación de Gómez Sicre en junio de 1961 —el mismo año en que exhibió en The Contemporaries en Nueva York— y luego, de nuevo en marzo de 1964. Rayo tuvo éxito comercial y su obra encontró amplia difusión en Estados Unidos gracias a su atractiva abstracción y a la sorprendente técnica del grabado en intaglio (un tipo de impresión en relieve y sin tinta), que al hacer su obra

---

[191] Organization of American States, *David Manzur of Colombia Paints a Picture* (Washington DC: Organization of American States, 1962), consultado el 22 de mayo de 2022, https://www.youtube.com/watch?v=SI3paQ0PTq8

[192] Rosa Margarita Fuccini, "Hoy exhiben filme en color sobre Manzur", *El Espectador*, 29 de julio de 1964.

[193] José Gómez Sicre, *The Manzur Workshop of Bogotá: Works by its associate*s (Washington DC: Organization of American States, 1973).

más económica y de carácter múltiple, fue adquirida por diversos museos e instituciones como el Brooklyn Museum, el Baltimore Museum of Art, el Chase Manhattan Bank, Smithsonian Institute de Washington, el MET de Nueva York, el Baltimore Museum of Art, la Biblioteca Pública de Nueva York, la Library of Congress en Washington, el Art Institute of Chicago, el Philadelphia Museum of Art, el Virginia Museum of Fine Arts, Yale University Art Gallery, entre muchísimas otras. Por tanto, la actividad de Rayo en galerías de Estados Unidos desde 1964 es bastante extensa y difícil de seguir, aunque vale la pena mencionar las grandes retrospectivas que importantes instituciones le dedicaron, como el Center for Inter American Relations (1975), el Museo del Barrio (1980) y el Museum of Contemporary Hispanic Art (1987), todos con sede en Nueva York. Sin embargo, la fortuna crítica del artista en Colombia no se emocionó con sus méritos y distinciones internacionales, por lo cual, a pesar del éxito comercial su obra no encontró en su país gran repercusión, y, por el contrario, fue ampliamente combatida por la crítica y por sus propios contemporáneos[194].

El pintor alemán Guillermo Wiedemann (Múnich, Alemania, 1905-Key Biscayne, Florida, 1969) tuvo una protagónica participación junto a la generación de artistas conformada por Obregón, Ramírez Villamizar, Negret y Botero. Su figuración en la escena artística colombiana se remonta a su llegada al país en 1939, huyendo del régimen nazi y de la persecución contra los artistas vinculados al expresionismo, catalogados como "degenerados". Por tanto, fue uno de los primeros artistas en desarrollar una obra experimental vinculada a la abstracción, el *collage* y el expresionismo abstracto.

[194] La recepción negativa en Colombia de la obra de Omar Rayo es estudiada por Kathalina Pinzón en su investigación "Influencia de la crítica en la valoración de la obra artística de Omar Rayo en Colombia en la década de los sesenta" (trabajo de grado de maestría en Historia del Arte, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá), 2018.

Participó en la selección realizada por Gómez Sicre para la "Gulf-Caribbean International Art Exhibition" en Houston en 1956, y en 1958 hizo parte de la delegación que representó a Colombia en la XIX Bienal de Venecia y en la I Bienal de México. En noviembre de 1961 fue invitado a exhibir en la PAU, y a partir de ello entabló conexión con galerías, como R. M. Light en Boston, donde exhibió en julio de 1962[195]. A partir de 1966 se estableció en Key Biscayne (Florida), donde falleció en 1969. Gran parte de su obra fue donada al Lowe Art Museum en Miami.

En 1962 se presentaron en la PAU tres exposiciones que incluyeron obras de artistas colombianos que compartían un rasgo común: el expresionismo o la nueva figuración. Entre el 13 abril y el 6 mayo se presentó la ya mencionada "Neo-Figurative Painting in Latin America" con obras del mexicano José Luis Cuevas, el nicaragüense Armando Morales, los argentinos Rómulo Maccio y Jorge de la Vega, y los colombianos Fernando Botero y Carlos Granada. En julio, solo dos meses más tarde, la PAU le dedicó una exposición individual a este último. Siguiendo esa misma tendencia, entre el 8 y el 25 de octubre de ese mismo año se presentó la individual del pintor colombiano Leonel Góngora.

Uno de los casos más significativos de la influencia de Gómez Sicre en el arte colombiano es el del pintor Noé León (Ocaña, 1907-Barranquilla, 1978). Durante uno de sus viajes a Barranquilla en 1961, Gómez Sicre vio a un humilde personaje ofreciendo sus pinturas a la venta por las calles de Barranquilla, y su estilo primitivo y desprevenido cautivó al curador cubano, que inmediatamente empezó a promover la obra del pintor aficionado. Sin ninguna modestia, y con cierto afán de demostrar su poder, el cubano reiteró en sus anécdotas su descubrimiento: "al ver pasar a este individuo cargado de cuadros presumí en él la personalidad de un genuino *primitivo*, lo

[195] Walter Engel, "Guillermo Wiedemann en Boston", *El Espectador*, 1 de julio de 1962.

llamé y así nació un pintor de América: Noé León [...] Aquí queda pues en pocas palabras, 'mi descubrimiento'"[196]. A partir de 1961, León pasaría de la informalidad de las calles a darse a conocer como un pintor internacional, catalogado de primitivo por Gómez Sicre. El mismo año empezó su reconocimiento participando en muestras colectivas como *El museo de la pintura ingenua* en tres ciudades alemanas; *Primitive Artists of Latin America* en la PAU en 1963; una muestra individual en la PAU en noviembre de 1965 que luego itineró al Museo de la Universidad de Maryland; en 1968, en una colectiva de pintura naif en la galería Circle de Londres; en 1969 en Montreal (Canadá) y en Bratislava (Checoslovaquia); en 1972 en la Exposición de Pintura Primitiva en la Galería de la Sociedad Panamericana de Boston, y en muchas otras muestras internacionales.

Félix Ángel (Medellín, 1949) y Fanny Sanín (Bogotá, 1938) fueron invitados a realizar su primera exposición individual en la PAU en agosto de 1969. Ambos artistas se establecerían posteriormente en Estados Unidos, donde tendrían una notable presencia en galerías. Ángel se estableció en Washington en 1977, y el año siguiente se incorporó a la OEA, inicialmente como asistente de Gómez Sicre, y posteriormente como curador del AMA. Entre 1992 y 2011 se desempeñó en el centro cultural del Inter-American Bank, primero como curador y luego como director. Su obra, de una figuración expresionista, se encuentra en numerosas colecciones de museos de Estados Unidos como Bass Museum en Miami, la Blanton Gallery de la University of Texas, San Francisco Museum of Art, Detroit Institute of Art, San Diego Museum of Art, New York Public Library, Riverside Museum of Art y, por supuesto, en el AMA en Washington[197]. En cuanto a Sanín, se instaló en Nueva York en 1971

[196] José Gómez Sicre, "Noé León: franco-tirador en el mundo del arte", *Diario del Caribe*, Barranquilla, 18 de noviembre de 1961.

[197] Felix Ángel, Felix Ángel: *Profile*, consultado el 20 de julio de 2022, http://www.felixangel.com/biography/profile

y a partir de entonces su pintura de marcada abstracción geométrica figuró en importantes exposiciones como "Latin American Art" en la Columbia University (1972); "Women in Arts" en C. W. Post College de Long Island University (1972); "Works on Paper-Women Artists" en el Brooklyn Museum (1974); "Magnet New York" en el Center for Interamerican Relations (1976); "Resurgimiento 1978" en el Museo del Barrio (1978); "Variations on Latin Themes" en el Center for Interamerican Relations (1978); "National Drawing '79" en Rutgers University; "Colombian Art in the 80s" en Rutherford Barnes Collection (1981); "14 Latin American Artists" en Castle Gallery del College of New Rochelle (1981); "Women Artists of the Americas" en el Center for Interamerican Relations (1982); "Geometric Abstraction in Latin American Art 1914-1984" en la galería CDS de Nueva York (1985); "Visual Cross-Currents: Latin American Artists in New York" en la Art Consult International Gallery de Boston (1985); "From Torres-García to Soto" en el AMA (1992); "Six Latin American Artists" en la galería de la Bucknell University (1992); "Latin American Artists in Washington Collections" en el BID —curada por Félix Ángel— (1994)[198]. La lista de exposiciones continúa, y el listado de exposiciones individuales en galerías y museos de Estados Unidos es inacabable.

Gómez Sicre también invitó a la PAU a muchos otros artistas colombianos que no tuvieron el mismo éxito que los anteriores en Estados Unidos, aunque tuvieron alguna repercusión en la escena artística en Colombia: en 1963, Manuel Hernández del 22 de julio al 13 de agosto, Alfonso Mateus del 24 de septiembre al 10 de octubre, y María Teresa Negreiros del 23 de noviembre al 12 de diciembre; entre el 2 y el 19 de marzo de 1964, Nirma Zárate; Ángel Lockhart del 17 de noviembre al 9 de diciembre de

[198] Un listado exhaustivo de sus exposiciones se encuentra en Germán Rubiano Caballero, *En abstracto: exposición con motivo de la donación de Fanny Sanín* (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2015).

1964; Jorge Piñeros entre el 16 de noviembre y el 4 de diciembre de 1967; Alicia Cajiao y Marlene Hoffmann entre el 16 y el 28 de abril de 1968; Gerardo Caballero del 24 de marzo al 12 de abril de 1970; Raúl Marroquín entre el 5 y el 31 de agosto de 1971; Margarita Lozano del 6 al 26 de septiembre de 1972; Jaime Muñoz y Dora Ramírez entre el 17 de mayo y el 6 de junio de 1973; Rafael Penagos y Nelly Sarmiento del 22 de enero al 13 de febrero de 1974; Beatriz Echeverri y Carlos Padilla del 8 al 30 de abril de 1975; Antonio Barrera, Eduardo Urueta y Sergio Trujillo entre el 23 de marzo y el 19 de abril de 1976; y el fotógrafo Efraín García Abadía entre el 7 y el 20 de octubre de 1976.

Esta mayoritaria presencia de artistas colombianos en la PAU reafirma lo que Gómez Sicre hizo evidente en sus declaraciones y entrevistas: un claro favoritismo por Colombia y sus prácticas artísticas. Como lo explicó en una de sus notas dedicadas a la escena artística del país, "en Colombia me siento como en predio propio. De sus bondades soy protagonista constante; de sus yerros, crítico amargo"[199].

MARTA TRABA: ¿AGENTE AL SERVICIO DE ESTADOS UNIDOS?

En 1957, Gómez Sicre reunió nuevamente a los miembros del principal grupo colombiano de artistas de exportación —en esta ocasión a Ramírez Villamizar, Obregón y Grau— para que representaran al país en la IV Bienal de São Paulo con el apoyo de la PAU. Su invitación a los artistas fue directa e informal por la amistad que ya venía cultivando con ellos, pero requería para su participación oficial el apoyo del Gobierno colombiano. Pudo ser

[199] José Gómez Sicre, "La pintura colombiana en 1961", *Lámpara* (Bogotá), VIII, n.° 41 (1961).

por el desinterés del Gobierno por los acontecimientos artísticos, o por la confusa transición política que Colombia atravesaba por aquellos días —luego de la renuncia del dictador Gustavo Rojas Pinilla y el paso temporal del poder a manos de una junta militar mientras se convocaba nuevamente a elecciones en mayo de 1958— que no hubo respuesta para apoyar el envío de los artistas. Insistente, el curador les pidió a los artistas gestionar por sus medios "el patrocinio de alguna institución cultural, oficial o no, que represente al país, ya que el Gobierno no se ocupa"[200].

Los artistas acudieron buscando la ayuda de su amiga, la argentina Marta Traba (Buenos Aires, 1923-Madrid, 1983), una crítica de arte que desde su llegada a Colombia en 1954 se había convertido en una figura controversial pero fundamental entre los jóvenes artistas. Como profesora de Historia del Arte en la Universidad de América, Traba cedió el nombre de la institución para que los artistas pudieran participar en la Bienal, se encargó de gestionar el envío de las obras y además escribió una corta reseña en el catálogo general de la exposición[201]. Este parece ser el inicio de su amistad y colaboración con Gómez Sicre, un binomio que terminaría por darle forma al arte colombiano en esos años críticos.

Traba llegó a Colombia en septiembre de 1954 para establecerse en Bogotá junto a su esposo, el periodista colombiano Alberto Zalamea —hijo del poeta y político Jorge Zalamea—, con quien se había casado en 1950 en París. Previamente había estudiado literatura e historia del arte con el crítico argentino Jorge Romero Brest

---

[200] José Gómez Sicre, carta a Arturo Profili, 4 de febrero 1957, Archivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo, caja 4-11, carpeta "Unión Panamericana". Citada en Armato, "Una trama escondida", 86.

[201] Marta Traba, "Colombia", en *IV Bienal do Museo de Arte Moderna de São Paulo* (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1957), 163-164.

en Buenos Aires y en Roma había asistido a cursos del historiador Giulio Carlo Argan. En Francia conoció personalmente a Picasso y asistió a conferencias de René Huyghe en el Louvre y de Pierre Francastel en La Sorbona. Con esta privilegiada formación, Traba se convirtió pronto en una agente cultural fundamental para el escenario artístico colombiano. Rápidamente se integró a las primeras emisiones de televisión nacional —inaugurada solo tres meses antes de su llegada—, incorporando a la programación cursos de historia del arte transmitidos entre 1954 y 1956, y al mismo tiempo se desempeñó como crítica en periódicos y revistas del país. Toda esta impresionante actividad la mantenía de la mano con sus cátedras de historia y teoría del arte en distintas universidades de la capital.



Carlos Rojas, José Gómez Sicre y Marta Traba en una exposición en Bogotá, 1961. Archivo de Julián Zalamea/Badac, Universidad de los Andes.



Marta Traba y José Gómez Sicre en 1963. Recorte de prensa sin fecha. © Colección OAS AMA/Art Museum of the Americas, Washington.

Su imagen mediática, su carisma, su afilada pluma y su autoridad en temas de arte tuvieron una inmediata repercusión en el campo de la crítica de arte local, que hasta entonces era ejercida en gran medida por poetas, literatos o los mismos artistas de forma esporádica, panegirista y poco profesional —con excepción de algunos críticos serios como los también extranjeros Walter Engel, Clemente Airó y Casimiro Eiger—. Además, su llegada a Colombia solo un mes después de que el sufragio femenino se oficializara en Colombia fue una significativa coincidencia, especialmente porque su poderosa influencia también fue una bofetada para el medio artístico eminentemente masculino, que se sintió amenazado, y representó en este sentido todo un cambio de actitud, algo muy propio de una generación joven en la que las mujeres también

empezaban a figurar de manera más incluyente y protagónica en los acontecimientos culturales del país.

Además, para cuando Traba llegó al país el arte colombiano estaba protagonizado aún por una generación que desde 1935 había aplicado las ideas del arte revolucionario mexicano al entorno local, comandados especialmente por Pedro Nel Gómez (Anorí, Antioquia, 1899-Medellín, Antioquia, 1984) e Ignacio Gómez Jaramillo (Medellín, Antioquia, 1910-Coveñas, Sucre, 1970), dos artistas que coincidían en una pintura de temática política y de denuncia. Casi sin excepción, los artistas formados entre las décadas de 1930 y 1950 habían viajado a estudiar a México, y por tanto, aunque en ese país se empezaba a cuestionar a los viejos maestros y a debatir sobre su estética, en Colombia seguía vigente su influencia cuando Traba llegó en 1954. Eran los artistas que imperaban en los certámenes artísticos, en los salones nacionales, en el incipiente y pobre mercado de arte local y en la academia. Era un ambiente machista y con poca receptividad a cualquier otro tipo de manifestación artística. Por su parte, la formación de Traba entre Argentina y Europa le daba autoridad para hablar sobre los movimientos de arte de vanguardia y las corrientes internacionales. Por eso, desde sus primeros textos críticos dedicados a los artistas colombianos, Traba empezó a demostrar mayor afinidad por los jóvenes que se desprendían del influjo mexicano y en cuyas obras se reconocían valores formales y características experimentales. Con el regreso a Colombia de Botero y de Obregón en 1955, la argentina inició la promoción de un grupo de artistas que en su mirada representaban por primera vez valores nuevos en las prácticas artísticas locales. Por la misma época inició una férrea defensa del hasta entonces incomprendido arte abstracto, representado por Ramírez Villamizar y Negret. Su constante defensa del nuevo grupo de artistas jóvenes produjo controversias y ataques contra la generación influida por el muralismo mexicano, lo cual fue marcando cada vez más su radical posición en contra de la pintura nacionalista e indigenista.

Aunque su apoyo a los jóvenes fue en principio solitario y debió soportar los ataques de los viejos maestros, la consagración de sus defendidos en Estados Unidos entre 1955 y 1957 fue dándole la victoria en cada una de las polémicas en las que participó. Sin tener aún contacto con Gómez Sicre, la correspondencia entre el pensamiento estético de ambos fue creando una sincronía que preparó el ambiente local para los cambios artísticos que estaban empezando a evidenciarse.

A partir de los acontecimientos de la IV Bienal de São Paulo (1957) se inició una difusa colaboración entre el curador cubano y la crítica argentina, y el año siguiente se dio una clara evidencia del contacto entre ambos: el 2 de noviembre de 1958, el diario capitalino *El Tiempo* publicó una entrevista de Traba a Gómez Sicre en una visita que este último hizo a Bogotá[202], en la cual la conversación giró en torno a temas que demostraban una tremenda afinidad en su forma de comprender el arte latinoamericano y también un mutuo desprecio por la influencia del muralismo mexicano. En medio del diálogo, Gómez Sicre aprovechó la oportunidad para señalar la influencia negativa de Siqueiros en México, "reducida a un grupo político de filiación comunista". La entrevista, además, mencionó de manera superficial la preparación de un libro sobre arte colombiano publicado en Washington por la PAU que formaría parte de una serie de textos dirigidos por Gómez Sicre titulada "Art in Latin America Today", aunque lo que no dice es que el libro había sido comisionado poco antes por el cubano a Marta Traba y que se publicaría algunos meses después de la entrevista, lo que significa que ya venían afianzando su alianza y concretando proyectos desde meses atrás. El nuevo y estrecho vínculo profesional quedó sugerido en una pregunta con la que Traba buscaba que el cubano reconociera la labor hasta entonces realizada por ella. Le preguntó cómo podía desde su

[202] Traba, "José Gómez Sicre habla sobre el arte americano", 11.

oficina en Washington conectar a la OEA con las manifestaciones de cada país latinoamericano, a lo que él respondió: "contando con la colaboración de la crítica honesta, con la labor paralela de los institutos de arte moderno y de las galerías particulares"[203].

Art in Latin America: Colombia, escrito por Marta Traba, no habría sido publicado en 1959 si la visión de la autora no contara con la aprobación de Gómez Sicre, o si el texto no se alineara con los planteamientos políticos y estéticos de la PAU. Se trataba de un corto ensayo de dieciocho páginas que presentaba una mirada panorámica del arte colombiano contemporáneo, pero que además cumplía los propósitos que unían a Traba y Gómez Sicre: exaltar la producción experimental del arte joven y atacar todo tipo de influjo político del muralismo mexicano en la pintura colombiana. Por supuesto, los artistas que salieron vitoreados en esas páginas eran los mismos que habían exhibido en la PAU (Obregón, Botero, Grau, Ramírez Villamizar y Negret), mientras que la generación de artistas colombianos alineada con el muralismo representada por nombres como los de Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo, Alipio Jaramillo o Carlos Correa era catalogada negativamente por Traba como conservadora y retardataria. El diagnóstico de la autora sobre los problemas del arte latinoamericano quedó reducido a las siguientes palabras: "The influence of the Mexicans retarded for many years a comprehension of the artistic language that the European artists were already speaking freely"[204].

---

[203] *Ibid*.

[204] Marta Traba, *Art in Latin America Today: Colombia* (Washington DC: Pan American Union, 1959), 3.



Alumnos de la Universidad de los Andes, en Bogotá (de pie: Eduardo Camacho, Luciano Jaramillo, María Teresa Guerrero; sentados: Gloria Martínez, Luis Caballero, Beatriz González, Marta Traba, Camila Loboguerrero, Juan Antonio Roda y Marta Plazas) coronan a Marta Traba como "la Papisa" del arte en Colombia, 1962. © Fondo Marta Traba, Badac, Universidad de los Andes.

Abstracción versus mexicanismo

Marta Traba había expuesto por primera vez estas ideas en un polémico artículo publicado en 1958, titulado "Problemas del arte en Latinoamérica", en el que acusaba a los viejos artistas por su radical oposición a cualquier influencia foránea que no fuera la mexicana. Para ella, el principal problema del arte latinoamericano era el exacerbado y ciego nacionalismo:

> El entusiasmo de su adopción impidió comprender hasta qué punto cambiar el traje prestado por el poncho o la ruana no podía otorgar una cultura propia, porque el individuo que vivía debajo del atavío típico continuaba siendo el mismo: un hombre que vive de

> préstamos, salido racialmente de Europa, deudor de su alfabeto, su idioma y sus primeros pasos en la zona del espíritu.[205]

En ese reparto de responsabilidades, luego de culpar a los artistas colombianos pertenecientes a esa tendencia, Traba se despachó directamente con los muralistas mexicanos:

> … la función policiaco-sindical que dio el mural mejicano a la pintura nació estéticamente a destiempo, cuando el mayor esfuerzo de los artistas europeos era desprenderse de un sistema de representación convencional y libraban entonces la batalla, tal vez sin precedentes, para imponer el valor del lenguaje plástico sobre todo otro signo histórico, social o simplemente descriptivo.[206]

Los artistas que se sintieron atacados con el ensayo de la crítica argentina (Gonzalo Ariza, Sergio Trujillo Magnenat y Erwin Krauss) iniciaron una extensa controversia en la prensa, en la que se llegó incluso a hacer ataques y señalamientos xenófobos contra ella para acusarla de estar impedida de hablar sobre el arte nacional. Algunos de esos contradictores interpretaron que la argentina intentaba imponer la "moda" del arte abstracto europeo y otras audacias que encontraban reprobables, como opinó sarcásticamente el pintor paisajista Erwin Krauss:

---

[205] Marta Traba, "Problemas del arte en Latinoamérica", *Revista Mito* (febrero-abril de 1958), 428.

[206] *Ibid*., 430.

> La crítica […] insinúa que para estar en la tónica hay que pintar cerraduras desarmadas, pajarracos desplumados, tiples desbaratados, gatos sarnosos o, simplemente, borronear telas, tablas o cartones, ojalá enmarcándolos lo peor posible para demostrar el genio.[207]

El comentario irónico se refería a las construcciones y ensamblajes en metal de Negret (cerraduras desarmadas), los cóndores pintados por Obregón (pajarracos desplumados), las naturalezas muertas de Botero (tiples desbaratados) y a la pintura abstracta de Ramírez Villamizar (borronear telas, tablas o cartones), todos defendidos por Traba y Gómez Sicre. Es sintomático del escenario artístico colombiano que mientras en estas polémicas se debatía si la escultura abstracta de Negret era arte o cerrajería, o si la geometría de Ramírez Villamizar era una moda facilista o vanguardia, la obra de ambos artistas empezaba a tener una repercusión importante en eventos internacionales. De hecho, la conclusión de toda la polémica fue una victoria para Marta Traba contra la vieja generación de artistas, porque a finales de 1958 Negret fue invitado a la XXIX Bienal de Venecia y a la Pittsburgh Bicentennial International Exhibition, mientras que Ramírez Villamizar realizaba una exitosa exposición retrospectiva en Bogotá, obtenía el Guggenheim International Award por Colombia y era contratado para hacer el primer mural abstracto comisionado para un edificio moderno en Bogotá (*El Dorado*, comisionado para el *lobby* interior del edificio del Banco de Bogotá, el más alto de Colombia en 1958). Esto le permitió a Traba comentar mordazmente: "El grupo de Obregón ha conquistado en estos

---

[207] Erwin Krauss, "Algunas ideas sobre pintura y crítica", *Magazín Dominical,* suplemento de *El Espectador,* 22 de junio de 1958, 3.

dos años el único campo que le faltaba: el muro de los edificios públicos"[208], una suspicaz anotación, porque implicaba que ya ni la palabra ni la idea del muralismo les pertenecían con exclusividad a los seguidores de la pintura mexicana. El muralismo ahora podía ser también modernista y así se lo fueron apropiando los jóvenes artistas de tendencias experimentales. Si a todo esto le sumamos que el mismo año Botero se coronaba con el primer premio en el Salón Nacional de Artistas, tendríamos que decir que 1958 no solo fue un año fundamental para la consolidación del arte abstracto en Colombia, fue la consagración de una nueva generación y el año en que se asestó un golpe mortal al nacionalismo en el arte colombiano. De esta forma, el programa panamericanista formulado por Gómez Sicre desde Washington se afianzaba con éxito gracias a su trabajo colaborativo con Traba.

La Papisa del arte colombiano

Gómez Sicre pudo ver a través de los textos críticos, los libros y las selecciones de artistas de Traba que en ella contaba con un aliado, y por eso desde la PAU le empezó a delegar nuevas misiones, como seleccionar la legación colombiana para la V Bienal de São Paulo en 1959, para lo cual ella escogió a algunos de esos eminentes jóvenes que habían exhibido en Washington y que hacían parte de lo que el cubano consideraba arte de exportación: Botero, Obregón, Grau, Ramírez Villamizar, Wiedemann y Armando Villegas. En una audaz estrategia mediática y que en gran medida tenía un toque de autopromoción, Traba logró que la revista *Semana* —dirigida por su esposo— publicara un especial dedicado a estos seis pintores bajo el ambicioso

[208] Marta Traba, "La pintura en 1959", *Semana*, n.° 663 (Bogotá, 8 de septiembre de 1959), 31.

título de "Los grandes de la pintura nacional"[209], acompañado de un ensayo que terminó de ampliar las brechas entre las dos generaciones que Traba oponía y que, por tanto, causó un gran disgusto entre los artistas mayores. En cambio, Gómez Sicre aplaudió la selección, y en un paso fugaz por Bogotá mientras las obras escogidas para viajar a São Paulo se exhibían en la Galería El Callejón, declaró:

> … nada tengo que ilustre colega, doña Marta Traba, cuyo criterio para mí es de alta estima. Pero sí quisiera recalcar, quizás como corresponsal a distancia de cierta difusión que ha tenido el arte colombiano en el extranjero, el notable, el extraordinario paso que se da en este momento al agrupar en forma limitada el arte de Colombia. […]. En este caso, estos seis artistas que van a representar a Colombia están en el punto justo y exacto de presentar un panorama apretado, selecto, profundo, definido de lo que es la plástica colombiana actual. Por lo tanto, me complazco en felicitar a mi estimada colega, doña Marta Traba […]. Sé que con este acto de valentía de presentar un número reducido de artistas en la Bienal, Colombia se anota un triunfo más en el mundo internacional de la plástica.[210]

---

[209] "Los grandes de la pintura colombiana", *Semana*, n.° 663 (8 de septiembre de 1959).

[210] José Gómez Sicre, "Palabras de apertura en la inauguración de la exposición en la Galería El Callejón", 1959, Archivo HJCK, Señal Memoria, consultado el 19 de julio de 2022, https://catalogo.senalmemoria.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=26337&query_desc=su%3A%22G%C3%B3mez%20Sicre%2C%20Jos%C3%A9%22#html5media

Los viejos artistas colombianos discreparon de la cerrada selección. Sentían que un número tan escaso de artistas no representaba los valores generales del arte colombiano que los incluía a ellos, y por tanto concluían que al estar fuera de la selección se los estaba marginando del papel histórico que hasta entonces habían tenido en el arte colombiano. Antes de Traba, las pocas selecciones a eventos internacionales consistían en una representación numerosa de artistas, cada uno con una o dos obras, así que el criterio curatorial de la argentina de disminuir los participantes y ampliar el número de obras de cada uno era en ese momento una novedad, pero se ajustaba más a los nuevos criterios con que se seleccionaban las legaciones internacionales en los eventos contemporáneos. Desconocedores de esto, artistas como el muralista Ignacio Gómez Jaramillo denunciaban que la selección parecía tener más de nepotismo y favoritismo que de una juiciosa labor profesional de escogencia:

> Me permití la osadía de discrepar con la eminente e infalible crítica, cuando ella escogió la representación, para la Bienal de São Paulo, de la pintura moderna colombiana; seleccionando a quienes llamó los *6 grandes*, algunos de ellos excelentes pintores, otros muy discutibles, dejando por fuera, más por capricho que por azar, a muy buenos pintores representativos —no digo auténticos— sin lugar a apelación ni a reclamo alguno. Me permití, pues, lanzar mis opiniones, desde el púlpito televisado en el que semanalmente, y antes de *Semana*, dictaba sus dogmas y sentencias la Papisa del Arte, doña Marta, citando apenas diez o doce de los adjetivos empleados por ella en lo que denomina crítica de arte, de los cuales recuerdo algunos: "Ineptos", "falsos", "simuladores", "incapaces", "mediocres", etc., ¡y dije que el tono que ella les daba a sus invectivas

> distaba mucho! ¡Nada tenía que ver con el noble ejercicio de la crítica de arte![211]

Con los calificativos peyorativos dirigidos por Gómez Jaramillo contra Traba como "la Papisa del Arte" o "la María Eugenia de la pintura colombiana"[212] —en una alusión burlona a la hija del dictador Rojas Pinilla—, el debate empezó a tomar un cariz violento. Incluso los contradictores de la crítica empezaron a catalogar a sus artistas protegidos como "pintores trabistas".

A pesar de la mención de honor obtenida por Obregón en la Bienal de São Paulo, y de los buenos comentarios en la prensa internacional sobre la legación de Colombia, la polémica se repitió en 1960 cuando Traba fue encomendada para seleccionar a los artistas colombianos de la II Bienal Interamericana de México. Esta vez la escogencia fue más cerrada porque consistió solo en cuatro artistas: Obregón, Botero, Wiedemann y Ramírez Villamizar. No se hicieron esperar las denuncias de los marginados de la selección y las acusaciones de favorecimiento a tendencias abstractas y a los "artistas trabistas", ante lo cual ella respondió: "Son dos pintores figurativos y dos abstractos, no hay discriminación de tendencias… pensé en un grupo sólido de los valores de la pintura colombiana. En cuanto al resto, a los pintores de domingo, bien pueden enviar sus obras por separado y creerse todo lo pintores profesionales que quieran"[213]. La polémica que se desató en los días siguientes sobrepasó el campo artístico y se

---

[211] Ignacio Gómez Jaramillo, "A propósito de la crítica de arte", *El Tiempo*, 24 de enero de 1960, 13.

[212] Germán Pinzón, "La señora Marta Traba es una especie de María Eugenia de la pintura colombiana", *El Espectador*, edición matinal, Bogotá, 9 de agosto de 1960, 3.

[213] Germán Pinzón, "Para mí no existe Gómez ni su pintura", *El Espectador*, edición matinal, Bogotá, 9 de agosto de 1960, 19.

convirtió en una serie de ataques personales violentos a través de los medios de comunicación. La polarización en dos bandos terminó radicalizando más las aseveraciones de Traba en contra de los artistas mexicanistas. La creciente influencia de la argentina en el panorama artístico latinoamericano ayudó a consolidar a quienes promovía y, al tiempo, aprovechó los recursos que disponía para sofocar y desprestigiar a sus detractores. De esta forma, Gómez Sicre fue cumpliendo sus propósitos sin tener que intervenir en el panorama artístico colombiano.

Ante la ausencia de estudios profesionales sobre la historia del arte colombiano, Marta Traba aprovechó el vacío para escribir su visión, y esta pasó con el tiempo a convertirse en un canon incuestionable que obedecerían los coleccionistas y los museos. Fueron particularmente determinantes para esa transición de crítica a historiadora dos libros. El primero fue *La pintura nueva en Latinoamérica* (1961), en el que por primera vez amplió el espectro de su crítica a todo el Cono Sur, reuniendo la experiencia de los viajes que había realizado durante años, y comparando a artistas de distintas nacionalidades, pero de tendencias y procederes semejantes. Eso le permitió equiparar y elogiar en bloque a grandes pintores latinoamericanos como Rufino Tamayo, Wifredo Lam, Roberto Matta y Emilio Pettoruti, así como condenar y calificar de *mediocres* a Oswaldo Guayasamín, Carlos Mérida, Candido Portinari, a los muralistas mexicanos, y obviamente, concentrarse en la ofensiva contra los nacionalistas colombianos:

> Esta generación tiene una postura de gran valor dentro de Colombia, al lado de resultados prácticos de valor nulo. El enjuiciamiento de esta generación es sumamente difícil. No ha sido hecho como correspondía, sino que fue falsamente endiosado desde el principio […] se los convirtió en grandes pintores, cuando no lo eran, en admirables paisajistas, cuando

no lo eran, en impecables dibujantes, cuando sus obras adolecían de notorios defectos y carencias.[214] ¿Por qué los resultados son siempre discutibles y en la gran mayoría de los casos, desastrosos? Porque en el arte no basta tener una actitud ni es suficiente la voluntad de crear. Es preciso tener talento, poder de invención formal, buen gusto para relacionar los colores, eficacia para componer, destreza para dibujar, necesidad de decir, en cada caso, cosas personales e intransferibles. Esto le faltó a la generación a que estamos aludiendo. Le faltó en bloque sensibilidad, buen gusto, capacidad creadora. Les faltó disciplina, modestia, crítica. Estos nombres fueron unánimemente desubicados. Se los desalojó del puesto que les correspondía y al cual tenían meritorio acceso; a su puesto de pioneros teóricos, de combatientes contra las fórmulas estratificadas. Y se los colocó en un lugar genial que no les correspondía y del cual, tarde o temprano, debían ser expulsados. No por un crítico, no por los pontífices, no por el capricho personal de alguien que decidió emprenderla contra ellos: es completamente pueril imaginar que una persona puede desalojar de sus sitiales de genio a los pintores de talento: los desalojaron los pintores que les sucedieron en la historia actual del arte colombiano, los desalojó la progresiva capacidad crítica del público, la formación lenta de una cultura óptica. Pero este desalojo tiene algo de cruel e inmerecido. Porque no fueron ellos los que se autoconvirtieron

[214] Marta Traba, *La pintura nueva en Latinoamérica* (Bogotá: Ediciones Librería Central, 1961), 134-135.

> en monstruos sagrados: fue el estilo panegirista, anti-crítico, aún existente en Colombia…[215]

No deja de notarse el tono personal en la sustentación que hace Traba contra ellos cuando menciona a los "pontífices" —como refiriéndose a la burlona distinción que le dieron de Papisa—, y cuando señala que "debían ser expulsados". Aquella expulsión se hace evidente en el segundo libro en este talante, que ella deliberadamente tituló *Historia abierta del arte colombiano* (publicado en 1974, aunque escrito en 1968), en el que revisa de forma crítica las manifestaciones artísticas desde la Colonia hasta las producciones contemporáneas, y que en trescientas páginas solo les dedica un párrafo a las tres décadas de producción artística de sus contradictores:

> Enfrascados en el entusiasmo superficial de los muralistas mexicanos por todo lo que sea social y popular, fácilmente se autoasignan el papel de revolucionarios cuando sus obras se refieren a la suerte y penuria de los obreros (Pedro Nel Gómez y Alipio Jaramillo), a los temas humildes, sin "rango" dentro de la pintura académica (Ignacio Gómez Jaramillo), o la exaltación de la historia general o privada de los colombianos (Luis Alberto Acuña). Ninguno ve más delante del cambio de apariencias y de la renovación de los temas.[216]

Aquel canon que Traba empezó a promover para la historia del arte colombiano, y que resultó acogido sin discusión ante la

---

[215] *Ibid*., 134-136.

[216] Marta Traba, *Historia abierta del arte colombiano* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1984), 127.

falta de contradictores que lo refutaran, proponía a Obregón como el primer artista moderno, lo cual reescribía la historia local porque desconocía por completo los aportes plásticos y las rupturas protagonizadas por la generación nacionalista y el muralismo mexicano. Durante muchas décadas esta noción fue incuestionable y se afianzó con el éxito internacional de la generación de Obregón, pero también se mantuvo por la consolidación de Marta Traba como una figura fundamental en el reconocimiento del arte colombiano en el exterior. Es decir que, en la medida en que la plataforma panamericana de Gómez Sicre funcionaba en visibilizar a los artistas, los validaba en el mercado internacional de valores exportables y, además, en la historia nacional como pioneros a la par de los máximos representantes del arte latinoamericano. Traba fue consciente del papel histórico que desempeñaba, y por eso se apropió con algo de humor el mote que sus enemigos le dieron de "la Papisa del arte colombiano", reconociendo que en su afán de oponerse a una "actitud benéfica, paternalista y conciliatoria […] que todo lo absuelve y lo redime", había optado por una "crítica destructiva"[217] que tenía el ingrato papel de hacerla parecer como una figura antagónica, o como un "ángel exterminador", como se autodefinió en retrospectiva:

> … no existe desarrollo ni tenemos nada que respetar hasta que llega la generación de Obregón y de Ramírez Villamizar. Mostraron que por asistirnos la plena razón hemos triunfado en esta empecinada batalla por enseñar, no lo que es bueno, mejor o peor, sino lo que es arte y lo que no es nada. Mostraron que la crítica no ha sido difamadora, sino justiciera, y que si le tocó el papel ingrato de ángel

[217] Marta Traba, "La crítica 'destructiva'; la reacción y saber decir que no", *Semana*, n.° 702 (16 de junio de 1960), 43.

> exterminador, fue porque en los ámbitos provinciales no se puede entrar sino a saco para despertarlos y transformarlos.[218]

La "Operación Limpieza" de Traba y Gómez Sicre

Desde la selección de artistas "trabistas" en la Bienal de São Paulo de 1959, una serie de opositores de la crítica argentina empezaron a plantear la conspiratoria hipótesis de que Traba, a pesar del poder que adquiría en el ámbito cultural local, era solo una pieza de un entramado mayor proveniente de Estados Unidos dirigido a desalentar y desprestigiar el muralismo mexicano y su influjo. Esa idea ya se había formulado contra Gómez Sicre en 1958, durante su visita a la Bienal de México, ante lo cual Traba había salido en su defensa diciendo:

> Son nuestros principios, conceptos y teorías del arte, los que defendemos al defenderlo: y esta actitud solidaria implica, desde luego, el reconocimiento por su "Operación Limpieza", que ha descubierto nuevos valores auténticos y puesto en su lugar a muchos artistas del continente.[219]

Precisamente, los primeros artistas que en Colombia acusaron de lo mismo a la argentina fueron los máximos representantes locales del muralismo, defensores a ultranza de la pintura mexicana. Pedro Nel Gómez no dudó en expresar su opinión sobre la abstracción

---

[218] *Ibid*.

[219] Traba, "Artes plásticas en Colombia: actividades del fin del año", 102.

tildándola de *una moda mediocre*, lo que explica su disgusto por el apoyo a una serie de tendencias artísticas que consideraba pasajeras, inferiores en calidad y cuestionables como arte. En 1960 comentó al respecto: "Esa farsa la dirige y financia Nelson Rockefeller, por conducto de José Gómez Sicre, jefe del Departamento de Artes Visuales de la Unión Panamericana, y de sus agentes, como Margarita Nelken, en Méjico, y Marta Traba, en Colombia"[220]. Por su parte, Ignacio Gómez Jaramillo, uno de los mayores damnificados y desprestigiados por Marta Traba, señaló en una entrevista de 1960 la conexión que encontraba entre la crítica de arte en Colombia y un entramado mayor, conformado por

> … la maquinaria magníficamente organizada, con su eje central en la Unión Panamericana de Washington, manejada por el Departamento de Estado al través del cubano señor José Gómez Sicre, quien desde allí discrimina y dirige las actividades artísticas, plásticas de los países subdesarrollados, como jefe del Departamento de Artes Visuales de la Unión Panamericana.[221]

Llama la atención que, a pesar de que Gómez Jaramillo era discípulo y amigo cercano de Siqueiros y de otros de los principales muralistas mexicanos, había exhibido en la PAU en diciembre de 1956 por invitación del cubano, y hasta antes de 1958 había conservado una amistosa relación con Marta Traba, que obviamente se fue deteriorando a medida que la crítica empezaba a formular cada vez más reparos contra su generación.

---

[220] Carlos Correa, *Conversaciones con Pedro Nel* (Medellín: Secretaría de Cultura de Antioquia, 1998), 97.

[221] Alejandro Vallejo, "Ignacio Gómez Jaramillo explica su exposición", *Cromos* (Bogotá), 5 de diciembre de 1960, 33.

Además de los dos grandes muralistas colombianos, en 1959 se sumó a la denuncia el crítico de arte uruguayo Arístides Meneghetti —que residía en Colombia por esas fechas—, quien publicó un artículo menos apasionado, pero sorprendentemente más analítico y explicativo que tituló "Cómo funciona 'la máquina gigantesca' de Gómez Sicre", en el que proponía:

> Desde hace más de dos años viene operando en Colombia una poderosa organización compuesta por algunos pintores y por personas interesadas en favorecerlos [...] esta organización artística trabaja en combinación con el señor José Gómez Sicre, Director de Artes Visuales de la OEA, quien extiende su influencia sobre todos los países latinoamericanos para imponer determinados valores, de acuerdo con ciertos objetivos concretos, al margen de la pintura.[222]

Meneghetti, lúcidamente explicaba así el proceder y el funcionamiento del entramado:

> El señor Gómez Sicre recorre constantemente los países latinoamericanos de una manera sigilosa y veloz para dispensar el favor a determinados valores [...] Al servicio de estos objetivos funciona una máquina gigantesca con agentes y colaboradores en todo el continente americano. Por este sistema los elegidos logran rápida consagración, becas y fama, a través

[222] Arístides Meneghetti, "Cómo funciona 'la máquina gigantesca' de Gómez Sicre", *El Espectador*, edición vespertina, 23 de junio de 1959, 18.

> de los grandes eventos americanos de Guggenheim, Houston y también, hoy día, São Paulo.[223]

A diferencia de los muralistas que se oponían a Traba y Gómez Sicre, a quienes solo les preocupaba la aparición de la abstracción, pero no veían más allá el objetivo de "la máquina", el crítico uruguayo entendía un móvil político dirigido desde la OEA:

> La política de esta organización artística internacional es más inteligente de lo que se supone. No pretende imponer falsos valores, sino que toma contacto con magníficos pintores latinoamericanos y los orienta en el sentido buscado. Tampoco pretende imponer determinada escuela artística, sino que favorece todas las tendencias que no se refieran ni remotamente a los problemas esenciales de la nacionalidad [...] Hoy vemos en el horizonte otra tendencia igualmente peligrosa entronizada por un imperialismo cultural, con el agravante de que los artistas no participan de ella por error, sino porque reciben amplios beneficios económicos y personales.[224]

Finalmente, Meneghetti pone un ejemplo que deja en evidencia a los colaboradores y artistas que a su juicio hacen parte del proyecto dirigido por Gómez Sicre:

> El hecho más culminante y definitivo de esta influencia exterior se encuentra en la selección colombiana a la V Bienal de São Paulo, donde un jurado, que luego

---

[223] *Ibid*.

[224] *Ibid*.

> se supo integraron Marta Traba y José Gómez Sicre, dio el espaldarazo a los 'seis grandes' de Colombia, quienes aparecen como únicos artistas de valor de este país, en todas las publicaciones internacionales controladas por la maquinaria.[225]

Llama la atención la premonitoria lucidez de Meneghetti en su texto, aunque su visión no debió en su momento ser comprendida sino apenas como una teoría conspiratoria.

Ante estas diversas acusaciones, las respuestas de Marta Traba y Gómez Sicre fueron siempre muy semejantes: "Algunas personas piensan que soy agente del F. B. I., porque creo en la pintura abstracta y la defiendo"[226], diría ella. En otra ocasión comentó: "No me interesa el arte abstracto en bloque ni jamás lo he considerado la panacea universal: aprecio una buena obra en la misma medida que una buena obra figurativa"[227]. Según el cubano, que tiempo atrás había sido calificado por Siqueiros como un "agente del abstraccionismo", "It is certain that I've been accused of this. It is false, and while it's true that I have been a promoter of abstract art, I sometimes like the figurative much more than the abstract"[228]. Las selecciones de ambos curadores y su interés por la obra de artistas figurativos como Botero, Obregón o Cuevas reafirmarían las respuestas de ambos. Sin embargo, y a diferencia del discurso formalista de Traba, para Gómez Sicre sí había una postura política a favor de la

---

[225] *Ibid*.

[226] Elena Poniatowska, "Orozco, Rivera, Siqueiros: pintores nefastos para México", *Magazín Dominical*, suplemento de *El Espectador*, 6 de febrero de 1966, 3E.

[227] Traba, *Fuyi-Yama y pintura*.

[228] Blanco-Padrón, "José Gómez Sicre", 43.

abstracción porque solía ponerla como ejemplo de un arte creado en la libertad propia de sistemas democráticos, en oposición al arte de propaganda producido en los regímenes totalitarios.

Con el tiempo, otros autores como la historiadora Shifra Goldman, llegaron a sugerir la participación de Traba en un plan organizado por la CIA y el Servicio de Información de Estados Unidos para la penetración cultural en el arte latinoamericano durante la Guerra Fría[229], pero más allá de que Marta Traba se haya referido burlonamente a esta "Operación Limpieza", no existe prueba de ninguna vinculación. Aunque estas acusaciones conspirativas llegaran a ser ciertas, el entramado conformado entre Traba y Gómez Sicre solo funcionó hasta 1966, cuando comenzó un cambio radical en el pensamiento político y estético de la argentina. Entre 1957, y hasta 1966, esta asociación Traba-Gómez Sicre, que pudo basarse inicialmente en unas coincidencias en su visión sobre el arte latinoamericano, produjo mutuos beneficios, pero también parece haberse basado en una profunda admiración entre ambos intelectuales, lo cual sí terminó convirtiendo a Traba en una suerte de canciller del panamericanismo promulgado por Gómez Sicre desde la División de Artes de la OEA y su galería en la PAU.

Aunque en el futuro aparecerían diferencias irreconciliables entre ambos, la afinidad por lo que combatían y por lo que admiraban inicialmente los unió en la defensa de artistas jóvenes de toda Latinoamérica, por lo cual Traba llegó a expresar su admiración hacia el cubano por el apoyo "de todos los artistas que han sido conocidos por primera vez y siempre subrayados por la infatigable tarea de valoración de Latinoamérica realizada por José Gómez Sicre, de quien me enorgullezco de ser amiga y

---

[229] Goldman, *Pintura mexicana*, 52-62.

en cierto modo, discípula"[230]. Años más tarde, cuando la brecha entre los dos se abrió, Traba no dejó de expresar admiración por la labor que Gómez Sicre desarrolló por el arte latinoamericano:

> … marcó, como promotor, unas pautas indudablemente valiosas. Aunque algunos nombres no alcanzarán la talla de los demás, la selección de Gómez Sicre fue siempre acertada; él fue quien reunió y dio cuerpo al grupo de artistas latinoamericanos cuyo nivel pictórico se podía mantener perfectamente en pie al lado de norteamericanos y europeos, sin ser, por otra parte, completamente derivativa de ellos.[231]

Hasta cierto punto hubo reciprocidad. Entrevistado al final de su vida, Gómez Sicre describió así las profundas coincidencias que lo llevaron a crear una asociación intelectual con Traba:

> Fuimos aliados desde el principio, en contra del reaccionario y trasnochado indigenismo, en contra de los dogmas del muralismo mexicano —aunque en esto, Marta era más extremista que yo […]—. Juntos defendimos la abstracción, lo mismo informalista que geométrica, y nos unía una pasión por el dibujo.[232]

---

[230] Marta Traba, "El muralismo mexicano", *La Nueva Prensa* (Bogotá), n.° 116 (9 de junio de 1964), reproducido en Marta Traba, *Mirar en Bogotá* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976), 300.

[231] Marta Traba, Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970 (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005), 107.

[232] Anreus, "Últimas conversaciones con José Gómez Sicre", 280.

El triángulo Cuevas-Gómez Sicre-Traba

Además de coincidir en sus animadversiones, Traba y Gómez Sicre también convergieron en apoyar al que para ambos sería el mejor artista latinoamericano, el mexicano José Luis Cuevas (Ciudad de México, 1934-2017), a quien algunos autores definen como el máximo representante del proyecto panamericano creado por el curador cubano[233]. Con tan solo veinte años, Cuevas expuso por primera vez en la PAU en julio de 1954. Se trataba de acuarelas y dibujos con líneas convulsas y nerviosas que el artista había hecho de los pacientes de hospitales psiquiátricos, cadáveres en morgues y habitantes de tugurios, razón por la cual, para Gómez Sicre causaban reminiscencias plausibles de los tormentosos *Caprichos* de Goya o los grotescos grabados de Daumier. Pero tal vez, tanto como esa calidad expresiva de su línea, el cubano aplaudía las afirmaciones de Cuevas, quien, siendo mexicano, se atrevía a proponer una aproximación radicalmente distinta al arte de la que su país tenía en ese momento: "Our main ideal is to avoid political implications and to serve no political interests"[234], decía Cuevas en ese momento. Por eso la crítica de Estados Unidos se atrevió a considerarlo el líder de "a group that represents a radical departure from what they consider the political art of Diego Rivera and David Alfaro Siqueiros"[235]. Desde esas tempranas, retadoras y punzantes afirmaciones, Cuevas comprendió el poder de autopromoción por medio del escándalo y la controversia, y por eso en parte

---

233 Fox, *Arte panamericano*, 203-260; Christopher Fulton, "José Luis Cuevas and the 'New' Latin American Artist", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas XXXIV*, n.° 101 (2012), 139-179.

234 James Truitt, "A Word with José Luis Cuevas", Americas 6, n.° 11 (noviembre de 1954), 15.

235 *Ibid*.

su obra se visibilizó y ganó en notoriedad al mostrarse violentamente como la contraparte del muralismo.

El debut de Cuevas en Washington fue comercial y mediáticamente exitoso. Gómez Sicre se encargó de que hubiera una gran difusión en las revistas y los diarios más influyentes, como *Time*[236] y *The Washington Post*[237], que señalaban como un acontecimiento inédito que un artista latino de veinte años vendiera todas las obras exhibidas en su primera individual en Estados Unidos. De hecho, de las 43 obras exhibidas y vendidas, algunas fueron a parar a la colección privada del curador y dos fueron seleccionadas por Alfred H. Barr para ser adquiridas a través del Inter-American Fund para la colección del MoMA. Inmediatamente Cuevas afianzó sus lazos con galerías de Nueva York y comenzó a realizar exposiciones en Estados Unidos y Europa, donde el mismo Picasso adquirió una de sus obras[238].

Sin embargo, su consolidación como líder de la ruptura con el muralismo mexicano no se logró hasta abril de 1958, cuando publicó en la prensa de su país un texto que llevaba el título de "Cuevas. El niño terrible", pero que después se conoció popularmente como *La cortina de nopal*[239], que a pesar de estar escrito en clave literaria, constituía el ataque crítico más fuerte contra el arte de Rivera, Siqueiros y Orozco, a quienes se refería irónicamente como una escuela de tiranía conformada por oportunistas con consignas políticas que gritaban arengas chauvinistas de un México nacionalista y manifestaban desdén por lo foráneo. Por eso, Cuevas calificaba

---

236 "Art: A Vision of Life", *Time* LXIV, n.° 7 (16 de agosto de 1954).

237 Leslie Judd Portner, "Mexican's Work Sold Out", *The Washington Post y Herald Tribune* (Washington), 1 de agosto de 1954.

238 Goldman, *Pintura mexicana*, 167.

239 José Luis Cuevas, "Cuevas. El niño terrible", *México en la cultura*, suplemento cultural de *Novedades* (México D. F.), 6 de abril de 1958.

irónicamente de *cortina de nopal* a lo que para él era la cortina de humo del arte mexicano. Además, ridiculizaba a Siqueiros al indicar que ese tipo de pintura se había convertido en la "única ruta", refiriéndose sarcásticamente al manifiesto escrito por el muralista en 1945, *No hay más ruta que la nuestra*[240]. Por su oposición a esos postulados, *La cortina de nopal* al poco tiempo se había elevado al estatus de manifiesto, y a su autor en el paradigma de una nueva generación del arte mexicano que denominarían *La Ruptura*.

Gómez Sicre encontró en Cuevas a un artista que personificaba sus fines contra el muralismo mexicano y que incluso, a la monumentalidad del arte público oponía sus dibujos de pequeño formato. Encarnaba la antítesis de Rivera, Siqueiros y Orozco. Al contrario de ellos y sus intrincadas composiciones que narraban la historia de México, los dibujos de Cuevas, autorreferenciales en su mayoría, hablaban de la condición humana y sus preocupaciones interiores, una temática universal que expresaba en un dibujo nervioso que se alineaba con algunos de los mejores representantes del arte moderno internacional.

Desde entonces Gómez Sicre no solamente celebró sus polémicos y punzantes comentarios: hace pocos años se descubrió que el mismo curador cubano se convirtió en su *ghost writer*, el autor de las notas críticas controversiales que Cuevas enviaba a los diarios[241]. Así, Cuevas

---

[240] David Alfaro Siqueiros, *No hay más ruta que la nuestra: importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna* (México D. F.: Talleres Gráficos de la Secretaría de Educación Pública, 1945).

[241] El investigador Edgar Alejandro Hernández reveló en 2016 que en el archivo de documentos de Gómez Sicre que resguarda la Benson Latin American Collection de la Universidad de Texas en Austin, aparecen cartas dirigidas por Cuevas al curador cubano en las cuales le pide escribir sus columnas y comentarios críticos para la prensa durante los años cincuenta y sesenta. Aunque la publicación de las cartas hacía irrefutable el argumento, Cuevas lo negó ofendido diciendo: "Lo único que faltaba que se dijera es que yo no era el autor de los dibujos". "Falta

terminó, en cierta forma, convirtiéndose en un títere para los fines políticos de Gómez Sicre, pero nunca fue un idiota útil, más bien, un artista oportunista que asegurando su lealtad al cubano auguraba su éxito internacional gracias a la proyección y difusión que este le proveía. La PAU, organismo que a partir de 1954 se volcó a la invención y excesiva promoción del artista, tuvo en él un equivalente a Jackson Pollock para el arte de Estados Unidos. El ensayista y artista Orlando Suárez escribió al respecto:

> José Luis Cuevas —descubierto y promocionado por el jefe de la División de Artes Visuales de la OEA— se coloca a la cabeza de los impugnadores más activos [del nacionalismo]. Gómez Sicre aprovecha esta coyuntura para ayudar a los "jóvenes artistas", a romper "la cortina de nopal", según frase acuñada por Cuevas, e iniciar la manipulación de un medio que no había podido controlar hasta esa década. De esta manera, México también cae en la esfera de influencia de Washington. Con la modificación del panorama de su plástica, a partir de la década del 50, México entra en el cónclave del "arte internacional".[242]

En cualquier caso, el talento de Cuevas le hizo merecer el irrestricto apoyo de Gómez Sicre, quien, a través de la PAU, le

que se diga que no soy el autor de los dibujos", *El Universal,* México, 15 de julio de 2016, consultado el 28 de julio de 2022, https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-visuales/2016/07/15/falta-que-se-diga-que-no-soy-autor-de-los-dibujos La investigación de Hernández aparece publicada en Edgar Alejandro Hernández "El inventor de Cuevas", en *Excelsior,* México, 6 de julio de 2016, 1, 4-5.

[242] Suárez Suárez, *La jaula invisible,* 149.

dio el patrocinio económico para viajar en 1958 por cinco países del sur (Venezuela, Perú, Chile, Uruguay y Argentina) y realizar una exposición a su paso por Lima y Caracas[243]. En esos viajes aprovechó la prensa local y los conversatorios en instituciones para atacar el muralismo, creando a su llegada a cada lugar una polémica que promovía más su nombre[244]. El año siguiente publicó un libro en el que el cubano escribió el texto introductorio[245], y casi al tiempo obtuvo el primer premio de dibujo en la V Bienal de São Paulo de 1959. Los rápidos triunfos de su carrera meteórica despertaron suspicacias en los detractores del curador cubano y el artista mexicano, al que no solo acusaron de ser títere del imperialismo cultural de Estados Unidos, sino que además les atribuyeron un romance. Al respecto Gómez Sicre diría:

> En la etapa en que más defendí a Cuevas, en México la ultraizquierda insinuó que Cuevas y yo éramos amantes, lo cual es una calumnia. A José Luis siempre lo he querido como un hijo, quizás hasta como un hijo que se le consiente demasiado, pero nada más.[246]

---

[243] Fulton, "José Luis Cuevas, and the 'New' Latin American Artist", 154.

[244] José Luis Cuevas. "Desafiando la pistola cargada de piroxilina de Siqueiros: José Luis Cuevas arremete contra la falsa pintura oficial", *México en la cultura, suplemento cultural de Novedades* (México D. F.), 8 de febrero de 1959, 5.

[245] José Luis Cuevas, *The Worlds of Kafka and Cuevas* (Filadelfia: The Falcon Press, 1959).

[246] Anreus, "Últimas conversaciones con José Gómez Sicre", 273.

Contagiada por el entusiasmo de Gómez Sicre hacia Cuevas, Traba siguió de cerca la carrera del artista, del cual admiraba no solo sus afirmaciones contra el muralismo, sino además su personalidad combativa, en la que coincidía con él. Si la argentina había conocido y se había llevado una buena primera impresión de su trabajo a partir de fotografías y referencias, al ver las obras en uno de sus viajes a la PAU en 1960 se convenció de que el joven artista representaba valores formales destacables en su dibujo expresionista. Con la mediación de Gómez Sicre, Cuevas y Traba entraron en contacto epistolar, pero solo se conocieron personalmente en noviembre de 1963, cuando coincidieron como invitados al II Simposio de Intelectuales de América Latina y de los Estados Unidos en Puerto Rico. Traba describió así, en uno de sus textos, ese primer encuentro: "Cuevas, que en las fotos parecía negro y mariachi, que se fotografiaba bajo los arcos de las calles de México con aire de truhan, y que en persona era rubio, ordenadamente desordenado, paseando por todas partes —exactamente igual que una fiera enjaulada—, sus ojos celeste-amarillo…"[247]. La descripción hace parte de una deliciosa crónica que Traba escribió a los pocos meses de aquel encuentro en el que sellaron su amistad de por vida. Cuevas recordó de este modo el momento en que se conocieron: "En Puerto Rico iniciamos una relación cómplice, juguetona, de carcajada irrefrenable frente a la solemnidad de algunos intelectuales"[248]. Por esos días, la argentina había intercedido para lograr una exposición de Cuevas en Bogotá que sería su primera individual en Colombia, y para la cual ella misma

[247] Marta Traba, "A manera de prólogo o como los escritores inseguros que se justifican", *La Nueva Prensa*, n.° 105 (14 a 20 de marzo de 1964), reproducido en Traba, *Mirar en Bogotá*, 349.

[248] José Luis Cuevas, (sin título), *Unomásuno* (México), 30 de noviembre de 1983. Reproducido en *Marta Traba,* ed. por Emma Araújo (Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1984), 397.

escribió el texto introductorio del catálogo, en el cual no escatimó esfuerzos para mostrar su admiración por la obra del artista: "El único antecedente de Cuevas es Cuevas, así como Cuevas es su único sucesor. Eso distingue al genio particular de los artistas comunes y corrientes, pero también implica una condena, la de ser él mismo y parecerse a sí mismo sin cesar, irremisiblemente"[249].



Marta Traba y José Luis Cuevas en Bogotá, 1964. © Fondo Marta Traba, Badac, Universidad de los Andes.

[249] Marta Traba, *José Luis Cuevas* (catálogo). (Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, 1964).



José Luis Cuevas y Gómez Sicre en la PAU, en Washington, durante la inauguración de una muestra individual del artista, 1954. © Colección OAS AMA/Art Museum of the Americas, Washington.

La exposición se realizó en la Biblioteca Luis Ángel Arango entre el 2 de marzo y el 2 de abril de 1964, y contó con 2 óleos de formato medio, 28 dibujos y 6 litografías, para un total de 36 obras, varias de ellas versiones inspiradas en obras de grandes maestros como Rembrandt, Paul Delvaux, Matthias Grünewald o Goya. La muestra coincidió con la primera gran retrospectiva de Fernando Botero en la recién inaugurada sede del Museo de Arte Moderno de Bogotá, dirigida por Marta Traba. Con dos exposiciones simultáneas dirigidas por la argentina en las dos salas de exhibiciones más importantes de Colombia, y con los dos artistas figurativos más exitosos de Latinoamérica, Traba estaba en su punto máximo de poder en el campo cultural. Presentar a Cuevas en Colombia era una forma de comprobar la validez de sus posturas contra los artistas nacionalistas sin tener que ponerlas en una discusión teórica, sino en la práctica, con las obras de dos jóvenes que encarnaban el relevo generacional. Por esos días la argentina le hizo una entrevista a Cuevas que se publicó en el

diario *El Tiempo* con el incendiario título de "La pintura mural mexicana es un adefesio. Habla José Luis Cuevas", frase que no solo nunca fue usada por Cuevas, sino que surgió de una pregunta de Traba en la cual lo atizaba tendenciosamente a opinar sobre "ese grande y aparatoso adefesio de la historia en las paredes", refiriéndose al muralismo mexicano. En cualquier caso, Cuevas no estaba muy lejos de pensar lo mismo:

> ¿El muralismo mexicano? Pues simplemente que no entra en el arte contemporáneo, puesto que no aporta absolutamente nada dentro de lo pictórico. La novedad radicó en el hecho de que un grupo de pintores se treparan a los muros a contarnos la historia de México, sus inquietudes políticas y todo el pintoresquismo que agradaba tanto a los turistas americanos. Esto lo hicieron en un momento en que la pintura interesaba por sus valores intrínsecos. Rechazaron la pintura y optaron por el periodismo barato y por la perorata. Formal y artísticamente fueron nulos.[250]

El contenido de la entrevista no tardó en conocerse en México, y la prensa enfiló sus ataques contra la argentina por el atrevimiento de sus desmedidas palabras contra uno de sus orgullos patrios[251], a lo que ella respondió con una carta abierta al periódico *El Día* de México. El extenso texto de la crítica es

---

[250] Marta Traba, "'La pintura mural mexicana es un adefesio'. Habla José Luis Cuevas", *Lecturas Dominicales*, suplemento de *El Tiempo*, 5 de abril de 1964, 9.

[251] Antonio Rodríguez, "Con tinta negra y roja. El Muralismo de México: gran y aparatoso adefesio de la historia, dice José Luis Cuevas", *El Día: Vocero del Pueblo Mexicano* (México), 16 de abril de 1964.

una repetición de sus mismos argumentos contra el arte político y el muralismo, pero corregía una imprecisión de la prensa: que ella consideraba que todo el arte mexicano era un adefesio. Por lo tanto, el fragmento más significativo de la carta es la introducción, en la que dice: "México es tan grande país, que ha podido dar a Cuevas después de producir a Diego Rivera, y solo con treinta años de diferencia"[252].

La visita de Cuevas a Colombia también estuvo envuelta en polémica: el 17 de marzo el artista realizó una conferencia en la Biblioteca Luis Ángel Arango en el marco de su exposición, en la cual se produjo un altercado con Carlos Granada, un artista con el que Traba sostenía desde hace un par de años atrás una controversia y a quien venía atacando desde sus columnas de crítica, acusándolo de plagiario por el parecido de sus obras con las de Cuevas y Botero. En una ocasión, en 1963, Traba le dedicó toda una diatriba que tituló "El caso Granada", en la que concluía agresivamente:

> Si Cuevas no existiera, Granada sería un dibujante de importancia. Pero Cuevas existe y la causticidad, la agresión verbal, la vitalidad deformante de Granada se desmoronan. ¿No se da cuenta que copia a Cuevas y de un modo más concreto y próximo, los dibujos que hizo Botero para ilustrar "El Gran Burundún" de Jorge Zalamea?[253]

---

[252] Antonio Rodríguez, "Con tinta negra y roja: el muralismo mexicano, un enorme absceso que contagió a todos nuestros países; carta abierta de Marta Traba sobre el problema del muralismo mexicano", *El Día: Vocero del Pueblo Mexicano*, 14 de mayo de 1964, reproducido en Traba, "El muralismo mexicano".

[253] Marta Traba, "El caso Granada", *La Nueva Prensa* (Bogotá), n.° 92 (23 de febrero a 1 de marzo de 1963), reproducido en Traba, *Mirar en Bogotá*, 252.

Con ocasión de la conferencia de Cuevas en Bogotá se produjo el incómodo momento en que apareció Granada en el recinto. Así reseñó ella el altercado:

> El escándalo comenzó cuando el pintor Carlos Granada, quien ha plagiado durante años la obra de Cuevas, mediocrizando con el mayor descaro las deformaciones, la técnica, los temas del gran dibujante mexicano, trató de afirmar que toda miseria y paranoia se producía solo dentro del capitalismo y pidió a Cuevas que denunciara esa situación. Como Cuevas se negó a plegarse a una conclusión tan estúpida y simplista, Granada lo increpó con violencia.[254]

La efervescencia de los alegatos llegó al clímax cuando el pintor Neftalí Silva (calificado por Traba como "el conocido desequilibrado" por un episodio en el cual pintó con tierra sobre una serie de obras de artistas venezolanos que se exhibían en la primera gran exposición latinoamericana del recién fundado Museo de Arte Moderno en julio de 1963, y por lo cual Traba entabló un proceso penal en su contra) empezó a gritar "algunas injurias contra el conferencista"[255]. Cuando Cuevas oyó la palabra *pendejo*, la discusión casi se va a los puños[256]. En su calidad de anfitriona, Traba, avergonzada por el bochornoso episodio,

---

[254] Marta Traba, "Cuevas ante la anti-cultura", *La Nueva Prensa* (Bogotá), n.° 107-108 (4 al 10 de abril de 1964), reproducido en Traba, *Mirar en Bogotá*, 292.

[255] *Ibid*.

[256] Paola Villamarín, "Cuevas, ataca, ataca", *El Tiempo*, 25 de febrero de 2004, consultado el 29 de julio de 2022, https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1571522

escribió un artículo en honor al mexicano y a su exposición en el cual concluía calificando a sus detractores como "la marea de basura que se introduce por todas partes en el medio artístico y cultural colombiano, sin que haya la voluntad unánime de eliminarla de una vez por todas"[257].


EL ESPECTADOR – Matinal

Página Veintisiete

Cuadros Premiados en el Salón de Artistas Colombianos

Documento sin fecha (ca. septiembre de 1959), escrito en rojo de puño y letra de Gómez Sicre: "Cualquier parecido con las obras de Botero es pura coincidencia". © Colección OAS AMA/Art Museum of the Americas, Washington.

Aunque Gómez Sicre había invitado a Granada a la PAU a exhibir en la exposición "Neo-Figurative Painting in Latin America", y luego individualmente durante 1962, debió enterarse del violento altercado contra Cuevas y debió ponerlo en una especie de lista negra, no solo por los comentarios de Traba y el ataque a su consentido, sino además porque ahora sabía que Granada era un artista de izquierda con una obra plenamente politizada, como se verá más adelante. Traba y Gómez Sicre

257 Traba, "Cuevas ante la anti-cultura".

despreciaban el arte como vehículo de expresión política, así que Granada dejó de ser de los afectos del curador cubano y jamás sería tenido en cuenta para ninguna otra exposición en Estados Unidos en la que él tuviera influencia. Un recorte de prensa de 1959 que reposa en el archivo de Gómez Sicre en el AMA en Washington muestra un comentario escrito de puño y letra del cubano sobre una fotografía de una obra de Granada que dice sarcásticamente: "cualquier parecido con las obras de Botero es pura coincidencia", lo cual prueba que Gómez Sicre se tomaba en serio los reproches de Marta Traba hacia su obra.

Los últimos días de la exposición de Cuevas en Bogotá coincidieron con la visita de Gómez Sicre, quien, según la prensa se encontraba en la capital haciendo gestiones con la petrolera Intercol para el desarrollo de varias exposiciones, posiblemente el Salón Intercol de Jóvenes Artistas, que se realizaría unos meses más tarde. Aprovechando la coincidencia, la prensa le hizo la obligatoria e incómoda pregunta sobre su apoyo irrestricto a Cuevas, a la cual el cubano salió de paso con una diplomática respuesta: "Lo mismo podría decirse de tantísimos artistas que han surgido luego de su presentación en la Unión Panamericana: todos tienen igualdad de oportunidades; el éxito de cada uno depende de su talento, del mensaje que sepan llevar al público"[258]. La pregunta sobre su apoyo a Cuevas correspondía a las suspicacias y rumores que circulaban en el medio artístico y que quedaron bien resumidas en un artículo del comentarista de arte Jorge Moreno Clavijo, publicado en la prensa local en esos días:

> Y el "cuevismo" vino como resultado de la publicidad, porque este artista ha sido uno de los productos mejor lanzados en el mercado de valores del arte.

---

[258] Gloria Valencia Diago, "Bogotá es uno de los primeros centros artísticos del mundo", *El Tiempo*, 1 de abril de 1964, 4.

> Sus monos los impuso José Gómez Sicre desde su escritorio de la Unión Panamericana por todos los excelentes medios de difusión que tiene a su alcance: exposición, folletos, plegables, desprendibles, circulares y el contacto con los más calificados críticos del globo que atienden sus insinuaciones al instante.[259]

Uno de los "calificados críticos" a los que se refería Moreno Clavijo debía ser Traba, quien solo unos meses más tarde publicaría un ensayo con una propuesta ambiciosa que beneficiaría la fortuna crítica que ya gozaba la obra de Cuevas. Titulado *Los cuatro monstruos cardinales*[260], el libro pretendía poner al mexicano al nivel de Jean Dubuffet, Francis Bacon y Willem de Kooning, al posicionarlo como uno de los cuatro artistas más importantes del dibujo expresionista en el panorama mundial. Según Traba, estos artistas "son para mí los nombres más altos y únicos de un aterrador lenguaje figurativo que se atrevió a expresar el pozo, la profundidad viscosa, insondable"[261]. Entre ellos, Traba definiría al mexicano como "el mejor dibujante del continente y uno de los mejores del mundo"[262]. A pesar de ser un ensayo valioso para comprender el pensamiento estético de su autora, el libro no representaba un gran aporte historiográfico ni a la obra de Cuevas ni a teorizar el expresionismo figurativo. Más bien, cumplía con la

---

[259] Jorge Moreno Clavijo, "Exposiciones", *El Tiempo*, 8 de marzo de 1964, 13.

[260] Marta Traba, *Los cuatro monstruos cardinales* (México D.F.: Biblioteca Era, 1965).

[261] Marta Traba, "José Luis Cuevas, antecesor y sucesor de José Luis Cuevas", *Siempre!* (México), 1964, reproducido en Araújo, ed., *Marta Traba*, 190-191.

[262] Traba, *Dos décadas vulnerable*s, 128.

función de equiparar y posicionar a un artista latinoamericano en el escenario global. Después de todo, a quien más beneficiaba esta publicación en 1965 era al joven Cuevas, de 31 años, puesto que no existe conocimiento de si Dubuffet (64 años), Bacon (56 años) o De Kooning (61 años) conocieron el libro escrito sobre ellos por una crítica argentina y publicado en México.

Traba siempre consideró a Cuevas como un artista con una trayectoria prístina, un prodigio. "Cuevas pertenece a la estirpe de los genios natos que no necesitan pasar por los túneles que deben atravesar sin cesar las gentes creadoras comunes y corrientes"[263], diría más adelante. En otra ocasión escribió: "El golpe que ha impreso José Luis Cuevas a la neo-figuración es de definitiva importancia en el lenguaje contemporáneo; es más que marca, es hendidura, herida. Todo parece superfluo al lado suyo"[264]. Traba llegó incluso a aplaudir a otros críticos que se expresaban con elogios hacia Cuevas, al tiempo que se confesaba fanática del artista:

> Ida Rodríguez Prampolini, una de las críticas de arte más sagaces, inteligentes e informadas de México, ha escrito de Cuevas que es "uno de los talentos más grandes que México ha dado en los últimos cien años", y ha escrito tal cosa sin ser una de las "adictas" a Cuevas, entre las cuales me cuento…"[265]

---

[263] *Idem*.

[264] Marta Traba, "Replanteo desde cero", *La Nueva Prensa* (Bogotá), n.° 131 (6 de abril de 1965).

[265] Marta Traba *Los signos de la vida* (México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1976), 9.

Por supuesto, el desmedido entusiasmo y apoyo de Traba al favorito de Gómez Sicre estrechó los vínculos entre ella y el cubano. Cuevas era un punto de confluencia entre ambos, y el respaldo que Traba daba a su obra desde Colombia le servía a Gómez Sicre para probar frente a sus detractores que su impulso al joven mexicano no respondía a un interés subjetivo y personal, sino que se sustentaba en la reafirmación de otras voces con autoridad. De esta forma, la asociación se beneficiaba mutuamente, por un lado, porque Gómez Sicre, cuyo mayor motor era su genuino e innegociable anticomunismo, lograba imponer su visión de un arte moderno de calidad internacional sin influencia política y, al tiempo, reafirmaba su rol como la figura crítica más influyente del arte latinoamericano, pretexto que hizo que su desempeño en su cargo en Washington fuera incuestionable, efectivo y fundamental para las políticas de Estados Unidos dirigidas al resto del hemisferio en plena Guerra Fría. Por su parte, Marta Traba ganó rápidamente un lugar fundamental en la escena artística colombiana y uno muy destacado en la latinoamericana, lo cual a su vez le permitió ejecutar proyectos apasionantes, como escribir reseñas para medios importantes, libros y participar como comisaria o jurada en exposiciones de carácter internacional. Pero muy especialmente, sin la asesoría y el acompañamiento del experimentado curador, y el apoyo de las empresas privadas allegadas a él como la petrolera ESSO, muchas de estas ambiciosas iniciativas culturales no habrían podido concretarse, pues de otra forma no habrían encontrado financiación.

ESSO Y EL ARTE COLOMBIANO

Aparte de los estímulos económicos otorgados a los artistas en los premios del Salón Nacional —que no siempre se realizaba con regularidad anual—, el apoyo del Gobierno al campo de las

artes visuales era exiguo. Ni las becas, ni un programa cultural de gran envergadura, ni mucho menos la promoción brindada a las nacientes instituciones culturales eran iniciativa del Estado, y tampoco recibían su patrocinio. Por lo tanto, el apoyo de los coleccionistas particulares, de la empresa privada, y la financiación norteamericana fueron determinantes para producir la sensación de que existía un escenario artístico en auge y una cierta bonanza económica. La penetración cultural de Estados Unidos en plena Guerra Fría contaba con este provechoso escenario y, por lo tanto, la buena voluntad norteamericana, materializada principalmente en el apoyo de las petroleras, resultó en la mayoría de las ocasiones más eficaz que la propia presencia de las instituciones públicas nacionales. Esta situación evidente llevó en alguna ocasión a Marta Traba a manifestarse públicamente mediante un comentario incómodo y punzante dirigido al Gobierno colombiano:

> De vez en cuando, una empresa privada tiende la mano a un náufrago, pero los demás siguen ahogándose. La única tentativa de favorecer y prestigiar seriamente las formas de cultura que hay en el país es la de la ESSO colombiana. Lo que ha hecho esa empresa tiene continuidad y cohesión: no se trata de actos de beneficencia. Ha creado el premio anual de novela, los premios de ensayos científicos e históricos, las grandes promociones de arte colombiano fuera de Colombia, ha patrocinado los mejores documentales de cine sobre temas artísticos. Es decir, que si tuviéramos que ponerle nombre a la actual cultura, deberíamos llamarla 'cultura ESSO', cosa que debería sonrojar a quienes dirigen el país.[266]

[266] "Con las uñas tratamos de crear interés por la cultura", *Cromos*, 22 de julio de 1963, 23.

Su alegato coincidía con la afirmación de Gómez Sicre, que, aunque exagerada, tenía algo de verdad: "When the history of contemporary art in Latin America is written, the historians will have to distinguish two periods: pre-ESSO and post-ESSO"[267].

Desde su llegada a Colombia en 1954, Traba había notado el patrocinio otorgado por la empresa privada a la cultura nacional. El escritor y poeta Álvaro Mutis, quien se desempeñaba como jefe de Relaciones Públicas de la ESSO Colombiana, la contrató para hacer la locución de programas radiales financiados por la compañía a través de la emisora cultural HJCK[268]. El carisma de la argentina le permitió ganarse su propio programa sobre crítica de arte y pronto dio el salto a la recién inaugurada televisión nacional.

Mutis fue un eslabón clave entre la ESSO y la cultura colombiana. Mientras seguía en su puesto se convirtió en director de la revista *Lámpara*, la versión nacional de *The Lamp*, la publicación de la Standard Oil Company en Estados Unidos. Publicada por primera vez en Colombia a partir de febrero de 1952, se trató originalmente de un medio informativo relativo al mundo petrolero, pero pronto y gracias a la presencia del poeta, empezó a tener un contenido cultural destacado por los aportes de respetadas figuras intelectuales del país como Marta Traba, Eduardo Caballero Calderón, Gabriel García Márquez y León de Greiff. A la imponente presencia de estos destacados escritores le correspondió una equivalente en las propuestas visuales para portadas, ilustraciones y diseño de la revista, que estuvieron a cargo de talentos como el fotógrafo Leo Matiz o los artistas

[267] José Gómez Sicre, *Esso Salon of Young Artist* (Washington DC: Pan American Union, 1965).

[268] Victoria Verlichak, *Marta Traba: una terquedad furibunda* (Buenos Aires: Editorial Universidad Nacional de Tres Febrero-Fundación Proa, 2001), 128.

Botero, Grau, Manzur, Obregón, Ramírez Villamizar, Santiago Cárdenas, Ana Mercedes Hoyos, Luis Caballero, Antonio Caro y Beatriz González entre otros.



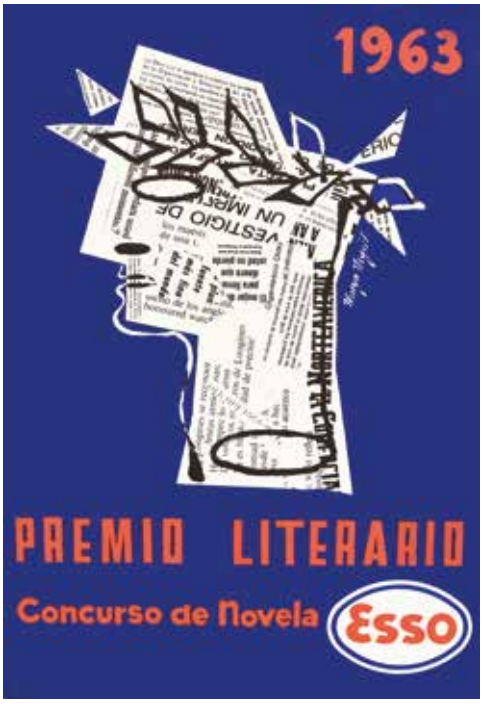


Fernando Botero, portada de la revista *Lámpara* IV, n.° 19 (1956). © Colección OAS AMA/Art Museum of the Americas, Washington. Alejandro Obregón, portada de la revista *Lámpara* VI, n.° 31 (1959). © Colección OAS AMA/Art Museum of the Americas, Washington.

La revista *Lámpara* fue el punto de partida del apoyo de la compañía a los escritores colombianos, pero a partir de 1961 y hasta 1969, se hizo regular gracias a la creación del Premio ESSO de Literatura, un galardón para promover la obra de jóvenes escritores cuyo premio era la publicación de la novela ganadora y una distinción económica. El primer concurso tuvo como ganador al joven periodista Gabriel García Márquez con su novela *La mala hora*, la obra que antecede a la mítica *Cien años de soledad*. Otros autores distinguidos con el Premio fueron José Antonio Osorio Lizarazo, Manuel Zapata Olivella y Héctor Rojas Herazo.



Publicidad del Premio Literario ESSO de 1963, revista *Lámpara*. © Colección OAS AMA/ Art Museum of the Americas, Washington.



Publicidad del Premio Literario ESSO de 1962, revista *Lámpara*. © Colección OAS AMA/ Art Museum of the Americas, Washington.

En el campo del cine, la contribución de ESSO fue vital para registrar los aspectos más variados de la Colombia que entraba en la segunda parte del siglo XX. Entre 1963 y 1965, Intercol comisionó la serie *Tempus*, una compilación de documentales dirigidos por Guillermo Angulo que dieron cuenta de aspectos paisajísticos y corográficos inéditos del país[269]. Otros documentales de la serie procuraron hacer revisiones sobre el arte colombiano, y en dos ocasiones la ESSO se alió con la PAU para realizar los mencionados cortometrajes dirigidos por Gómez Sicre, dedicados a Alejandro Obregón y David Manzur. Además, en 1964 los directivos de la ESSO decidieron comprar el archivo audiovisual de los pioneros del cine en Colombia, los Acevedo. Se trataba de 170 latas de película grabadas entre 1919 y 1952, en las que estaba retratada gran parte de la historia del país: noticieros, fiestas, reuniones sociales, desfiles y reinados, funerales como el de Benjamín Herrera, discursos políticos de figuras como Laureano Gómez o Jorge Eliécer Gaitán, y hasta el cantante argentino Carlos Gardel el día de su muerte en Medellín en 1935. En los años ochenta, la ESSO encargó su restauración y, posteriormente, en 2003, entregó este acervo a la Fundación Patrimonio Fílmico, que lo conservó y digitalizó para que pudieran consultarlo los interesados.

3500 años de arte colombiano

En 1960 Marta Traba libraba en solitario las batallas para consolidar el arte abstracto en Colombia y consagrar a una generación de artistas jóvenes, y al mismo tiempo, colaboraba en la organización de una gran exposición de arte colombiano coordinada por Gómez Sicre desde la PAU y financiada por ESSO desde

[269] Marta Traba, "El 'Tempus' de Colombia", *Lámpara* (Bogotá), n.° 51 (septiembre de 1965).

Estados Unidos. La ambiciosa exposición pretendía contar a través de piezas emblemáticas cuatro periodos definidos de la plástica nacional: arte precolombino, arte colonial, arte del siglo XIX y arte contemporáneo —este último elaborado con la asesoría de la argentina—. La ausencia de un catálogo de la exposición propaga una confusión, y es que muchos medios reseñaron la exposición indistintamente con el título "3.000 años de arte colombiano", y otros con "3.500 años de arte colombiano". Nadie pareció interesarse en aclarar la diferencia de 500 años. En cualquier caso, el título se refería genéricamente al lapso de tiempo entre las obras prehispánicas —de las culturas Calima, Chibcha, Tierradentro, Tairona y Tumaco, entre otras— datadas hasta del 1000 a. C., y las manifestaciones más actuales, representadas en artistas que habían pasado por la galería de la PAU como Obregón, Botero, Ramírez Villamizar, Grau, Wiedemann, Negret, Armando Villegas, Lucy Tejada, Judith Márquez y Cecilia Porras.

La iniciativa de la exposición no había surgido de Traba ni de Gómez Sicre. El pintor Enrique Grau, que venía trabajando para la filial de la petrolera en Colombia —Intercol— en la ejecución de su mural para la refinería de Cartagena y en otros proyectos como la revista cultural *Lámpara* tuvo un papel determinante, como lo contó la prensa cultural cuando reseñó la historia de cómo había nacido la idea de la exposición:

> La idea nace de un viaje que hace al país —invitado por Intercol— el profesor Robert Wilson en representación de la Universidad de Miami, junto al pintor Enrique Grau Araújo —como comisionado artístico de dicha empresa petrolera—. El profesor Wilson emprende un recorrido por todo el territorio colombiano, visitando lugares como San Agustín, Tierradentro, los litorales del Atlántico y el Pacífico, durante un año. A raíz de esta expedición por 14 ciudades e innumerables pueblos y veredas,

> entrevistándose con coleccionistas, directores de museos, pintores y escultores, se plantea la posibilidad de llevar el arte colombiano —poco conocido en el exterior— a los Estados Unidos para que tanto nuestro pasado como nuestro presente puedan ser apreciados en materia artística.[270]



El profesor Robert Wilson junto al artista Enrique Grau visitando una tumba en la región de Tierradentro, 1960. *Cromos* (especial dedicado a 3000 años de arte colombiano). Recorte de prensa sin fecha, 1960. © Colección OAS AMA/Art Museum of the Americas, Washington.

Los organizadores gestionaron el préstamo de todas las obras con 44 colecciones privadas de Colombia y Estados Unidos[271]. Algunas obras incluso fueron prestadas por los mismos artistas,

---

[270] "Una exposición colombiana", *El Tiempo*, 28 de junio de 1960, 5.

[271] *Ibid*.

pero en ningún caso se solicitaron piezas a museos[272]. Con cerca de 500 obras, la monumental exposición requirió una logística especial, que consistió en transportar cuatro toneladas de obras de arte aseguradas en $ 150 000 dólares, y requirió el uso de los aviones privados de la ESSO, camiones con guardias armados, además del aparataje de promoción, transporte y montaje en la Universidad de Miami, primer destino de la exhibición[273]. Gómez Sicre describió en *Americas*, la revista de la OEA, el descomunal trabajo de llevar a cabo la exposición:

> Este milagro de transportar obras pesadísimas y altamente costosas desde Colombia hasta los Estados Unidos ha sido hecho gracias al entusiasmo y generosidad de la International Petroleum Company, quien acometió la empresa, asesorada por técnicos colombianos y norteamericanos.[274]

A pesar de la influencia y participación de Traba en la exposición, se incluyó en la muestra a artistas de la generación mexicanista como Luis Alberto Acuña —que además prestó obras del periodo colonial de su colección personal a la exposición—, Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo y otros, para completar el panorama general del arte colombiano. La crítica argentina publicó en las dos revistas en las cuales colaboraba con mayor asiduidad en la época —*Semana* y *Plástica*— una extensa

[272] Jorge Moreno Clavijo, "Arte de Colombia en Miami", *El Tiempo*, 28 de febrero de 1960, 13.

[273] Bazzano-Nelson, "Cold War Pan American Operations", 439-467.

[274] José Gómez Sicre. "3.000 años de arte colombiano", *Américas* (Washington DC) 32, n.° 7 (julio de 1960), 23.



***3.500 años de arte colombiano* en Miami, 1960. *El Espectador Dominical*, 1 de mayo de 1960. © Colección OAS AMA/Art Museum of the Americas, Washington.**

reseña que, ante la ausencia de un catálogo de la exposición, era la descripción más completa de la muestra[275], y en la cual quedó evidenciado su malestar por la presencia de sus contradictores en la exhibición, a los cuales desdeñó a regañadientes así:

[275] Marta Traba, *"El arte colombiano a través de la historia", Semana*, n.° 685 (17 al 23 de marzo de 1960); Marta Traba, "3.000 años de arte colombiano", *Plástica* (Bogotá), n.° 16 (enero-abril de 1960).

> La lista de los participantes demuestra que se procedió con la neutralidad requerida por un envío que debe informar de la manera más general acerca de la *totalidad* del arte colombiano. […] Felizmente, crece sin cesar la certeza de que los 'laboriosos obreros', por más vidas que hayan dedicado a la pintura o a la escultura, no tienen derecho sino a su ración de elogios familiares y deben limitarse a esa gloria casera. La neutralidad en la escogencia puede enviar obras regulares a Miami, pero no es tan amplia como para aceptar el ridículo.[276]

La exposición se abrió en la Lowe Art Gallery de la Universidad de Miami el 12 de marzo de 1960 con el título "3.500 Years of Colombian Art". El 14 de abril la exposición fue visitada por el presidente de Colombia, Alberto Lleras Camargo, quien aprovechando el motivo de esta gran exposición condecoró con la Cruz de Boyacá —una de las distinciones más importantes de Colombia— "por sus realizaciones en favor de la cultura colombiana" al presidente de la Universidad de Miami, Jay F. Pierson, y al presidente de la International Petroleum Company, J. K. Jameson[277]. La visita de Lleras Camargo, lejos de deberse al compromiso patrio de acompañar la exposición, estuvo ligada a actividades comerciales propias de las estrechas relaciones entre Colombia y Estados Unidos: la promoción del café, y la confirmación de concesiones de la ESSO en el país[278], por lo cual

---

[276] Marta Traba, "Presentación en sociedad", *Semana*, 10 de marzo de 1960, 45.

[277] "Alberto Lleras, predicador de nuestra herencia libertaria", *El Tiempo*, 17 de abril de 1960, 8.

[278] Bazzano-Nelson, "Cold War Pan American Operations".

el viaje incluyó una recepción con su viejo amigo el gobernador de Nueva York, Nelson Rockefeller, a quien en ocasión de un agasajo, le dedicó unas palabras elogiosas sobre los tiempos que los unieron mientras coincidieron en Washington:

> Todo ello contribuyó a establecer una amistad que se ha ido haciendo más grande con el tiempo. Dudo que haya dos personas, nacidas en tan diferentes países y circunstancias, que hayan discutido con más sinceridad y más acuerdo de puntos de vista los problemas políticos en que han estado envueltos, como servidores públicos que quienes hoy desempeñan la Gobernación de Nueva York y la Presidencia de Colombia…[279]

Otro propósito del viaje de Lleras Camargo fue pedir asistencia contrainsurgente y colaboración en la compra de cuatro helicópteros para contener a los grupos guerrilleros que germinaban en las zonas rurales de Colombia, inspirados en la Revolución cubana[280].

---

[279] Alberto Lleras Camargo, "Palabras del presidente de Colombia en el banquete ofrecido por el gobernador del Estado de Nueva York, 11 de abril de 1960", en *Discursos pronunciados por el presidente Dr. Alberto Lleras Camargo con ocasión de su visita a los Estados Unidos* (Bogotá: República de Colombia, 1960), 68.

[280] Eduardo Escallón Largacha, "Kennedy en Bogotá", en Carlos Caballero Argáez (*et al.*), *Alberto Lleras Camargo y John F. Kennedy: amistad y política internacional* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2014), 59; Renán Vega Cantor, *La dimensión internacional del conflicto social y armado en Colombia: injerencia de los Estados Unidos, contrainsurgencia y terrorismo de Estado* (Bogotá: Centro de Memoria Histórica), 18-19, consultado el 13 de junio de 2022, https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/comisionPaz2015/VegaRenan.pdf



El presidente Alberto Lleras Camargo junto al presidente Eisenhower en la Casa Blanca, el 5 de abril de 1960. Tomada de *Discursos pronunciados por el presidente Dr. Alberto Lleras Camargo con ocasión de su visita a los Estados Unidos* (Bogotá: República de Colombia, abril de 1960). Archivo de Christian Padilla.



El presidente Alberto Lleras Camargo junto a Nelson Rockefeller y sus respectivas esposas, el 11 de abril de 1960. Tomada de *Discursos pronunciados por el presidente Dr. Alberto Lleras Camargo con ocasión de su visita a los Estados Unidos* (Bogotá: República de Colombia, abril de 1960). Archivo de Christian Padilla.



Conferencia de Marta Traba sobre el arte moderno colombiano en la exposición en Miami, 1960. Tomada de *Américas* (Washington) 32. n.° 7 (julio de 1960), 23. © Colección OAS AMA/Art Museum of the Americas, Washington.

Otra eminente invitada a la exposición fue Marta Traba, quien fue comisionada por Intercol a dictar en las mismas salas en que se exhibía la exposición de Miami, una conferencia sobre los artistas contemporáneos colombianos, que aprovechó para comentar de forma irónica la falta de apoyo gubernamental al arte, al mismo tiempo que agradecía el apoyo de la petrolera:

> Antes de empezar tengo que cumplir un encargo que me hicieron en Bogotá los pintores contemporáneos de quienes voy a hablar esta noche, y es que ellos están muy agradecidos con la galería que se ha prestado para la exposición, y especialmente con la Universidad de Miami, y La International Petroleum Company, gracias a cuyos esfuerzos ha podido salir esta cantidad de obras de arte de Colombia para

> Norteamérica. Porque esta es la primera gran salida nuestra al exterior. Hasta ahora nuestras embajadas en el exterior se reducen a aspectos fragmentarios de Colombia, salidas por el café, salidas por las reinas, salidas por personas políticas, y muy pocas salidas culturales.[281]

La exposición tuvo una aplaudida recepción en los medios de comunicación de Estados Unidos y Colombia —el número total de visitantes se calculó en 15 862—[282]. Según la prensa, gracias a la influencia del presidente Lleras Camargo en la OEA la exposición fue enviada a Washington para ser nuevamente exhibida en las instalaciones del Hall of the Americas en la PAU, donde Gómez Sicre la inauguraría el 21 de junio de 1960[283, 284] con el título "3.000 Years of Colombian Art". Sin embargo, muchos medios siguieron reseñando la exposición con el título "3.500 Years of Colombian Art". Una posibilidad del cambio de nombre puede deberse a que en esta ocasión solo se exhibirían tres quintas partes de la exposición original de Miami, según informó un periódico de Washington[285]; por lo tanto, la ausencia

---

[281] Marta Traba, Conferencia en el marco de la exposición "3.000 años de arte colombiano", en la Universidad de Miami, 1960, consultado el 1 de junio de 2022, https://catalogo.senalmemoria.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=27480&query_desc=kw%2Cwrdl%3A%20luis%20alberto%20acu%C3%B1a#html5media

[282] "Record de visitantes tuvo la exposición colombiana en Miami", *El Tiempo*, 1 de mayo de 1960, 12.

[283] "Una exposición colombiana".

[284] Florence S. Berryman, "Colombian Art Show at Pan American", *The Sunday Star* (Washington DC), 26 de junio de 1960.

[285] *Ibid*.

de alguna pieza prehispánica podía causar la diferencia de 500 años en el título de la exhibición.

Con el tránsito de Miami a Washington la exposición tuvo un mayor protagonismo en la prensa cultural de Estados Unidos, que la reseñó como la muestra más grande que se hubiera llevado desde Suramérica a ese país[286]. Gómez Sicre hizo la misma afirmación e incluso propuso que la exposición "solo tiene un precedente en la exhibición que antes de la segunda Guerra Mundial envió México al Museo de Arte Moderno de Nueva York"[287], refiriéndose a "Twenty Centuries of Mexican Art" (1940), presentada veinte años atrás en el MoMA.

La coyuntura política en el caso de "3.500 años de arte colombiano" era muy distinta, porque Estados Unidos tenía en Colombia a su máximo aliado, encarnado en Lleras Camargo, un antiguo funcionario de la OEA, gran amigo y admirador de Nelson Rockefeller. Por eso la exposición, al igual que en la muestra mexicana de 1940 presentada en el MoMA, tenía al petróleo y sus beneficios como trasfondo fundamental. De hecho, el *Business Week*, diario especializado en temas económicos de Estados Unidos confesó que, a pesar de la nutrida presencia de quinientas personas en la inauguración en Washington, había poco interés en la exposición, pero que las autoridades colombianas y estadounidenses consideraban que la muestra era importante para las relaciones comerciales entre ambos países. Además, agregaba que la International Petroleum intentaba evitar que su patrocinio a la exposición se entendiera como un interés ligado a las operaciones de exploración, refinación y comercialización de petróleo, especialmente teniendo presente que las inversiones de la compañía en Colombia

---

[286] Phil Casey, "Colourful Colombian Art Exhibition to Open here on Tuesday", *The Washington Post*, junio 19 de 1960, B3.

[287] José Gómez Sicre, "3.000 años de arte colombiano", *Lecturas Dominicales,* suplemento de *El Tiempo*, 24 de julio de 1960.

en ese momento ascendían a 100 millones de dólares[288]. Que la ESSO hubiera hecho una gran inversión cultural en Colombia en tiempos de un presidente tan allegado, y que esto coincidiera con la renegociación de concesiones petroleras en el país a favor de la compañía norteamericana revela que la exposición tenía un trasfondo que iba más allá del mecenazgo artístico. La historiadora de arte Florencia Bazzano-Nelson concluyó así al analizar los beneficios políticos generados por la exposición:

> El capital político que la International Petroleum acumuló apoyando estos proyectos culturales hizo posible a la compañía confirmar rápidamente sus concesiones de crudo y empezar la explotación de la región de Provincia-Peyoa sin retrasos, los cuales fueron uno de los pozos más rentables de principios de los sesenta. A su vez, la administración de Lleras utilizó la exposición para construir una imagen de Colombia como civilizada y receptiva a los planes de desarrollo y modernización que promovía a través de su apoyo a la Unión Panamericana.[289]

Arte de Colombia por toda Europa

En 1962, ESSO patrocinó una exposición semejante a "3.500 años de arte colombiano", pero esta vez la muestra fue diseñada con el objetivo específico de itinerar por distintos países europeos. Se tituló sucintamente "Arte de Colombia", y se presentó entre el 15 de marzo y el 10 de abril de 1962 en la Galleria Nazionale

---

[288] "Oil Company's Art Show Wins Friends in Colombia", *Business Week*, 2 de julio de 1960, 101.

[289] Bazzano-Nelson, "Cold War Pan American Operations", 463.

D'Arte Moderna de Roma; entre el 27 de abril y el 20 de mayo, en el Liljevalchs Konsthall de Estocolmo; en Colonia, entre el 16 de junio y el 12 de agosto, se presentó con 359 obras, de las cuales más de la mitad provenía de las colecciones de arte precolombino del Museo de Etnología de Berlín, el Museo Linden de Stuttgart y el Museo Rautenstrauch-Joest de Colonia[290], y de allí viajó al Staatliche Kunsthalle de Baden-Baden entre agosto y septiembre[291]. Entre noviembre y diciembre se presentó en Madrid en la Sociedad Española de Amigos del Arte[292], y finalmente, en diciembre, en el Palau de la Virreina en Barcelona.

La selección, hecha por Gómez Sicre en calidad de director de la División de Artes Visuales de la OEA, pretendía ser una mirada al arte colombiano a partir de las colecciones del Museo del Oro, el Museo de Arte Colonial, el Instituto Colombiano de Antropología, el Banco de la República y el Museo Nacional, para hacer una panorámica que abarcara desde sus raíces precolombinas hasta el arte del siglo XIX. Luego de tres viajes a Colombia para seleccionar las obras que las instituciones y los artistas contemporáneos prestarían (a estos últimos los visitó directamente en sus talleres), el curador seleccionó como representantes del arte del siglo XX a Botero, Luciano Jaramillo, Manzur, Alfonso Mateus, María Teresa Negreiros, Negret, Obregón, Ramírez Villamizar, Antonio Roda, Lucy Tejada, Armando Villegas, Wiedemann y Nirma Zárate, quienes prestaron las 47 obras que representarían a los artistas contemporáneos. Así, la exposición enviada a Europa

---

290 ESSO Colombia. *Arte colombiano: Schätze aus Kolumbien* (Bogotá: ESSO Colombia, 1962). Catálogo de la exposición celebrada en el Overstolzenhaus, Colonia, del 16 de junio al 12 de agosto de 1962.

291 "Arte Colombiano en Baden-Baden", *El Tiempo*, 25 de agosto de 1962, 13.

292 "Apertura de la exposición 'Arte de Colombia'", *ABC* (Madrid), noviembre 13 de 1962, s.p.

fue cuantificada en la prensa como tres toneladas de arte avaluadas y aseguradas por 250 000 dólares[293], una muestra que sin contar con el apoyo económico de ESSO habría sido inimaginable.

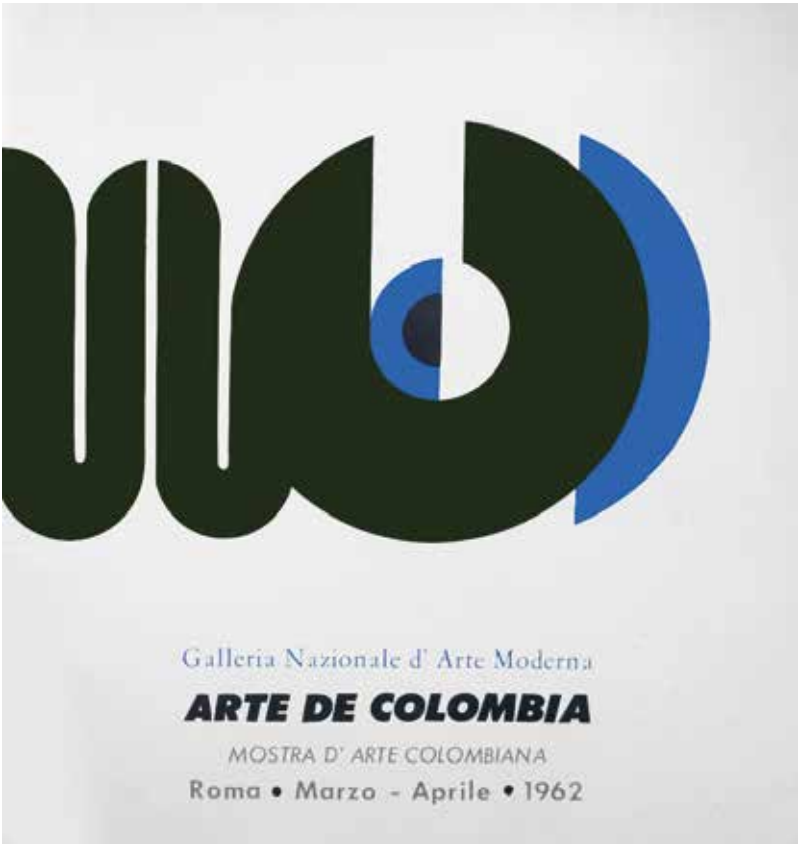
Esta vez, y a diferencia de "3.500 años de arte colombiano", los artistas nacionalistas afines al muralismo mexicano fueron completamente desterrados del panorama del arte colombiano, según el mismo Gómez Sicre porque "escogí las 'cimas' que como tales opacan a los sólidos promontorios de menor altura"[294]. Pero el argumento no fue convincente para algunos comentaristas colombianos que pudieron ver la muestra en Europa, como queda evidente en el artículo de la periodista Dolly Mejía, quien reprochó las ausencias de esos artistas:

> La crítica europea parece sentir la falta de grandes valores representativos en cada una de estas casillas cronológicas [arte colonial, arte de la Independencia, arte contemporáneo]. Las omisiones son flagrantes, tanto más para los colombianos residentes en estos países, quienes esperábamos encontrar, si no un recuento completo de la historia pictórica colombiana, sí una antología de los pintores que han sido y los que son la encarnación artística de nuestro país y la expresión auténtica de nuestro modo estético. Por intuición o por percepción, la crítica europea ha olfateado estos vacíos plásticos, restándole al conjunto colombiano el fortísimo eco que hubiese podido alcanzar si nombres como los de […] Luis Alberto Acuña, Gómez

293 "Arte de Colombia en Italia", en *Novedades* (México D. F.), 5 de marzo de 1962, recorte de prensa, Archivo del Art Museum of the Americas (AMA), Washington DC.

294 "Arte colombiano en Europa", *Suplemento del diario El Panamá América,* 16 de diciembre de 1962.

Jaramillo, Pedro Nel Gómez y Marco Ospina, entre los más contemporáneos, hubiesen figurado entre la llamada Muestra de Arte Colombiano.[295]



Catálogo para la exposición en Galleria Nazionale d'Arte Moderna en Roma, 1962. © Colección OAS AMA/Art Museum of the Americas, Washington.

[295] Dolly Mejía, "El arte colombiano juzgado en Europa", *El Espectador*, 23 de septiembre de 1962.

Aquellas ausencias nuevamente despertaron polémica por el malestar que sintieron los artistas marginados de ese panorama histórico del arte colombiano, por lo cual se unieron en una queja enviada al Ministerio de Educación[296]. Marta Traba, que en esta ocasión no tuvo nada que ver en la decisión, no solo celebró la escogencia de Gómez Sicre sino que además atizó el debate recalcando públicamente que "la Intercol es una empresa privada, que tiene el derecho de emplear su presupuesto destinado a la cultura como mejor le plazca: mandando una pintura o treinta, sin que exista la menor obligación de explicar su elección a nadie"[297]. Sin embargo, Gómez Sicre argumentó sucintamente que su selección no obedecía estrictamente a una mirada rigurosa a la historia colombiana, sino que era una perspectiva crítica del arte colombiano en la que el lugar protagónico se reservaba a los artistas que tenían una consagración internacional incuestionable. Así que, tratándose de un ensayo-curaduría, Gómez Sicre se dio la libertad de aprovechar la profusa presencia de piezas de arte prehispánico —que conformaban dos terceras partes de la muestra[298]— para hacer interesantes enlaces entre las manifestaciones de las culturas precolombinas y las más modernas, un aspecto que profundizó en las conferencias tituladas "Panorama general del arte de Colombia"[299], celebradas en el marco de la programación alterna que acompañó la exposición en los lugares donde se exhibió.

---

296 Marta Traba, "Colombia se define", *La Nueva Prensa* (Bogotá), n.° 44 (28 de febrero a 6 de marzo de 1962), reproducido en Marta Traba, *Mirar en Bogotá*, 218.

297 *Ibid*.

298 "Arte colombiano en Europa".

299 "Arte colombiano en España", *El Espectador*, 2 de diciembre de 1962.



José Gómez Sicre y el embajador de Colombia en Suecia, Guillermo Mora Londoño, en el Museo Liljevalchs Konsthall en Estocolmo, durante la exposición "Arte colombiano". *El Espectador*, 3 de mayo de 1962. © Colección OAS AMA/Art Museum of the Americas, Washington.

"Arte colombiano", exposición en el Museo Liljevalchs Konsthall de Estocolmo. *El Espectador*, 3 de mayo de 1962. © Colección OAS AMA/Art Museum of the Americas, Washington.



En la extensa crítica que la prensa le dedicó a la exposición sobresalen los comentarios de Marta Traba, para quien "Arte de Colombia" no solo fue superior en calidad a "3.500 años de arte colombiano", sino que además la calificó como "la exposición más seria y significante que ha salido de Colombia"[300]. La comparación era justa si se tiene presente, además de las dimensiones de la muestra, la tremenda difusión que significó una itinerancia por numerosas ciudades europeas. Además, a diferencia de "3.500 años de arte colombiano", el catálogo de esta exposición, con textos críticos del curador, incluía una traducción a cada lengua de cada país donde se exhibió. De esta forma, si Gómez Sicre se preciaba de haber realizado anteriormente una importante tarea al difundir el arte colombiano en Estados Unidos, esta ocasión le permitió ampliar sus méritos de crear prestigios continentales a transcontinentales. En efecto, nunca se había realizado una muestra de arte colombiano de tales dimensiones en Europa.

Como producto de la exposición, la International Petroleum y la delegación de Colombia ante la OEA comisionaron al joven fotógrafo y realizador Guillermo Angulo para filmar y dirigir un documental inspirado en la muestra basado en un guion escrito por Hernando Valencia Goelkel, y con música de Luis Antonio Escobar. Gracias al amplio patrocinio, Angulo pudo registrar la exposición en Technicolor, viajando a Europa para la filmación y revelando las cintas en México, por lo cual la recepción a una película de tal calidad fue ampliamente celebrada en la prensa[301]. Aquel éxito le aseguró a Angulo el encargo de filmar entre 1964 y 1965, una serie de documentales financiada por la OEA

---

[300] Traba, "Colombia se define", 217.

[301] Marta Traba, "El rojo… y el negro", *La Nueva Prensa* (Bogotá), n.° 93 (16 a 22 de marzo de 1963), citado en Marta Traba, *Mirar en Bogotá*, 253-254.

y la ESSO, bajo el título de *Serie tempus,* centrados en distintos aspectos de la vida y el paisaje colombianos[302]. En particular, el audiovisual sobre la exposición fue titulado *Arte de Colombia*, y se estrenó el 24 de febrero de 1963 en el Departamento de Interior en Washington[303]. Pocos días después, Gómez Sicre entrevistó al cineasta, quien celebró el apoyo de la Intercol para la realización de su primera película, diciendo: "Es muy importante recalcar que en Colombia hay compañías que se dedican a hacer difusión del arte y la cultura en general", a lo que el cubano repuso: "Yo creo que la International Petroleum, es decir, la Intercol colombiana, es uno de los organismos más activos de promoción de cultura que en el orden privado se está produciendo en toda la América Latina"[304]. Estas felicitaciones al impulso de la cultura realizado por las empresas privadas se alineaban con un comentario de Traba, en el que se destaca el tono punzante con que se refiere a la exposición:

> La opinión del país debería comprender que […] siendo los gobiernos quienes deberían interesarse por proyectar el país hacia el exterior con esa calidad y dignidad, siempre son las empresas privadas

---

302 *Boletín de Artes Visuales*, n.° 13 (enero a diciembre de 1965), 54; Marta Traba. "El 'Tempus' de Colombia", *Lámpara* (Bogotá), n.° 51 (septiembre de 1965).

303 "Intercol estrena en Washington película sobre arte colombiano", *La República* (Bogotá), 25 de febrero de 1963; *El Heraldo* (Barranquilla), 28 de febrero de 1963, recorte de prensa sin título, Archivo del Art Museum of the Americas (AMA), Washington DC.

304 José Gómez Sicre, entrevista a Guillermo Angulo, 1963, Archivo HJCK, Señal Memoria, Bogotá. https://catalogo.senalmemoria.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=27607 Consultada el 20 de junio de 2022.

las que lo hacen y asumen las misiones patrióticas que los demás abandonan con su indolencia y su ignorancia.[305]



Afiche promocional de la exposición "Arte de Colombia", 1962.
© Colección OAS AMA/Art Museum of the Americas, Washington.

[305] Traba, "Colombia se define".



José Gómez Sicre; L. G. Brewer, vicepresidente ejecutivo de la International Petroleum Company; Alberto Zuleta Ángel, embajador de Colombia en el Consejo de la OEA, en la *premier* de la película *Arte colombiano* de Guillermo Angulo en Washington, 1963. © Colección OAS AMA/Art Museum of the Americas, Washington.

El Salón ESSO para Jóvenes Artistas

Si bien estas exposiciones se encargaron de internacionalizar al grupo de artistas que representaban las prácticas consolidadas del arte colombiano, faltaba un estímulo para los jóvenes creadores. En 1964, Intercol y el recién creado Museo de Arte Moderno de Bogotá (Mambo) —dirigido por Marta Traba— se asociaron para promover una idea de la crítica argentina: un salón exclusivo para artistas jóvenes que no despertara las molestias y suspicacias que dejaban los salones oficiales cuando los maestros mayores perdían las premiaciones frente a sus novatos colegas. La idea fue concebida por Traba como un salón de carácter nacional, pero al consultar con Gómez Sicre y al solicitar el patrocinio de la ESSO e Intercol, el cubano se encargó de proyectarlo como un evento continental, a partir del cual se pudiera conformar una colección de arte latinoamericano para la ESSO, para lo cual el evento se

replicaría en los demás países de América Latina[306]. Los lineamientos estipulados para participar en el evento indicaban que solo podrían presentarse a la convocatoria artistas nacidos entre el 1 de enero de 1929 y el 31 de diciembre de 1943, es decir que a la fecha de la inauguración tuvieran como máximo 35 años, y como mínimo, 21[307]. De esta forma, la propuesta de Traba parecía ser una alternativa para los artistas emergentes y para las manifestaciones artísticas que reñían, a su parecer, con el caduco arte que los nacionalistas y otros artistas mayores representaban. Un tiempo después, Gómez Sicre daría su versión del surgimiento de la idea, sin mencionar a Traba y adjudicándose los créditos:

> Un día la International Petroleum llegó con una idea. Esta compañía afiliada a la organización ESSO y con intereses en varios países latinoamericanos tenía un proyecto naciente y venía en busca de nuestra experiencia para llevarlo adelante. Con fe en el arte de Latinoamérica, le ofrecimos como instrumento nuestro ejercicio de veinte años consecutivos, esa acumulación de datos de primera mano que constituye nuestra División de Artes Visuales. La idea venía ya delineada: un concurso para los jóvenes pintores y escultores de nuestros países. En dos o tres entrevistas la maduramos en todos sus detalles. Vi enseguida el alcance del plan y sus ángulos más positivos.[308]

---

306 José Gómez Sicre, "Introducción", en *Salón Intercol de Jóvenes Artistas* (Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1964), s. p.

307 "Reglamento", en *Primer Salón Intercol de Artistas Jóvenes*, Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1964. Archivo AMA, Washington.

308 José Gómez Sicre, *ESSO Salón of Young Artists* (Washington DC: Pan American Union, 1965).

Fundado con el nombre de Primer Salón Intercol de Arte Joven —augurando convertirse en un certamen de más ediciones, aunque nunca las hubo—, fue patrocinado por la filial de ESSO en Colombia, Intercol, y asesorado por Gómez Sicre desde la PAU. El reglamento proponía que el jurado de selección y premiación estuviera conformado por un miembro designado por la OEA, uno por el Mambo y otro por Intercol[309], que convenientemente fueron, respectivamente, José Gómez Sicre, Marta Traba y Alejandro Obregón, una discutible terna debido a su cercanía mutua y favoritismos. Adelantándose a las acusaciones de una descarada parcialidad, el curador cubano argumentó perspicazmente que el jurado era neutral porque sus integrantes tenían nacionalidades y formaciones distintas[310], que, aunque era cierto, en teoría era falaz porque durante la última década habían colaborado en distintos proyectos, lo que dejaba en evidencia su afinidad en criterios relativos al arte. Vale la pena mencionar que solo dos meses después de que se realizara el Salón Intercol, en septiembre de 1964 Obregón ganaría el primer premio de la II Bienal de Córdoba gracias a la deliberación de un jurado conformado por doce expertos latinoamericanos de arte, entre quienes estaban Traba y Gómez Sicre.

Los jurados del Primer Salón Intercol de Arte Joven recibieron 238 obras, de las cuales seleccionaron 78 para la exposición[311], que se inauguró en la sede del Mambo el 31 de julio de 1964. Los primeros premios se otorgaron a Fernando Botero

---

309 Walter Engel, "Nuevas personalidades", *Magazine Dominical*, suplemento de *El Espectador*, 14 de junio de 1964, 15E.

310 José Gómez Sicre, "El primer Salón Intercol de Jóvenes Artistas", *Lámpara* (Bogotá), n.° 48 (julio de 1964).

311 "Se entregan los premios a los artistas jóvenes", *El Tiempo*, 1 de agosto de 1964.

en pintura —que tenía 32 años— y Feliza Bursztyn (Bogotá, 1933-París, 1982) —con 32 años— en escultura; los segundos premios recayeron en Nirma Zárate en pintura, y en escultura se dividió entre Álvaro Herrán y Francisco Cardona. Además, se otorgaron tres menciones para Leonel Góngora, Gastón Betelli y Beatriz González.



Afiche del Salón Intercol de Jóvenes Artistas, 1963. © Colección OAS AMA/Art Museum of the Americas, Washington.



Premiación del Salón Intercol, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Robert E. Kingsley (coordinador de Relaciones Públicas de la International Petroleum Company) y los jurados, Marta Traba, José Gómez Sicre y Alejandro Obregón. Recorte de prensa, 4 de agosto de 1964. © Colección OAS AMA/Art Museum of the Americas, Washington.

Los dos artistas ganadores fueron objeto de cuestionamientos en el ambiente cultural local, posiblemente porque Botero era cercano a todos los miembros del jurado, y aunque sus méritos y distinciones nacionales e internacionales eran indiscutibles, la obra ganadora del premio era un bodegón poco ambicioso y lejano de las complejas composiciones hechas por el pintor en los años anteriores. Paradójicamente, lo contrario ocurrió con Feliza Bursztyn —amiga cercana de Traba y Obregón—, cuya escultura experimental y extraña construida con chatarra soldada era constantemente objeto de polémica, siendo cuestionada tanto por el burdo material con el que trabajaba como por la apariencia precaria de sus obras. Ambos artistas venían siendo defendidos por Traba y obteniendo numerosas distinciones y reconocimientos en certámenes nacionales, por lo cual otros jóvenes participantes manifestaron su malestar por el fallo. La argentina respondió a

sus críticos de forma retadora: "¿Y dónde está la temible juventud colombiana que paraliza al país con sus gritos irreverentes?"[312]:

> Yo no me explico de qué pueden quejarse los jóvenes artistas cuando en las galerías corren tras ellos para exhibirles sus obras apenas tienen diez cuadros medianamente armados, y las instituciones nacionales y extranjeras les otorgan generosamente sus becas aún antes de graduarse. En Washington, José Gómez Sicre exige sin cesar horneadas frescas de artistas para cumplir la generosa misión estimulante de la OEA, y recorre América Latina con un detector de talentos buscando quién asoma con un destello de personalidad. El camino pues está expedito y las condiciones ultra-favorables.[313]



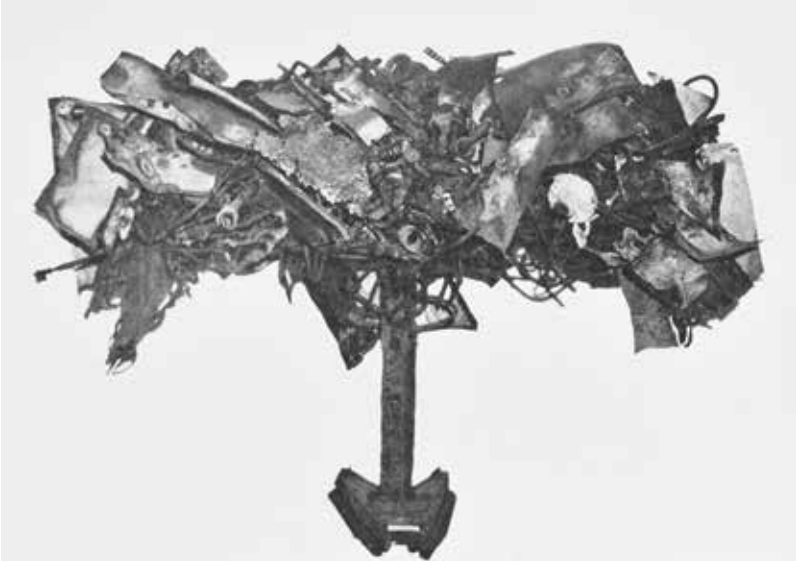
Marta Traba, Nirma Zárate, Feliza Bursztyn y Álvaro Herrán en la inauguración del Salón Intercol de Artistas Jóvenes en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Recorte de prensa del diario *El Espectador*, ca. 1964. © Colección OAS AMA/Art Museum of the Americas, Washington.

[312] Marta Traba. "Dónde están los jóvenes?", *Tercer Mundo* (Bogotá), n.° 5 (septiembre de 1964).

[313] *Ibid*.



Fernando Botero, *Frutas*, 1964, óleo sobre tela, 127 x 130.8 cm. Colección University of Miami. Obra ganadora del primer premio, modalidad pintura, en el Salón Intercol de Jóvenes Artistas. © Fundación Fernando Botero.



Feliza Bursztyn, *Chatarra*, 1964, metal soldado. Obra ganadora del primer premio, modalidad escultura, en el Salón Intercol de Jóvenes Artistas. Imagen tomada de *Lámpara*, n.° 48 (julio de 1964). © Colección OAS AMA/Art Museum of the Americas, Washington.

Para evitar acusaciones de favoritismos, el director de la galería de la PAU, Gómez Sicre, se refirió públicamente a los métodos de selección y premiación: "Los tres miembros del jurado hemos hecho una labor de selección que nos pareció la más justa. Actuamos siempre con la mayor coordinación y usamos distintos métodos para llegar a un acuerdo inclusive usando la calificación matemática". [314]

Cada uno de los premiados recibió 700 dólares, y las obras galardonadas pasaron a ser parte de la colección de ESSO. De esta forma, el objetivo de todas las instituciones había quedado satisfecho, pues se había cumplido con premiar, patrocinar y mediatizar las propuestas de artistas que se acercaban a nuevas estéticas en arriesgadas búsquedas formales (abstraccionismo, informalismo y nueva figuración).

Rápidamente Gómez Sicre puso en marcha la realización del mismo certamen en otros dieciocho países entre 1964 y 1965, de los cuales él mismo fue jurado de selección y premiación en nueve ediciones: Argentina, Brasil, Centroamérica (incluidos El Salvador, Nicaragua, Guatemala, Costa Rica y Panamá), Chile, Colombia, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela. Solo un patrocinador como ESSO podía lograr un evento de esta magnitud en un tiempo tan reducido, poniendo el trabajo mancomunado de todas sus filiales en Latinoamérica en contacto con los centros culturales más importantes de cada país para la realización de las exposiciones: el Instituto de Arte Contemporáneo de Lima en Perú, evento inaugurado el 16 de octubre de 1964; el Instituto de Cultura Puertorriqueña inaugurado el 20 de noviembre de 1964; la Biblioteca Nacional de San Salvador para el evento que reunía las obras de Centroamérica, inaugurado el 1 de diciembre de 1964; el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, inaugurado el 18 de diciembre de 1964; el Museo de Arte Moderno de

[314] Fuccini, "Hoy exhiben filme en color sobre Manzur".

Buenos Aires, para las ediciones de Argentina, Uruguay y Paraguay, inaugurado el 8 de enero de 1965; el Museo de Bellas Artes de Caracas en Venezuela, inaugurado el 10 de enero de 1965; el Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, inaugurado el 28 de enero de 1965; el Institut Haitiano-Americain en Port-au-Prince, inaugurado el 29 de enero de 1965; el Palacio Nacional de Bellas de Santo Domingo para la edición de República Dominicana, que se inauguró el 30 de enero de 1965; y el Museo de Arte Moderno de México, inaugurado el 2 de febrero de 1965[315]. Por supuesto, por las relaciones políticas en ese crítico momento, Cuba no podía tener ningún tipo de participación ni representación en un evento patrocinado por una compañía estadounidense.

Aunque la edición de México registró por primera vez el advenimiento de un mayoritario grupo de artistas abstractos, dándole ya la estocada final al arte politizado de los muralistas, el Salón causó una particular controversia porque el ganador del primer premio fue Fernando García Ponce, hermano del jurado Juan García Ponce, lo cual despertó protestas en el acto de premiación. Cuevas, presente en la ceremonia, gritó en defensa del ganador que este era mejor incluso que el muralista José Clemente Orozco, lo que produjo que varios de los manifestantes le gritaran consignas como "¡Lárgate a Washington, traidor!" o "¡Vendido a la OEA!", recordándole su estrecha relación con Gómez Sicre. La tensión culminó en un bochornoso intercambio de empujones entre Cuevas y sus detractores[316].

Una vez otorgados los premios en todos los certámenes nacionales, las obras distinguidas que serían parte de la robusta colección de arte latinoamericano de ESSO fueron reunidas para una última

---

315 "Salón ESSO de Artistas Jóvenes", *Boletín de Artes Visuales,* n.° 13, Secretaría General de la OEA (enero-diciembre de 1965), 22.

316 Fulton, "José Luis Cuevas and the 'New' Latin American Artist", 171.

exposición en la que se premiaría a un ganador continental elegido entre los premiados locales de cada edición. El ESSO Salon of Young Artists se inauguró en la PAU en Washington el 21 de abril de 1965, argumentando que la exposición era parte de la conmemoración de los 75 años de la fundación del Sistema Interamericano[317], una conveniente coincidencia que fue aprovechada para reafirmar el espíritu continental de la exposición y las instalaciones de la OEA como lugar que alojaba la exposición. Los artistas participantes, ganadores del primer y segundo premio en cada uno de los certámenes nacionales fueron Felipe Aldama, Ary Brizzi, Víctor Chab, Ernesto Deira y Rogelio Polesello (Argentina); Olivier Seguin, Fernando García Ponce, Lilia Carrillo y Guillermo Castaño (México); Edgar Guinand, Francisco Hung, Humberto Jaimes Sánchez y Víctor Valera (Venezuela); Domingo Liz, Gilberto Hernández y Cándido Bido (República Dominicana); Tomás Batista, Olga Albizu, Luis Hernández Cruz y Rafael Ferrer (Puerto Rico); Rodolfo Abularach, Efraín Recinos y Roberto González Goyri (Guatemala); Antonio Alvarado y Guillermo Trujillo (Panamá); Gracia Barrios, Sergio Castillo, Juan Egenau Moore y Guillermo Núñez (Chile); Ruisdael Suárez, Hermenegildo Sabat y Ernesto Cristiani (Uruguay); Carlos Cañas y Víctor Manuel Rodríguez Preza (El Salvador); Carlos Colombino, Hermann Guggiari y Lotte Schulz (Paraguay); Lionel Derenoncourt, Marie-José Nadal-Gardère y Mortes Merisier (Haití); Lola Fernández y Carlos Moya Barahona (Costa Rica); Gelasio Giménez y Arturo Luna (Honduras); Silvio Miranda y Orlando Sobalvarro (Nicaragua); Daniel Yaya, Manuel Pereira, Fernando de Szyszlo y Alberto Guzmán (Perú); Alberto Teixeira, Yutaka Toyota, Nicolas Vlavianos y Mauricio Salgueiro (Brasil); Álvaro Herrán, Feliza Bursztyn, Francisco Cardona, Fernando Botero y Nirma Zárate (Colombia). En total, 59 artistas —cada uno con una obra— de 18 países.

317 *Ibid.*



El secretario general de la OEA, José A. Mora, saludando a *Lady* Bird Johnson, esposa del presidente de Estados Unidos, Lyndon B. Johnson, durante la inauguración del ESSO Salón of Young Artists, en Washington, 21 de abril de 1965. © Colección OAS AMA/Art Museum of the Americas, Washington.

El alcance del evento queda demostrado en que el mismo presidente de los Estados Unidos, Lyndon B. Johnson, escribió unas breves palabras sobre la exposición dirigidas al secretario general de la OEA, José A. Mora, que fueron incluidas en el catálogo del Salón:

> The Salon of Young Artists […] will be a cultural achievement and an inspiration to all of us who seek to promote through the arts a deeper and richer understanding among our peoples […] It is

> heartening also that the Pan American Union and a private company have joined forces to make this Festival possible, for it is through this type of dedicated partnership, that our Hemisphere will grow in strength and freedom.[318]

Las palabras de un presidente de Estados Unidos sobre un evento artístico de América Latina demuestran la importancia que un patrocinador como ESSO podía infundirle al arte de la región con un evento de estas dimensiones. Sin embargo, tanto la conmemoración de los 75 años del Sistema Interamericano, como la mención de conceptos como *hemisferio*, y *libertad,* en las palabras de Johnson, dejan en evidencia que toda esta inversión tenía como trasfondo las políticas exteriores en tiempos de la Guerra Fría. Gómez Sicre también puso su cuota política en un comentario que hizo en el catálogo, al sugerir que una exhibición de tal envergadura solo podría llevarse a cabo en un mundo en el que el capitalismo fuera el combustible de la libertad artística:

> Of singular significance was the fact that it was private industry —the capitalistic initiative of a free world— that was thus seeking to foster the things of the spirit by an undertaking of broad cultural repercussion. This financial support provided by the Standard Oil Company (New Jersey) is eloquent testimony of an understanding of the balance which should prevail between the practical and the aesthetic which too often escapes the upper echelons of economic power.[319]

---

[318] Pan American Union, *ESSO Salon of Young Artists* (Washington DC: Pan American Union, 1965).

[319] *Ibid*.

Tres días después del acto inaugural, el 23 de abril de 1964, un jurado conformado por el director del Instituto Carnegie de Pittsburgh, Gustave von Groschwitz; el director del Museo Solomon R. Guggenheim, Thomas M. Messer; y el director de colecciones del Museo de Arte Moderno de Nueva York, Alfred H. Barr, otorgaron el gran premio de pintura al artista argentino Rogelio Polesello, por un trabajo que, consecuente con su producción, puede ser descrito como de abstracción geométrica con un interés notorio por el arte óptico. El de escultura fue para el paraguayo Hermann Guggiari por una escultura abstracta titulada *Kennedy. De* esta forma, las autoridades de los museos de Estados Unidos enviaban un mensaje de validación a la abstracción de los artistas jóvenes latinoamericanos. Messer, uno de los jurados, posteriormente realizó un análisis laudatorio de la exposición en el cual concluía —de forma condescendiente— que, viendo los resultados de la muestra, era evidente que los años sesenta eran la década emergente de la pintura en Latinoamérica[320], una frase que debió usar a propósito ya que por esa época preparaba la gran muestra titulada "The Emergent Decade: Latin American Painters and Painting in the 1960's", en el Solomon R. Guggenheim en Nueva York, que se exhibiría en 1966.

El ESSO Salón of Young Artists no terminó allí: en junio de 1965, la Standard Oil Company envió la exposición a la galería de la International Business Machine (IBM) en Nueva York, contando en esta ocasión con la presencia de 34 de los 59 artistas[321]. Años más tarde, en 1970, Gómez Sicre fue comisionado por la ESSO para coordinar la donación de las 59 obras que hacían

---

[320] Thomas Messer, "Latin America: ESSO Salon of Young Artist", *Art in America* (Nueva York), octubre de 1965, 121. Recorte de prensa en The Solomon R. Guggenheim Archive, Nueva York.

[321] "Arte latinoamericano en Nueva York causa sensación", *La Nación* (3 de junio de 1965), 42.

parte de la colección de la petrolera al Lowe Art Museum de la Universidad de Miami. En septiembre de 1978, el curador cubano organizó en aquel museo la exposición "Contemporary Latin American Art: The ESSO Collection of the Lowe Art Museum and Latin American Artists of the Southeastern U. S.", donde mirando en retrospectiva la monumental tarea de reunir a artistas de todo el continente, recordaba con melancolía: "How fascinating it was to discover at the time unknown talent on the way to maturity! Looking back, the results could not have been more positive… To see for the second time the exhibit…was for me a complete revelation".[322]

La institucionalización de la modernidad: fundando museos de arte moderno en Colombia

Algunos autores han realizado investigaciones sobre la fundación de los museos en Colombia durante la década de 1950. Los historiadores William López[323] y Alexandra Mesa Mendieta[324] han estudiado las complejidades inherentes a la creación del Museo

[322] José Gómez Sicre, "Introduction", en *Contemporary Latin American Art: The Esso Collection of the Lowe Art Museum and Latin American Artists of the Southeastern U. S.* (Miami: University of Miami, 1978).

[323] William López Rosas, "Apuntes para una historia del Museo de Arte Moderno de Bogotá: la autonomización del campo cultural y la construcción de la hegemonía del arte modernista (1949-1970)", *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* (Bogotá), 10, n.° 2 (2015), 15-35.

[324] Alexandra Mesa Mendieta, "Museo de Arte Moderno de Bogotá: primera pincelada, 1963-1965", *Quintana, Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte* (Santiago de Compostela), n.° 15 (2016), 203-222.

de Arte Moderno de Bogotá, y Alessandro Armato[325] e Isabel Cristina Ramírez Botero[326], a la fundación frustrada de los museos de Cartagena y Barranquilla. Todos ellos coinciden en comprender a Gómez Sicre como un agente cultural fundamental para la conformación de estas instituciones en un momento coyuntural, como lo era el inicio de la modernización de Colombia, es decir, la industrialización y construcción de infraestructura urbana para el crecimiento de la población y el desarrollo rural, el surgimiento de una óptima economía de importación y exportación, y con ello, el advenimiento de todos los hitos técnicos, tecnológicos y humanos que pudieran esperarse de estos cambios en un país que abrazaba tardíamente nuevas formas de comprender el concepto de *progreso* en el mundo contemporáneo. Desde esta perspectiva, hacia mitad de siglo en Colombia, modernización y modernidad en el arte parecen coincidir, y la tecnología, el progreso, la arquitectura moderna y la abstracción fueron emergiendo de la mano. Por eso no extraña que el concepto de progreso en el contexto de Guerra Fría estuviera ligado a nuevos lenguajes artísticos que se avecinaban al mundo de la máquina en medio de una era atómica y de viajes al espacio. Por supuesto, Colombia, como país subdesarrollado, estaba muy lejos de sentirse un bastión de aquel progreso, y por lo tanto el nacionalismo y el indigenismo seguían siendo lenguajes artísticos vigentes en un país donde a la lenta modernización aún le superaba el analfabetismo, el conservadurismo y la extrema devoción católica, un

---

325 Alessandro Armato, "La 'primera piedra': José Gómez Sicre y la fundación de los museos interamericanos de Cartagena y Barranquilla", *Revista Brasileira do Caribe* (São Luis), XII, n.° 24 (enero-junio de 2012), 381-404.

326 Isabel Cristina Ramírez, "The Inter-American Project and the Birth of Modern Art Museums in Barranquilla and Cartagena", en *Art Museums of Latin America* (Nueva York: Routledge, 2018), 133-144.

racismo endémico —pese a que la población era mayoritariamente mestiza—, una producción agrícola y ganadera aún artesanal, condiciones precarias de higiene y salubridad, y las tierras productivas concentradas en manos de las élites dirigentes. Estos eran los temas elaborados por la generación de artistas a la que pertenecían Pedro Nel Gómez e Ignacio Gómez Jaramillo, y era el lenguaje del muralismo mexicano el que mejor servía para ese arte de denuncia al que Traba y Gómez Sicre se oponían.

Marta Traba, que por esa época propendía a prácticas artísticas que se ajustaban a las condiciones globales —o por lo menos, a las condiciones de los epicentros culturales y económicos internacionales—, desde su llegada a Colombia en 1954 inició una amplia difusión del concepto de *arte moderno*, una idea que los artistas de vanguardia de los años veinte jamás se habían preocupado en teorizar o desarrollar. En este sentido, su producción como crítica e historiadora y la fundación de instituciones culturales fueron determinantes para moldear la visión de que el arte moderno estaba vinculado a la producción de los artistas de vanguardia próximos a Marta Traba, Alejandro Obregón y José Gómez Sicre.

De esta manera, el adjetivo y sustantivo *moderno*, acompañando los nombres de tres nacientes instituciones —el Museo de Arte Moderno de Bogotá, El Museo de Arte Moderno de Barranquilla y el Museo de Arte Interamericano de Cartagena— inmediatamente produjo una categorización que las distinguía de otras que, si bien exhibían arte, estaban ligadas a la historia religiosa o política del país, a las manifestaciones prehispánicas, al arte colonial o a la pintura academicista del siglo XIX e inicios del XX. Así, la palabra *moderno* se convertía en sinónimo de un arte nuevo y joven, distinguiéndolo de las manifestaciones de todos los artistas que antecedieran a la escena artística consolidada por Traba y Gómez Sicre en Colombia. Pero más que nada, con la fundación de museos se lograba institucionalizar la modernidad, con lo cual se hacía irrefutable o incontrovertible enunciarse como institución garante y validadora de lo que era

el arte moderno. Si Traba formulaba que solo podía hablarse de *modernidad* a partir de Obregón y Negret —como lo propuso de forma extensa y reflexiva en su *Historia abierta del arte colombiano*[327]—, entonces cualquier artista que lo antecediera estaba marginado de los nuevos museos y, en consecuencia, también de la palabra *moderno* como forma de catalogación.

Al respecto, el historiador William López concluye que

> A través de la ideación, concreción y administración del Museo de Arte Moderno de Bogotá, pero sobre todo de su programa educativo, Traba logró institucionalizar su posición [sobre el arte moderno], perpetuándola en la forma de un discurso ritualizado burocráticamente, pero también universalizado en la forma de un proyecto museológico que despersonalizó sus intereses, otorgándoles el embalaje de una misión y visión organizacionales, que prefiguraron, materializaron y potenciaron las principales ideas-fuerza que ella había articulado a lo largo de su trayectoria profesional.[328]

Con *despersonalizarlo* López se refiere a que los comentarios y posiciones de Traba ya no podían seguir siendo vistos como interpretaciones subjetivas o ataques personales, sino que

---

[327] Traba dedicó un capítulo a revisar la aparición mesiánica de Alejandro Obregón en el país, al cual tituló "Comienzo de la pintura moderna: Alejandro Obregón", y a continuación uno dedicado a la escultura de Negret titulado "Comienzo de la escultura moderna: Negret". Traba, *Historia abierta del arte colombiano*, 115-169.

[328] William López Rosas, "El Museo de Arte Moderno de Bogotá entre 1962 y 1967. Apuntes para una historia de los museos de arte en Colombia", *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia,* n.° 48 (julio-diciembre de 2018), 132.

quedaban protegidos por un fuero o potestad que la institución le proveía: el de bendecir —como pontífice o papisa— a un artista adjudicándole el adjetivo positivo de *moderno*, o el de condenarlo negándoselo. Por eso, a mediados de los años sesenta Traba sostuvo una acalorada polémica con el viejo muralista Luis Alberto Acuña (Suaita, Boyacá, 1904-Villa de Leyva, Boyacá 1993), que intentó arrebatarle y reformular la exclusividad del uso de la palabra *moderno* al inventar la historia de que en París, en 1926, a él y al escultor Rómulo Rozo, Pablo Picasso los había introducido personalmente en algunas de las claves fundamentales del arte moderno: la revisión del arte prehispánico para extraer elementos de las culturas primitivas que permitieran la ruptura con el arte academicista[329]. En medio de los ataques de Traba al muralismo mexicano y sus descendientes colombianos, Acuña llegó a la conclusión de que la única persona que podía refutar la noción de *modernidad* de Traba era el mismo Picasso, y por tanto, a partir de 1965 empezó a repetir su falaz relato hasta el hartazgo[330], y lo aprovechó para historiarse a sí mismo como pionero de las primeras manifestaciones de vanguardia, intentando así reescribir la historia del arte colombiano de la cual Traba los había desterrado. Los viejos artistas, que nunca habían considerado importante definirse como modernos, comprendieron tarde que al no haberse tomado en serio esa tarea habían perdido el combate contra Traba, una mujer que había dedicado una década y toda su producción y energía en definir y elevar ese concepto, que reclamó para sus contemporáneos.

---

[329] Aníbal Noguera, "El fascinante laberinto del maestro Acuña", *Boletín Cultural y Bibliográfico* (Bogotá) 16, n.° 1 (enero de 1979).

[330] Luis Alberto Acuña, "El movimiento Bachué", en *Historia extensa de Colombia*, vol. XX, tomo 3, capítulo XVI (Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 1965).

En cualquier caso, ni Traba ni Gómez Sicre fundaron todos los museos o instituciones culturales del país, pero la institucionalización de la modernidad —que ambos iniciaron, en la que coincidieron y desarrollaron de forma colaborativa en artículos críticos, libros, y en pos de la cual participaron para fundar y conformar las colecciones de algunos museos— marcó la definición e importancia de usar la palabra *moderno* como adjetivo y al mismo tiempo sustantivo para acompañar los nombres de las instituciones de arte nuevo en el país. Este capítulo, que se basa en gran medida en los aportes de las investigaciones de López, Mesa Mendieta, Ramírez Botero y Armato, además da pistas sobre aquella institucionalización ejercida por Gómez Sicre y Traba, apoyada por el modelo de mecenazgo privado que la argentina denominó "la cultura ESSO", que aunque no fue exclusivo de esta compañía, sí tuvo un papel protagónico en dicha institucionalización al fundar museos que definieron el concepto de *arte moderno* en Colombia.

Panamericanismo en el Caribe

En 1959 el músico cartagenero Guillermo Espinosa, director del Departamento de Música de la PAU en Washington, decidió organizar el IX Festival de Música de Cartagena, un evento de gran proyección en el Caribe colombiano que llevaba suspendido desde 1953. Espinosa asoció su departamento en la PAU con la Secretaría de Educación Pública del departamento de Bolívar y la Sociedad Pro-Arte —conformada por melómanos de la alta sociedad cartagenera— para materializar el evento, que ante el apoyo de Espinosa tenía la oportunidad de incluir en su programación a la Orquesta Sinfónica de Washington y a prestigiosos músicos solistas de Estados Unidos[331]. Posiblemente por

[331] Enrique Arias Jiménez, "IX Festival Artístico de Cartagena", *La Gente* (Bogotá), 22 de mayo de 1959, recorte de prensa Archivo

la cercanía entre el Departamento de Música de la PAU dirigido por Espinosa y el de Artes Visuales dirigido por Gómez Sicre, se propuso la idea de acompañar el evento con una exposición de arte latinoamericano a realizarse en el Palacio de la Inquisición de Cartagena. Las múltiples conexiones del cubano y el presupuesto de su oficina le permitieron adelantar una selección de 46 obras de artistas de 16 países entre quienes se destacaban Cuevas (México), Fernando de Szyszlo (Perú), Armando Morales (Nicaragua), y los "valores exportables" colombianos Obregón, Ramírez Villamizar, Manzur, Grau, Wiedemann y Botero.

Una vez reunidas las obras y enviadas a Cartagena, Gómez Sicre tuvo la iniciativa de buscar el apoyo de particulares, instituciones y empresas privadas de la región que contribuyeran a comprar las piezas y donarlas para conformar una colección de arte que diera forma al primer museo de arte moderno interamericano en Colombia, dirigido y administrado por el Gobierno de la ciudad. Con la ayuda de los funcionarios públicos locales y la sociedad cartagenera se consiguió el apoyo del Banco Comercial Antioqueño y de algunos empresarios[332] para comprar algunas de las obras, mientras que otras fueron donadas por la OEA, y otras más, directamente por los artistas, logrando adquirir más de 30 de las 46 piezas exhibidas[333]. Estas obras se unirían a algunas que previamente había adquirido la Secretaría de Educación Pública de Bolívar de artistas como Carlos Rojas y Ramírez Villamizar —ambos pintores de tendencia abstracta—, y de

del Art Museum of the Americas (AMA), Washington DC.

[332] Armato, "La 'primera piedra'", 389.

[333] Teresa Perdomo Escobar, "La colección fundante del Museo de Arte Moderno de Cartagena, MAMC" (tesis de maestría, Universidad de Antioquia/Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias del Bolívar, Cartagena, 2018), 139.

Gómez Jaramillo —influido por el muralismo mexicano—[334]. De esta forma, el 24 de mayo se inauguró la exposición en el salón de eventos del Palacio de la Inquisición, anunciándose a partir de entonces como la exhibición de una colección de arte conformada para la creación de un museo que tendría su sede en Cartagena, según palabras de Gómez Sicre en el breve catálogo de la exposición: "un nuevo centro de la cultura en el área del Caribe, abierta para el resto de las corrientes que proceden de toda América"[335]. Hábilmente, el curador cubano dio instrucción a la prensa local de que volcara todos sus recursos en cubrir la exposición y elevarla al nivel de un evento de calidad internacional, argumentando que la creación de ese museo tendría un potencial efecto en el turismo y en colocar a la naciente institución en una órbita cultural comparable a la del Museo de Arte Moderno de São Paulo o el de Bellas Artes de Caracas[336]. Las palabras del cubano debieron ser contagiosas porque al instante la prensa informaba que "Cartagena tendrá el más importante museo de arte moderno de Suramérica"[337].

La exposición dio pie a pequeñas controversias que terminaron delineando el criterio con el que Gómez Sicre definía el arte moderno latinoamericano. Por esas fechas Marta Traba libraba varias polémicas por su defensa del arte abstracto, motivo por el

---

[334] Isabel Cristina Ramírez, *El arte en Cartagena a través de la colección del Banco de la República* (Cartagena: Banco de la República, 2010), 24.

[335] José Gómez Sicre, *IX Festival Cartagena de Indias: Exposición de arte latinoamericano contemporáneo* (Cartagena: Sección de Artes Visuales de la Unión Panamericana-Secretaría de Educación Pública de Bolívar, mayo de 1959).

[336] "Cartagena tendrá el más importante museo de arte moderno de Suramérica", *El Universal*, 21 de mayo de 1959.

[337] *Ibid*.

cual un crítico contradictor de la argentina publicó un comentario en la prensa bogotana asumiendo como victoria el hecho de que el 90 % de la pintura fuera figurativa, mientras que la escasa obra de carácter abstracto la calificaba "de calidad bastante dudosa". En tono provocador y refiriéndose a Traba despectivamente, el comentarista concluía que la inferioridad de la abstracción demostraba la derrota del imperialismo cultural sobre los artistas latinoamericanos[338]. Pero el comentarista se equivocaba, no había visto la muestra o deliberadamente desinformaba con su comentario: un gran número de las obras adquiridas era completamente abstracta como las de los artistas René Portocarrero (*Estudio en rojo n.° 6*, 1952), José Ygnacio Bermúdez (*Noche de luna*, 1958), Armando Morales (*Fruta nocturna*, 1957), Enrique Grau (*Composición abstracta*, 1958), Eduardo Ramírez Villamizar (*Negro y oro*, 1957), Oswaldo Vigas (*Objeto americano vegetal*, 1957), Fernando de Szyszlo (*Casa de Venus*, 1958), Sarah Grillo (*Tema simple*, 1956), o de una figuración abstraída y casi irreconocible, como en el caso de Obregón (*Cóndor*, 1959) y obras de otros artistas. De hecho, para otros asistentes la muestra parecía tan marcadamente abstracta que la historiadora Isabel Cristina Ramírez documenta en una de sus investigaciones que en la prensa local de Cartagena un periodista llegó a solicitar que se le negara este espacio a todo "artista de tendencia moderna", y otro incluso se refirió a las obras abstractas de la exposición como un arte "deshumanizado que no produce ninguna emoción estética"[339].

La otra controversia, no muy lejana en su esencia, se debió a que el pintor muralista Ignacio Gómez Jaramillo había sido previamente invitado a hacer parte de la exposición directamente

---

[338] "Predominó el arte figurativo en la exposición de la Heroica", *El Tiempo*, 7 de junio de 1959, 11.

[339] Ramírez, *El arte en Cartagena a través de la colección del Banco de la República.*

por el funcionario responsable de la Secretaría de Educación, pero como era de esperarse, en el momento en que el curador de la OEA se encargó de la selección de obras descartó la participación del artista —que ya para esa época se veía enzarzado en polémicas con Marta Traba por los comentarios de esta contra el muralismo mexicano y sus seguidores en Colombia—. Molesto por haber sido marginado de la exposición, Gómez Jaramillo envió una carta al funcionario de Cartagena que se reprodujo públicamente en el principal periódico de la región:

> Parece que cumpliendo los deseos del señor Gómez Sicre, quien vetó mi nombre después de haberme invitado usted a participar en esta exposición, en su calidad de Secretario de Educación Pública del Departamento. Considero que es verdaderamente desconcertante que el señor Gómez vaya a decretar dogmáticamente y a ordenarle a usted cuáles sean o deben ser los artistas nacionales dignos de consideración, pasando por encima de su inteligencia y justo criterio, y desconociendo la invitación que usted con anterioridad nos había hecho.
>
> Muchos de los artistas nacionales representativos de un aspecto de la plástica hemos sido víctimas de las pasiones y discriminaciones del señor Gómez Sicre, yo entre ellos, y sé que muchas de sus preferencias llegan a ser tan sinuosas que están más allá de la justa, ponderada y ecléctica apreciación artística.[340]

---

[340] "Gómez Jaramillo vetado para la exposición de arte", *El Universal* (Cartagena), 28 de mayo de 1959, 1, 7. Transcrito en Armato, "La 'primera piedra'…", 390-391.

Traba, al enterarse del reclamo de Gómez Jaramillo, reaccionó con un artículo en el cual defendía el criterio y la selección de Gómez Sicre, y no dudaba en felicitarlo por la iniciativa del museo:

> Las obras que ha adquirido el Palacio de la Inquisición para comenzar el Museo de Arte Moderno de Cartagena responden, además, a la mejor orientación de la actual pintura latinoamericana […] que es un criterio plástico y no indigenista el que debe seguirse para comprar obras americanas […] la primera obligación de un Museo de Arte Contemporáneo es formar colecciones que demuestren al público cómo el arte continental ha pasado su ya belicosa adolescencia político-folclórica y ha aprendido a proponerse, a reflexionar y a resolver problemas pictóricos propios.[341]

El evento formal de inauguración del Museo Interamericano de Arte Contemporáneo de Cartagena se realizó unos meses más tarde, el 6 de abril de 1960 en el mismo Palacio de la Inquisición. La Gobernación de Bolívar designó por decreto al pintor cartagenero Hernando Lemaitre como director, y Gómez Sicre fue simbólicamente nombrado director honorario.

El entusiasmo de un museo para Cartagena contagió a la vecina ciudad de Barranquilla, que tenía un grupo de intelectuales creando una escena cultural en torno a La Cueva, una galería-bar que reunía a escritores como Gabriel García Márquez y Álvaro Cepeda Samudio, y a artistas como Obregón, Grau y Cecilia Porras. Por los mismos días en que se realizaba la fundación del museo de Cartagena, Cepeda Samudio y Obregón lideraron la organización de un evento artístico semejante y solicitaron la

[341] Marta Traba, "Un laurel para Cartagena", *Semana*, 9 de junio de 1959, 50.

ayuda de Gómez Sicre para impulsarlo: el II Anual de Pintura de Barranquilla. El cubano se comprometió a darle también un carácter interamericano a la exposición y les sugirió que repitieran el modelo de adquisición con apoyo de empresarios e instituciones privadas que habían usado en Cartagena. Una carta recuperada por el investigador Alessandro Armato dirigida por el curador de la OEA al escritor Cepeda Samudio da testimonio de su interés en apoyar la iniciativa: "Creo […] que si los premios se destinan a adquisición, podría formarse por poca cosa una colección permanente de arte moderno de la América Latina en Barranquilla, como la que comenzamos en Cartagena"[342].

Ya que Gómez Sicre estaba en Cartagena para la fundación del Museo el 6 de abril de 1960, inmediatamente después se dirigió a Barranquilla para la inauguración, al día siguiente, del II Anual de Pintura en la Biblioteca Departamental del Atlántico, evento que temerariamente se anunciaba en la prensa local como la inauguración del Museo de Arte Moderno de Colombia[343]. Gracias a los contactos y la gestión del cubano contó con setenta obras de artistas latinoamericanos y colombianos, entre quienes se destacaban Raquel Forner (Argentina); María Luisa Pacheco (Bolivia), Carlos Mérida y Rodolfo Abularach (Guatemala); Armando Morales (Nicaragua); Fernando de Szyszlo (Perú), Alejandro Otero y Jesús Rafael Soto (Venezuela); José Luis Cuevas, Lilia Carrillo, Gunther Gerzso, Vicente Rojo y Manuel Felguérez (México); y los "artistas de exportación" colombianos, Obregón, Botero, Grau y Wiedemann, entre otros. Algunas de las obras de artistas

---

342 Armato, "La 'primera piedra'…", 394.

343 "El II Anual de pintura: el Museo de Arte Moderno de Colombia fundado en Barranquilla", *El Heraldo* (Barranquilla), 8 de abril de 1960, recorte de prensa, Archivo AMA, Washington DC; "Museo de Arte Moderno se crea en Barranquilla", *El Tiempo*, 8 de abril de 1960, 1, 6.

internacionales fueron traídas directamente por Gómez Sicre desde la galería de la PAU en Washington con disponibilidad para ser vendidas[344]. Es decir que muchos de los nombres que podían verse en el museo en Cartagena podían igualmente encontrarse en el evento de Barranquilla, traídos por el curador cubano no solo en bienintencionado préstamo sino, además, para venderlas entre los empresarios de la ciudad para que estos a su vez las donaran a las nacientes instituciones. El entusiasmo que transmitía el cubano sobre la importancia de los artistas y las obras y la posibilidad de crear instituciones culturales hacía que su modelo comercial —escudado en una iniciativa noble y loable— fuera exitoso.



Roberto McCausland (alcalde de Barranquilla), José Gómez Sicre y el escritor Germán Vargas en el evento inaugural del III Salón Anual de Pintura Interamericana de Barranquilla, *Diario del Caribe* (Barranquilla), 24 de abril de 1963. © Colección OAS AMA/Art Museum of the Americas, Washington.

[344] Armato, "La 'primera piedra'…", 402.

Marta Traba, que había escrito unas palabras para el breve plegable oficial del evento[345], visitó la exposición y dejó constancia de su admiración por la extraordinaria selección internacional de obras y artistas diciendo: "[es] la mejor exposición que he visto en Colombia"[346]. Aquel entusiasmo le permitió elaborar una apasionada reflexión sobre el "panamericanismo cultural" que con estas dos exposiciones podía por primera vez apreciarse en Colombia, lo que para ella demostraba la victoria del arte moderno de los jóvenes de todo el continente contra la pintura mexicanista. Es decir, comprobaba que su lucha contra esa manifestación artística no era un capricho personal sino una reacción de toda la juventud latinoamericana:

> Fomentar un "panamericanismo cultural" reuniendo a los artistas destacados del continente. […] Porque el panamericanismo de las actuales exposiciones es, sin duda alguna, un movimiento de reacción contra cierta estética determinada, la estética político-social de los muralistas mexicanos. El panamericanismo combate todo lo que ella tuvo de falso y todas sus deplorables consecuencias artísticas: la confusión interminable entre arte y ciudad, la exaltación de un nacionalismo epidérmico, la mezquina crónica de nuestras miserias sociales […] En este sentido, es admirable lo que han hecho los artistas más jóvenes de América: han asestado un golpe de muerte a la intolerable mediocridad de la crónica historicista, han comprendido el peligro que entraña en pintura

---

345 Marta Traba, *Guía para el II Anual de Barranquilla* (Barranquilla: Centro Artístico de Barranquilla, 1960). Archivo AMA, Washington DC.

346 "El II Anual de Pintura: 'La mejor exposición que he visto en Colombia'", *El Heraldo* (Barranquilla), 12 de abril de 1960.

> cualquier afirmación de tipo social y cómo el arma se atrofia si se le quita la posibilidad de dudar y soñar. El socialismo estético afirmaba que no había nada por fuera de la obligación del hombre comprometido a fondo con la historia presente. El panamericanismo actual, internado en una desobligante fantasía, escogió con verdadero entusiasmo un camino formal para desmentir aquella limitada fórmula y dar cabida indiscriminada a toda incongruencia.[347]

Conservando la estructura de un certamen con premios y distinciones, la organización del II Anual de Barranquilla nombró tres jurados internacionales de premiación: Gómez Sicre, Miguel Arroyo —director del Museo de Bellas Artes de Caracas— y el crítico mexicano José García Ponce. Sin mayores sorpresas, las obras escogidas para el primer premio fueron de Obregón, Carlos Mérida (Guatemala) y del escultor Alejandro Otero (Venezuela). Otras obras distinguidas con el segundo premio fueron de Cuevas y Manuel Felguérez (México), Fernando de Szyszlo (Perú), Botero y Grau (Colombia)[348]. Con doce obras premiadas adquiridas para la colección, que se sumaron a algunas obras compradas por el Centro Artístico de Barranquilla el año anterior en la primera edición[349], la organización del museo se enorgullecía de tener un acervo internacional que daría forma a una institución de importancia internacional.

---

[347] Marta Traba, "Panamericanismo en Barranquilla", *Semana*, n.° 697 (12 de mayo de 1960), 46.

[348] "II Anual de Pintura (Barranquilla)", *Boletín de Artes Visuales*, n.° 6, Secretaría General de la OEA (enero a diciembre de 1960), 67.

[349] Armato, "La 'primera piedra'", 401-402.

El 24 de enero de 1962 se realizó el acto de colocación de la primera piedra del edificio del Museo, diseñado por el arquitecto Manuel de Andreis y proyectado a realizarse en el predio del parqueadero de la Escuela de Bellas Artes de Barranquilla, pero a pesar del compromiso de la ESSO y de empresarios que se habían sumado a la iniciativa[350], el museo no pasó de la primera piedra.

Unos meses más tarde, en 1963, Gómez Sicre nuevamente participó en la organización del III Salón Anual de Pintura Interamericana de Barranquilla —que conservó el nombre de *anual*, aunque la edición anterior se había realizado hacía tres años—, realizado en la galería de arte contigua al legendario bar La Cueva. Repitiendo su esquema comercial, el cubano trajo de Washington obras de artistas del continente que se habían adquirido para engrosar la colección de un museo aún físicamente inexistente. Además, su presencia aseguró la compra y financiación del evento por la empresa privada, muy especialmente de la petrolera Intercol, que donó los recursos para los premios de adquisición de obras de artistas nacionales[351]. Así, la exposición contó con 17 artistas colombianos y 29 internacionales. Con un jurado compuesto por Gómez Sicre y Ramón Osuna —asistente del curador cubano— como representantes de la PAU, y el escritor colombiano Germán Vargas, se le entregó el premio principal al brasileño Manabu Mabe, y los premios de Intercol a los colombianos Alejandro Obregón, Alberto Gutiérrez, y el

---

350 "Colocada la primera piedra del Museo de Arte en Barranquilla", *La República* (Bogotá), 24 de enero de 1962, recorte de prensa, Archivo AMA, Washington DC.

351 José Gómez Sicre, "Comentarios en torno al Tercer Salón Interamericano de Pintura", *Correo de la Cultura*, 1963, Archivo HJCK, Señal Memoria, Bogotá, consultado el 20 de junio de 2022, https://catalogo.senalmemoria.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=27607

ecuatoriano Aníbal Villacís. Además, se otorgaron otros premios de adquisición a otros artistas[352]. Cabe pensar que las palabras de Gómez Sicre en el discurso inaugural de la exposición tenían la intención de reavivar el entusiasmo de las autoridades presentes por la construcción del museo, o por lo menos de responsabilizarlos de asumir y continuar la tarea:

> Los cuadros que han admirado Uds., y que nunca ciudad o país alguno haya expuesto en una sola galería, representan una colección de valiosísimas obras de pintura americana [...] Aquí les queda a ustedes, a Barranquilla entera y Colombia, una buena parte del arte americano ejecutado por los mejores pintores del continente.[353]

Sin embargo, las nuevas adquisiciones, que conformaban la que podía ser la más importante colección de arte latinoamericano en Colombia, no fueron suficientemente motivantes para comprometerse económicamente con la construcción de la sede, y ni siquiera para darle continuidad al Salón. Por lo tanto, el mismo Gómez Sicre perdió el entusiasmo de hacer una donación de 300 cuadros de artistas latinoamericanos de su colección personal para el museo que nunca fue[354].

La actuación de Gómez Sicre como curador, organizador y galerista parece coincidir con la idea que Traba expresaba en

---

352 "Museo de Arte Moderno de Barranquilla", *Boletín de Artes Visuales*, n.° 11, Pan American Union (enero a diciembre de 1963), 59.

353 "Obregón y Manabu Mabe ganan los primeros premios del Salón Anual", *Diario del Caribe* (Barranquilla), 24 de abril de 1963, recorte de prensa, Archivo AMA, Washington DC.

354 Álvaro Medina, *Poéticas visuales del Caribe colombiano al promediar el siglo XX* (Bogotá: Molinos Velásquez Editores, 2008), 166-167.

1959, de que "la primera piedra de un museo no es en realidad una piedra, sino un cuadro"[355], es decir poniendo en primer plano la consecución de un acervo de obras y dejando en un papel secundario la necesidad fundamental de una sede física permanente donde se pudiera exhibir y resguardar aquella colección. Sin embargo, del entusiasmo por los dos museos del Caribe, que se enunciaban prematuramente y sin siquiera asegurar sus sedes físicas como dos instituciones llamadas a figurar entre las más importantes del arte en América Latina, no quedaron sino las buenas intenciones. La iniciativa comenzada por Gómez Sicre solo podía perdurar en manos de gestores que dedicaran de forma exclusiva sus esfuerzos a asegurar la permanencia de las instituciones, buscando recursos económicos para el funcionamiento y la construcción o adecuación de un edificio propio. En ninguno de los dos casos se consiguió.

Al poco tiempo, el museo de Cartagena perdió el espacio en el Palacio de la Inquisición en una disputa por la administración del lugar que dirigía la Academia de Historia de la ciudad, institución que manifestó no haber sido consultada para el uso del espacio como museo, y que, cuidándose de expresarlo abiertamente, parecía incómoda con las manifestaciones artísticas que ahí se mostraban[356]. Así, las más de treinta obras que hacían parte de la colección permanecieron precariamente guardadas en bodegas hasta que en los años setenta Enrique Grau las encontró en un estado crítico de conservación, de las cuales pudieron ser

---

355 Traba, "Un laurel para Cartagena", 50.

356 Un análisis completo de esta nueva polémica se encuentra en Isabel Cristina Ramírez, "Arte y modernidad en el Caribe colombiano: procesos locales y circuitos regionales, nacionales y transnacionales de la vanguardia artística costeña, 1940-1963" (tesis de doctorado en Arte y Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2016). Documento inédito proporcionado por la autora.

restauradas únicamente diecinueve. Habría que esperar hasta 1979 para que el museo lograra tener su propia sede en una casa antigua del centro histórico de la ciudad, cambiando a partir de entonces su nombre a Museo de Arte Moderno de Cartagena[357].

El caso del museo de Barranquilla es parecido. Luego del acto ceremonial de la primera piedra del edificio, colocada en 1963, el museo cayó en el olvido hasta 1974, cuando renació como iniciativa de forma nominal y apoyó la realización de varias exposiciones. No fue sino hasta 1994 cuando se constituyó una fundación para asegurar su funcionamiento, y en 1996 ocupó su primera sede en el antiguo edificio de la Aduana. Desde el 2004 y hasta 2022 el museo ocupó una sede en el barrio Alto Prado, en un edificio entregado en comodato por la petrolera Terpel. A pesar de que distintas entidades gubernamentales como el Ministerio de Cultura y la Gobernación del Atlántico comprometieron su apoyo para la proyección de un edificio de 3000 metros cuadrados, diseñado por el arquitecto barranquillero Giancarlo Mazzanti que inició su construcción en 2015, la obra permanece paralizada desde 2018 por problemas financieros e investigaciones por irregularidades en su construcción.

El Mambo: un museo de arte moderno hecho con las uñas

El 27 de julio de 1955, durante la dictadura militar de Rojas Pinilla en Colombia, el ministro de Educación Aurelio Caicedo Ayerbe reunió en el Hotel Tequendama de la capital a un grupo de protagonistas de la vida cultural del país con la intención de fundar el Museo de Arte Moderno de Bogotá. A la convocatoria del ministro respondieron "autoridades civiles, militares y eclesiásticas, arquitectos, pintores, escritores, periodistas, rectores universitarios, representantes de la industria, de la banca y

[357] Perdomo Escobar, *La colección fundante*, 15-17, 139.

del comercio"[358], entre quienes se destacaban el crítico de arte Casimiro Eiger; los pintores Luis Alberto Acuña, Alejandro Obregón, Jorge Elías Triana, Enrique Grau, Hena Rodríguez y Marco Ospina; el político Lucio Pabón; el arquitecto Gabriel Serrano; los escritores Luis Eduardo Nieto Caballero y Luis López de Mesa; la directora del Museo Nacional de Colombia, Teresa Cuervo Borda[359]; entre otros cuatrocientos asistentes[360]. La firma de Marta Traba y de otros intelectuales se sumó días más tarde[361]. Ante la inexperiencia en la conformación de este tipo de instituciones culturales, Elvira Martínez de Nieto, nombrada secretaria del Comité del Museo, escribió al director del MoMA en Nueva York, René d'Harnoncourt, para solicitarle información que diera luces sobre el funcionamiento interno de un museo:

> A la junta le interesaría mucho reunir una información completa sobre la organización de tres o cuatro de los más "vivos" museos de arte moderno —y, muy especialmente, del Museo de Arte Moderno de Nueva York. ¿Sería para usted fácil hacernos llegar una copia de los estatutos del Museo? Si no tienen

---

358 "Acta de fundación del Museo de Arte Moderno de Bogotá, el 27 de julio de 1955", reproducida en Eduardo Serrano, *El Museo de Arte Moderno de Bogotá: recuento de un esfuerzo conjunto* (Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1979).

359 Gloria Zea y Javier Gil, *El Museo de Arte Moderno de Bogotá: una experiencia singular* (Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1994).

360 "El acta de fundación del Museo de Arte Moderno se firma hoy", *El Tiempo*, Bogotá, 27 de julio de 1955, 11.

361 Sylvia Suárez y William López Rosas, "Alejandro Obregón y la constelación intelectual en la Restauración Conservadora", en *Obregón 100 años: la fuerza de la vida* (Barranquilla: Editorial Universidad del Norte, 2022), 31.

> ustedes un resumen en "blanco y negro", ¿podría usted mandarme unas notas sobre lo esencial de esos estatutos?[362]

A pesar del entusiasmo que produjo la fundación del proyecto en un acta, no hubo una sede física que alojara la institución, por lo cual inicialmente el museo solo quedó como una idea sobre papel. Aunque se proyectaba la construcción de un edificio para su sede propia, las dificultades presupuestales, sumadas a la inestabilidad del gobierno de Rojas Pinilla —que fue derrocado el 10 de mayo de 1957— hicieron inviable el proyecto. En 1958, Traba irónicamente lo llamaba "un museo fantasma, sobre muchos papeles en los que ya va amarilleando la credulidad de nuestras firmas"[363]. Justamente ese mismo año se realizó una segunda fundación del Museo, esta vez marginándose del Estado y conformándose como una institución privada, una decisión que además de darle autonomía, suponía que la dependencia del apoyo del gobierno, en vez de impulsar y dinamizar el proyecto, iba a entorpecerlo, retardarlo o incluso sofocarlo. Así quedaba en evidencia que, en esta segunda fundación, la Junta del Museo confiaba más en el apoyo privado que en el gubernamental. Sin embargo, esto no cambió mucho la precaria situación del Museo en sus primeros días.

El 20 de noviembre de 1962, en una reunión que tuvo lugar en el Teatro Colón de Bogotá, se realizó una tercera fundación del museo donde firmaron el acta personalidades como los críticos Marta Traba y Casimiro Eiger; los artistas Feliza Bursztyn y Eduardo Ramírez Villamizar; el periodista Hernando Téllez y

---

362 Reproducida en *Ibid*., 32.

363 Traba, "José Gómez Sicre habla sobre el arte americano".

otros actores de la vida cultural del país[364]. En el acta fundacional quedó nombrada Marta Traba como directora de la institución, quien inmediatamente acudió a Gómez Sicre para que le prestara asesoría y acompañamiento[365]. Ya que el museo se había independizado del inexistente apoyo estatal, el modelo de financiación requería la ayuda económica de empresas, socios y miembros[366], tomando como paradigma el funcionamiento de los museos estadounidenses. Con una perspectiva más realista, Traba concluía ahora que más importante que una sede física propia había que lograr una institución de nombre que se integrara rápidamente a ese exitoso momento del arte latinoamericano, para establecer redes con otros museos "y actuar de intermediario en toda exposición de interés que se promueva en el continente, tanto para traer artistas extranjeros como para exportar artistas nacionales"[367], diría ella en un tono semejante a la visión mercantilista de su mentor Gómez Sicre. Aprendiendo del fracaso de los museos del Caribe, Traba ahora comprendía que su incansable gestión por lograr esos apoyos económicos era la única forma de asegurar la permanencia de la institución. Por eso describía claramente sus retos como directora en una entrevista de julio de 1963:

> [El Museo de Arte Moderno de Bogotá] deberá debatirse con el mismo furor que las demás [instituciones culturales] para sobrevivir. Deberá hacer

---

364 "Acta de fundación del Museo de Arte Moderno de Bogotá, el 20 de noviembre de 1962", reproducida en Serrano, *El Museo de Arte Moderno de Bogotá*.

365 Zea y Gil, *El Museo de Arte Moderno de Bogot*á, 17.

366 Marta Traba, "Sí, habrá un Museo de Arte Moderno en Bogotá", *Estampa* (Bogotá), n.° 1190 (10 de diciembre de 1962).

367 *Ibid*.

> las mismas antesalas en las mismas empresas para obtener pequeñas regalías. Deberá contrarrestar la misma indiferencia total de las clases dirigentes y tratará, como las demás, de crear, con las uñas, un interés nacional por la cultura.[368]

El acompañamiento de Gómez Sicre y la cercanía con el poeta Álvaro Mutis fueron determinantes para que la ESSO se vinculara como patrocinador del museo, alquilando un espacio físico para su sede[369] en la carrera 7 n.° 23-61, donde el Mambo se inauguró con la exposición individual "Tumbas", del pintor Juan Antonio Roda, el 31 de octubre de 1963. En su discurso inaugural, la directora Marta Traba agradeció el apoyo de la petrolera y de otras empresas que contribuyeron a hacer realidad esa institución luego de ocho años: "debo citar en primer plano el valioso aporte de Intercol, Colmotores, Panauto, Flota Mercante Grancolombiana, Shell, Phillips, el Banco de la República y de la Braniff"[370].

En esta primera etapa del museo, Traba reafirmó su compromiso con las manifestaciones de vanguardia al proponer en su programación exposiciones retrospectivas de artistas internacionalmente consagrados como Fernando Botero y Eduardo Ramírez Villamizar (1964), y las primeras exposiciones individuales de jóvenes artistas emergentes como Beatriz González y Norman Mejía (1964). Además, la financiación de las empresas permitió realizar ambiciosas exposiciones de carácter internacional como "Tres artistas argentinos" —Antonio Berni, Carlos Alonso y Carlos Uría— (1963), "Exposición de pintura venezolana contemporánea" —con obras

368 "Con las uñas tratamos de crear interés por la cultura", 23.

369 Verlichak, *Marta Traba: una terquedad furibunda*, 174.

370 "Museo de Arte Moderno de Bogotá", *Boletín de Artes Visuales*, n.° 11, Unión Panamericana (enero-diciembre de 1963), 57.

de Alejandro Otero, Jesús Rafael Soto y Carlos Cruz-Díez entre otros sesenta artistas— (1963), y las exhibiciones individuales del pintor peruano Fernando de Szyszlo (1964), el boliviano Óscar Pantoja (1964) y el ecuatoriano Enrique Tábara (1964).



Marta Traba en la inauguración del Museo de Arte Moderno de Bogotá, 31 de octubre de 1963. © Fondo Marta Traba, Badac, Universidad de los Andes.

En 1965 el apoyo económico de ESSO se detuvo, lo cual produjo nuevamente una crisis en la continuidad del museo, que para entonces tenía una colección de cincuenta obras donadas por los artistas asociados a Traba. Para poder asegurar su permanencia, la directora del museo entró en contacto con el rector de la Universidad Nacional de Colombia, José Félix Patiño, para proponerle que el museo se incorporara a la institución. Las directivas aceptaron el requisito de Traba de permitir que el museo conservara su autonomía y le fue otorgado un edificio dentro de

la Ciudad Blanca —el campus de la Universidad Nacional en Bogotá— que hasta entonces ocupaba la Caja de Previsión de la institución, "un edificio de tres pisos con un lindo patio y unas letras doradas que dicen: 'Museo de Arte Moderno de Bogotá', que voy a ver todos los días" [371], como lo describió ella. En esa sede el museo permaneció hasta 1970. Su siguiente directora, la gestora cultural Gloria Zea, potenció su modelo de autonomía financiera y logró construir su sede permanente, inaugurada en una primera etapa en 1979 y completada en 1985.



Museo de Arte Moderno de Bogotá en el campus de la Universidad Nacional, ca. 1967. Recorte de prensa. © Colección OAS AMA/Art Museum of the Americas, Washington.

[371] Poniatowska, "Orozco, Rivera, Siqueiros: pintores nefastos para México".

EL FINAL DE LA ALIANZA PANAMERICANA



José Luis Cuevas, Marta Traba, Fernando de Szyszlo y Rodman Rockefeller tomando el sol durante el Tercer Simposio Interamericano en Chichén Itzá, 1965. Fotografía tomada de *Juan José Gurrola: Double Take* (Ciudad de México: Fundación Gurrola, 2009), 49. Archivo de Christian Padilla.

En 1965 Traba contaba con el apoyo económico de ESSO para el Museo e incluso había sido invitada por la Fundación Rockefeller al Tercer Simposio Interamericano de Intelectuales en Chichén Itzá, en el cual había coincidido con Cuevas y Rodman Rockefeller, hijo de Nelson Rockefeller y uno de los auspiciadores y fundadores del evento. Pero justo cuando los lazos entre ella y Estados Unidos parecían estar

más firmes que nunca, las circunstancias políticas de Latinoamérica, y particularmente de Colombia, empezaron a producir un cambio en su pensamiento que se revelaría posteriormente en la ruptura de sus colaboraciones con Gómez Sicre y en una profunda crítica de ella hacia las manifestaciones artísticas de Estados Unidos.

LA VIOLENCIA EN COLOMBIA: LA INEVITABLE POLITIZACIÓN DEL ARTE COLOMBIANO

Entre 1953 y 1957, los años en que Traba, Obregón y Botero se consolidaron como personajes fundamentales del panorama artístico nacional, Colombia vivió su única dictadura militar en manos del general Gustavo Rojas Pinilla, quien al inicio de su mandato había gozado del favorecimiento popular por haber derrocado el gobierno católico y represor del conservador Laureano Gómez, quien en 1950 había llegado fácilmente al poder luego de que su contrincante de corte liberal de izquierda, Jorge Eliécer Gaitán, fuera asesinado en Bogotá en 1948. El gobierno de Gómez (1950-1953) había decretado el estado de sitio para legitimar la represión contra los opositores y había favorecido el surgimiento de grupos paramilitares en las zonas rurales, quienes comenzaron el exterminio de los seguidores de Gaitán y del Partido Liberal en todo el país, lo que llevó a estos últimos a armarse en defensa de su vida y sus propiedades. Por tanto, la dictadura de Rojas Pinilla, que no representaba a ninguno de los dos partidos imperantes, pareció inicialmente ser una tregua a aquella guerra civil no declarada que se libraba a lo largo del país entre los simpatizantes del Partido Liberal y los del Conservador, un conflicto que desde entonces habría de conocerse como el periodo de *La Violencia*.

Con la censura de la prensa, la represión a estudiantes y la promesa de un retorno a la democracia —que nunca se formalizó—,

Rojas Pinilla fue perdiendo el apoyo popular, hasta que las élites liberales y conservadoras decidieron unirse por primera vez en la historia política de Colombia para combatir al militar como un enemigo común. El principal conspirador del derrocamiento fue Alberto Lleras Camargo, quien propuso que una vez Rojas Pinilla fuera depuesto por medio de un golpe de Estado, el país debía tener una sucesión alternada de gobiernos liberales y conservadores para evitar otro prolongado desangramiento del país como había ocurrido durante La Violencia, una alternancia donde la oposición gozara de una distribución equitativa de cargos respecto del partido en el poder, para gobernar así juntos y en paridad. En este pacto nunca se tuvo en cuenta cualquier otro movimiento político porque la representación de estos era mínima y porque a los dos partidos hegemónicos les convenía mantener marginadas a las izquierdas, el comunismo y cualquier otra disidencia que pusiera en riesgo la estabilidad de las élites y oligarquías, concentradas en aquellos dos partidos mayoritarios. El Frente Nacional —nombre al que se le dio a ese acuerdo de alternancia que rigió durante dieciséis años y abarcó cuatro gobiernos, empezando en 1958—, inició con el mandato del liberal Alberto Lleras Camargo —primera vez elegido popularmente, aunque había sido presidente designado ante la renuncia de Alfonso López Pumarejo en 1945—.

A pesar del manifiesto anticomunismo y la experiencia en relaciones internacionales e interamericanas de Lleras Camargo, su gobierno (1958-1962) coincidió con la consolidación de la Revolución cubana. El 1 de enero de 1959, Fidel Castro y su guerrilla se tomaron por las armas el gobierno de Cuba y desterraron de la isla el corrupto poder militar del dictador Fulgencio Batista (1952-1959). El nuevo gobierno, en sus primeros días, fue visto con maravilla como una legítima reacción popular, y sus programas de políticas agrarias y educativas para redistribuir entre sus habitantes de forma justa la riqueza convirtieron a Cuba en una esperanza para los países gobernados bajo el yugo de dictaduras y oligarquías. Ni siquiera Jean-Paul Sartre escapó a su encanto:

luego de su visita en 1960 dejó como testimonio de su admiración por la utopía construida por Castro el ensayo *Huracán sobre el azúcar*, que tendría una enorme influencia en la aceptación del nuevo régimen por los intelectuales de todo el mundo.

Pero la revolución económica y agraria de Cuba no se podía hacer sin instaurar políticas de nacionalización e independencia de intervención económica extranjera. Con las nuevas medidas de confiscaciones de inversiones extranjeras del gobierno revolucionario, los primeros en perder fueron los Rockefeller, puesto que el Chase había sido desde inicios del siglo el banco que había dado crédito al Gobierno cubano. David Rockefeller, hermano menor de Nelson, era además director de la segunda compañía exportadora de azúcar de Cuba, la Punta Alegre Sugar Company. Las pérdidas de las inversiones familiares en los primeros años de la Revolución ascendieron a un billón de dólares[372]. En respuesta, Estados Unidos decretó medidas restrictivas como el embargo económico contra la isla, y luego un bloqueo cuando las relaciones entre Castro y la URSS se consolidaron. Lleras Camargo fue el primero en ponerse del lado de Estados Unidos, rompiendo las relaciones diplomáticas entre Colombia y Cuba en diciembre de 1961, promoviendo la expulsión de la isla de la OEA en enero de 1962, e implementando y liderando en Latinoamérica la Alianza para el Progreso, el millonario programa de asistencia para la región creado por el presidente estadounidense John F. Kennedy, para contrarrestar la influencia comunista que ahora llegaba a América a través de Cuba.

Aunque tenía a su favor las políticas anticomunistas y la asistencia económica y militar de Estados Unidos, Lleras Camargo fue incapaz de desmantelar los movimientos guerrilleros de inspiración castrista surgidos en la década de los sesenta en

[372] Peter Collier y David Horowitz, *Los Rockefeller: una dinastía americana* (Barcelona: Tusquets Editores, 1987), 401-402.

la espesa geografía colombiana, y no lo lograría. Al inicio de su presidencia Lleras había extendido una amnistía a los guerrilleros para que entregaran las armas y se reintegraran a la vida civil, y aunque los crímenes a lo largo del país habían disminuido notablemente, aceptar esa propuesta en muchos casos equivalía a una sentencia de muerte para quienes se desmovilizaban, pues una vez integrados a la vida civil eran asesinados, como ocurrió en el caso de Guadalupe Salcedo (1957), Hermógenes "Vencedor" Vargas (1960), Jacobo "Charronegro" Prías Alape (1960), dirigentes guerrilleros liquidados por integrantes del ejército o de la policía. La desprotección a los campesinos y la eliminación física de los líderes guerrilleros hicieron que el pensamiento comunista se afianzara al demostrar que la violencia que reinaba en el campo era ejercida por el Estado.

El interés en comprender las consecuencias de la violencia bipartidista que resurgía con el Frente Nacional motivó la creación de la Comisión Investigadora de las Causas de la Violencia al inicio del gobierno de Lleras, un comité conformado por el clero, conservadores, liberales y militares, pionero de los estudios sociales y políticos y destinado a historiar y comprender los fenómenos de la violencia en Colombia durante los últimos años[373]. La Comisión contó con autorización y apoyo del Gobierno para acceder a todo tipo de documentación que resultara necesaria, dispuso de los recursos económicos que requirió, así como de transporte hacia las zonas del país que fueran pertinentes para la recolección de información necesaria para la investigación[374]. Así, estudiar las causas de la violencia también se convirtió en un vehículo para alcanzar la paz

---

[373] Jefferson Jaramillo Marín, "La Comisión Investigadora de 1958 y la Violencia en Colombia", *Universitas Humanística* (Bogotá), n.° 72 (julio-diciembre de 2011), 43.

[374] "Decreto 165 del 21 de mayo de 1958", *Diario Oficial*, n.° 29700 (28 de junio de 1958), 2.

en la medida en que el estudio de campo en las regiones afectadas —valiéndose del diálogo entre los opuestos como herramienta para recoger testimonios— posibilitó conseguir la firma de por lo menos 52 pactos y acuerdos de reconciliación[375, 376], lo que constituyó un enorme avance en este aspecto y se tradujo en una reducción significativa de muertes y eventos violentos en el año 1958[377].

Sin embargo, la Comisión nunca entregó un informe final de sus actividades, pero gran parte de su investigación se convirtió posteriormente en el insumo de un proyecto académico de la Universidad Nacional de Colombia en el que participó un sacerdote que había sido miembro de la Comisión: el padre Germán Guzmán Campos. Se pensó retomar la tarea iniciada desde la recién fundada Facultad de Sociología (1959) y aprovechar el conocimiento de las regiones y testimonios que Guzmán Campos había adquirido como párroco de El Líbano —una de las poblaciones rurales más afectadas por la violencia—, donde había sido confesor de los homicidas y de las víctimas. El fundador y decano de la naciente facultad, Orlando Fals Borda, y el abogado Eduardo Umaña Luna fueron los académicos que le imprimieron un sentido crítico y científico a la investigación, ajenos a la tendenciosa politización con que la Comisión había actuado por ser el proyecto un encargo del gobierno. También participó otro profesor asociado a la Facultad, el sacerdote y capellán de la Universidad Nacional Camilo Torres, un personaje

375 "Exguerrilleros del Tolima luchan por la Paz", *El Tiempo*, 3 de septiembre de 1958, 8.

376 "Fecunda labor de la Comisión de Paz en el Tolima", *El Tiempo*, 3 de septiembre de 1958, 8.

377 "Los pactos han sido eficaces para la pacificación del país", *El Tiempo*, 26 de noviembre de 1958, sec. 2, 2.

que sería fundamental entre los intelectuales de izquierda de la época, como se verá más adelante.

El proyecto, titulado *La violencia en Colombia: estudio de un proceso social*, usó muchos de los 20 000 testimonios recogidos por la Comisión durante los nueve meses de su actividad, los archivos, informes oficiales, estadísticas y cifras reunidas, y los publicó en sus dos volúmenes, produciendo así un análisis sin censura de las manifestaciones de la violencia a lo largo del país, e incluyendo en su primera edición 32 fotografías que presentaban sin pudor las aberrantes ejecuciones, mutilaciones y decapitaciones con las que eran violentados los cuerpos de las víctimas con el fin de aleccionar y aterrorizar al resto de la población. Estas controvertidas imágenes complementaban uno de los capítulos más problemáticos del libro, "Tanatomanía en Colombia", donde se hacía un análisis de todas las vejaciones puestas en práctica para ultrajar el cadáver de la víctima, estableciendo a partir de la violencia contra el cuerpo una macabra catalogación[378]. Tal vez la más sorprendente revelación de ese capítulo era que estos procedimientos salvajes eran indiscriminadamente realizados por todos los actores del conflicto: liberales, conservadores, militares o policías. Las imágenes conformaban parte del archivo reunido por el padre Guzmán Campos, quien había recopilado los testimonios y fotografías de las víctimas y victimarios, además de haber presenciado muchas de las masacres ocurridas en la región. Su extenso archivo conformó en gran medida el grueso de la investigación, así fuera mínimamente expuesto a la luz en el libro[379]. Al incluir parte del archivo gráfico,

---

[378] Germán Guzmán Campos, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna, *La violencia en Colombia: estudio de un proceso social,* t. 1 (Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1962), 225-235.

[379] Aunque se sabe que solo una parte mínima del archivo de Guzmán Campos se usó para *La violencia en Colombia*, el resto permaneció en su posesión y lo conservó en México hasta su muerte, ocurrida en

el sacerdote complementó el impacto de los testimonios relatados en los capítulos y dio sustento a su estudio de la "tanatomanía"[380], al tiempo que reveló que los actos bárbaros de los diversos bandos no formaban parte de una mitología oral sino que constituían una realidad que solo al ser expuesta ponía en evidencia hasta qué extremo los partidarios de uno y otro bando habían llevado su devota filiación a una ideología política.



Fotografías del archivo Guzmán Campos incluidas en el catálogo de la exposición "Homenaje a la lucha guerrillera en Colombia", agosto de 1966. © Archivo Histórico de la Galería Latinoamericana, Casa de las Américas.

1987. El sacerdote sufrió una gran presión y persecución del clero conservador colombiano, por lo cual decidió instalarse en México después de pedir una dispensa al Vaticano.

380 Juan José Correa, "Imágenes del terror en Colombia: reflexiones sobre los documentos fotográficos en escenarios de violencia", *Revista Chilena de Antropología Visual,* n.° 16 (diciembre de 2010), 119-132.

La violencia en Colombia: estudio de un proceso social fue lanzado en junio de 1962. Las primeras recepciones evidenciaron una mezcla de fascinación por el rigor de la investigación, y repudio entre quienes lo consideraban un texto sectario y amañado escrito por "un capellán de bandoleros", "sacerdote renegado", "clérigo suelto", un "abogado liberal incompetente", "librepensador extremista" y un "sociólogo protestante"[381]. Las acusaciones se debían al malestar que provocaba que ambos partidos políticos aparecieran como responsables de las atrocidades de la violencia, y que, desde la perspectiva de cada uno de ellos, el contrario saliera victimizado. Por tanto, algunos atacaban la investigación por su tendencia a favorecer a los conservadores, mientras que otros le atribuían un sectarismo liberal, convirtiéndolo en un "libro incómodo" desde cualquier perspectiva que se lo juzgara, y promoviendo una polarización contraria a sus intereses. Incluso la curia interpretó el libro como una "epopeya" de la guerrilla y un elogio de la revolución[382].

Algunos militares calificaron el libro como una calumnia contra la institución e incluso llegó a considerarse la posibilidad de prohibirlo a los miembros activos[383]. Pero la más alarmante interpretación del texto fue la expresada en un informe encargado por el nuevo gobierno conservador de Guillermo León Valencia (1962-1966) al coronel Álvaro Valencia Tovar, quien comprendía el texto como un peligro inminente para la agudización de la violencia en el país, puesto que consideraba factible que inspirara

---

[381] Víctor Manuel Moncayo y Orlando Fals Borda, *Una sociología sentipensante para América Latina: antología* (Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2009), 131-133.

[382] Miguel Ángel González, "La violencia en Colombia: análisis de un libro", *Revista Javeriana* (Bogotá), n.° 288 (septiembre de 1962), 296-319.

[383] Moncayo y Fals Borda, *Una sociología sentipensante,* 197.

levantamientos azuzados por los intelectuales influyentes, por los estudiantes contra el ejército, por parte del Partido Conservador al sentirse responsabilizado en el libro, por el reducto del Partido Liberal reunido en el Movimiento Revolucionario Liberal (MRL) en contra del Partido Conservador y el Ejército, y por el comunismo en su campaña de descrédito de las instituciones democráticas. El coronel diagnosticó finalmente: "es recomendable estudiar medidas de neutralización"[384], insinuando que el libro debía prohibirse, promoviendo así un debate político sobre el libro y el informe de Valencia Tovar por parte de la Cámara de Representantes entre el 21 y el 30 de septiembre de 1962[385]. La polémica concluyó en despidos de militares y políticos que simpatizaban con los postulados de la investigación.

Contra lo que podría esperarse, la polémica fue la mejor publicidad que podía recibir el libro, ya que, al ser ampliamente difundida por la prensa, incitó más la curiosidad por leer un texto de circulación limitada, debido a los mil ejemplares de su primera edición. Esto favoreció la impresión de un segundo tiraje a solo dos meses de su lanzamiento, y a este le seguirían numerosas nuevas ediciones de cada vez mayor tiraje, convirtiéndolo no solamente en un *bestseller*, sino además en la biblia de los estudios profesionales sobre la violentología en Colombia.

Aunque varios contradictores exigieron censurar las imágenes del libro por considerar que vulgarizaban el trasfondo político del conflicto, las horríficas fotografías cumplían su función al enfrentar a las élites políticas con la violencia generada por sus

384 "El hombre del año", *La Nueva Prensa* (Bogotá), 26 de enero a 1 de febrero de 1963, 55.

385 Pablo Nieto Ortiz, "El reformismo doctrinario en el Ejército colombiano: una nueva aproximación para enfrentar la violencia, 1960-1965", *Historia Crítica* (Bogotá), n.° 53 (mayo-agosto de 2014), 162.

discursos. Por el contrario, el mismo padre Guzmán Campos había previsto en el capítulo de la "tanatomanía", que las imágenes podían ser un problema y se había anticipado a argumentar los motivos de su uso:

> [Era] necesario descender con horror, con asco, pero con ilimitada comprensión humana, con heroica y cristianísima caridad, a ese subfondo de miseria, para ver de cerca el alma misma de un conglomerado que se desintegró y buscar soluciones adecuadas con conocimiento minucioso de su tragedia y de su patología.[386]

La Violencia de Obregón (1962)

Alejandro Obregón fue el primer artista en estar atento a la repercusión de la investigación y en reaccionar rápidamente, creando en menos de un mes una obra que expresaba su repudio por la violencia y denunciaba el silencio al que había sido sometida la sociedad colombiana. En el XIV Salón Nacional de Artistas Colombianos, inaugurado el 9 de julio de 1962, presentó la pintura inspirada en el tema del libro y titulada igualmente: *La Violencia*. En la obra, una mujer embarazada se encuentra tendida sin vida, convirtiéndose ella en el horizonte de un cuadro en el que, a diferencia de gran parte de la producción de Obregón, no aparecen vestigios de un tono vibrante y colorido. Como él mismo la describió, era una pintura de luto[387], o mejor en palabras de Marta Traba, era "un funeral extraordinario de

---

386 Guzmán Campos, Fals Borda y Umaña Luna, *La violencia en Colombi*a, 225.

387 Panesso, *Botero, Grau, Negret, Obregón*, Ramírez: los intocables, 82-83.

grises y negros"[388]. Obregón había preparado antes una serie de bocetos que sirvieron como estudios para la obra maestra, pinturas sobre cartón de pequeño formato posiblemente más expresivas por la espontaneidad de los trazos que fueron de gran importancia por permitirle experimentar en el aspecto más interesante de la composición: la mujer yacente que se convierte en paisaje. Al respecto de aquella poética asociación entre la mujer y el paisaje, Obregón aprovechó para explicar el porqué de su título, y si este era *Violencia* o *La Violencia*:

> De la segunda manera [La Violencia]… En México hay un volcán con nombre de mujer desnuda. Es una cordillera que sugiere formas yacentes. De la misma manera, *La Violencia* podría asimilarse a una mujer asesinada, que asemeja la cordillera del Quindío.[389]

En aquellos días, cuando se entrevistó al artista sobre la violencia como tema para su obra, contestó: "Es tal vez, el tema más importante en la actualidad colombiana. Se manifiesta en todo"[390]. Esa respuesta quedaría bien complementada en otro comentario posterior del pintor:

> Porque si tú —durante años enteros— estás leyendo en los periódicos que hay violencia, que están matando a la gente y miras las fotos de los crímenes, entonces terminas pintando violencia. Lo mismo me pasó antes

---

[388] Marta Traba. "Obregón. Premio Nacional", *La Nueva Prensa* (Bogotá), n.° 63 (14 al 20 de julio de 1962).

[389] Javier Auque Lara, "No soporto los cuadros… me fatigan: Obregón", *El Tiempo*, 29 de julio de 1962, 17.

[390] *Ibid*.

del 10 de mayo del 57. Fusilaban a los estudiantes y yo pinté cuadros de estudiantes fusilados. Uno pinta lo que ve, lo que siente, no se pueden hacer improvisaciones. El arte no se puede inventar…[391]



Alejandro Obregón, *La Violencia*, 1962, óleo sobre tela, 155 x 180 cm. Colección de Arte del Banco de la República de Colombia. Cortesía del Archivo Alejandro Obregón.

Obregón se refería a algunas obras suyas en las que ya se vislumbraba su comentario de denuncia de los acontecimientos violentos en Colombia, como *Estudiante muerto (velorio)* —con el que había ganado el Guggenheim International Award por Colombia

[391] "Yo todavía no he empezado a pintar en serio", *El Tiempo* (Bogotá, 21 de septiembre de 1964), 40.

en 1956— y *Masacre del 10 de abril* (1948). De hecho, la composición de la mujer embarazada yacente tenía reminiscencias a este último cuadro, pintado durante el estallido popular del Bogotazo, ocurrido a raíz del magnicidio de Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948. En ese entonces, Obregón se había basado en los cadáveres recogidos a lo largo de la capital y amontonados en las galerías del Cementerio Central, adonde el pintor acudió a tomar apuntes para la pintura. Ahora, el personaje femenino yacente reaparecía basado en los testimonios de Guzmán Campos en el capítulo de la "Tanatomanía en Colombia", donde se narraban testimonios sobre los aberrantes asesinatos de mujeres embarazadas, homicidios que los victimarios intentaban justificar con el aforismo "no dejar ni semilla"[392]. Pero la forma poética con que Obregón convertía en *La Violencia* el vientre de la mujer en una montaña pretendía expresar su idea de que la maldad era inherente al territorio, que Colombia, como geografía y Estado, eran inseparables de la violencia.

El jurado del XIV Salón Nacional de Artistas de 1962 decidió de forma unánime darle el primer premio de pintura a *La Violencia* de Obregón, una obra que algunos jóvenes artistas y comentaristas comprendieron inmediatamente como un despertar a comprender el arte como una forma de expresión política. Uno de los primeros comentarios a la obra lo demuestra:

> Estuvo bien que se premiara este cuadro que Obregón nos lanzó a la cara. Todo este tiempo de Colombia está amasado en el cuerpo tendido de esta mujer que pesa tremendamente. Toda la miseria y el dolor de los caídos y de sus asesinos están en esas negras superficies y en el fulgor siniestro de los

[392] Guzmán Campos, Fals Borda y Umaña Luna, *La violencia en Colombia*, 227.

> grises sobre el volumen atormentado de los senos y del vientre grávido.[393]

Sin embargo, Marta Traba, que había sido uno de los jurados que habían concedido el premio al artista, sintió preocupación al escuchar de los más efusivos admiradores de la pintura que Obregón "era un pintor comprometido". Temía que aquel artista que había ensalzado como el mayor exponente de la pintura moderna colombiana terminara por sus propios comentarios asociado con un arte político que, como el muralismo mexicano, ella reducía a una manifestación más panfletaria que estética. A pesar de que Obregón había sido claro en sus motivaciones a la hora de hacer la pintura, Traba subvirtió hábilmente su discurso al referirse así a *La Violencia*:

> La idea de la violencia que pintó Obregón se siente como cosa propia en Colombia, porque millares de sacrificados la respaldan trágicamente, pero repercute en cualquier parte sobre cualquier tierra, allí donde se haya cometido un acto de barbarie. Es una idea que ha sido resuelta como pintura: de ahí que el término "obra comprometida" no le corresponda, en absoluto, porque precisamente así se llama a la pintura que se compromete con otra cosa distinta de sí misma, con la política o con la revolución social, con la descripción de la sabana o con el retrato de una dama elegante. Es decir que, a mi juicio, pintura comprometida es algo siempre distinto de la pintura, algo impuro que el pintor

---

393 Germán Mallarino, "Alejandro Obregón: realidad vital y verdad pictórica", *Lecturas Dominicales,* suplemento de *El Tiempo*, 25 de noviembre de 1962, 8.

> persigue y que le desvía del rigor estético, ya sea la suerte de un movimiento político, o el comarquismo con sus múltiples deformaciones, o con el éxito en la "buena sociedad".[394]

Aunque Traba se esforzara en defender la obra con un discurso formalista, ninguna de sus aseveraciones logró callar el sentimiento de frustración que Obregón había experimentado al leer la investigación sobre *La Violencia en Colombia*. Incluso, con el tiempo los comentarios del pintor serían más abiertamente políticos, como lo expresó en esta entrevista de 1975:

> Lo que pasa es que como pintor me entrego al mundo, y dentro de eso hay hechos que son la última gota que derrama el vaso. Yo pinto temas políticos cuando siento que hay como un encargo porque ya no se aguanta más y hay que sentar denuncia, eso es *La masacre*, *La muerte del estudiante*, *La Violencia… El homenaje al Che* […] Yo pinto *La Violencia* porque era un menester. Debía hacerlo. Es el reflejo inmediato del que hablo… los periódicos, la gente, todo el ambiente te espicha y hay que sentar tu protesta, hay que cumplir el encargo social…[395]

Que en un comentario de Obregón aparecieran menciones a "temas políticos", "protesta" y "denuncia" puso al artista en una nueva perspectiva que causó entre los artistas jóvenes un nuevo ímpetu frente a las circunstancias políticas y sociales, las masacres y la represión en el acontecer colombiano. Es paradójico

---

394 Traba, "Obregón, premio nacional".

395 Panesso, *Botero, Grau, Negret, Obregón*, Ramírez: los intocables, 83.

que fuera Obregón, la misma figura llamada a convertirse en el líder del arte moderno nacional y que había sido celebrado por Traba y Gómez Sicre como el adalid de las nuevas generaciones, quien se encargara de conducir la producción artística local a su expresión política más crítica. *La Violencia*, su trabajo más representativo, pasó rápidamente a convertirse en una de las obras más importantes de la historia del arte colombiano, además de consagrarlo con el primer premio de pintura del Salón Nacional después de participar en varias oportunidades sin obtenerlo. Fue tan evidente su rápida influencia que a los pocos años los medios detectaban en el trabajo de los nuevos artistas el legado de *La Violencia*: "Desde que Obregón ganó el premio con su *Violencia* que ha recorrido el mundo cosechando triunfos, los artistas colombianos se han apasionado con el tema"[396]. Sin embargo, ese interés de los jóvenes por el tema de la pintura de Obregón coincidió con un nuevo espíritu juvenil dispuesto a combatir las represiones que a mediados de los sesenta empezaban a ser más evidentes en los países latinoamericanos. En Colombia, los movimientos estudiantiles iniciaron sus protestas contra el intervencionismo de Estados Unidos en América Latina y en Vietnam, contra el gobierno conservador y su represión contra los campesinos insurgentes y los universitarios manifestantes.

El legado de las dos violencias y el nacimiento de la gráfica política

En octubre de 1962, solo un par de meses después del premio de Obregón, el joven pintor Carlos Granada inauguró una exposición individual en la Biblioteca Nacional de Colombia, en Bogotá, donde presentó veinticuatro dibujos de marcado expresionismo —como los que había exhibido meses atrás en la PAU

396 "Cosas que pasan", *El Tiempo*, 29 de agosto de 1965, 14.

por invitación de Gómez Sicre en una exposición individual y en la colectiva "Neo-Figurative Painting in Latin America"— que evidenciaban el influjo del tema de la violencia. Respecto a su exposición Granada comentó: "En general esta exposición está cobijada bajo el tema de la violencia. Y en general mi pintura está dentro del realismo subjetivo. Creo captar, más o menos, una realidad. Mis obras son realmente enfoques morales de un problema colombiano…"[397].

Granada siguió trabajando el tema y en octubre de 1963 obtuvo el primer premio de pintura en el XV Salón Nacional de Artistas Colombianos con la obra titulada *Solo con su muerte*, un cuadro que evocaba un tema macabro que el artista venía elaborando a manera de serie, los velorios pobres en las poblaciones rurales con el cuerpo yacente sobre el comedor de las humildes casas, un tema que ya Obregón había trabajado magistralmente en *Estudiante muerto (velorio)* de 1956. La obra de Granada, como era de esperarse, fue duramente criticada por Marta Traba, que como se ha visto, lo acusaba de plagiar el lenguaje expresionista de Botero y del dibujante mexicano José Luis Cuevas. Toda su animadversión por Granada y su pintura quedó corrosivamente expresada en este párrafo, dedicado al premio otorgado al artista:

> Granada está muy lejos de ser un buen pintor. En su última muestra de la Galería de Arte Moderno era menos mediocre que antes, pero seguía indefinido, lleno de cosas por hacer y de problemas a resolver; esto no ha cambiado en el cuadro del Salón. Al contrario, sus defectos, carencias y truculencias baratas se agravan en una tela gigantesca, gigantesca sin necesidad, porque la escena no requería ese

[397] Germán Rubiano Caballero, "La figuración política", en *Historia del arte colombiano*, t. XI. (Barcelona: Salvat Editores, 1987), 1569.

> tamaño. […] toda esa memoria dramática pierde su dramatismo y se vuelve cartelón de feria al pasarse a los trucos fáciles de una pintura gris y roja, opaca y simple. La obra de Granada no es dramática, es sencillamente circense. "Entre, pase a ver el fenómeno". Con ese cartel podría comenzar la función del circo en que se convirtió gracias o por culpa del primer premio, el Salón Nacional.[398]

Además, Traba expresó su molestia porque los jóvenes artistas estuvieran poniendo de moda el tema de la violencia por encima de la calidad pictórica y porque en ellos se convirtiera en un cliché el efectismo y falsedad de los grandes formatos y las tonalidades de rojos sangrientos, características que según ella, convertían las obras en "cuadros semáforo", "falsamente llamativos e innecesariamente grandilocuentes" [399].

Otras destacables piezas de denuncia política que se exhibieron en el mismo XV Salón Nacional de Artistas Colombianos de 1963 fueron las obras gráficas tituladas *Santa Bárbara* y *Mataos los unos a los otros*, con las que el joven artista Augusto Rendón (Medellín, 1933-Villa de Leyva, Boyacá, 2020) obtuvo el primer premio de grabado. Eran evidentemente alusiones a un hecho violento, presentando en sus imágenes una serie de cuerpos convulsos y deformes estirando al cielo sus extremidades, clamando misericordia por sus vidas. En *Santa Bárbara*, una fiera ataca a una multitud desprotegida, y *Mataos los unos a los otros* representa el fusilamiento de un grupo de personajes desgraciados que suplican frente al soldado que los ejecuta.

---

[398] Marta Traba, "Ante el semáforo del Salón", *La Nueva Prensa* (Bogotá), 18 de octubre de 1963, 2.

[399] *Ibid*.

Los grabados de Rendón se referían a la masacre que en febrero del mismo año había ejecutado el ejército colombiano contra un grupo de obreros huelguistas de la fábrica de Cementos El Cairo en el municipio antioqueño de Santa Bárbara. La huelga, motivada por los bajos salarios de los trabajadores, inició el 23 de enero de 1963 con la toma de las instalaciones por 180 de los 230 trabajadores de la cementera. Y aunque la actitud de los huelguistas fue de resistencia pasiva al iniciar el conflicto, la aparición de las fuerzas armadas para movilizar la materia prima de la fábrica motivó el cierre de las vías y algunos enfrentamientos con los huelguistas, que al final del 23 de febrero dejaron como saldo 12 civiles muertos y 39 heridos después de que el ejército recibiera la orden de la Gobernación de Antioquia de movilizar el producto "costara lo que costara"[400]. Rendón había transformado la macabra noticia en una versión goyesca. En los grabados el artista aprovechaba la expresión de la línea para potenciar el dramatismo de las escenas, usando además, un medio que permitía la reproductibilidad de la imagen para denunciar y difundir su denuncia política.

El tema era reciente en la producción de Rendón. Había estudiado las técnicas gráficas en Florencia, pero a su regreso a Colombia en 1960 las había puesto al servicio de una obra abstracta. Su paso a la figuración y a la denuncia se había producido en los meses anteriores al premio debido a las represiones recientes en el gobierno de Guillermo León Valencia. Entrevistado luego de la premiación, Rendón expresó así su conversión a un arte político:

[400] Germán Jáuregui González, "La masacre de Santa Bárbara, 23 de febrero de 1963" (tesis de grado, Universidad Nacional de Colombia, 2011), 181.

> Después de muchas reflexiones llegué a la conclusión de que yo como pintor no podía darle la espalda a problemas tan tremendos como el de la violencia, que desde hace quince años viene vapuleando y castigando al país. Y es que a esos problemas, nosotros no solamente los artistas sino en general todos los colombianos, no le hemos prestado mayor atención, porque cuando la prensa informa que en el Quindío o en el Valle asesinan a diez campesinos, pensamos que eso sucedió en China o en Rusia o en los Estados Unidos.[401]

Para el historiador Álvaro Medina —quien data en 1963 el inicio del repunte de la gráfica como arte mayor en el arte colombiano[402]—, el viraje de Rendón obedecía a la impresión causada por *La Violencia* de Obregón el año anterior[403], y según la historiadora Ivonne Pini se debía a la influencia del libro *La violencia en Colombia*[404]. A partir de entonces se convertiría en el primer artista en trabajar de manera exclusiva el grabado como medio plástico para la difusión de denuncias políticas. Rendón después comentaría que su uso de la gráfica se debía en gran

---

401 Álvaro Monroy Caicedo, "El primer premio de grabado: un caso de consciencia", *Magazine Dominica*l, suplemento de *El Espectador*, 27 de octubre de 1963, 10D.

402 Álvaro Medina, "La gráfica y la lucha popular en Colombia", *El Semanario Cultural*, revista del diario *El Pueblo* (Cali), 18 de diciembre de 1977, 6.

403 Álvaro Medina, "La contra-alienación en la obra gráfica de Augusto Rendón", *Arte en Colombia* (Bogotá) 1, n.° 1 (julio de 1976), 24.

404 Ivonne Pini, "Gráfica testimonial en Colombia: mediados de los sesenta a comienzos de los setenta", *Arte en Colombia* (Bogotá), n.° 33 (1987), 61.

medida a la practicidad del medio para reproducir copias y a la disponibilidad de una prensa de grabado en las aulas de la Universidad Nacional en Bogotá. Allí, la prensa era manejada por Luis Ángel Rengifo, el único artista que enseñaba en Colombia las técnicas de grabado, y lo hacía en el taller que había fundado en 1951. Rengifo terminaría convirtiéndose en el maestro de Rendón y de toda la generación de grabadores políticos. Rendón se refirió así a sus comienzos en el grabado:

> Por pura casualidad me dediqué al grabado […] tal vez por la aridez que encontré en este campo y el terreno poco propicio. Los pocos artistas que trabajaban esta técnica lo hacían desde Méjico a excepción de Luis Ángel Rengifo. La lámina de zinc se vendía a los periódicos en forma exclusiva. En la Escuela de Bellas Artes de Bogotá tuvimos que restaurar una prensa francesa de 1810 cuyos ejes dentados se utilizaban para moler ladrillo.[405]



Augusto Rendón, *Mataos los unos a los otros*, 1963, aguafuerte y aguatinta, 35 x 50 cm. © Archivo de Augusto Rendón.

[405] Marta Botero de Leyva, "Hasta 'guerrillero de salón' han llamado al maestro Augusto Rendón", *El Colombiano*, 3 de junio de 1977.



Augusto Rendón, *Un homenaje a Colombia*, 1964, aguafuerte.
© Archivo de Augusto Rendón.

Luis Ángel Rengifo (Almaguer, Cauca, 1906-Bogotá, 1986) estaba generacional y artísticamente más vinculado con los artistas nacionalistas. De hecho, entre 1946 y 1950 había estudiado grabado en México en los Talleres de Gráfica Popular, dirigidos por algunos de los prestigiosos muralistas como Pablo O'Higgins. A su regreso a Colombia se había convertido en el único exponente del grabado en el país y desde entonces venía usando las técnicas gráficas como un medio testimonial para comunicar las consecuencias de la violencia bipartidista, una actitud política que evidentemente había emergido en su estancia en México. Su pericia le llevó a recibir algunos elogios de Marta Traba y le permitió ganar el primer premio de grabado en el IX Salón Nacional de Artistas Colombianos de 1958 con una linocopia de marcada línea expresionista titulada *Hambre,* donde una perra hambrienta

busca entre la basura algo de comer para darles a sus crías, una clara alusión metafórica a la pobreza y la miseria en Colombia.

Fue hasta 1963 cuando la obra de Rengifo volvió a cobrar vigencia e importancia, en gran medida debido al efecto del libro de *La violencia en Colombia* y la pintura de Obregón de 1962, y al interés de los jóvenes que empezaban a recobrar entusiasmo por el arte comprometido. En 1963, mientras se desempeñaba como profesor y director de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, Rengifo realizó en los talleres de la Universidad una serie de aguafuertes y aguatintas titulada *13 grabados de la violencia*, de la cual imprimió un tiraje de veinticinco ejemplares que fueron entregados a un selecto grupo de personajes políticos e intelectuales encabezado por el presidente Valencia —un tremendo gesto de ironía y atrevimiento por parte del artista que quedaba disfrazado en la buena voluntad de regalarle una obra de arte, aunque el tenor de las imágenes convertía el amable regalo en un reproche por la represión de su gobierno, una actitud tremendamente provocadora por parte del artista—. De hecho, exhibidos por primera vez a finales de mayo de 1964 en la Biblioteca Luis Ángel Arango en Bogotá, la exposición coincidió con la operación militar denominada "Soberanía" en la población tolimense de Marquetalia.

Como parte de las políticas anticomunistas y contrainsurgentes aplicadas en Colombia, el operativo contra Marquetalia tuvo su génesis el 25 de octubre de 1961 en una discusión en el Congreso donde el senador Álvaro Gómez Hurtado —hijo del ultraconservador expresidente Laureano Gómez— había culpado a la administración de Lleras Camargo por su indulgencia con los insurgentes, señalando que gracias a su laxitud se habían logrado consolidar unas "repúblicas independientes" donde los grupos armados ilegales ejercían el poder, extorsionaban a los campesinos e impedían la entrada de las fuerzas del orden público. La persuasiva oratoria de Gómez Hurtado dejó en el ambiente la impresión de que era necesaria una intervención militar para recuperar la soberanía del gobierno en aquellas regiones. Estados

Unidos, que desde años atrás venía monitoreando la posible influencia de las ideas castristas en América Latina, procedió a estudiar el caso colombiano y a emitir informes y recomendaciones al país para formar grupos contrainsurgentes y paramilitares que combatieran esos focos de comunismo que por su ubicación en la espesa geografía, tenían una gran posibilidad de difundir sus ideas entre los campesinos de las regiones más apartadas del país, allí donde su presencia podía ser más influyente que la del mismo gobierno[406, 407]. El 27 de mayo de 1964, ya en el gobierno de Valencia, el ejército nacional inició la ejecución de la Operación Soberanía, una ofensiva por aire y tierra contra la "República Independiente de Marquetalia", donde un grupo armado de 48 comunistas eran liderados por Manuel Marulanda Vélez "Tirofijo". La ofensiva hacía parte del diseño estratégico de Estados Unidos en el Plan Latin American Security Operation (LASO), en gran parte, legado del teniente general William Yarborough[408], comandante del Centro de Operaciones Especiales del Ejército de Estados Unidos, quien visitó Colombia en 1962. En el marco de aquel programa, el presidente Valencia recibió del gobierno de Estados Unidos la vasta suma de 500 000 dólares[409] para financiar las operaciones contrainsurgentes, lo que explica

---

406 Dyer, Chelsea. "50 years of US intervention in Colombia", Colombia Reports, octubre 13 de 2013, consultado el 25 de junio de 2016, http://colombiareports.com/50-years-us-intervention-colombia/

407 Molano Bravo, Alfredo. "Asalto a Marquetalia", *El Espectador* (Bogotá, 14 de junio de 2014).

408 Eduardo Pizarro Leongómez, "Marquetalia: el mito fundacional de las FARC", *U.N. Periódico* (Bogotá). n.° 57 (9 de mayo de 2004).

409 "Marquetalia vista por los gringos", *Semana* (28 de junio de 1999), consultado el 18 de agosto de 2022, https://www.semana.com/especiales/articulo/marquetalia-vista-por-los-gringos/39731-3/

por qué, aunque Marquetalia era un incomunicado e inofensivo caserío, fue atacado de manera desmedida por tres batallones que sumaban 2000 soldados y un bombardeo aéreo en el que participaron diez helicópteros. La consecuencia del operativo fue la masacre de 15 campesinos —con niños entre las bajas—, torturas a más de 200 habitantes y el desplazamiento de más de 2000 pobladores[410]. El pueblo fue arrasado. A pesar del clamor de los habitantes de la región ante el genocidio, ni siquiera a los padres Camilo Torres y Guzmán Campos se les dio permiso de inspeccionar la zona como observadores. La repercusión internacional de la noticia hizo que Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre y Jacques Duclos se manifestaran contra las políticas guerreristas de Valencia. Aunque los medios difundieron las noticias del exterminio del grupo ilegal y se celebró la contundencia de la operación, Tirofijo y otros guerrilleros escaparon, y el ataque terminó por impulsar a los insurgentes a conformar la guerrilla de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), formalizada en abril de 1966[411].

Por eso la exposición de Rengifo en mayo de 1964, mientras ocurría la Operación Soberanía, tuvo gran repercusión al ser un alegato contra la violencia de Estado. Las imágenes de los grabados estaban inspiradas en el capítulo de la "tanatomanía" del libro *La violencia en Colombia,* así como en las fotografías de este. De hecho, tanto el padre Guzmán Campos como Fals Borda estaban en la lista de los recipientes de la carpeta de grabados. Rengifo había concebido las imágenes para ser acompañadas

---

[410] Comité de la Solidaridad con los Presos Políticos, *El libro negro de la represión. Frente Nacional: 1958-1974.* Bogotá: Mundo Nuevo, 1974, 47-53.

[411] Jacobo Arenas, *Diario de la resistencia de Marquetalia*, 1972, consultado el 2 de mayo de 2026, https://mronline.org/wp-content/uploads/2014/01/Diario_Marquetalia-1.pdf

con una selección de textos extraídos del libro sagrado maya *Popol Vuh* que hacen referencia a la guerra y a la naturaleza violenta de la consecución por el poder. El descarnado expresionismo del artista exageraba las tétricas escenas, algunas de ellas tomando los testimonios del capítulo de Guzmán Campos al pie de la letra como aquel en que se describía que "las mujeres próximas al alumbramiento son bárbaramente asesinadas. Les hacen la cesárea, cambiándoles el feto por un gallo como ocurrió en Virginias (Antioquia) y Colombia (Huila)"[412]. En otro emblemático grabado de la serie se vislumbra un horizonte donde varias cabezas recortadas quedan retratadas en un gesto de terror. Los rostros de las tres cabezas protagónicas parecen ser retratos, de izquierda a derecha, de Laureano Gómez, Alberto Lleras Camargo y Guillermo León Valencia, los tres presidentes asociados a la génesis del Frente Nacional. Es decir que Rengifo le entregó como regalo al presidente una carpeta de grabados en los que Valencia, reconocible por ser el único retrato con bigote, aparecía decapitado y con un terrible gesto de espanto, condenado a la misma suerte que cientos de marginados del país que él dirigía. Así, el obsequio del artista, más que una denuncia, era un acto transgresor para devolver simbólicamente la violencia a quienes consideraba sus directos responsables.

La exposición de Rengifo encontró buena recepción en la crítica. Para el crítico Walter Engel era su consagración artística: "nunca antes había presentado una exposición individual de calidad tan sostenida, y en la cual el oficio hubiera servido tan consecuentemente, como medio de expresión para ideas, formas y ritmos, y no como fin en sí"[413]. La sección de arte de *La*

---

[412] Guzmán Campos, Fals Borda y Umaña Luna, *La violencia en Colombia*, 227.

[413] Walter Engel, "Nuevas personalidades: Luis Ángel Rengifo", *Magazine Dominical*, suplemento de *El Espectador*, 14 de junio de 1964, 15E.

Nueva Prensa, dirigida por Marta Traba, reseñó positivamente la exposición y celebró el nombramiento del artista como director en la Escuela de Bellas Artes[414]. Vale la pena decir que ella fue una de las personalidades a las que Rengifo obsequió una de las ediciones de la carpeta.



Luis Ángel Rengifo, *13 grabados de la violencia*, 1963, 29 x 18 cm. © Fundación Proyecto Bachué.

[414] "Rengifo titular", *La Nueva Prensa* (Bogotá), n.° 117 (16 de junio de 1964), 56.



Luis Ángel Rengifo, *13 grabados de la violencia*, 1963, 29 x 18 cm. © Fundación Proyecto Bachué.

Rendón también reaccionó ante la masacre de Marquetalia con una serie de doce grabados reunidos bajo el título de *Marquetalia: vencer o morir*, que exhibió entre noviembre de 1964 y enero de 1965 en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional. El breve plegable de la exposición incluía textos del movimiento Juventud Comunista Colombiana (JUCO) y extractos del programa de los guerrilleros sobrevivientes de Marquetalia —que se convertiría en el acto fundacional de las FARC—, lo cual hacía explícita la cercanía de Rendón con el Partido Comunista. De hecho, posiblemente el único medio en el que la exposición se reseñó fue en el diario que fungía como órgano de la JUCO, *Voz Proletaria*, en el cual un autor anónimo celebraba el compromiso de Rendón con la figuración para expresar a través del arte una denuncia, en vez de acomodarse a las manifestaciones internacionales en boga —una crítica velada a Traba y su defensa de los artistas abstractos como Negret y Ramírez Villamizar—:

> Aquí no nos hallamos ante un "dolor" abstracto, ante un genocidio en abstracto, etc. Ese dolor y ese

> genocidio tienen unos nombres determinados y sin embargo, ¿quién podría decir que este testimonio no es arte? […] Estos grabados —la obra en definitiva de este hombre joven— son pues un llamado a un examen crítico. Con su aportación, nuestro arte —resumidero de vanos misticismos— halla la oportunidad de reflexiones morales de las posturas éticas (esto quizás explica el silencio de cierta crítica respecto a esta obra). Posturas y reflexiones de que tan necesitado está en el momento presente.[415]



Portada de la invitación a la exposición "Marquetalia: vencer o morir", de Augusto Rendón, 1964. © Archivo de Augusto Rendón.

Otro avezado grabador que junto con Rendón y Rengifo estuvo vinculado a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad

[415] "Los grabados de Rendón", *Voz Proletaria* (Bogotá), 26 de noviembre de 1964, 16.

Nacional, y que terminó de consolidar los medios gráficos de reproducción múltiple como forma de expresión política, fue Alfonso Quijano (Bogotá, 1927). Sus xilografías se alejaron de los estilos vigentes, creando un imaginario muy particular, en gran medida primitivo y a la vez surreal, como se evidencia en su obra más reconocida: *La cosecha de los violentos* (1966), un paisaje alterado por la presencia extrañamente organizada de cadáveres que de forma macabra han sido dispuestos indistintamente en un colorido paisaje flanqueado por un monumental árbol en medio de la curiosamente tranquila escena. Naturaleza y muerte, en esta imagen, inevitablemente recuerdan a *La Violencia* de Obregón.



Alfonso Quijano, *La cosecha de los violentos*, 1966, xilografía iluminada, 53 x 83 cm. © Fundación Proyecto Bachué.

A estos grabadores pioneros pronto se unirían otros artistas que le darían mayor proyección —incluso internacional— a la gráfica colombiana. Granada, Alcántara y Umberto Giangrandi serían los principales artistas de la gráfica a finales de los sesenta e inicios de los setenta, simpatizantes de movimientos políticos de izquierda, ellos les dieron un uso propagandístico a sus trabajos. La sintonía

con otros grabadores latinoamericanos les permitió crear una red para compartir y exhibir sus obras internacionalmente, y llegaron a estrechar lazos con Cuba. En este sentido, el semillero en que se convirtió el taller de grabado de la Escuela de Bellas Artes no solamente especializó a los artistas en una técnica que a pesar de ser antigua, les resultó novedosa para sus fines, sino que también les permitió encontrar en la universidad un espacio de discusión política y de pensamiento disidente. Giangrandi, que se vinculó a la Universidad como profesor en 1966, describe así el clima de tensiones y de revolución que emergía entre los jóvenes estudiantes:

> La prensa en Colombia era una prensa completamente oscura con mucha censura […], pero en la [Universidad] Nacional, con el movimiento estudiantil que se hizo muy fuerte, con todos esos estudiantes pobres de todo el país, había todo un conocimiento y una comunicación oral que era muy importante [y] que no la hacían y no la tenían los periódicos de la época. Incluso en los periódicos de la época, cuando había matanzas en cualquier parte del país ellos no publicaban mayor cosa […], pero la gente que venía de otras regiones —los estudiantes—, sí traían esa información, era por eso que el movimiento estudiantil de la Universidad se hizo realmente muy fuerte, porque era el termómetro de la política interna de un país donde no había comunicación. En ese sentido, la gráfica encajó muy bien, porque, gracias a la particularidad de la multiplicidad la gráfica también irradiaba ciertas posibilidades de un arte mucho más pobre, mucho más económico.[416]

[416] Ferney Shambo, "Hablando del grabado en la Universidad Nacional: algunos testimonios sobre sus inicios", *Revista Calle 14* (Bogotá), 9, n.° 14 (septiembre-diciembre de 2014), 140-141.

Testimonios (1966) y el enlace con Cuba

Toda la serie de eventos sociales, políticos, económicos nacionales e internacionales que venían desarrollándose desde hacía unos años tuvo un efecto contracultural de gran impacto en la juventud a mediados de la década de los sesenta. Los efectos de un gobierno guerrerista y represor como el de Guillermo León Valencia, y la cada vez mayor consciencia de la historia violenta de Colombia, conocida por ese entonces a partir de los estudios publicados por la Universidad Nacional y denunciada por nuevos artistas, promovieron un desencanto por los dos partidos políticos que se enunciaban como únicos y legítimos discursos de construcción de Estado durante el Frente Nacional. La desilusión además se extendía a los Estados Unidos, que con la muerte de Kennedy dejó el camino libre a Lyndon Johnson para imponer políticas aún más agresivas que las de su predecesor a lo largo de Latinoamérica, además de continuar con el bloqueo a Cuba, la tensión de una guerra nuclear con Rusia y su orden de intervenir militarmente en Vietnam.

Estas condiciones generaron una creciente radicalización política y una activa participación de la comunidad juvenil y estudiantil. Los campesinos, los desplazados de sus tierras, los disidentes, los jóvenes inconformes, los atacados y perseguidos por el ejército y la policía, todos los sometidos, marginados y desfavorecidos por los gobiernos del Frente Nacional pasaron a ser la inspiración de un nuevo pensamiento político que produjo rápidas anexiones a movimientos de izquierda, e incluso inserciones en los nacientes grupos guerrilleros que veían en la Revolución cubana el modelo de un cambio. En 1962 Cuba ofreció mil becas para estudiantes extranjeros, y entre la masiva presencia de la juventud latinoamericana se destacó la participación de un grupo de colombianos que en 1964 regresaron instruidos para la organización de un movimiento guerrillero. El 7 de enero de 1965, identificándose como el Ejército de Liberación Nacional (ELN), realizaron su primera incursión armada invadiendo la pequeña población de Simacota (Santander), y el 17 de agosto,

cerca de Bucaramanga, atacaron con explosivos las instalaciones de la petrolera estadounidense Texas Petroleum Company. Además de su confesa ideología marxista-leninista, el grupo armado había acogido los postulados de la teología de la liberación, incluyendo en su organización a sacerdotes católicos de ideologías revolucionarias. A finales del año se les unió el padre Camilo Torres (Bogotá, 1929-San Vicente de Chucurí, Santander, 1966), capellán de la Universidad Nacional, profesor de la Facultad de Sociología y defensor de las luchas estudiantiles, quien había sido saboteado como profesor, político y líder social. Convencido de que la lucha ideológica por la igualdad de condiciones de los ciudadanos no lograría conseguir una transformación por vía democrática, decidió establecer contacto con el ELN y unirse a ellos, internándose en la región del Magdalena medio con fe en que la estrategia de guerra de guerrillas que había funcionado en Cuba tuviera posibilidades en Colombia. Desde allí envió un comunicado explicando sus motivos, especialmente dirigido a todos aquellos sorprendidos porque un intelectual tan influyente en la vida cultural y estudiantil del país, un académico y líder religioso, tomara las armas. En el comunicado, el cura guerrillero argumentaba:

> Cuando el pueblo pedía un jefe y lo encontró en Jorge Eliécer Gaitán, la oligarquía lo mató. Cuando el pueblo pedía paz, la oligarquía sembró el país de violencia. Cuando el pueblo ya no resistía más violencia y organizó guerrillas para tomarse el poder, la oligarquía inventó el golpe militar para que las guerrillas se entregaran. Cuando el pueblo pedía democracia, se les volvió a engañar con un plebiscito y un Frente Nacional que les imponía la dictadura de la oligarquía. Ahora el pueblo ya no creerá más. El pueblo no cree en las elecciones. El pueblo sabe

> que las vías legales están agotadas. El pueblo sabe que no queda sino la vía armada […][417]

Su ingreso a la guerrilla tuvo un efecto propagandístico entre los jóvenes, quienes empezaron a familiarizarse con las ideas de izquierda a raíz de la militancia de un académico, por lo cual el impacto en la comunidad de la Universidad Nacional fue mayor. Sin embargo, el inexperto cura guerrillero murió en combate solo un mes después, en un operativo militar comandado por el coronel Álvaro Valencia Tovar, el mismo que se había opuesto al libro de *La violencia en Colombia* y que había participado en la Operación Soberanía contra Marquetalia. Muerto con tan solo 37 años, Camilo Torres se convirtió rápidamente en un ícono de la inconformidad juvenil, de la lucha guerrillera y de la izquierda. Para todos aquellos que pensaban que la violencia solo ocurría lejos de las grandes ciudades, su muerte la extendió a un escenario mucho más cercano a los intelectuales, lo cual dejó la impresión de que la represión del Frente Nacional —y especialmente del gobierno conservador— contra la disidencia empezaba a ser un asunto que ya no solo aparecía en los medios de comunicación o en las investigaciones de sociólogos, sino en la cotidianidad de la vida académica y cultural del país.

Los jóvenes a quienes no los seducía el llamado a unirse a las guerrillas encontraban en la apatía, el desenfado, la irreverencia y la rebeldía una forma de manifestarse. Gonzalo Arango (Andes, Antioquia, 1931-Gachancipá, Cundinamarca, 1976), un joven escritor que encarnaba aquella actitud, fundó un movimiento literario e intelectual que denominó *nadaísmo*, "una guerrilla

---

[417] Camilo Torres, *Proclama a los colombianos*, 7 de enero de 1966, consultado el 12 de agosto de 2022, https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/handle/10893/19717/Documentos-Camilo-Torres-Frente-Unido.pdf?sequence=1&isAllowed=y

cultural que se planteó como un espacio de disidencia al margen del orden establecido, cuyas armas de protesta eran la ironía y el humor expresados por medio de la palabra y el cuerpo"[418], como lo definió la historiadora Laura Rubio. Al grupo se sumaron el dibujante Pedro Alcántara (Cali, 1942), y el pintor Norman Mejía (Cartagena, 1938-Barranquilla, 2012), dos jóvenes que acababan de obtener recientemente premios en el XVII Salón Nacional de Artistas Colombianos de 1965, para orgullo de Arango, que se ufanaba públicamente de que el nadaísmo estaba "barriendo en todos los campos"[419]. Ambos tenían una obra de marcado expresionismo en sus respectivos lenguajes, y ambos habían sido elogiados por Marta Traba, aunque paradójicamente la obra de los dos era tremendamente contestaria y usaba la violencia como tema de sus denuncias. La pintura de Mejía recurría a una figuración incómoda y convulsa exacerbada por el uso de tonalidades rosas y rojas utilizadas para representar cuerpos agredidos, heridos, mutilados y agonizantes. Los títulos en gran medida explicaban estas representaciones, como en el caso de las obras *La horrible mujer castigadora* —ganadora del premio en el Salón— y *No disparen que estoy muy herido*, obras que se inscribían en una denuncia política sobre las desmedidas acciones del Estado contra la población civil. Había una correspondencia entre la pintura de Mejía y el dibujo de Alcántara, tanto en la violencia de su gesto al presentar cuerpos agredidos, como en la temática de torturas y asesinatos. En ambos casos, Traba comprendió sus temas como algo accesorio que, por su naturaleza agresiva, se prestaba para reafirmar el gesto violento del color de Mejía y la línea nerviosa y expresionista de Alcántara, y a ambos los destacó

[418] Laura Rubio León, *Nadaísmo: una propuesta de vanguardia* (Bogotá: Instituto Distrital de las Artes, 2022), 80.

[419] Gonzalo Arango, "Cartas", *El Corno Emplumado* (México D. F.), n.° 18 (abril de 1966), 233.

dejando en un plano secundario el contenido de sus obras. Sobre el dibujante dijo cuando ganó el premio en el Salón de 1965:

> Pedro Alcántara Herrán no solamente es el mejor dibujante que hay hoy día en Colombia, sino que es un sorprendente artista, que persistiendo en su estilo y eliminando algunos errores motivados por el exceso de facilidad, podrá colocarse al lado de José Luis Cuevas, de México, o de Leonard Baskin, de los Estados Unidos.[420]

El mismo año, Traba describió elogiosamente la pintura de Norman Mejía así:

> Manejando una terrible gama: rosas eróticos mezclados con grises y negros; formas cuya memoria visceral ataca directamente cualquier concepto de armonía y belleza; composiciones difíciles, marcadas por un dibujo firme, esclarecedor, sin ninguna ambigüedad: crea un sistema expresivo, donde no solo se habla claro, sino que se subraya y marca el acento […] Descarnada y despellejada, esta pintura rescata una voluntad formal decididamente antirromántica. Los circunloquios desaparecen con él: grave y estupendo golpe asestado a aquella mentalidad colombiana que sigue apoyada sobre la alegoría y la hipérbole.[421]

---

[420] Marta Traba, "La Batalla n.° 17", *La Nueva Prensa* (Bogotá), n.° 138 (25 de septiembre de 1965), 52-56.

[421] Marta Traba, "Norman Mejía: la vida física", *La Nueva Prensa* (Bogotá), n.° 126 (19 de julio de 1965), 46-47.

Los dos artistas fueron invitados por Traba a hacer exposiciones individuales en el Mambo en 1965, y en junio y julio participaron en el Festival de Arte de Vanguardia en Cali, un evento creado por los nadaístas. Sin embargo, el II Festival de Arte de Vanguardia, realizado entre el 16 y el 28 de junio de 1966 en Cali, fue más politizado y contestatario que su primera versión. Por ejemplo, el nadaísta y sociólogo Diego León Giraldo lanzó un documental sobre su maestro y amigo, el padre Camilo Torres, asesinado solo unos meses atrás en su primer combate como guerrillero del ELN. Se presentó una exposición de cortometrajes documentales y carteles cubanos traída de La Habana por el nadaísta Elmo Valencia[422] —quien había sido invitado como jurado del Premio de Ensayo de Casa de las Américas en 1965—, y Marta Traba, que había hecho su primer viaje a Cuba unos meses atrás, presentó una polémica conferencia titulada "Yo elegí la libertad", en la que hacía explícita su simpatía por la Revolución cubana. Las repercusiones de esta conversión política se analizarán más adelante.

Con este ambiente de efervescencia política, Rendón, Granada y Alcántara realizaron una exposición colectiva que hacía parte del programa del Festival. El título que reunió la muestra de los tres artistas fue "Testimonios", y tenía como antecedente una exposición individual de Granada presentada en 1963 en la Galería El Callejón de Bogotá, con obras inspiradas en el libro *La violencia en Colombia*. Los grabados y dibujos de Rendón y Alcántara se sumaron a las pinturas de Granada, coincidiendo todos en un lenguaje expresionista que se prestaba para señalar el cuerpo como territorio transgredido por la violencia política.

[422] Carta de Pedro Alcántara a Haydée Santamaría y Marcia Leiseca, 17 de julio de 1965. Carpeta "Pedro Alcántara", Archivo Activo Casa de las Américas, La Habana.

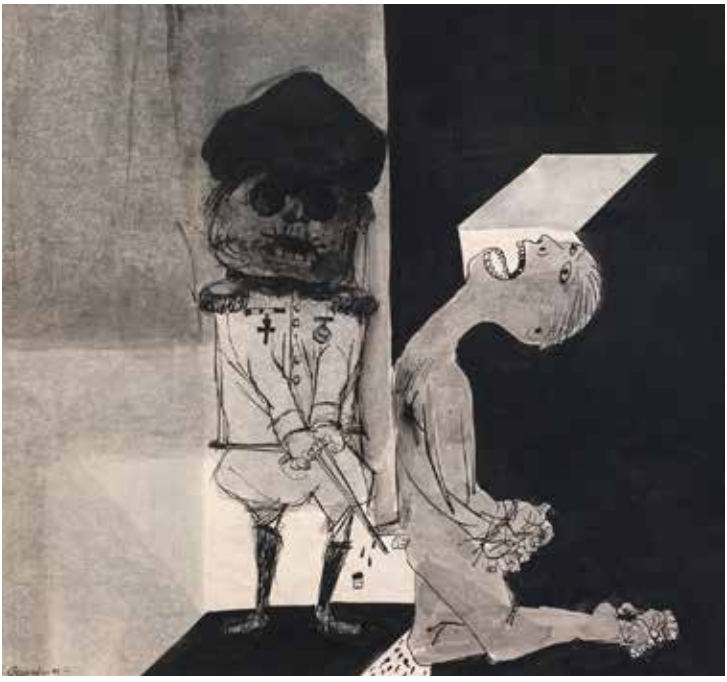
El plegable de la exposición tenía como portada un dibujo de Alcántara inspirado en el pintor renacentista Il Pisanello, donde dos personajes aparecían ahorcados y atados de manos con expresiones desgarradoras en sus rostros que evidenciaban la tortura a la que estaban expuestos. El dibujo estaba acompañado de una fotografía extraída del libro *La violencia en Colombia*, proveniente del archivo de Guzmán Campos, en la que tres hombres jóvenes posaban frente a la cámara con expresión de resignación ante la cuerda que rodeaba su cuello, y que anunciaba un ahorcamiento masivo. Los artistas habían decidido presentar en el folleto un fragmento de texto extraído del libro, una selección que dejaba claramente en evidencia que, según su percepción, de la violencia era responsable el Estado que había oprimido a los campesinos hasta que estos no habían encontrado otra alternativa que levantarse en rebelión:

> Es de allí, "del espectáculo del crimen, de su grupo en lucha a vida o muerte, de su ambiente, de su frustración, de su ignorancia, de la injusticia, de la impunidad, del hambre, de la desnutrición que lleva al crimen, de un sentido de defensa del núcleo familiar, del inicial horror a la muerte y del gozo que produce la venganza, del abandono de sus jefes y de la explotación por segundones, de su analfabetismo, de su tierra arrasada, del odio, de su impotencia, de todo esto entremezclado…" de donde nace el hombre violento.[423]

[423] *Catálogo del II Festival de Arte de Vanguardia* (Cali, 1966). Archivo de Pedro Alcántara, Cali.



Pedro Alcántara, de la serie *Testimonios*, 1965, tinta sobre papel. 70 x 50 cm. © Archivo de Pedro Alcántara.



Carlos Granada, de la serie *Testimonios*, 1965, tinta sobre papel, 34 x 40 cm. © Archivo de Carlos Granada.



Plegable del II Festival de Vanguardia, de Cali, 1966. © Archivo de Pedro Alcántara.

Gracias al contacto que ya tenían los artistas con Cuba, una versión de "Testimonios" fue llevada a la isla a finales de 1966 para ser exhibida en la Galería Latinoamericana de la Casa de las Américas, en La Habana. Por efecto de un complejo cambio de nombre que tuvo la muestra en esa nueva versión, y ampliando la recepción que tuvo en Cuba, se profundizará sobre esta exposición más adelante. Finalmente, en 1967 fueron invitados por el grupo de artistas venezolano El Techo de la Ballena a exhibir "Testimonios" en la Galería Universitaria de Arte de Caracas. En esta versión la exposición aparecía dedicada a la memoria de Camilo Torres[424], y presentaba a un cuarto participante: el joven dibujante Darío Morales. La exposición fue recibida con interés en Venezuela, donde el crítico Perán Erminy resaltó su carácter provocador:

> Lo que se expone en *Testimonios* es un arte estrechamente vinculado a los conflictos y preocupaciones sociales y éticas que agitan a Colombia. Es un arte "comprometido" con la realidad que vive un país: un arte realizado por pintores que sienten en carne propia la necesidad ineludible de participar —no como simples espectadores, sino activamente y a fondo— en la vida de la sociedad que los rodea. Lo que se proponen estos artistas no es transformar a la pintura, sino transformar al hombre y al país. Para ello se valen de sus obras como instrumentos de choque. Arte y artistas responden aquí a una sola actitud frente a la vida. Actitud que, en lo racional y lo afectivo, se traduce en una conducta

[424] Miguel González, *Pedro Alcántara Herrán, 1960-1980* (Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1980).

> de rebeldía profunda ante un sistema de vida que los niega y los aliena.[425]

A pesar de la importancia de la exposición, el interés y capacidad de informar que lograba en sus distintas versiones, esta sería la última vez que se presentara la muestra colectiva, y la última vez que este grupo de artistas colaborara en un proyecto colectivo.

Marta Traba, que debió presenciar la exposición en Cali por ser parte de los conferencistas invitados en el II Festival de Arte de Vanguardia de 1966, no se refirió a la exposición. A pesar de su admiración por Alcántara, tal vez su animadversión por Granada la cohibió. En cualquier caso, por esas fechas libraba otras batallas que ocupaban más sus preocupaciones —como se verá a continuación—, y además, también vivía su propio tránsito hacia la radicalización de sus ideas. Al ver en retrospectiva la politización del arte en este contexto, Traba comentó:

> Del 60 al 70, los artistas latinoamericanos han variado muy notablemente su actitud, que ha pasado de la apoliticidad y la discusión teórica a una franca militancia o a una verdadera angustia por integrarse a la zona problematizada de sus sociedades. Dentro de ese cambio, determinado en gran parte por la Revolución cubana y la subsiguiente esperanza que desató en Latinoamérica la liberación de un pueblo, el artista se ha autodefinido como un rebelde, o un testigo incómodo, o un elemento ofensivo para los sistemas imperantes […] Esto lleva a pensar que el artista "quiere ser peligroso"

---

[425] Perán Erminy, "'Testimonios' del arte colombiano", *Revista Imagen* (Caracas), junio de 1967, 21.

> en Latinoamérica y se vanagloria de convertirse en factor de sedición y perturbación […][426]

LA RADICALIZACIÓN DE MARTA TRABA

A principios de 1965, Marta Traba, como directora del Mambo, recibía el apoyo económico de ESSO, que pagaba el arriendo del local que alojaba al museo en Bogotá. Su vínculo con Gómez Sicre en Washington estaba más firme que nunca en ese momento en que se realizaban los ESSO Salon of Young Artists en Estados Unidos. Además, Traba ejercía la crítica de arte de forma regular en distintos medios de comunicación colombianos, especialmente desde *La Nueva Prensa*, un semanario que su esposo Alberto Zalamea había fundado en 1961.

Replanteo desde cero (1965)

Entre 1958 y 1960 Traba había mantenido regularmente una columna de crítica de arte en la prestigiosa revista *Semana*, que en ese momento dirigía Zalamea, una publicación que había fundado en 1946 el expresidente y exsecretario de la OEA Alberto Lleras Camargo. Zalamea era hijo del periodista y político liberal de izquierda Jorge Zalamea, lo que explica el pensamiento político en que había sido formado, con las ideas liberales de su padre. Jorge Zalamea tuvo no solamente una constante relación con el Partido Comunista Colombiano, sino que además se vinculó a partir de 1952 al Consejo Mundial de la Paz, una organización global de izquierda que le permitió recorrer China, la Unión Soviética y otras naciones socialistas europeas. En 1952 escribió a partir de su viaje el libro *Reunión*

[426] Traba, *Dos décadas vulnerables*, 152-153.

en Pekín: ensayo de política internacional, y en 1961, producto de su estancia en Cuba, escribió el ensayo *Antecedentes históricos de la Revolución cubana*, publicado en Colombia por el Partido Comunista, un libro que desde entonces le permitió tener una estrecha relación con la isla.

Alberto Zalamea compartió la perspectiva política de su padre e incluso lo invitó a participar asiduamente en la revista *Semana*, razón por la cual en 1960 empezó a recibir presiones de los accionistas, que pertenecían mayoritariamente a la revista norteamericana sobre asuntos interamericanos *Vision* —con un 55% de la revista—, que había sido dirigida también por Lleras Camargo en uno de sus prolongados periodos de estadía en Washington. El malestar de los accionistas se debía al enfoque en apariencia elogioso que hacía Zalamea de la Revolución cubana[427]. En un comunicado, el director de la revista incluso contó: "Uno de los socios llegó hasta el extremo de visitar al presidente de la República, para acusarme de pertenecer al Partido Comunista, como si el señor Lleras estuviera vinculado en forma alguna a ese partido o a esta revista"[428]. Sin embargo, Lleras sí tenía mucho que ver, pues estaba vinculado a *Vision* como director del Comité Editorial, cargo en el que permaneció hasta 1978.

Un boicot económico orquestado por los anunciantes y accionistas finalmente aceleró la salida de Zalamea de la revista *Semana*, pero al poco tiempo, en abril de 1961, junto a su esposa Marta Traba, comprometieron su patrimonio para fundar el semanario *La Nueva Prensa*, en la que el periodista no solamente agudizó sus comentarios de crítica política, sino que además usó la publicación como un órgano de difusión disidente que buscaba

---

427 "Suspendida la revista 'Semana'", *El Tiempo*, 2 de agosto de 1960, 13.

428 "Crisis en 'Semana' revela su director Alberto Zalamea", *El Tiempo*, 26 de julio de 1960, 13.

unir los movimientos políticos alternativos como una tercera opción frente a las dos fuerzas del Frente Nacional, el Partido Liberal y el Conservador. Así, *La Nueva Prensa* brindó un valioso espacio al Movimiento Revolucionario Liberal (MRL) —una disidencia liberal de izquierda—, la Alianza Nacional Popular (Anapo) —fundada por el exdictador Gustavo Rojas Pinilla— y al Frente Unido del Pueblo —movimiento político fundado por el padre Camilo Torres—. Zalamea, por su parte, intentó unir todos estos grupos en uno solo, el denominado Movimiento Democrático Nacional (MDN), usando la revista como medio de difusión de sus propuestas políticas.

Hacia 1965 el contenido de *La Nueva Prensa* de Zalamea era cada vez más incómodo, sus críticas al gobierno nacional eran más fuertes y, en general su animadversión al Frente Nacional, sus propuestas de nacionalizar la economía y su disposición a transcribir discursos de los representantes de Cuba o la Unión Soviética en sus páginas marcaron una clara línea editorial de la revista que se mostraba como una publicación disidente y en contravía de los contenidos de "la gran prensa", como Zalamea llamaba a los medios de comunicación masivos manejados por las mismas élites que ostentaban el poder político en el país. Su apoyo a Rojas Pinilla como jefe de la oposición y su constante participación en debates en los que exponía su parecer sobre estos asuntos políticos junto a otros contertulios polémicos y de izquierda como el sacerdote Camilo Torres, lo fueron convirtiendo en un personaje *non grato* para la gente que se representaba la alta política.

Traba empezó a compartir los puntos de vista de su esposo y en 1965 sus columnas de arte en *La Nueva Prensa* empezaron a tener un tinte más político que armonizaba con el espíritu crítico de la revista. De hecho, en abril publicó el artículo "Replanteo desde cero", que como su título indica, proponía un punto de inicio a una nueva perspectiva acorde a las circunstancias políticas de ese entonces, muy particularmente debido a la invasión

militar a República Dominicana orquestada por Estados Unidos ante la preocupación de un brote revolucionario inspirado en la Revolución cubana. En su columna, haciendo un diagnóstico de los movimientos artísticos contemporáneos, Traba definía la pintura de Estados Unidos como una "estética del deterioro", refiriéndose así a la fugacidad del arte norteamericano representado por la pintura de acción de Pollock, seguida por la violencia de Kooning y luego por la meteórica ascensión del arte pop. A este sucesivo, rápido y radical cambio de movimientos artísticos y teorías del arte no se le podía seguir el ritmo, por lo cual la argentina decía en un tono crítico que "Estados Unidos convierte la noción del arte en un permanente neologismo. […] Los neologismos son antropófagos. Unos se comen a los otros impiadosamente"[429]. Por lo tanto, al comparar esta sucesión de movimientos con una suerte de modas pasajeras propias de una sociedad de consumo[430], concluía que "el subdesarrollo nos ha salvado de esta catástrofe protocolarizada y convertida en estilo contemporáneo por el arte norteamericano"[431]. Traba complementaría esta idea alarmando que producto de aquella imperante estética del deterioro se empezaba a hacer evidente una amenazante "invasión estética" proveniente de Nueva York: "No se trata sólo de exportar nuevas formas, hechos y principios estéticos, sino de atraer a los propios artistas. La plana mayor de los artistas latinoamericanos se va a vivir a Estados Unidos o aspira a viajar y exponer en Nueva York" [432].

---

[429] Marta Traba, "Replanteo desde cero", *La Nueva Prensa* (Bogotá), n.° 131 (6 de abril de 1965).

[430] Traba, *Dos décadas vulnerables*, 114.

[431] Traba, "Replanteo desde cero".

[432] Marta Traba, "La lucha contra el mimetismo en el arte", *La Nueva Prensa* (Bogotá, 1965), reproducido en Araújo, ed., *Marta Traba*, 351.

Es decir que Traba empezaba a hacer una crítica a los acontecimientos en los que ella misma había participado. En cuestión de meses se había puesto en las antípodas de su propio pensamiento. Aquellos reproches de 1965 posiblemente fueron los primeros que le hacía al arte de Estados Unidos y, por tanto, recibió la inesperada respuesta del director de Asuntos Culturales de la OEA, Rafael Squirru —jefe directo de Gómez Sicre en la PAU—, al "Replanteo desde cero" en tono de llamado de atención, con una carta titulada "No tan desde cero"[433], que publicó la misma revista, en la cual le reclamaba a Traba sus comentarios. Para él, el artículo de Traba estaba lleno de arbitrariedades, como descartar de "cero" a grandes artistas latinoamericanos que habían recibido influencia del arte europeo. Atizando el debate, Squirru insinuó que esas aseveraciones podían constituir un desconocimiento a la labor de Gómez Sicre en la promoción del arte latinoamericano. Es decir, que no solamente el cubano se enteró de la insólita crítica de Traba contra Estados Unidos, sino que además, con la desaprobación de Squirru, se podría pensar que por orden suya la División de Artes y la PAU se abstendrían de seguir contando con ella entre sus colaboradores. Después de todo, por qué tener en Estados Unidos un colaborador que ahora desdeñaba la benéfica influencia que había brindado ese país al arte latinoamericano, calificándolo ahora de "invasión estética". Efectivamente, el Salón ESSO de Artistas Jóvenes de 1964 sería la última colaboración entre Gómez Sicre y Traba.

El reclamo de Squirru se dio por los mismos días en que Alberto Zalamea emitía fuertes críticas a la OEA desde *La Nueva Prensa* por legitimar la invasión de Estados Unidos a República Dominicana, quedando en evidencia el sesgo por parte de la organización interamericana. Estos acontecimientos desencadenaron

[433] Rafael Squirru, "No tan desde cero", *La Nueva Prensa* (Bogotá), n.° 134 (19 de julio de 1965).

el repudio del periodista, que se ensañó contra la OEA y contra los artículos con los que Lleras Camargo defendía en *Visión* la intervención de Estados Unidos. Por ejemplo, en mayo de 1965 Zalamea reprodujo en la revista un punzante artículo de un corresponsal en Washington que desenmascaraba los lazos entre la OEA, los Estados Unidos y sus intereses comerciales en Latinoamérica:

> Se sabía que la carta [fundacional] de la OEA formalizaba la iniciación del imperialismo contemporáneo o neoimperialismo […] Los gobiernos firmantes sabían que de labios afuera rendían pleitesía a una democracia inexistente […] Los Estados Unidos firmó a sabiendas [de] que, cuando se hablaba de no intervención se decía […] 'no intervención armada', dejando ilesa su facultad de intervenir por otros medios conocidos ya por su Agencia Central de Inteligencia […] En términos generales la OEA tenía por función proteger las cosas de los norteamericanos en América Latina, sus tierras de United Fruit, sus centrales de American Sugar and Refining Company, su Creole Petroleum, su mina de cobre Braden o Kennecott, o Anaconda, o su frigorífico Swift, o su Sulphur. En fin sus cosas. Para eso se hizo el pacto, para proteger esas cosas. […] Ver funcionar a la OEA en la cuestión dominicana ha sido uno de los espectáculos más nauseabundos presenciados por este corresponsal.[434]

Es por esa época que la ayuda económica de ESSO al Mambo se interrumpió. Sin duda, el replanteo de Traba, sus comentarios y las críticas políticas de Zalamea definieron el

---

[434] Leopoldo Aragón, "OEA: casos, cosas y causas", *La Nueva Prensa* (Bogotá), n.° 133 (mayo de 1965).

final de la subvención que recibía el museo. Pero en vez de que esto aplacara las nuevas ideas políticas de Traba, la condujo a un lugar que también determinaría una gran influencia en su pensamiento: la Universidad Nacional. Al perder el apoyo de ESSO, Traba se dirigió a las directivas de la Universidad para proponerles llevar el Museo al interior del campus en Bogotá, que pasaba por tiempos convulsos con la radicalización del movimiento estudiantil y el asesinato de su exprofesor Camilo Torres —que era amigo y cercano al matrimonio Traba-Zalamea—. A esta nueva experiencia se le sumó a inicios de 1966 el primer viaje de la crítica a Cuba, un acontecimiento que transformaría su pensamiento y cambiaría su vida.

Marta Traba y la Revolución cubana (1966)

Alberto Zalamea tenía una gran amistad con el ministro de Guerra del gobierno de Guillermo León Valencia, el general Alberto Ruiz Novoa, quien en su cargo había implementado el beligerante Plan LASO para contener las incipientes guerrillas escondidas en la geografía colombiana. Sin embargo, Ruiz Novoa era más bien un militar de ideas de izquierda, y su experiencia castrense lo había llevado a comprender el conflicto colombiano como un desequilibrio social para el que la solución más certera, más que las acciones militares, era que se "reparta la riqueza equitativamente y disminuya el abismo que hay entre las clases sociales en la sociedad colombiana. […] Es urgente e inaplazable, modificar las estructuras de nuestra sociedad"[435]. Estas frases del general pertenecen a un discurso suyo conocido como "Cambio de estructuras", que le valió su destitución por orden del presidente Valencia, quien, sorprendido por lo que parecía ser más un

[435] Alberto Ruiz Novoa, *El gran desafío* (Bogotá: Tercer Mundo, 1965), 95.

lanzamiento a candidatura presidencial que una alocución de un ministro, impugnó al militar en el mismo escenario acusándolo de tener un tufillo marxista y conteniendo al público con una tajante y arbitraria respuesta: "Mi general Ruiz, la grandeza de Colombia consiste en que un presidente legítimo, aunque inerme, le pueda decir 'no' a un ministro que tiene en sus manos todas las armas de la república"[436]. La molestia del presidente en gran medida se debía a que en su discurso el ministro se extralimitaba en sus funciones, y abordaba temáticas que parecían hacer una crítica a su gobierno. En los siguientes días la tensión política se agravó tanto que el mismo Guillermo León Valencia confesaría después que durante la destitución del ministro Ruiz Novoa, realizada en privado en la oficina presidencial, tenía lista una pistola dentro de su saco, adelantándose a la posibilidad de que el militar lo atacara en cuanto le pidiera su dimisión[437]. Años después, el exministro confirmaría que efectivamente había una conspiración contra el presidente Valencia, pero no en favor de Ruiz Novoa, sino del general Rojas Pinilla. Sin embargo, la destitución de Ruiz Novoa y la consecuente detención de Rojas Pinilla entorpecieron los planes para derrocar a Valencia[438].

Para Guillermo León Valencia, el discurso del "Cambio de estructuras" no había sido escrito por Ruiz Novoa. Según el presidente,

> Era un discurso muy elocuente, de una factura literaria completamente diferente de los giros castrenses del

---

436 Edgar Téllez y Álvaro Sánchez, *Ruidos de sables* (Bogotá: Editorial Planeta, 1997), 150.

437 "Tormentoso retiro del general Ruiz Novoa", *El Tiempo*, agosto 24 de 1997, consultado el 30 de julio de 2019, http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-635484

438 Téllez y Sánchez, *Ruidos de sables*, 54.

> general y con una sutileza y argumentación digna de un intelectual de altos quilates, más que de un militar, por inteligente que él sea. No sé quién lo escribió, probablemente este joven Zalamea..., Alberto, haya podido tener buena parte, mas me inclino a creer que ese discurso fue escrito por un equipo, aunque redactado en definitiva por una misma pluma, para darle unidad.[439]

¿Podía haber sido Marta Traba parte de ese equipo que tramaba un golpe de Estado o, por lo menos, la incursión política de un nuevo candidato? Es posible, según veremos. En cualquier caso, Alberto Zalamea venía convenciendo al militar de que las fuerzas militares no debían subordinarse a los gobiernos de turno como una guardia pretoriana[440], y aprovechó *La Nueva Prensa* para difundir todos los planteamientos sociales con que el militar empezaba a ganar adeptos en las izquierdas intelectuales[441].

La destitución de Ruiz Novoa se llevó a cabo a finales de enero de 1965, fecha en la que él y Zalamea fundaron el MDN, teniendo ahora al militar como contrincante popular para las elecciones de 1966. Sin embargo, la coalición de Zalamea y Ruiz

---

439 *El Tiempo*, "Tormentoso retiro".

440 Los siguientes artículos publicados en *La Nueva Prensa* expresan el espacio que cedía Zalamea al general Ruiz Novoa en su revista, que estaba estigmatizada por su sectarismo de izquierda, lo cual a su vez le daba cierto prestigio a Ruiz Novoa: "En defensa del Ejército Nacional", *La Nueva Prensa* (Bogotá), n.° 82 (1962), 71; Alberto Zalamea, "Algo más importante que un golpe", *La Nueva Prensa* (Bogotá, 9 de junio de 1964), 75; Alberto Ruiz Novoa, "La violencia la desataron los políticos, dice Ruiz Novoa", *La Nueva Prensa* (Bogotá), n.° 82 (1962), 21; "Militares en retiro renuevan apoyo a Ruiz Novoa", *La Nueva Prensa* (Bogotá), n.° 86 (1965), 5.

441 *El Tiempo*, "Tormentoso retiro".

Novoa se diluyó a mediados de 1965, cuando el general se unió a las filas liberales y Zalamea, ante la desilusión y traición del militar, se unió a la Anapo del general Rojas Pinilla. En conclusión, las esperanzas de Zalamea para el futuro de Colombia estaban depositadas en un movimiento popular revolucionario, y esas intenciones políticas provocaron otro boicot económico a *La Nueva Prensa*, ahora por parte del gobierno y de sus patrocinadores, lo que terminó causando su cierre un poco antes de que el gobierno conservador de Valencia terminara su mandato. Con el número lanzado el 16 de junio de 1966, el órgano informativo fundado por Zalamea y donde Traba produjo uno de sus más constantes espacios de crítica, terminaba[442]. Pocos meses después Traba diría al respecto: "Toda consigna fulgurante [en Colombia] tenía su reverso siniestro. En el anverso, libertad de opinión; en el reverso, persecución económica a la prensa disidente"[443].

Estos acontecimientos políticos ocurrían por los mismos días en que Marta Traba viajaba por primera vez a Cuba, a inicios de 1966. Su suegro, Jorge Zalamea, obtuvo en 1965 el premio de ensayo otorgado por Casa de las Américas de La Habana por el libro titulado *La poesía ignorada y olvidada*, y fue invitado como jurado para la edición de 1966, además que se le permitió nominar jurados para otras modalidades del premio, para lo cual sugirió a Marta Traba como jurado del Premio de Teatro[444]. Al mismo tiempo, Traba se había presentado de forma anónima al Premio de Novela de 1966 con *Las ceremonias del verano*, un texto literario

---

442 Verlichak, *Marta Traba: una terquedad furibunda*, 167.

443 Marta Traba, *El son se quedó en Cuba* (Bogotá: Ediciones Reflexión, 1966), 59.

444 Telegrama de Manuel Galich (subdirector de la Casa de las Américas) enviado a Jorge Zalamea en diciembre de 1965, carpeta Jorge Zalamea, Archivo Histórico Casa de las Américas, La Habana.

escrito recientemente, y con el cual obtuvo el premio. Así que su visita tuvo al final un doble propósito. Con el prestigioso galardón otorgado por una institución de amplio renombre en Latinoamérica, Traba tuvo la oportunidad de viajar por primera vez a Cuba entre mediados de enero y la primera semana de febrero de 1966. En una entrevista concedida a la escritora Elena Poniatowska en los primeros días de 1966, Traba le confesaba que su posición política era de izquierda y que se declaraba en oposición al gobierno vigente en Colombia, lo que en sus palabras los convertía en "enemigos políticos a muerte" con Gómez Sicre, a pesar del aprecio que decía tenerle como crítico e impulsor del arte latinoamericano, una fuerte aseveración impensable hasta entonces. Pero, además, le contaba sus planes de viaje:

> Ahora […] yo salgo para Cuba y sé que después de mi viaje a Cuba, la OEA me va a retirar todos sus afectos, pero para mí es un viaje importantísimo, porque me parece que por primera vez se produjo una revolución que no liquida a sus artistas… Voy a ver a Amelia Peláez, a Wifredo Lam, a Portocarrero.[445]

La agenda de Traba en Cuba fue intensa según lo demuestran las actas del archivo histórico de la Casa de las Américas. Visitó talleres, museos y tuvo reuniones para establecer numerosos acuerdos de cooperación e intercambios con la institución[446]. Un mes después le escribió desde París en tono amistoso a la

---

[445] Poniatowska, "Orozco, Rivera, Siqueiros".

[446] "Asuntos tratados entre la señora Marta Traba y la Casa de las Américas", enero de 1966; "Trabajo realizado con Marta Traba", Centro de Documentación sobre América Latina Juan F. Noyola, febrero de 1966, carpeta Marta Traba, Archivo Histórico Casa de las Américas, La Habana.

directora de la institución cubana, Haydée Santamaría: "ustedes y Cuba nos escamotearon el impacto de París […] no hablamos de Haussmann ni de De Gaulle sino de Fidel y de ustedes […] En una palabra, estamos contaminados, radioactivizados por ustedes!"[447]. También le anunciaba que escribiría cuatro artículos sobre su viaje a la isla:

> Estoy casi segura que los publicarán, no por simpatía hacia Cuba, sino por el escándalo que significará que una persona a la cual todos los días los comunistas le dicen que está pagada por el FBI, escribe a favor de Cuba: pero si no se atrevieran a sacarlos, de todos modos se los mandaré a La Habana[448].

De regreso a Colombia, en abril, Traba dictó conferencias en algunas universidades de Bogotá, donde describió y defendió la Revolución cubana. Las conferencias dieron paso a los cuatro artículos en los que por primera vez Marta Traba hizo mediática su simpatía por la Revolución cubana, publicados en mayo de 1966 en la revista *Cromos*[449]. Los artículos se vislumbraban tan controversiales que otras revistas se habían negado a publicarlos, por lo que *Cromos* fue la única en correr el riesgo. Sin embargo, la revista, previendo algún tipo de repercusiones prefirió eximirse

---

[447] Carta de Marta Traba a Haydée Santamaría (París, 21 de marzo de 1966), carpeta Marta Traba, Archivo Histórico Casa de las Américas, La Habana.

[448] *Ibid*.

[449] Marta Traba, "El son se quedó en Cuba", *Cromos* (Bogotá), 9 de mayo de 1966, 10-12; Marta Traba, "Los niños cubanos", *Cromos* (Bogotá), 16 de mayo de 1966, 12-15; Marta Traba, "El revés de la trama", *Cromos* (Bogotá), 23 de mayo de 1966, 9-11; Marta Traba, "La invasión a Cuba", *Cromos* (Bogotá), 30 de mayo de 1966, 10-12.

de responsabilidad por las apreciaciones de la autora: "*Cromos* publicará los 4 artículos de Marta Traba, sin más comentarios que este. Que Dios tenga de su mano a *Cromos*…"[450]. A las polémicas cuatro entregas se sumó la conferencia que la argentina presentó en el II Festival de Arte de Vanguardia de Cali en junio de 1966, titulada "Yo elegí la libertad", en la que se refería a cómo sus nociones de *libertad* y *democracia* se habían ido degradando en sus experiencias durante el gobierno de Perón en Argentina y posteriormente en una Colombia dominada por la oligarquía del Frente Nacional:

> La irrisión, que nuestros dirigentes han hecho de la democracia, ha terminado de disminuir a cero el valor de ese concepto. Ya no podemos aspirar, por consiguiente, a alcanzar la democracia como meta porque esa palabra ha sido falseada y pervertida, liquidado el concepto, tergiversada la significación. Abandonando los conceptos, he llegado a la conclusión de que debemos adherir a tal o cual régimen político por sus resultados, sin miedo alguno acerca del calificativo con que unos y otros lo designen. Ya no hay más que una verdad, y es el hecho objetivo, la revolución que produce el cambio y transforma la vida de la gente. Y nada hay tan inobjetable y preciso, en este terreno real de las realizaciones, como la Revolución cubana.[451]

---

[450] Jaime Restrepo, "Cromos y Cuba", *Cromos* (Bogotá), 16 de mayo de 1966, 12.

[451] Traba, *El son se quedó en Cuba*, 60.

> … Creo que dentro de ese desacato sin tregua como califica [Carlos] Fuentes la palabra del escritor libre, debe haber márgenes de reprobación y márgenes de adhesión, a medida que esa palabra se refiere a los hechos que nos rodean, a las realidades que unos y otros, de cualquier lado o filiación que sean, puedan presentarnos. Y es ahí donde adhiero a los hechos positivos de la Revolución cubana, o mejor dicho a la Revolución cubana como la creación política, social y económica más importante ocurrida en nuestro continente en este siglo.[452]

Aunque elogiada por los jóvenes y los intelectuales en el contexto de efervescencia política propio del Festival, la noticia de que la famosa crítica argentina que se movía entre las élites colombianas de políticos, empresarios y señoras de clase alta coqueteaba con el comunismo, produjo una desagradable sorpresa y desilusión en un amplio sector del público cultural que consideraba a Traba, por su estatus de personaje público, un modelo digno de seguir. A la prensa llegaron numerosas cartas de indignación por la defensa que Traba hacía de Fidel Castro, e incluso se llegó a sugerir que por escribir los artículos elogiosos le habían pagado con el Premio de Novela de Casa de las Américas[453].

Traba, que sagazmente comprendía incluso la desaprobación como una oportunidad para la polémica y su posterior mediatización, en vez de esconder sus declaraciones o recular sobre su posición, prefirió recopilar la conferencia y los cuatro artículos en un libro que publicó pocos días después, en agosto de 1966: *El son se quedó en Cuba*. A pesar de que su autora se apresuraba a presentar sus textos

---

[452] *Ibid*., 64.

[453] *Ibid*., 50.

como impresiones de una espectadora sobre la isla, tan lejana a la militancia anticomunista como a la apasionada defensa revolucionaria[454], su introducción terminaba cediendo paso a una mujer que había quedado admirada ante La Habana desprovista de avisos de Coca-Cola y Bavaria, de mansiones en barrios ricos convertidas en escuelas públicas gratuitas, de una población completamente alfabetizada, de una apuesta literaria por los grandes intelectuales latinoamericanos, de la imponencia de la Casa de las Américas, de la despreocupación económica que se notaba en los artistas y creadores, una Cuba tropical, caribeña y caliente que se creía una fría sucursal rusa. En contraste, su aproximación se extendía en reproches a Estados Unidos por el bloqueo y el desembarco en bahía de Cochinos, a la dictadura de Batista por su poder dirigido a la protección de los favorecidos, y así, al final terminó argumentando en favor de la resistencia militar de la revolución[455].

En el artículo titulado "Los niños cubanos", la crítica hacía mención al citado "cambio de estructuras" del general Ruiz Novoa refiriéndose a cómo el autoexilio de los disidentes de Castro había concluido en la utilización de sus grandes mansiones del barrio Vedado para la conformación de instituciones educativas para niños. De esta forma, Traba concebía el "cambio de estructuras" como una dinámica humanizadora, social, pedagógica e igualitaria dentro del gobierno revolucionario[456]. Esa mención despertó la suspicacia de los contradictores de la crítica argentina, que evidenciaron la relación entre ella, Alberto Zalamea y el general Ruiz Novoa[457]. Es decir que quedaba en el aire la sospecha de que ella y Zalamea

[454] *Ibid*., 9.

[455] *Ibid*., 33-35.

[456] *Ibid*., 19.

[457] *Ibid*., 45-46.

podían ser los *ghostwriters* de los discursos del militar —como lo sugería el presidente Valencia— y, además, que el programa político que Zalamea y Ruiz Novoa proponían estaba inspirado en la Revolución cubana, si es que la idea del "cambio de estructuras" correspondía a un modelo socialista.

La valentía mostrada al tratar un tema tabú, intocable, de lo cual solo podía esperarse como reacción la desaprobación y el repudio, era admirable, aunque esa inclinación hacía parte de su personalidad irreverente. Ya desde el título del libro la autora prevenía a sus lectores que estaban frente a un texto procastrista, pues se oponía al común decir de los disidentes exiliados: "el son se fue de Cuba". Traba incluso integró al libro la posterior polémica que despertaron sus artículos en *Cromos*, las respuestas de sus contradictores y sus descargos a estas, previendo una mayor agitación en el ambiente y además manifestando la firmeza en la cual se mantendría. Todos estos comentarios de la argentina serían tenidos en cuenta más adelante, cuando se la acusara de participar en política pese a ser una ciudadana extranjera, un argumento que el gobierno usaría el año siguiente para expulsarla del país, como se verá más adelante.

En cualquier caso, la proyección de *El son se quedó en Cuba* no fue más allá de la controversia local, y aún permanece como uno de los ensayos menos conocidos y estudiados de Traba. Sin embargo, en Cuba, la Casa de las Américas solicitó copias del texto y se encargó de difundirlo en numerosas embajadas cubanas en el mundo, a los medios de comunicación nacionales y a varias entidades gubernamentales[458], convirtiendo a Traba en autora de un texto de propaganda de gran difusión a pesar de que ella declaraba que no era militante. El gobierno revolucionario entendió

---

458 "Relación de las personas a las que fue enviado el texto de Jaime Restrepo y Marta Traba", 1966, carpeta Marta Traba, Archivo Histórico Casa de las Américas, La Habana.

que el ensayo servía para expresar la perspectiva entusiasta de los intelectuales latinoamericanos hacia Cuba. Eso afianzó temporalmente los lazos de Traba con la Casa de las Américas.

Entre 1965 y 1966 habían coincidido eventos de gran repercusión en la vida personal y profesional de Marta Traba, como el final del apoyo económico de ESSO y la consecuente anexión del Mambo a la Universidad Nacional, la quiebra y el cierre de *La Nueva Prensa*, el premio de Casa de las Américas y el viaje a Cuba. En 1966 Traba incluso participó —y ganó con *Los laberintos insolados*— en la segunda edición del Premio de Novela organizado por los nadaístas, un certamen de gran repercusión por presentarse abiertamente como una provocación contra el Premio ESSO de novela, que dicho grupo atacaba por considerarlo como una forma de colonización cultural de Estados Unidos. Todos estos hechos fueron definiendo en la producción intelectual de Traba una nueva forma de pensamiento político antiimperialista, que tuvo repercusiones en su relación con quienes habían sido hasta entonces sus aliados en proyectos artísticos de afinidad de conceptos y visiones, como Gómez Sicre. En un texto de 1972, la misma Traba ubicaría en estos eventos la ruptura al decir: "A partir de la Revolución cubana la OEA cayó en el desprestigio y la definitiva inoperancia, y la relación con las artes plásticas declinó hasta casi desaparecer"[459]. Al producirse un rompimiento con esos acontecimientos, la alianza que desde 1958 y hasta entonces había dado forma a un tipo de arte en Colombia se deshacía completamente en 1966, dejando a partir de entonces un espacio abierto para el surgimiento de nuevas visiones y propuestas en las que el pensamiento político de los artistas haría parte fundamental de sus obras.

[459] Marta Traba, "Nueva versión del lobo y caperucita: reflexiones sobre las artes plásticas latinoamericanas", *Revista de la Universidad de México* XXVI, n.os 6 y 7 (febrero-marzo de 1972), 30.

Expulsión de Colombia y éxodo (1967-1969)

El gobierno de Guillermo León Valencia terminó en 1966 con un país nuevamente sumergido en la violencia y un creciente enfrentamiento entre el ejército y emergentes movimientos guerrilleros. Su sucesor y tercer presidente del Frente Nacional fue Carlos Lleras Restrepo (Bogotá, 1908-1994) —primo segundo del expresidente Alberto Lleras Camargo—, un liberal de mano dura como su antecesor conservador: mantuvo el estado de sitio, restringió el derecho de reunión, prohibió las huelgas estudiantiles, censuró publicaciones y letreros con consignas con el pretexto de que incitaban a subvertir el orden público, permitió la detención sin orden judicial de personas consideradas sospechosas, prohibió a los extranjeros en Colombia viajar a Cuba[460] y restringió el ingreso de ciudadanos y legaciones soviéticas al país[461]. Además, ejerció una fuerte represión contra los movimientos estudiantiles —en los que alguna vez participó como líder estudiantil de su alma mater, la Universidad Nacional de Colombia—, que estaban enardecidos por las políticas autoritarias de sus dirigentes, sus incursiones militares y la baja en combate del padre Camilo Torres. Desde el inicio de su mandato Lleras Restrepo estigmatizó a los estudiantes con el argumento de que usaban "un lenguaje provocador, insolente y salpicado de cierta jerga comunista"[462].

---

460 Boaventura de Sousa Santos y Mauricio García Villegas, *El caleidoscopio de las justicias en Colombia* (Bogotá: Siglo del Hombre Editores-Universidad de los Andes, 2001), 1: 320.

461 Central Intelligence Agency (CIA), CIA-RDP-79T00975A014200060001-7, Freedom of Information Act Electronic Reading Room, consultado el 17 de agosto de 2022, https://www.cia.gov/readingroom/docs/CIA-RDP79T00975A014200060001-7.pdf

462 Mauricio Archila Neira, *Idas y venidas, vueltas y revueltas: protestas sociales en Colombia 1958-1990* (Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2018), 103.

Un tiempo atrás, en 1964, Lleras Restrepo había sido invitado al campus de la universidad en Bogotá para dictar una conferencia en la Facultad de Derecho, la misma de donde había egresado. El político esperaba una cálida bienvenida, pero fue recibido con una agresiva rechifla que lo obligó a esconderse en un edificio de la universidad. Pocos minutos después el presidente Valencia desplegó un violento operativo militar para ingresar al campus en rescate del acorralado liberal. A aquella vergüenza de no ser bien recibido en su universidad se le sumaron los abucheos de los estudiantes durante su candidatura presidencial para las elecciones de 1966. Sin embargo, su ruptura total con la juventud universitaria ocurrió el 24 de octubre de 1966 cuando, estrenando su mandato, ingresó al campus con John D. Rockefeller III —hermano mayor de Nelson— para la inauguración del edificio del Instituto Colombiano Agropecuario (ICA), financiado por la Fundación Rockefeller. Esta vez la humillación al presidente fue mayúscula porque tanto él como su invitado fueron interceptados, acorralados y atacados con piedras, ladrillos y tomates lanzados por un grupo de estudiantes. El periódico *El Tiempo* registró que Rockefeller, sorprendido y aterrado en medio de la pedrea preguntaba desesperadamente en inglés "¿Este desorden es contra el presidente o contra mí?"[463], y aunque el descontento era general, el diario reportó que la manifestación era en contra de la intervención de multinacionales norteamericanas en la universidad[464]. El grupo se atrincheró en el interior de uno de los edificios a la espera de la intervención de un batallón del Ejército que ingresó violentamente para rescatarlos con tanques de guerra. La vergüenza internacional de

[463] "Rockefeller aterrado por la pedrea", *El Tiempo*, 25 de octubre de 1966, 6.

[464] "Cobarde atentado al presidente", *El Tiempo*, 25 de octubre de 1966, 1.

Lleras Restrepo al dejarse ver tan frágil frente a un grupo de estudiantes en sus primeros días de mandato, y su incapacidad de brindarle seguridad a un Rockefeller fueron determinantes para que el presidente perdiera su tolerancia con los movimientos estudiantiles. Cientos de estudiantes fueron encarcelados, algunas universidades públicas que protestaron fueron cerradas, y las políticas que les daban independencia a las instituciones fueron luego intervenidas por medio del Decreto 3157 de 1968, que autorizaba al gobierno a tomar control absoluto del sistema educativo de la nación y a nombrar a los rectores.



Fotografía en la portada del diario *El Tiempo* en la que se expone la ubicación de Rockefeller y del presidente Lleras durante el ataque de los estudiantes de la Universidad Nacional. "Cobarde atentado al presidente", *El Tiempo*, 25 de octubre de 1966, 1. Archivo de Christian Padilla.

La actitud amenazante de Lleras Restrepo se extendió incluso a los profesores que expresaron su molestia por la desmedida ocupación militar de un recinto académico, a quienes el presidente les dedicó este mensaje:

> Todavía hay inclusive dentro de algunos grupos del profesorado de la Universidad Nacional, gentes que se sienten obligadas a claudicar delante del desorden, a tratar de ganar popularidad y tolerancia con actitudes equívocas delante de hechos condenables y delictuosos. Pero el gobierno tiene bien trazado su camino, sabe lo que tiene que hacer para que la Universidad Nacional sea el semillero del progreso, de cultura, de investigación científica que requiere la dirección general del país, quiere impulsar esa universidad y no va a dejar que siga convertida simplemente en un foco de agitación política. Que ese gran hogar del espíritu colombiano sea lo que tiene que ser y no la trinchera de las amarguras y de los odios estimulados por gentes e ideologías que nada tienen que ver ni con nuestros intereses ni con el porvenir verdadero de la Nación.[465]

El acento xenófobo de las últimas palabras se dirigía a los profesores extranjeros y de ideologías abiertamente de izquierda como Marta Traba, profesora de la Facultad de Artes, directora de Extensión Cultural de la Universidad y también directora del Mambo, quien ya había hecho explícita su simpatía con la Cuba revolucionaria unos meses atrás. De hecho, Traba, que había sido invitada nuevamente a la isla para ser jurado del Premio en la Casa de las Américas, envió cartas a la institución explicando que debía declinar la invitación temporalmente[466] porque Lleras

[465] Carlos Lleras Restrepo, "Universidad, terror, progreso" (discurso, 1966), Archivo Señal Memoria, Bogotá, consultado el 17 de mayo de 2020, https://www.senalmemoria.co/articulos/universidad-nacional-de-colombia-en-la-mira

[466] Carta manuscrita de Marta Traba a Marcia Leiseca, 27 de octubre de 1966; Carta del Museo de Arte Moderno de Bogotá dirigida

Restrepo había expedido algunos decretos de orden público entre los cuales estaba la prohibición de viaje a Cuba, penalizado con la retención del pasaporte[467].

En 1967 las tensiones entre el gobierno y los estudiantes subieron de tono. En ese clima de intrigas, falsas incriminaciones, judicialización de estudiantes e intervenciones militares se celebró, ese mismo año, el primer centenario de la Universidad Nacional. En conmemoración se abrió una convocatoria para levantar una escultura monumental que celebrara al máximo gestor de la institución y propulsor de la Ciudad Blanca (nombre con que también se conoce al campus universitario en Bogotá): el expresidente liberal Alfonso López Pumarejo. Hacían parte del jurado Marta Traba, los arquitectos Rogelio Salmona y Fernando Martínez Sanabria, funcionarios de la Universidad como Mario Latorre —secretario general y posteriormente rector— y el decano de la Facultad de Artes, Eduardo Mejía Tapia. Luego de ver las propuestas el jurado seleccionó como ganadora la escultura de Feliza Bursztyn: una construcción vertical con tubos de metal de distintas dimensiones y grosores soldados entre sí, que algunos calificaron simplemente como "chatarra pegada", un comentario al que la artista ya estaba acostumbrada por su nada convencional método de trabajo con objetos encontrados, soldadura y formas abstractas. El 14 de junio de 1967, la misma semana en que la polémica sobre la pertinencia de la obra abstracta de Bursztyn escalaba a la prensa nacional, una manifestación de estudiantes de la Universidad Nacional se tomó la avenida calle 26 —ubicada frente al campus— para protestar contra el alza de las tarifas del transporte público y arengar en conmemoración del cura y profesor Camilo Torres —asesinado el

---

por Marta Traba a Marcia Leiseca, 6 de noviembre de 1966. Carpeta Marta Traba, Archivo Histórico Casa de las Américas, La Habana.

467 "Severas medidas de orden público", *El Tiempo*, 27 de octubre de 1966, 1.

año anterior—. Lleras Restrepo vio en el bloqueo un acto criminal que debía ser sofocado con toda la contundencia de la fuerza disponible y dio la orden de realizar un despliegue exagerado y violento de escuadrones militares para cerrar toda la universidad. Los militares entraron disparando gas pimienta y atacando a los manifestantes e incluso a los estudiantes y profesores dentro de las aulas, que fueron sorprendidos en medio de clases con los estruendos de balas dentro de los edificios de la Ciudad Blanca[468]. Hasta el rector expresó su rechazo por el excesivo uso de la fuerza, que dejó más de 100 heridos entre asfixiados por los gases y lesionados por disparos de armas de fuego, además de 577 retenidos[469].

Al día siguiente de aquella asonada histórica, el 15 de junio de 1967, los desmanes se reiniciaron, así el ejército invadió la universidad con patrullas y tanques de guerra, y violentamente tomó control de esta por 96 horas. Los profesores emitieron un comunicado exigiendo la liberación de los docentes y estudiantes retenidos arbitrariamente y repudiando la violencia con que había sido atacada la Universidad[470]. Marta Traba incluso recibió, resguardó y auxilió a algunos estudiantes heridos dentro del Museo, y allí mismo ocurrió un curioso evento con un soldado que confundió las esculturas de Bursztyn con chatarra o material bélico usado por los manifestantes. La anécdota sería menor si no fuera porque detonó la expulsión de Traba:

> Luego de la ocupación de la Universidad Nacional de Bogotá, un militar me preguntó (ya que era la

468 "Ocupada la Universidad", *El Tiempo*, 14 de junio de 1967, 1, 28.

469 "Rueda Montaña analiza la situación de la Universidad", *El Tiempo*, 17 de junio de 1967, 25.

470 "Profesores de la Nacional fijan su punto de vista", *El Tiempo*, 19 de junio de 1967.

directora de Cultura) dónde debían ponerse ciertas estatuas adquiridas por la Universidad. Le respondí que si no se había fijado en los destrozos que el ejército había hecho. Era absurdo preocuparse de la colocación de esculturas en una Universidad arrasada. Me mandaron llamar de la Comandancia, cosa que empavorecía a mis amigos, y ante el general reafirmé: "Debería usted pasar a la Universidad para ver cómo la ha maltratado el ejército".[471]


EL ESPECTADOR
DIARIO DE LA MAÑANA
Desórdenes en la U.
Numerosos Estudiantes y Policías Lesionados
20 Dirigentes Privados Van a la Cartina
El Monumento a López
Anticipan Vacaciones en la "U"
Incidentes en Cartagena
Dos Buses y un Campero, Destruidos por Estudiantes

Noticia sobre la intervención militar en la Universidad Nacional compartiendo portada con una reseña sobre el monumento a López Pumarejo propuesto por Feliza Bursztyn. *El Espectador*, 14 de junio de 1967, 1. Archivo de Christian Padilla.

Las quejas de la argentina llegaron a conocerse pronto por el organismo de inteligencia nacional, el Departamento Administrativo de Seguridad (DAS), que inmediatamente le comunicó al

[471] Elena Poniatowska, "Marta Traba o el salto al vacío", *Revista Iberoamericana* LI, n.os 132-133 (julio-diciembre de 1985), 887.

presidente Lleras Restrepo. El 22 de junio de 1967, una semana después de los acontecimientos, Marta Traba fue notificada por medio de la Resolución 1693 del DAS, de su inminente expulsión de Colombia, acusada de intromisión de un extranjero en asuntos internos del país[472], y además, de haber participado en La Habana en actos que fomentaban la actividad subversiva, argumentando que su viaje a Cuba en enero de 1966 había coincidido con la Conferencia Tricontinental de Dirigentes Comunistas, en la que se había creado la Organización Latinoamericana de Solidaridad (OLAS), "entidad encargada de impulsar la actividad subversiva en el continente y promover la solidaridad con la Revolución cubana"[473], acontecimiento al que se le responsabilizaba de inspirar el ensayo "El son se quedó en Cuba". El presidente Lleras Restrepo explicó la acusación así:

> Marta Traba venía realizando una campaña pro-castrista en el país y había declarado que Cuba era el único territorio libre de América […] Nosotros no podemos dejar sentado el precedente de que extranjeros hagan propaganda castrista vinculada a las actividades subversivas que le están costando al país tanto dinero y preocupaciones.[474]

Años después Marta Traba contó sus impresiones sobre ese momento crítico, y la forma como los hechos acontecieron:

---

[472] "Expulsada Marta Traba", *El Colombiano*, 23 de junio de 1967.

[473] "El caso Marta Traba: el DAS explica las razones de la expulsión y la revocatoria", *El Tiempo*, 8 de julio de 1967, 11.

[474] Verlichak, *Marta Traba: una terquedad furibunda,* 170.

> Para mí fue como un mazazo en la cabeza, un golpe tremendo; me sentí como María Antonieta en la guillotina, pero dado que el gobierno colombiano no paga jamás, no pudieron conseguir fiados sino dos pasajes de avión... y éramos tres. Entonces resolvieron alargar el plazo a cuarenta y ocho horas, casualidad que me salvó. Inmediatamente estalló en Colombia el más grande movimiento de opinión organizado por mis amigos; durante esas cuarenta y ocho horas clave llegaron al despacho del presidente Lleras centenares de cables rechazando la expulsión. Este movimiento, insólitamente, duró quince días, al final de los cuales el presidente habló por televisión y dijo cosas graciosas, como:... A pesar de que era una destructora de las instituciones establecidas, a pesar de que la señora Traba era la cabeza de punta de la Revolución cubana en Colombia, a pesar de que ella misma afirmaba de que Cuba era el único territorio libre de América, se había enterado [de] que tenía dos hijos colombianos, por lo que decidía, de acuerdo con las consideraciones humanas, permitirle vivir en Colombia, siempre y cuando no volviera a decir ni pío.[475]

El movimiento internacional que respaldaba a Traba era nada menos que la nómina principal de la intelectualidad latinoamericana, entre ellos Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, José Luis Cuevas, Carlos Fuentes y Ángel Rama, a los que se sumó un grupo de profesores de la Universidad Nacional, quienes enviaron una carta al presidente de Colombia

[475] Poniatowska, "Marta Traba o el salto al vacío", 887-888.

pidiéndole que reconsiderara la arbitraria medida[476]. Sorprende que entre los intelectuales y artistas nacionales firmantes de las cartas de apoyo estuviera Pedro Nel Gómez, artista muralista que años atrás había sido foco de las críticas de la argentina[477].

Aunque para entonces Traba y Zalamea estaban separados, él jugó un papel importante en revertir la expulsión, ya que sus contactos políticos le permitieron hacer llegar directamente al presidente una carta en la que argumentaba que no podía expulsar a la argentina por ser madre de dos menores de edad colombianos —Gustavo y Fernando Zalamea Traba—[478]. La presión funcionó, pero como ella contó, fue castigada con la condición de abstenerse de referirse a temas políticos, y además la obligaron a abandonar sus cargos en la Universidad Nacional como profesora y directora de Extensión Cultural[479]. Como el Mambo gozaba de independencia a pesar de funcionar dentro de la Universidad, su renuncia a la dirección del Museo fue simbólica, puesto que continuó ejerciendo como presidente de la Junta Directiva, mientras nominalmente figuraba como director su amigo, el artista Alejandro Obregón.

Entre 1967 y 1969 el intercambio de cartas entre Marta Traba y la Casa de las Américas fue profuso. Adelantándose a su inminente expulsión de la Universidad, la argentina escribió constantemente para ser invitada de nuevo e incluso solicitó a la institución que le dieran trabajo dadas las circunstancias que

---

476 "El caso de Marta Traba: presentado alegato contra la resolución de expulsión", *El Tiempo*, 27 de junio de 1967, 3.

477 "Lleras habla sobre caso de Marta Traba", *El Tiempo*, 24 de junio de 1967, 11.

478 Verlichak, *Marta Traba: una terquedad furibunda*, 170.

479 "Se retira Marta Traba de la U. N.", *El Tiempo* (Bogotá, 25 de junio de 1967), 1, 21.

auguraba Colombia para ella. Su correspondencia estaba siendo vigilada y retenida por el DAS, lo que agudizaba sus intenciones de salir del país[480]. En diciembre de 1967 el escritor Mario Benedetti, que había llegado a La Habana encargado de fundar el Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas, escribió a Traba invitándola a instalarse en Cuba y a trabajar en la naciente institución junto a él[481], pero ante la constante amenaza de perder su pasaporte, y con ello la posibilidad de volver a ver a sus hijos en Colombia, la propuesta no prosperó.

Aunque Traba permaneció en el país y siguió vinculada al Mambo, las tensiones entre ella y la universidad aumentaron. En 1969 Traba decidió realizar en el Mambo una exposición paralela al XX Salón Nacional de Artistas Colombianos con los artistas rechazados, pero un movimiento de artistas y profesores de la universidad que participaban en el salón oficial —encabezado por Carlos Granada— se movilizó contra la exposición de Traba, lo cual llevó al rector a expresar su malestar porque un museo dentro de la universidad se prestara para polémicas motivadas por rencillas personales, más aún si estas implicaban a los profesores. Esto desató una crisis en la relación entre el Mambo y la Universidad. El 8 de mayo de 1969 Marta Traba renunció definitivamente al Museo que había creado catorce años atrás y recomendó que el cargo de dirección quedara en manos de su joven discípula y gestora cultural Gloria Zea (Bogotá, 1935-2019). Despojada de los puestos en la Universidad que generaban sus ingresos económicos y sin opciones de manifestarse profesional

---

480 Carta de Marta Traba a Marcia Leiseca, julio 31 de 1967. Documento 48, carpeta Marta Traba. Archivo Histórico Casa de las Américas, La Habana.

481 Carta de Mario Benedetti a Marta Traba, 1 de diciembre de 1967. Documento 55, carpeta Marta Traba. Archivo Histórico Casa de las Américas, La Habana.

ni políticamente, Traba fue empujada al exilio. Al poco tiempo dejó el país y se estableció en Uruguay, donde formó pareja con el ensayista y crítico literario Ángel Rama, y continuó su crítica de arte desde el diario *Marcha*. Posteriormente pasó periodos breves en Puerto Rico y Venezuela, pero procuró siempre mantener sus lazos con Colombia, adonde regresaría esporádicamente. Por su parte, Gloria Zea supo mantener la independencia del Mambo y, en una admirable trayectoria de casi cinco décadas al mando (1969-2016) logró hacer crecer la colección de las 80 piezas con que la recibió a más de 5000, realizó cientos de exposiciones y publicaciones, y entre 1976 y 1985 aseguró la construcción de una sede física para el Museo diseñada por Rogelio Salmona.

¡YANQUIS GO HOME!: ANTIIMPERIALISMO, RESISTENCIA Y PROTESTA

La única visita a Colombia del presidente Kennedy —que a su vez fue la segunda de un mandatario de Estados Unidos—, el 17 de diciembre de 1961, fue promocionada en el marco de la Alianza para el Progreso (APP) como un gesto para reafirmar los lazos de amistad entre las dos naciones, y fue adornada publicitariamente con la fundación de un barrio para familias de clase obrera que, poco tiempo después del asesinato del presidente de Estados Unidos, sus agradecidos habitantes denominaron *Ciudad Kennedy.* Pero realmente la breve visita relámpago, que tan solo duró catorce horas, se redujo a un encuentro para confabular con el mejor aliado panamericano, el presidente de Colombia Alberto Lleras Camargo, sobre el futuro de las políticas interamericanas de Estados Unidos y convencerlo de dar su voto para la expulsión de Cuba de la OEA en la próxima reunión que se realizaría en enero de 1962. Lleras era el mejor exponente del espíritu de la APP, ya que él mismo había sido el artífice de un golpe de Estado

contra una dictadura militar, lo cual lo convertía en un paladín de la democracia latinoamericana. Por eso, Kennedy veía en él a la persona apropiada para elevar ante la OEA la solicitud de expulsión de Cuba. No fue casualidad que los tres países visitados por Kennedy en aquella gira relámpago de tres días por Latinoamérica (Colombia, Venezuela y Puerto Rico) fueran los mismos que pidieron la expulsión de la isla. Pero Kennedy previamente había solicitado a Lleras Camargo que su breve viaje a Bogotá coincidiera con la fundación de algún proyecto de vivienda que estuviera en ejecución y que fuera financiado por el Banco Interamericano de Desarrollo para demostrar los beneficios de la APP.

Pero aquel desinteresado y filantrópico espíritu de Kennedy fue ampliamente cuestionado desde sus inicios por quienes veían en la APP una fachada del gobierno de Estados Unidos para seguir interviniendo en las políticas de los países latinoamericanos. Estas ideas habían sido manifestadas por el Che Guevara en la quinta sesión plenaria del Consejo Interamericano Económico y Social de la OEA en agosto de 1961, y también el ascendente político chileno Salvador Allende, que la describió como una "consigna publicitaria para engañar a los pueblos del continente, abusando de la alta dosis de analfabetismo en que se les ha mantenido sepultados"[482]. Como ya se ha mencionado, se ha demostrado que el 90 % de la millonaria ayuda económica de la APP a Colombia se destinó a apoyo militar[483], y entre 1961 y 1967 el país recibió

---

[482] Salvador Allende, *Discurso en la Universidad de Montevideo* (1967), consultado el 24 de abril de 2015, http://www.salvador-allende.cl/Documentos/1950-69/Critica%20a%20la%20Alianza%20para%20el%20Progreso.pdf

[483] Garzón Real, *Operación Cóndor*, 7.

subsidios de 60 millones de dólares para las Fuerzas Militares[484]. Por eso, a la esperanzadora visita de Kennedy a Colombia le contrasta la guerrerista presencia del teniente general William Yarborough, solo unos meses después, para recomendar a las Fuerzas Armadas colombianas la creación de tropas contrainsurgentes y la conformación de grupos paramilitares para exterminar la presencia del pensamiento castrista que emergía en las poblaciones rurales del país. Sus recomendaciones, y la financiación de Estados Unidos fueron tenidas en cuenta cuando el Estado decidió perpetrar genocidios como el de la toma militar de Marquetalia en 1964[485]. El sucesor de Kennedy, Lyndon B. Johnson, en 1965 incluso llegó a contemplar una invasión militar en Colombia semejante a la que había realizado en República Dominicana recientemente, pero el embajador de Estados Unidos en Colombia, Oliver Covey, aconsejó no intervenir para evitar un levantamiento mayor debido a la creciente impopularidad y el descontento generalizado que dejaba la injerencia de Estados Unidos en los países de la región[486].

Pero a mediados de los años sesenta no todas las estrategias de penetración de Estados Unidos se basaban en intervenciones militares. En 1965 David Rockefeller contribuyó en la creación del Council of the Americas, y a partir de este, en 1967 fundó el Center for Inter-American Relations (CIAR), organismos alojados en un edificio de la familia Rockefeller en Nueva York. El CIAR era una organización libre de impuestos financiada con

---

484 Calvo Ospina, *El terrorismo de Estado en Colombia*, 66.

485 Pizarro Leongómez, "Marquetalia: el mito fundacional de las FARC".

486 Ana María Jaramillo, "E. U. planeó invadir a Colombia", *El Tiempo*, 1 de junio de 1999, consultado el 18 de agosto de 2022, *https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-895907; Semana*, "Marquetalia vista por los gringos".

contribuciones privadas, dedicada a realizar actividades culturales e intercambios de apoyo en América Latina, muy sintonizada con el discurso paternalista de Kennedy en la APP. Sin embargo, varios investigadores como Eva Cockcroft[487] y Shifra Goldman[488] han atribuido la fundación de esta institución a un intento de lavar la imagen negativa de Estados Unidos, deteriorada tras las intervenciones en Cuba y República Dominicana; de ahí que en su nómina figuraran funcionarios del Departamento de Estado y miembros del Consejo de Relaciones Exteriores[489]. Además, conformado por una junta de empresarios con intereses económicos en Latinoamérica, el CIAR pretendía subvertir aquellos aspectos impopulares de Estados Unidos mediante un organismo cultural que, más que promover iniciativas artísticas y filantrópicas, se interesara en estudiar y comprender las circunstancias sociales y políticas del Cono Sur, o, en palabras de la institución,

> Is designed to meet two critical needs: more effective communication among those concerned with the process of political and social development in the Hemisphere; and greater awareness in the United States of the artistic accomplishments and cultural traditions of Latin America, the Caribbean and Canada.[490]

Sus millonarios recursos permitieron que, en sus años de funcionamiento (1967-1985), se realizaran importantísimas

---

[487] Cockcroft, "Abstract Expressionism", 132.

[488] Goldman, *Pintura mexicana*, 56.

[489] "El imperio de Rockefeller", *Punto Final*, n.° 81 (17 de junio de 1969), 14.

[490] Center for Inter-American Relations, *Fernando Botero* (Nueva York: Center for Inter-American Relations, 1969).

revisiones del arte latinoamericano, teniendo inicialmente como director del programa de exposiciones al prestigioso Stanton L. Catlin. De esta forma, los Rockefeller continuaron su mecenazgo e influencia cultural en América Latina, ya no solamente con el MOMA, sino con una institución dedicada exclusivamente al arte latinoamericano. El CIAR se destacó por imponentes investigaciones que se materializaron en exposiciones retrospectivas ambiciosas, como las dedicadas a Fernando de Szyszlo (1972), Leonora Carrington (1976) y Rufino Tamayo (1979), y otras muestras colectivas que analizaron detalladamente el arte colonial, el prehispánico, la abstracción y, en general, las manifestaciones artísticas modernas. La participación de artistas colombianos en sus exposiciones colectivas tuvo una importante presencia, pero además se destacaron la gran exposición retrospectiva dedicada a Botero en 1969 —quien contaba apenas 36 años, pero tenía ya una profusa producción— y en 1970 una de Obregón.

El artista y ensayista Orlando Suárez Suárez afirma que todo aquel impulso al arte latinoamericano influyó en su ingreso al mercado del arte de Estados Unidos, especialmente a partir de 1979 con la institucionalización que Sotheby's hiciera de subastas de arte latinoamericano, práctica que cambió para siempre los precios de la obra de artistas como Diego Rivera, Wifredo Lam, Armando Reverón y Fernando Botero entre muchos otros. El CIAR fue el promotor de esa primera edición, en la que se vendió en total más de un millón de dólares, y David Rockefeller fue uno de los grandes compradores en aquella primera subasta[491].

Sin embargo, desde la primera exposición del CIAR en 1967, "Artists of the Western Hemisphere: Precursors of Modernism, 1870-1930", un grupo de artistas latinoamericanos residentes en Nueva York hicieron distintas protestas contra la institución

[491] Suárez Suárez, *La jaula invisible,* 134.

por sus evidentes intereses políticos[492]. La exposición dejaba en evidencia que, a pesar de presentarse como una institución en equilibrado diálogo con las manifestaciones culturales del continente, era solo un organismo más de Guerra Fría interesado en mostrar a Estados Unidos como el centro de la cultura del "hemisferio occidental". Más adelante, en 1971, pero con el mismo ánimo, un grupo latinoamericano de artistas solicitó la renuncia de miembros de la junta del CIAR que representaban el imperialismo de Estados Unidos sobre América Latina[493]. Obviamente todas estas quijotescas protestas no tuvieron ninguna incidencia en las políticas del CIAR, pero son emblemáticas por dar cuenta de la consciencia que tenían los artistas latinoamericanos residentes en Nueva York de las estrategias con las que Estados Unidos distorsionaba la forma de comprender y difundir el arte del sur, haciéndolo pasar como una extensión de su influjo y mecenazgo cultural. Por el contrario, las cada vez más políticas manifestaciones artísticas eran completamente ignoradas y sacadas del discurso que el CIAR proponía. Es decir que, paradigmáticamente, incluso desde Nueva York, los artistas iniciaban un movimiento antiimperialista que era, en consecuencia, el reflejo de un sentimiento de repudio.

El Reporte Rockefeller (1969)

Nelson Rockefeller lanzó su candidatura a la Presidencia de Estados Unidos en 1968. Sin embargo, antes debía competir por la nominación del Partido Republicano contra Richard Nixon, a quien

---

492 "Art Mailbag: Dressing the Wounds for Derain, Reinhardt, and Latin America", *The New York Times* (8 de octubre de 1967), 25.

493 Aíme Iglesias Lukin, "Contrabienal: Latin American Art, Politics and New York, 1969-1971", en *Artl@s Bulletin*, Purdue University 3, n.° 2, 2014, 74-75.

no pudo vencer. En 1969, el recién elegido presidente Nixon puso en duda la efectividad del programa creado por su máximo rival político, Kennedy: la Alianza para el Progreso. Su visión, menos benefactora y más belicista, se sintonizaba mejor con las dictaduras militares y las medidas anticomunistas aplicadas a lo largo del sur. Con Nixon, la asunción de una extrema derecha en Estados Unidos llevó a algunos analistas políticos a señalar sarcásticamente: "we may be the first people to go Fascist by democratic vote"[494].

Una de sus primeras medidas fue delegar en el gobernador de Nueva York, Nelson Rockefeller, la realización de un análisis de la situación de América Latina a partir del diálogo directo con los líderes de la región. De su informe dependería la manera en que se reevaluaría la política externa de Estados Unidos hacia los demás países del hemisferio. La idea de que se hiciera cargo Rockefeller y no otro, provino directamente del secretario general de la OEA, Galo Plaza, quien sugirió al presidente de Estados Unidos que el magnate era la persona más pertinente por sus estrechas conexiones con muchos líderes de la región, su amplio conocimiento de Latinoamérica y su experiencia en relaciones comerciales y diplomáticas del hemisferio occidental[495]. Proyectando un viaje por veintitrés países entre mayo y julio de 1969, Rockefeller armó un equipo de expertos en distintas áreas como negocios, finanzas, educación, ciencia, cultura, agricultura y otros campos, quienes acompañarían al gobernador y contribuirían a definir las conclusiones en un informe que se le entregaría a Nixon y sería conocido como *The Rockefeller Report on the Americas*. Llama la atención que entre esos expertos que viajaron con el gobernador por todo el continente, se incluyera especialmente a especialistas del campo

494 Paul Houston, "Shirer Sees Chance of Fascism in U.S.", *Los Angeles Times*, 13 de marzo de 1970.

495 Nelson Rockefeller, *The Rockefeller Report on the Americas* (Chicago: Quadrangle Books, 1969), 5-6.

del arte como Robert Goldwater (miembro del comité del Museum of Primitive Art y profesor de Artes en la Universidad de Nueva York), John B. Hightower (director del New York Council on the Arts), Gordon F. Ekholm (curador de arqueología mexicana en el American Museum of Natural History), Thomas P. F. Hoving (director del Metropolitan Museum of Art) y Monroe Wheeler (consejero de los Síndicos del MOMA).

Desde el inicio, el viaje estuvo lleno de tropiezos que quedaron constatados en el informe. En Guatemala la prensa registró que el vicepresidente del país había comentado: "Rockefeller recorre los países latinoamericanos como provincias de su imperio"[496]. En las manifestaciones que tuvieron lugar en Honduras un estudiante fue asesinado por la policía. En Perú, la visita fue entorpecida a su llegada a Lima con la declaración oficial del gobierno de que su presencia no era grata, una reacción a las tensas relaciones entre Estados Unidos y Perú por los cuestionamientos que el gobierno de este último país empezó a hacer a su relación comercial con la International Petroleum Company, y las consecuentes amenazas de Nixon de aplicar sanciones. En Bolivia se limitó a una estadía de solo dos horas debido a las violentas manifestaciones de estudiantes y trabajadores que se oponían a su visita. En Ecuador, la multitudinaria manifestación en Quito casi impide que la comitiva llegara al hotel, donde tuvo que ser custodiada por mil soldados, mientras las protestas dejaron siete muertos y numerosos heridos. Ante las noticias de aquellas alarmantes expresiones populares, gobiernos como el de Chile y Venezuela comunicaron a Estados Unidos la inconveniencia de que Rockefeller se apareciera por allí y exacerbara los ánimos de los manifestantes, que ya estaban muy inconformes con los gobiernos de turno, lo cual produjo la cancelación de las visitas. En Brasil, la dictadura se adelantó a encarcelar a 3000 disidentes políticos antes

---

496 "Primera etapa de la gira Rockefeller", *Voz Proletaria* (Bogotá), 29 de mayo de 1969, 8.

de la llegada de Rockefeller para asegurar un ambiente menos hostil. En Uruguay fue incendiada una fábrica de General Motors, lo que produjo pérdidas por un millón de dólares. En Argentina, las manifestaciones en contra de la dictadura militar de Onganía se sumaron a la visita de Rockefeller, lo que dejó como saldo trece bombas activadas en supermercados y un líder sindical asesinado. El Gobierno amenazó a los manifestantes con condenas de hasta quince años de cárcel e incluso pena de muerte[497]. En República Dominicana el saldo fue de cuatro manifestantes asesinados por la policía, mientras la comitiva era escoltada con tanquetas. En Haití y Paraguay, en cambio, por decreto presidencial promulgado por las dictaduras militares, Rockefeller fue recibido entre aplausos[498, 499].

Colombia no fue la excepción en rechazar a quien la juventud consideraba el máximo exponente del imperialismo de Estados Unidos. El 27 de mayo de 1969 Rockefeller llegó a Bogotá con su comitiva de veinticuatro expertos —entre quienes estaba David Bronheim, director del Center for Inter-American Relations, y Monroe Wheeler del MoMA[500]—. Desde su llegada se registraron manifestaciones en la capital y en otras grandes ciudades como Medellín y Barranquilla[501]. En su breve visita, la Universidad de los

---

497 Central Intelligence Agency (CIA), CIA-RDP79-00927A007100040001-1, Freedom of Information Act Electronic Reading Room, consultado el 20 de agosto de 2022, https://www.cia.gov/readingroom/docs/CIA-RDP79-00927ª007100040001-1.pdf

498 Collier y Horowitz, *Los Rockefeller*, 443-444.

499 "A las tres y media llega Rockefeller", *El Tiempo*, 27 de mayo de 1969, 3.

500 "Quién es quién en la comitiva Rockefeller", *El Tiempo*, 28 de mayo de 1969, 27.

501 Central Intelligence Agency (CIA), "The President's Daily Brief, 28 May 1969", DOC_0005976797, Freedom of Information

Andes le otorgó a Nelson Rockefeller el título de doctor *honoris causa* en Filosofía y Letras, con motivo de sus causas en favor del buen entendimiento entre Colombia y Estados Unidos, "su vivo interés en las expresiones artísticas y culturales de América Latina"[502] y el apoyo económico brindado a las universidades colombianas. Sin embargo, el rechazo de los estudiantes a su visita, y los desórdenes y desmanes causados por los enfrentamientos entre la policía y los manifestantes impidieron que la ceremonia se hiciera en la Universidad, razón por la cual se desarrolló en el Hotel Tequendama, donde se hospedaba el visitante[503]. Este tal vez fue el peor de los dolores de cabeza que el movimiento estudiantil le causó al presidente Carlos Lleras Restrepo, ya que se registraron desmanes en más de cincuenta universidades del país, principalmente en Bogotá. El Mambo, dentro de la Universidad Nacional, se convirtió de nuevo en un lugar de enfrentamiento, como lo reseñó la prensa:

> Algunos agentes lograron parapetarse tras las esculturas de Feliza Bursztyn, colocadas a la entrada del Museo de Arte Moderno, desde donde lanzaron piedras contra los alumnos, quienes prudentemente se replegaron.[504]

Act Electronic Reading Room, consultado el 20 de agosto de 2022, https://www.cia.gov/readingroom/docs/DOC_0005976797.pdf

502 *Boletín informativo de la Universidad de los Andes* (Bogotá), n.° 4 (julio de 1969).

503 Luciano (seudónimo), "Crónica política", *Voz Proletaria* (Bogotá), 29 de mayo de 1969, 5.

504 "Incidentes en varias ciudades", *El Tiempo,* 28 de mayo de 1969, 8.



Hernán Echavarría Olózaga, presidente del Consejo Directivo de la Universidad de los Andes, el expresidente de Colombia, Alberto Lleras Camargo; el rector de la universidad, Francisco Pizano de Brigard; el fundador de la Universidad, Mario Laserna, y Nelson Rockefeller durante la ceremonia de entrega del título de doctor *honoris causa* en Filosofía y Letras por la Universidad de los Andes, el 27 de mayo de 1969. *Boletín informativo de la Universidad de los Andes*, n.° 4 (julio de 1969). Archivo de Christian Padilla.

Marta Traba, que estaba en Bogotá, próxima a su exilio, dejó en un documento inédito sus impresiones sobre la visita de Rockefeller:

> Es posible que el ensordecedor ruido de las pedreas y las rechiflas en todas las puertas del Tequendama le pasara desapercibido al señor Rockefeller. Siempre siguiendo las informaciones de los periódicos, la batalla a piedra entre los residentes de los bloques "Antonio Nariño" y la policía, "le pasó desapercibida al ilustre huésped". En Tegucigalpa, le pasó desapercibido completamente el encuentro sangriento entre estudiantes y policía, de donde salió un estudiante muerto. […] No hay por qué preocuparse

> por los disturbios en tres ciudades del país siempre con mayor virulencia. Total, debe pensar el señor Rockefeller, la Fundación que lleva su nombre resiste perfectamente becas de a mil quinientos dólares por estudiante muerto, como pasó en Tegucigalpa […] Y todos "happy", "happy", "happy". Los estudiantes heridos se repondrán pronto y hasta es posible que no haya que discernir nuevas becas "misión exitosa". Y después los norteamericanos se preguntan, muchas veces de buena fe, por qué levantan entre nosotros una resistencia tan insalvable y encarnizada!!![505]

La consigna de los estudiantes, la juventud y todos los manifestantes en América latina fue la misma: *Yanquis go home!* Nunca un personaje había encarnado en Latinoamérica tanto desprecio ni había despertado tantas manifestaciones multitudinarias contra Estados Unidos como Nelson Rockefeller en 1969. Por supuesto, las consecuencias de esta reacción se hicieron ver en su informe, en el que concluyó que, producto de las intervenciones de Estados Unidos en América Latina se acrecentaba entre los jóvenes la formación de movimientos antiestadounidenses, algunos violentos y subversivos:

> There is general frustration over the failure to achieve a more rapid improvement in standards of living. The United States, because of its identification with the failure of the Alliance for Progress to live up to expectations, is blamed. People in the countries concerned also used our visit as an opportunity to demonstrate their frustrations with the failure of their own governments to meet their needs. In addition,

---

[505] Fernando Zalamea Traba, comp., *Marta Traba en facsímil* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2020), 21.

> demonstrations that began over grievances were taken over and exacerbated by anti-US and subversive elements which sought to weaken the United States, and their own governments in the process.[506]

En cualquier caso, en su informe Rockefeller se mostró comprensivo y reflexionó sobre los motivos que habían conducido al descontento general:

> In its relations, the United States has all too often demonstrated, at least subconsciously, a paternalistic attitude towards the other nations of the Hemisphere. It has tried to direct the internal affairs of other nations to an unseemly degree, thinking perhaps arrogantly, that it knew what was best for them [...] The United States has talked about partnership, but it has not truly practiced it.[507]

Con esta idea central, Rockefeller comprendía la naturaleza del creciente sentimiento antiestadounidense que emergía entre la población latinoamericana. Sus razonamientos dejan en evidencia que entendía el creciente nacionalismo político como una respuesta a la intervención norteamericana y a la necesidad de autodeterminación de las naciones latinoamericanas. Como él claramente pudo atestiguar en cada país al que viajaba, "students participation in demonstrations and violence is becoming a major

[506] Nelson Rockefeller, "The Rockefeller Report on Quality of Life in the Americas", *The Department of State Bulletin* LXI, n.° 1589 (8 de diciembre de 1969), 497.

[507] *Ibid*., 501.

force in all countries"[508]. Sin embargo, desde su perspectiva, la juventud era susceptible de ser manipulada por la influencia del comunismo maoísta y el castrismo, que se habían infiltrado en las universidades públicas[509] aprovechando la insatisfacción y desilusión de los estudiantes, lo cual le servía para argumentar el advenimiento de gobiernos militares dictatoriales en la región. Así, pasaba a analizar el surgimiento de guerrillas inspiradas en la Revolución cubana y la influencia del comunismo maoísta en grupos subversivos que emergían en el sur, y a alertar sobre su creciente penetración en la región. Por lo tanto, el panorama que Rockefeller proponía a futuro para Latinoamérica no era alentador, y menos lo era para las relaciones entre la región y Estados Unidos. Estas condiciones críticas lo llevaban a adoptar una perspectiva situada en las antípodas de su visión panamericana de casi treinta años atrás, cuando había iniciado su carrera política basándose en las políticas de la "buena vecindad": "Today's 250 million people in South and Central America will become 643 million in just thirty years. If the anti-U.S. trend continues, one can foresee a time when the United States would be isolated from part or much of the Western Hemisphere".[510]

Por lo tanto, en su informe Rockefeller no veía más opciones que recomendar medidas de orden policivo y de asistencia militar y económica para garantizar la seguridad del hemisferio frente al amenazante crecimiento de grupos subversivos[511]. Ahora sí, Rockefeller atendía a los llamados que décadas atrás le pedían cambiar *ballets for bullets*. En su opinión, los gobiernos militares

---

[508] *Ibid*. 504.

[509] *Ibid*., 506.

[510] *Ibid*., 507.

[511] *Ibid*., 517.

tenían mayor control sobre la población, además de que esas dictaduras se mostraban afines a las causas comerciales de Estados Unidos, aunque paradójicamente, en su reporte Rockefeller negaba que las inversiones norteamericanas en las naciones latinoamericanas solo beneficiaran los intereses comerciales de los empresarios de Estados Unidos:

> A great many and probably a majority of the citizens of the hemisphere nations regard United States private investment as a form of exploitation or economic colonialism. There is a widespread, mistaken view that such investment takes more out of the area than it contributes to it. Fear of domination by United States companies is expressed frequently.[512]

Sin embargo, este argumento de Rockefeller puede ser fácilmente rebatido por las cifras de la época: la mayor parte de la inversión extranjera en Colombia era de Estados Unidos, y especialmente de los Rockefeller, que para la fecha de la visita del gobernador ostentaban a nivel global 13 fundaciones, 75 *trusts* familiares, participaciones mayoritarias en las petroleras con Standard Oil (de Nueva Jersey, Indiana, California) y Mobil Oil. Sus petroleras demostraban en 1968 activos por 13 800 millones de dólares, con 300 filiales en 100 países[513]. Además, dirigían el segundo más grande banco de Estados Unidos —el Chase Manhattan Bank—, las aseguradoras Metropolitan y Equitable, aerolíneas y conjuntos de bienes raíces como el Rockefeller Center. En 1969 se promediaban sus activos en 90 000 millones

[512] *Ibid*., 525.

[513] Teodosio Varela, "Panorama económico: la venida de Rockefeller acentúa la explotación yanqui", *Voz Proletaria* (Bogotá), 29 de mayo de 1969, 5.

de dólares[514]. En Colombia, el grupo Rockefeller tendría, en 1974, 40 empresas, con activos que superaban los 430 millones de dólares[515], entre ellos, la compañía de papel Propal y el First International City Bank[516]. Sus utilidades en el país eran millonarias según los cálculos de 1974, que consideraban ganancias de 4000 millones de dólares. Es decir que "por cada dólar traído al país se han llevado más de 17 dólares"[517]. Con respecto a las petroleras controladas por su emporio familiar en Colombia, filiales de la ESSO —Intercol, Sinclair Colombia Oil Company y Socony—, se calculaba que para 1967, de cada 10 dólares de petróleo extraído del subsuelo nacional, a Colombia le quedaban por regalías un dólar y medio[518], lo que significaba seis millones de pesos anuales[519] para el presupuesto nacional, una cifra irrisoria para la época.

Como consecuencia del informe, el presidente Nixon decidió replantear su política exterior y apoyar sólidamente las dictaduras militares por medio de su nueva "Acción para el Progreso en las Américas"[520], una posición sin duda en contravía de la democracia que Estados Unidos decía defender, y más próxima a los totalitarismos que supuestamente combatía pero más beneficiosa para los intereses norteamericanos. En consecuencia, como respuesta a las

---

514 *Punto Final*, "El imperio de Rockefeller".

515 Julio Silva Colmenares, *Los verdaderos dueños del país: oligarquía y monopolios en Colombia* (Bogotá: Fondo Editorial Suramérica, 1983), 312.

516 *Ibid*., 109.

517 *Ibid*., 266.

518 Villegas, Petróleo, *oligarquía e imperio*, 307.

519 Varela, "Panorama económico".

520 Remedi, *Vista desde el norte*, 109.

beligerantes actitudes con que Rockefeller había sido recibido o despreciado, la ayuda económica estadounidense se redujo ostensiblemente y las amables políticas pasaron a convertirse en medidas que estimulaban la opresión ejercida por los gobiernos aliados contra cualquier agitación antiestadounidense. Nixon agradeció y respondió a las recomendaciones de Rockefeller con una frase ambigua sobre la importancia de compartir con los países del tercer mundo la tecnología, que en sus palabras parecía servir no solo al campo industrial, sino también al militar: "This, I pledge to you tonight: The nation that went to the moon in peace for all mankind is ready to share its technology in peace with its nearest neighbors"[521].

Por su parte, la mano dura de Rockefeller alcanzaría otro momento crítico unos meses más adelante, el 9 de septiembre de 1971, cuando, en calidad de gobernador de Nueva York, ordenó a la Guardia Nacional recobrar por la fuerza el orden durante un levantamiento de los prisioneros de la cárcel de Attica, dejando en consecuencia del asalto una masacre de 43 personas, entre presidiarios y guardias.

El derrocamiento de Salvador Allende en Chile, por orden de Nixon, y el apoyo de las agencias de inteligencia estadounidense al militar Augusto Pinochet en 1973, marcaron el inicio del aseguramiento del sur del hemisferio con dictaduras militares. El denominado *Plan Cóndor*, puesto en práctica en países como Paraguay, Brasil, Argentina, Uruguay, Bolivia y Chile, desangró esas naciones con su política de represión, tortura, masacres y desaparición ante cualquier atisbo de pensamiento disidente.

[521] Richard Nixon, "Text of the President's Address to the Inter-American Press Association, Washington Hilton Hotel, October 31, 1969", en *Hearing before the Subcommittee on Inter-American Affairs of the Committee on Foreign Affairs* (Washington DC, noviembre 12 de 1969), 53.

La teoría de la resistencia de Marta Traba

Luego de todos los eventos ocurridos para Marta Traba entre 1965 y 1969, su forma de comprender el arte tuvo un cambio que hizo que matizara sus discursos y nociones formalistas que desde los años cincuenta y hasta ese momento sustentaban su crítica, y empezó a construir una nueva teoría para el arte latinoamericano. Dadas las circunstancias sociales imperantes en Latinoamérica, su nueva postura no podía evitar estar permeada por un cariz político en el cual se revelaba la emergencia del imperialismo cultural de Europa y Estados Unidos sobre los países de la región, y, por extensión, sobre sus prácticas artísticas. Si antes había defendido a ultranza el internacionalismo y la influencia del arte de Europa y Estados Unidos, e incluso había aplaudido la imitación y mímesis en los artistas locales, ahora despreciaba ese influjo, que veía como una penetración económica y cultural. Es decir que, aunque Traba llevaba quince años construyendo su propia teoría, fue solo a partir de su conversión política de mediados de los sesenta que logró encontrar las ideas para terminar de definir su forma. El final de la década de los sesenta, que en ese momento podía vislumbrar de forma íntegra y panorámica, le permitió hacer un inventario de esos eventos que ella consideraba críticos para las artes latinoamericanas:

> La década del 60 al 70 es la época del infortunio americano en artes plásticas. No es una coincidencia que marche paralela a la estéril ofensiva camuflada bajo el nombre de Alianza para el Progreso, a la nefasta simpatía universal irradiada desde el "estilo Kennedy", a la voracidad de compra de los accionistas americanos sobre empresas mixtas o nacionales del continente, al mantenimiento de las dictaduras, la sofocación instantánea de cualquier intento de independencia como el de Santo Domingo, a la concesión de préstamos que hipotecan por decenios la suerte de nuestros países y

> a la cohesión violenta contra la Revolución cubana; situación ignominiosa que, inesperadamente, se rompe después de una década de atonía y formación acelerada de anticuerpos para frenar la revolución, por la vía militar nacionalista del Perú y de Bolivia.[522]

Paradójicamente, su nueva posición crítica de las dinámicas culturales y su emergente faceta antiimperialista estuvieron patrocinadas por un estímulo otorgado por Estados Unidos, la beca John Simon Guggenheim, que obtuvo en 1968 y que le permitió organizar sus recientes propuestas en un libro que no se publicaría hasta 1973: *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*[523]. Así comentó en 1969 esta anécdota:

> Tres directores de museos de Nueva York me mandaron una maravillosa carta en la que me decían que me postulara para la beca, que ellos me apoyarían. Así lo hice, sin tener ninguna esperanza, y explicando mi punto de vista ideológico, hablando de mis viajes a Cuba, etc. Resultó la beca, y en ese sentido, puedo admirar la amplitud de criterio de quienes me la otorgaron.[524]

Para esta nueva Marta Traba, la responsabilidad de la penetración cultural de Estados Unidos, orientada a homogeneizar el

---

[522] Marta Traba, *Arte latinoamericano actual* (Caracas: Ediciones de la Biblioteca Universal Central de Venezuela, 1972), 107-108.

[523] Marta Traba, "Me considero un ciudadano libre de toda sospecha", *Semana*, enero de 1983, reproducido en Araújo, ed., *Marta Traba,* 351.

[524] María Teresa Herrán, "Reportajes demoníacos: un 'fenómeno' llamado Marta Traba", *El Espectador*, 19 de mayo de 1969, 1B.

arte latinoamericano, recaía en "los manipuladores de la cultura", que aunque evitó señalar con nombre propio, pareciera tratarse de Gómez Sicre y las políticas de un arte panamericano creadas por él, que en otro momento la tuvieron a ella como máximo soporte y bastión:

> La homogeneización del arte latinoamericano en las dos últimas décadas no es, ni siquiera, un homenaje al gran espíritu inventivo de muchos artistas del norte; es apenas, y tristemente, un acucioso cerrar filas alrededor de los manipuladores de la cultura.[525]

¿Era Gómez Sicre el manipulador de la cultura al que se refería? En cualquier caso, eso convertía a Traba tanto en una de las víctimas de la manipulación como en una de las victimarias, por lo cual estas reflexiones nos presentan a una nueva Marta Traba, una que en cierta forma, combatía sus postulados anteriores. Esta contradicción puede verse al contrastar dos de sus ideas pilares sobre la influencia del arte moderno internacional: el primer párrafo, extraído de su polémico ensayo contra el nacionalismo y el muralismo mexicano titulado *Problemas del arte en Latinoamérica* de 1958, y el segundo de 1969 en *Dos décadas vulnerables*:

> ¿Quiere decir esto que la opción para un artista latinoamericano está entre equivocarse patrióticamente, alejándose de la zona artística pura, o imitar el modelo extranjero? Sí, esta es la opción y lo único razonable es mirar la realidad de frente. Un buen alumno siempre admite el gobierno, la seducción y la superioridad de su maestro: un óptimo alumno llega a disfrazar estas obediencias tras de sus ideas propias, y al fin,

---

525 Traba, *Dos décadas vulnerables,* 70.

> gracias a la continua modificación de los conceptos aprendidos, consigue expresarse a su vez como un maestro. El día que los latinoamericanos reconozcan que la verdadera emancipación de todo prejuicio y de todo secreto complejo de inferioridad está en saber ser óptimo alumno, se habrá ganado la batalla de la disciplina contra la improvisación.[526]

> Si se logra contemplar a los Estados Unidos y a Latinoamérica en una relación de *región cultural* a *región cultural*, la dominación cultural que ejerce sobre nosotros una tecnología imperialista resulta tan inexplicable como sorprendente. Cuando deberíamos presenciar el proceso del arte norteamericano como un espectáculo indudablemente apasionante, enteramente ajeno a nuestras propias soluciones y a la formulación de nuestros proyectos, nos encontramos subyugados a él y dispuestos a reflejarlo en una inconcebible mímesis.[527]

Si en 1958 aplaudía la imitación de los modelos extranjeros a los que el arte latinoamericano debía someterse, una década después despreciaba aquella misma mímesis. Lo más sorprendente es su nueva posición frente al muralismo mexicano. Aunque seguía oponiéndose a aquello que señalaba como una "dictadura estética", ahora veía matices que le permitían reconocer aciertos que antes le habrían parecido insalvables. Por ejemplo, si el indigenismo le parecía falso por intentar conciliar "unas formas artísticas correspondientes a la mentalidad indígena desconocida y desaparecida, con la aparición

---

526 Traba, "Problemas del arte en Latinoamérica", 433.

527 Traba, *Dos décadas vulnerables*, 70.

de la pintura moderna"[528], ahora veía en la misma tendencia "una corriente que era completamente respetable en países cuya población indígena los obliga a contemplar la influencia espiritual y estética que dicha población puede y debe operar sobre sus expresiones artísticas"[529]. Por tanto, al internacionalismo que antes defendía ahora oponía la idea de una *cultura de la resistencia*[530], una reacción contra la dependencia de las culturas dominantes y contra la imposición de una modernización que no correspondía a los ritmos de los países subdesarrollados.

Esta idea de *resistencia* se debía en gran medida al influjo negativo que encontraba en la "estética del deterioro" propia de las sucesivas vanguardias estadounidenses, especialmente a la aparición de versiones locales del pop art, que hallaba inconsecuentes con las circunstancias económicas de los países latinoamericanos. De hecho, consideraba que uno de los aspectos más aborrecibles del *pop* era la forma en que vulgarizaba imágenes que debían tener una connotación heroica —se refería a la manera en que la efigie del Che Guevara, asesinado en 1967, pasaba de ser un ícono antiimperialista a ser absorbido y mediatizado por el sistema capitalista como un personaje popular de la talla de Marilyn Monroe[531]—. Con toda razón, concluía que un movimiento que entronizaba el *American way of life* o criticaba una sociedad de consumo no podía enunciarse con obras que provinieran de países subdesarrollados, por carecer por completo de las condiciones económicas y sociales para producir tal tipo de arte. En Colombia

---

528 Traba, "Problemas del arte en Latinoamérica", 433.

529 Traba, *Dos décadas vulnerables*, 89.

530 Marta Traba, "La cultura de la resistencia", *Literatura y praxis en América Latina* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1974), 49-80.

531 Traba, *Arte latinoamericano actual,* 107-108.

no existía un *Colombian way of life*"[532]. En consecuencia, las versiones pop de los artistas latinoamericanos no solamente no eran creaciones genuinas, sino que, al ser apropiadas como una moda norteamericana estaban "condenadas a vivir en el limbo de la mímesis"[533]. Para el caso particular de Colombia dictaminó:

> En Colombia no existen, básicamente, las condiciones para el "pop", puesto que, siendo país subdesarrollado, los elementos industriales no pueden alcanzar esa categoría mítica que producen las promociones. Una mitificación de las conservas Fruco sería completamente postiza.[534]

Por eso, hasta el muralismo mexicano le parecía ahora más válido que el pop latinoamericano y, de hecho, ahora valoraba más "la tradición de lo nacional"[535] que la imitación de las corrientes internacionales en boga. De allí que su nueva idea de *resistencia cultural* no podía ser otra cosa que la consciencia de un antagonismo frente a las políticas que hasta ese momento Estados Unidos había promovido entre los artistas del hemisferio. Es decir, su pensamiento en este aspecto reflejaba un cambio de 180 grados en el cual esta vez tomaba una actitud y un compromiso político, y no una postura meramente estética, como había sido su

---

[532] Traba, Historia abierta del arte colombiano, 1974, 238.

[533] Marta Traba, *Historia abierta del arte colombiano* (Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia, 1974), 238.

[534] Marta Traba, "Gutiérrez, Rojas, Noé León y Cía.", *La Nueva Prensa* (Bogotá), n.° 121 (8 de agosto de 1964).

[535] Marta Traba, "Artes plásticas latinoamericanas: la tradición de lo nacional", *Hispanoamérica* VIII, n.os 23-24 (agosto a diciembre de 1979), 44.

noción hasta mediados de los años sesenta. Por lo tanto, si antes Traba valoraba la apropiación de las vanguardias extranjeras porque sacaban el arte latinoamericano de su provincianismo, ahora admiraba la resistencia hacia ellas porque eso evidenciaba que los artistas mantenían su identidad y asumían una posición política frente a la dominación cultural y el intervencionismo. Para ella, "los artistas del continente se dividen entre quienes responden a la demanda de la modernización refleja y entran en la vía de las modas y la estética del deterioro; y quienes rechazan esa tendencia"[536].

Pero el asunto se complejizaba más, porque la capacidad de resistencia estaba en cierta medida supeditada a la región de donde provinieran los artistas, que Traba dividía en "áreas cerradas" y "áreas abiertas", convirtiendo el concepto en una problemática sociológica que dependía de aspectos tan ajenos al mismo artista como el clima y la geografía. Por ejemplo, en áreas cerradas, como ella consideraba a Perú, Colombia, Ecuador, Bolivia y Paraguay, la resistencia era mayor debido a las fuertes tradiciones de carácter racial y antropológico propias de su cultura, y a la mínima cuota de inmigración si se comparaba con la de los países de las áreas abiertas. Por el contrario, a las áreas abiertas como Venezuela y Argentina, más proclives a la presencia extranjera y a sistemas industrializados más avanzados, correspondían fenómenos artísticos más permeados por la influencia del arte europeo o norteamericano. El caso de Puerto Rico, donde Traba se instaló entre 1970 y 1971, era uno de los más problemáticos, puesto que en esa isla ella encontró algunos de los más nefastos efectos de la colonización estadounidense en Latinoamérica:

> La relación de Puerto Rico con los Estados Unidos, aumentada progresivamente desde la creación del

536 Traba, "La cultura de la resistencia".

> Estado Libre Asociado, le ha ido confiriendo a San Juan, capital de la isla, una apariencia de desarrollo que desemboca en las conclusiones más artificiales; el imperio ha sembrado 'shopping centers' gigantescos, supermercados, periódicos dedicados al ofrecimiento masivo de productos de consumo, automóviles último modelo. Magníficas redes viales, hoteles descomunales; mediante todo esto ha levantado la fachada de la prosperidad, detrás de la cual se van acumulando la miseria, la improductividad y el endeudamiento.[537]

La crítica furibunda de Traba contra los Estados Unidos se volcaba a demostrar cómo aquella penetración económica tenía consecuencias directas en los artistas puertorriqueños y en su forma de asimilar su nueva nacionalidad, creando una especie de falso orgullo por ya no ser isleños, sino norteamericanos, lo que Traba denominaba el *way out*, una especie de falso escape al hecho de ser latinoamericanos. En sus palabras "Puerto Rico se convertía en una comunidad destinada a consumir, en lugar de producir y crear; o sea, se convertía en una comunidad cada vez más esclavizada de los Estados Unidos, como lo había sido Cuba antes de la revolución"[538]. Y para Traba, en el caso de Puerto Rico la responsabilidad directa de esa colonización tenía nombre propio: "No es ninguna casualidad que la empresa privada más estimuladora de los experimentos del 'way outt' puertorriqueño sea justamente el Chase Manhattan Bank" —el banco de los Rockefeller—, que estaba convirtiendo a Puerto Rico, según ella, en "su colonia más real", mientras que "los demás países somos colonias indirectas"[539].

---

[537] Traba, *Dos décadas vulnerables*, 173.

[538] *Ibid*.

[539] *Ibid*., 174

Un ejercicio que por primera vez empezaba a realizar Traba y que demostraba su interés por revisar América Latina como un bloque de resistencia es la formulación de parangones, puentes y vínculos entre artistas colombianos y otros de países vecinos. Así, la obra de Andrés de Santamaría —pintor de finales de siglo XIX reconocido comúnmente en la historiografía del arte colombiano como uno de los introductores de las corrientes de vanguardias europeas en el contexto local— era considerada por Traba como un par de las producciones del venezolano Armando Reverón y del uruguayo Pedro Figari, como pioneros de un arte antiburgués y no como meros observadores y emuladores del arte europeo. Traba también incluyó en su listado a Joaquín Torres García de Uruguay, Roberto Matta de Chile, Rufino Tamayo de México y Wifredo Lam de Cuba. Aunque todos ellos acusaban una fuerte influencia de movimientos artísticos europeos o se habían adscrito a ellos —como Lam y Matta al surrealismo—, habían logrado a partir de esas corrientes artísticas crear su universo particular, una fusión con aspectos latinoamericanos que creaba versiones paralelas de aquellas vanguardias, lo cual para Traba era una de las loables reacciones resistentes[540]. Por otra parte, la actitud más "resistente" era la de aquellos artistas que se habían distanciado por completo de las corrientes vanguardistas, lo que para ella resultaba especialmente visible en artistas "que manifiestan del modo más enérgico su repudio, su asco y su rechazo absoluto al proyecto, al organizar un verdadero renacimiento del dibujo y el grabado y regresar a una figuración que implica su reconexión política y cultural con los medios regionales"[541]. Entonces, esa resistencia la conformaban especialmente "expresionistas abstractos, expresionistas figurativos, neoclásicos. […] Pero, insisto, deben ser excepcionales

---

[540] Traba, *Arte latinoamericano actual*, 68.

[541] Damián Bayón y Juan Acha, comps., *El artista latinoamericano y su identidad* (Caracas: Monte Ávila, 1977), 40.

para sobrevivir"[542]. La última frase sugiere que, a su juicio, Cuevas y Obregón seguirían siendo los adalides del arte latinoamericano, ya no solo por sus valores formales sino también por constituirse en modelos de una postura política antiimperialista digna de seguir.

En conclusión, la resistencia para Traba era más una posición política antiimperialista que una categoría artística, y en ella intentaba acomodar a artistas que no necesariamente se ajustaban a la idea de un acto consciente de reacción contra los influjos de las potencias culturales dominantes. Es decir, su teoría reflejaba más sus ideologías de izquierda que la obra propiamente dicha de los artistas que ella convenientemente ubicaba dentro de su propuesta.

Esto se hizo especialmente evidente cuando Traba presentó sus ideas en el contexto latinoamericanista de un gran simposio internacional organizado por la University of Texas at Austin en 1975, evento en el que participaron algunas de las figuras más importantes de las artes plásticas del continente, entre ellos los artistas mexicanos Rufino Tamayo, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez y Helen Escobedo; el crítico peruano Juan Acha; los historiadores de arte latinoamericano de nacionalidad estadounidense Dore Ashton, Jacqueline Barnitz y Terence Grieder; el escritor mexicano Octavio Paz; el pintor peruano Fernando de Szyszlo; el artista venezolano Alejandro Otero y los críticos brasileños Aracy Amaral y Federico Morais, entre muchos otros. Allí Traba presentó la ponencia "Somos latinoamericanos", en la cual resumía aspectos abordados en *Dos décadas vulnerables*. Tanto la transcripción de las intervenciones —que quedaron consignadas en el libro *El artista latinoamericano y su identidad*—, como una reseña del simposio escrita por Jorge Romero Brest —crítico argentino y maestro de Traba en los años cuarenta en Buenos Aires—, revelan que las ideas de la argentina no tuvieron una favorable recepción y más bien generaron reservas por su

[542] Marta Traba, "XVI Salón Nacional = XVI Panteón Nacional", *El Tiempo*, 25 de octubre de 1964, 13.

arbitraria catalogación de los artistas como *resistentes* o *complacientes*, o su radical forma de ver las vanguardias como influencias peligrosas al calificarlas de "terrorismo"[543]. Romero Brest, aunque no asistió al evento, escribió un resumen crítico de los debates del simposio en el cual incluyó también sus opiniones, como si hubiera estado allí. Al describir la polémica suscitada por las propuestas de Traba, unió su voz a las de los participantes que manifestaron sus reservas y rechazo a la argentina:

> Afortunadamente, Rita de Blejer (estudiosa mexicana) le objetó que detener la imaginación y el proceso creativo para adaptarse a la realidad del subdesarrollo, era quedarse siempre en él. Pudo haberle dicho, además, que los artistas "resistentes" también están incluidos en la cultura global o planetaria.
> Para terminar con el tema, Felguérez preguntó: "¿Resistencia a qué o a quién?". "Nuestra resistencia es, muchas veces, más próxima y más válida cuando resiste a la presión interna, cuando resiste a las burguesías nacionales que son tremendamente más reaccionarias que cualquier país imperialista".[544]

Y respecto a la posición contra las vanguardias europeas, Romero Brest le achacó a su alumna su inconsecuencia:

> El juicio despectivo sobre las vanguardias artísticas fue anunciado por Traba. Las acusó de haber preparado el

---

[543] Marta Traba, "Somos latinoamericanos" (1975), reproducido en Araújo, ed., *Marta Traba*, 332.

[544] Jorge Romero Brest, "El artista latinoamericano y su identidad", *Plástica, Órgano Cultural de la Liga de Estudiantes de Arte de San Juan* (Puerto Rico), n.° 2 (1978), 28.

> vaciamiento de las obras de arte. Lástima que se haya contradicho después, al recalcar la importancia de las vanguardias hasta el surrealismo, pues éstas han determinado a las de hoy, que considera como "payasadas". Por otra parte, Morais le advirtió que "el tipo de arte que ella defiende, en el plano político, en el plano social, lleva a posiciones, a mi ver, un tanto reaccionarias, de modo que su preciso 'resistir', como aconseja, ha de ser en términos 'realmente nuevos'".[545]

Por "vaciamiento", como una condición negativa, Traba se refería a los valores formales que antes había defendido. Ahora veía la obra como un terreno que el artista debía llenar con las inquietudes políticas propias de su realidad latinoamericana. Así lo definió en el simposio: "El arte latinoamericano de la resistencia existe para nosotros, y cumple una función epistemológica y un servicio político [...] La resistencia es el comportamiento estético que presentamos como alternativa a los comportamientos de moda, arbitrarios, onanistas o destructivos"[546].

Traba se despidió de aquel evento académico dedicado a "El artista latinoamericano y su identidad" con un comentario punzante e incómodo: "Parece una ironía que sea la Universidad de Austin en Texas, USA, quien debate un tema que nos concierne exclusivamente y que tantos tristes epígonos que vegetan en nuestros países, prefieren desechar"[547]. Ya fuera por esa actitud mordaz, o por el contenido de su radical propuesta, la intelectualidad latinoamericana presente en el evento no coincidió con sus propuestas. *Dos décadas vulnerables* tampoco tuvo una recepción efusiva, e incluso algunos artistas no se sintieron

---

545 *Ibid*., 29.

546 Traba, "Somos latinoamericanos", 332.

547 *Ibid*.

representados en la categoría de "resistencia", como Felguérez que cuestionó el concepto, aunque Traba lo había puesto como un artista representativo en su libro[548]. El historiador de arte argentino Damián Bayón, organizador del simposio, diría años más tarde que este era su mejor libro, aunque lo calificó como "discutible ideológicamente" y "demasiado parcial y arbitrario"[549]. Si ella entendía las décadas de los años cincuenta y sesenta como "vulnerables" por haber sido el periodo en que las dinámicas globales habían permitido el mayor influjo sobre Latinoamérica de una peligrosa colonización cultural foránea, otros, en lugar de vulnerabilidad veían en ese hecho una beneficiosa condición que había contribuido a consolidar la modernidad. Entonces la riqueza de su ensayo radica en aquellos puentes y vínculos que ponen a dialogar producciones disímiles sin someterse a un relato en el que el hilo conductor sea preminentemente cronológico o geográfico, y además, por proponer una historia del arte latinoamericano decolonizada. En este sentido, *Dos décadas vulnerables* funge como un manifiesto contemporáneo a un momento en el que el intervencionismo político de Estados Unidos en el sur se había vuelto tan evidente que la autora deseaba independizar el arte latinoamericano en una teoría que lo presentara como impermeable de las influencias foráneas. Aunque despertó grandes debates como el del simposio de Austin, el libro con el tiempo adquirió el estatus de lectura fundamental, tanto para comprender el pensamiento crítico de Marta Traba como para entender las pulsiones del arte latinoamericano cuando se superaba la mitad del siglo XX. Es además un texto clave para entender por qué una crítica que antes se había mostrado tan receptiva a las novedades y que hacía una defensa a ultranza de la experimentación de los nuevos artistas, asumió posteriormente una

---

548 Traba, *Dos décadas vulnerables*, 181-183.

549 Damián Bayón, "El espléndido no-conformismo de Marta Traba", 1984, reproducido en Araújo, ed., *Marta Traba*, 12.

actitud menos apasionada y más conservadora respecto a los influjos del cinetismo, el *pop art*, el *happening* y el arte conceptual, corrientes que emergían en Estados Unidos y que empezarían a divulgarse en el sur en los años setenta y ochenta. La crítica brasileña Aracy Amaral, aunque señaló las incongruencias y arbitrariedades de su autora, destacó así la importancia de esta obra:

> Por primera vez un crítico de arte intentaba articular características y tendencias del arte como una expresión de cultura latinoamericana que trascendía las fronteras políticas de cada uno de nuestros países. Aquella visión desde lo alto, de hecho solo podría percibirla Marta Traba debido a la agudeza de su observación y a sus continuos traslados (en Puerto Rico, en Colombia, en Venezuela, formada en Argentina y, como típico elemento del medio intelectual rioplatense con paso obligatorio por París).[550]

Arte colombiano, antiimperialismo y revolución en los setenta

El final de los años sesenta había dejado como consecuencia una juventud contestataria y participativa a lo largo del mundo. A las premisas de paz y amor de los *hippies* les contrastaba la represión a las movilizaciones de mayo de 1968 en París, las manifestaciones de Tlatelolco en México, o las de los movimientos estudiantiles en el resto de Latinoamérica. Las violencias por doquier llamaban a los artistas a señalar y denunciar los acontecimientos que rechazaban, y que ya no eran exclusivamente asuntos locales. Ya no se trataba de temáticas trabajadas por

[550] Aracy Amaral, "Marta Traba: dos décadas vulnerables", *Arte en Colombia: Internacional* (Bogotá), n.° 23 (1984), 17.

un grupo mínimo de artistas de izquierda, ni tampoco era una actitud exclusiva de los grupos militantes: había un repudio general por las intervenciones militares, los asesinatos de líderes y las dictaduras. Los certámenes artísticos eran en gran medida evidencia de aquella actitud, como lo describió un funcionario que participó en la organización del XX Salón Nacional de Artistas Colombianos de 1969: "Los artistas participantes mostraron en sus obras una notoria influencia por los temas que inquietan el espíritu del hombre actual en el campo religioso, político y social, como la guerra de Vietnam, la muerte del Che Guevara, el control de la natalidad, la violencia, etc."[551], refiriéndose entre otras, a obras de Carlos Granada (*El rapto*, *Fusilamiento* y *Uno es producto del otro*), y de Pedro Alcántara (*Así son los héroes*, *Otra mano empuña tus armas* y *Tus sueños no tendrán fronteras*), estas últimas en homenaje al Che Guevara, ejecutado en Bolivia en 1967.

Sin embargo, podría pensarse en una gran paradoja relativa a las obras políticas en los salones nacionales de esa época, pues entre 1965 y 1970 el certamen estuvo patrocinado por la compañía de producción de papel Propal, cuarta empresa extranjera más importante en Colombia en ese entonces —por debajo de la petrolera ESSO, que pertenecía a los mismos inversores—,[552] y parte de la International Paper Company, un emporio estadounidense en el cual tenían participación grandes

---

[551] Álvaro Alzate Jaramillo. "El XX Salón de Artistas Nacionales", en *XX Salón de Artistas Nacionales*, Biblioteca Luis Ángel Arango-Propal, Bogotá, 1969.

[552] Mortimore, Michael. *Foreign Participation in Colombian Development: The Role of TNCs*, CEPAL, junio de 1979, 45, consultado el 31 de agosto de 2022, https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/34570/S7900229_en.pdf

conglomerados, entre ellos el de los Rockefeller[553]. Propal se encargó de la publicidad y la impresión del catálogo de los salones y pagaba los honorarios de los jurados de premiación[554], a quienes en ocasiones traían de otros países, como pasó en la edición de 1967 cuando se contó con la directora del Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro Carmen Velasco Portinho y el artista peruano Fernando de Szyszlo, o el de 1969 en el que participó el asesor y curador del MoMA Kynaston McShine, o el de 1970 que incluyó en el jurado a dos críticos de renombre como el brasileño José Roberto Teixeira y el venezolano Juan Calzadilla. Además, se encargaba de donar el dinero para los premios de los artistas, cuyas obras pasaban a la colección de la compañía bajo la figura de premio adquisición. Sobre la presencia de esta multinacional en el campo de la cultura en una época tan conflictuada, la artista Beatriz González recordó las polémicas que su participación causaba en los salones de artistas:

> La controversia afectó la realización de diversos eventos y hubo quienes llegaron incluso al inefable "¡cómo es posible que el Salón tenga patrocinio del capitalismo yanqui y que la empresa privada se quede con las obras premiadas".[555]

Por tanto, parece paradigmático que obras de denuncia política provenientes de los artistas que además denunciaban

---

553 Silva Colmenares, *Los verdaderos dueños del país,* 109.

554 María Elvira Iriarte, "24 Salones Nacionales 1940-1973", Bogotá, 1973. Transcrito en *50 años Salón Nacional de Artistas* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1990), 266.

555 Beatriz González, "Actitudes transgresoras de una década", en *Sin título 1966-1968: Luis Caballero* (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 1997), 33.

el imperialismo norteamericano fueran premiadas y adquiridas por empresas con fuerte presencia de capital estadounidense. En 1965, las descarnadas y violentas obras de Alcántara y Mejía, *De esta tumba, de estas benditas cenizas no nacerán violetas* y *La horrible mujer castigadora*, respectivamente, y la escultura de chatarra *Mirando al norte* de Feliza Bursztyn fueron premiadas y adquiridas por Propal; en 1966 premió la obra *Testimonio n.° 2* de Alcántara, un crudo dibujo con personajes empalados y la presencia de un militar y un cura en primer plano revisando los despojos; y en 1967 dieron el tercer premio, de manera compartida, al dibujo expresionista *Me han desposeído, me desdoblo*, y a una escultura de Bursztyn. Sin embargo, hay que tener presente que las premiaciones no eran decididas por las compañías, sino por el jurado, y que en el caso de algunas obras, como patrocinadoras, esas empresas expresaron su desacuerdo con la premiación, como en el caso de *La horrible mujer castigadora* de Norman Mejía[556], que posiblemente encontraban tremendamente afrentosa para colgar en sus oficinas.

Al margen del Salón Nacional, muchos otros artistas abordaban estos temas. Obregón, por ejemplo, continuaba haciendo visibles sus simpatías al rendirles homenaje en sus pinturas al Che Guevara y a Camilo Torres, y Umberto Giangrandi realizaba una serie de trabajos en los que denunciaba las políticas de Nixon y los excesos estadounidenses en la guerra de Vietnam.

---

[556] Camilo Calderón Schrader, *50 años Salón Nacional de Artistas* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1990), 132.



Alejandro Obregón, *Homenaje al Che*, 1968, acrílico sobre tela, 31,5 x 36,5 cm. Colección privada. Cortesía Archivo Alejandro Obregón.

Alejandro Obregón, *Homenaje a Camilo Torres*, 1968, acrílico sobre madera, 52,5 x 40 cm. Colección privada. Cortesía Archivo Alejandro Obregón.



Al descontento por las circunstancias globales hay que sumarle el ingrediente local. En las cuartas y últimas elecciones del Frente Nacional, el 19 de abril de 1970, el Partido Conservador se enfrentaba al general Rojas Pinilla, quien había logrado nuclear todas las disidencias del régimen bipartidista y las atomizadas izquierdas, unificándolas en la Alianza Nacional Popular (Anapo), logrando sumar con todos esos grupos un capital electoral con posibilidades de arrebatarle el poder al último candidato del Frente Nacional. Era la primera vez en el siglo XX que un postulante a la Presidencia que no provenía de partidos oficiales ni de sus escisiones parecía tener opciones de llegar democráticamente al poder —aunque paradójicamente también se trataba de la misma persona que había llegado a gobernar como dictador por medio del único golpe de Estado del siglo—. Con los conservadores divididos en torno a tres candidatos, Rojas Pinilla se convertía en un contendiente peligroso para la estabilidad del Frente Nacional y la historia bipartidista dominada por élites y oligarquías. Ese temor quedó en pública evidencia en marzo de 1970, cuando al final de su mandato, el presidente Carlos Lleras Restrepo dio un polémico discurso en Bogotá en el que llamaba a los votantes a derrotar al general en los próximos comicios. Esto le valió una justa amonestación de la Procuraduría General de la Nación por participación indebida en política[557]. Que el presidente se expresara contra un candidato opositor del Frente Nacional demostraba que el aparato electoral quedaba a disposición del postulante oficial conservador, Misael Pastrana.

El 19 de abril de 1970 ocurrieron numerosas irregularidades que históricamente siguen poniendo en duda el triunfo de Pastrana: Lleras Restrepo censuró las transmisiones de radio cuando empezaron a comunicar una gran ventaja electoral a favor de Rojas Pinilla; el ministro que tenía a su cargo la tarea

---

[557] "Renunció procurador. Criticó discursos del Presidente. Lleras no acepta la dimisión", *El Tiempo*, 31 de marzo de 1970.

de comunicar a los medios la información sobre las elecciones —Carlos Augusto Noriega— confesó veintiocho años después que las cifras se amañaron a favor de Pastrana[558]; la ventaja del general desapareció misteriosamente al día siguiente, y tan pronto como Lleras Restrepo comunicó al pueblo el triunfo de Pastrana, decretó toque de queda y estado de sitio para evitar que las movilizaciones populares promovidas por la Anapo cobraran fuerza, a pesar de que las manifestaciones y los disturbios fueron inaplazables; para hacer más evidente la conspiración, el general y su hija la senadora María Eugenia Rojas fueron retenidos esa noche junto con otros dirigentes de su partido para evitar cualquier tipo de sublevación[559]. Esas fraudulentas elecciones marcaron el inicio de un nuevo episodio de violencia en la historia de Colombia, pues los simpatizantes más radicales de la Anapo, ante la inviabilidad de llegar al poder ciñéndose a los procesos democráticos, empezaron a organizarse para conformar una guerrilla urbana. El Movimiento 19 de abril (M-19) nació en la clandestinidad a finales de 1973, y como se verá más adelante, contó con la participación y simpatía de intelectuales y artistas.

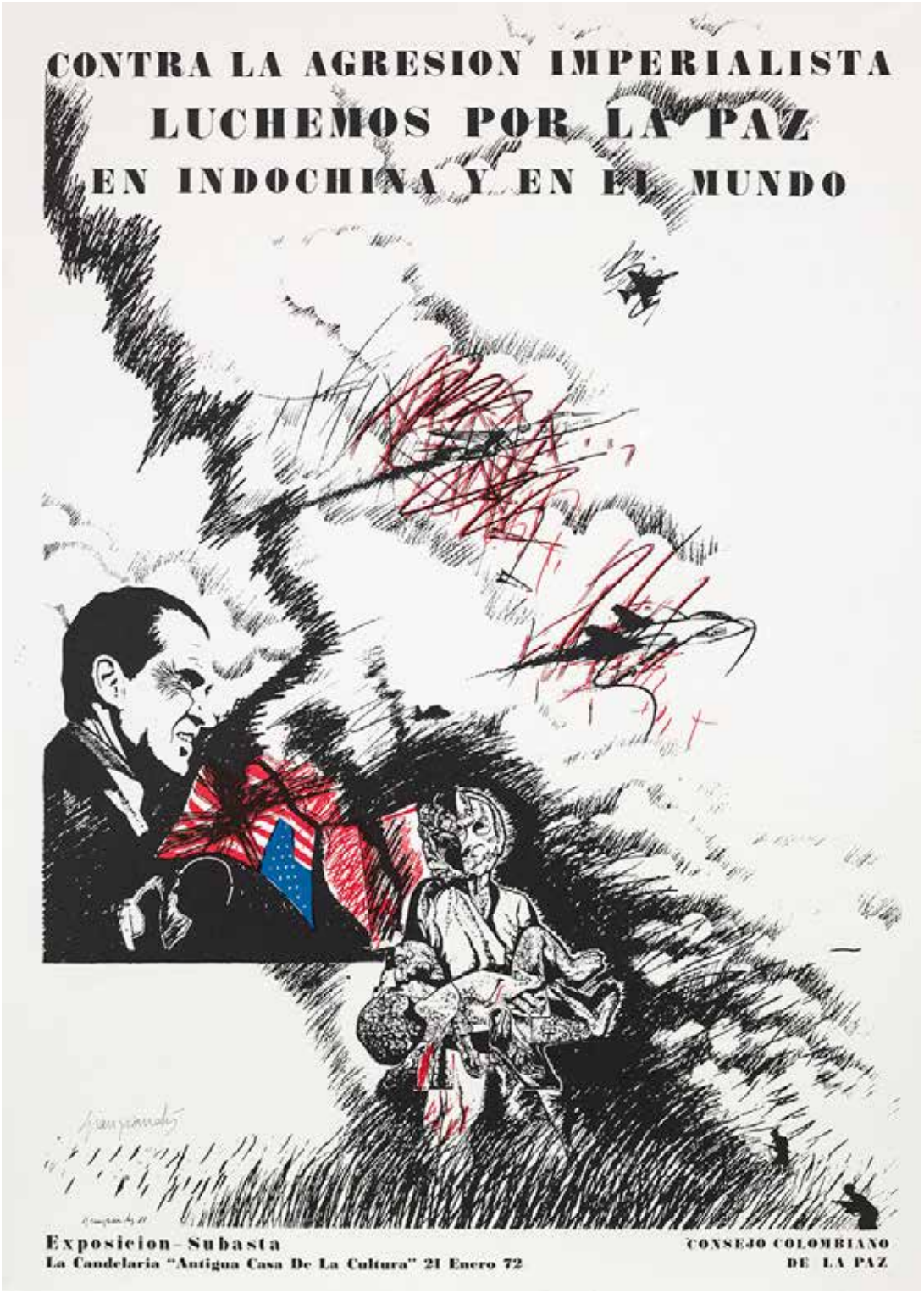
En el campo del arte, la ausencia de Marta Traba en Colombia a partir de 1969 coincidió con la emergencia de una nueva generación de artistas. Algunos de ellos incorporaron en su obra elementos que la argentina había definido como propios de una "estética del deterioro", es decir, ponían en evidencia el influjo del *pop art* al retomar imágenes ampliamente divulgadas por los medios de comunicación de la sociedad de consumo, pero a diferencia del *pop*, esas imágenes tenían un claro sentido crítico antiimperialista que además aprovechaba la serigrafía y otros medios gráficos de reproducción masiva para

[558] Carlos Noriega, *Fraude en la elección de Pastrana Borrero* (Bogotá: La Oveja Negra, 1998), 199-213.

[559] "Fuerte vigilancia militar a Rojas", *El Tiempo* (Bogotá, 22 de abril de 1970).

que su difusión contribuyera a la movilización popular. De hecho, la aparición de estas técnicas en la producción artística latinoamericana coincidió con eventos de carácter internacional como la Exposición Panamericana de Artes Gráficas (1970) y la Primera Bienal de Artes Gráficas (1971), ambas celebradas en Cali; la primera y segunda Bienal de San Juan de Grabado Latinoamericano (1970, 1972); las bienales americanas de grabado de Santiago en Chile (1963, 1965, 1968 y 1970); la I Bienal de Grabado de Buenos Aires (1968) o el Encuentro de la Plástica Latinoamericana en La Habana (1972). Estos certámenes crearon un ambiente propicio para la difusión de las técnicas gráficas, pero también para la politización de los jóvenes artistas que participaban en ellos, por lo cual la gráfica y la política empezaron a ser indisolubles. Los eventos internacionales permitieron crear redes continentales para generar nuevos espacios de exhibición que en gran medida desplazaron la influencia de Estados Unidos en el ámbito artístico, y que, por el contrario, fortalecieron el ímpetu antiimperialista de los artistas.

Por otro lado, que varios artistas colombianos coincidieran en esos eventos reafirmó sus intereses comunes y permitió establecer grupos de trabajo para un medio artístico que requería máquinas y procesos que por practicidad se trabajaban de forma colectiva. Así que del otrora trabajo y experimentación solitarios, la gráfica condujo a los artistas a una nueva forma de creación participativa en la que era constante el diálogo sobre ideas artísticas y políticas, cuyo producto era, a su vez, un tipo de arte no concebido para el disfrute solitario de coleccionistas sino de carácter masivo, comunicativo y especialmente dirigido al pueblo. Las universidades y los talleres de las escuelas de arte fueron lugares apropiados para la enseñanza de los nuevos medios gráficos y la consolidación del trabajo colectivo, pero además e inevitablemente, para la discusión política. Allí, los mejores conocedores de estas técnicas —Pedro Alcántara, Augusto Rendón, Carlos Granada, Alfonso Quijano y Umberto Giangrandi— ya no eran las jóvenes promesas del arte de mediados de los sesenta, sino los líderes y maestros de la generación de los setenta.



Umberto Giangrandi, cartel político, 1971, impresión *offset* sobre papel, 70 x 50 cm.
© Umberto Giangrandi/Fundación Proyecto Bachué.



Pedro Alcántara, *Tus sueños no tendrán fronteras*, 1968, litografía, 50 x 70 cm. © Archivo Pedro Alcántara.

Pedro Alcántara se unió al Partido Comunista a finales de los sesenta y llevó desde entonces su creación artística de la mano con su cada vez más activa participación política. Por la misma época había empezado a explorar el grabado, y participó en la I Bienal de Grabado Latinoamericano de San Juan (Puerto Rico, 1970) donde conoció al artista Lorenzo Homar (Puerta de Tierra, Puerto Rico, 1913-2004), quien lo introdujo en la serigrafía. Con admiración por el maestro y entusiasmo por el descubrimiento de este nuevo medio, Alcántara no solo se empezó a dedicar cada vez con mayor interés en la técnica, sino que además en 1971, con la asesoría de Homar, contribuyó a la fundación de la Bienal de Artes Gráficas de Cali y participó en

la organización de algunas de las siguientes ediciones (realizadas en 1973, 1976, 1981 y 1986). Gracias a Homar y su viaje a Puerto Rico, Alcántara comprendió el potencial de difusión de los portafolios de grabados, y buscó el apoyo del Museo de Arte Moderno La Tertulia de Cali y de empresas como Cartón de Colombia para conseguir darle una mayor visibilidad, difusión e interés por la gráfica —que seguía siendo apreciada como un arte menor—, de manera que un largo tiraje de portafolios fuera sostenible y, en lo posible, rentable. Pero al tiempo que se generaron condiciones para la financiación de las obras, también se produjo un *boom* comercial de las carpetas que en gran medida pervertía el interés de propagación de su contenido artístico y político, convirtiendo las obras simplemente en productos de consumo[560]. El escritor checo-peruano Mirko Lauer comentó sobre su experiencia en Colombia en 1977 que encontró "un público para carpetas de grabados" y que "se vendían grabados como loco"[561]. Por lo tanto, en cuanto el Museo La Tertulia concibió la idea de los portafolios como un negocio provechoso para la financiación de la institución a la vez que disminuía la calidad de los trabajos, Alcántara se separó de los intereses del museo y fundó en la misma ciudad el Taller Corporación Prográfica, que entre 1977 y 1987 funcionó exitosamente para la producción de su propia obra y para acompañar los procesos de otros artistas. En el taller, el trabajo colectivo le permitió poner en práctica las

[560] Adriana Castellanos Olmedo, "Cali, ciudad de la gráfica: las bienales americanas del Museo La Tertulia", *Caiana* (Buenos Aires), n.° 8 (2016), 27; Adriana Malatesta y Ana María Jiménez Ríos, "La gráfica y el dibujo: una toma de partido al servicio del arte en la década del setenta", en *Alcántara* (Cali: Fundación Función Visible, 2013), 138.

[561] Mirko Lauer, "Notas para un prólogo", en *Memorias del Primer Coloquio sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano* (Medellín: Museo de Arte Moderno de Medellín, 2001), 27.

ideas que venía formulando en su actividad política con el Partido Comunista sobre crear espacios de diálogo con más artistas, como lo expresó en 1975:

> Es de vital importancia que los trabajadores de la cultura desarrollen su participación organizada y unitaria en la defensa y promoción de las formas democráticas nacionales y populares de la cultura a través de su incorporación al contexto general de la lucha popular.[562]

Augusto Rendón también continuó su trabajo de forma individual, aunque ejerciendo la cátedra de grabado en la Universidad Nacional, donde se reunió en torno a él un grupo de jóvenes artistas interesados en la multiplicidad de copias que permitía el medio. Rendón, como Alcántara, también logró trasladar su marcado lenguaje expresionista a la serigrafía. *El arte de matar* de 1970 muestra su apropiación de las viñetas características de los cómics para componer la escena, un recurso narrativo que pone en evidencia un interés cuando menos superficial por el *pop art*. Al igual que las obras que venía desarrollando desde mediados de los sesenta, los grabados de Rendón tenían por protagonistas a personajes grotescos con uniformes castrenses, y a su lado aparecían formas viscerales que remitían a cuerpos agredidos, una reminiscencia de la violencia de Estado ejercida por las dictaduras militares del continente. En *El arte de matar* y otras obras de la época, la alusión a la presencia norteamericana tras estos gobiernos represivos es clara, ya sea por la inclusión de textos o la reproducción de la bandera de Estados Unidos transgredida. Esta serigrafía a dos tintas especialmente denuncia las estrategias

---

562 "Adelante acuerdos del foro: el arte al lado del pueblo", *Voz Proletaria* (Bogotá), 4 de diciembre de 1975, 4.

de contención contrainsurgente de Estados Unidos, citando en una viñeta el manual militar TC 3-16 de abril de 1969 donde se recomendaba el uso del letal químico conocido como *agente naranja,* usado en la guerra de Vietnam, del cual Rendón incluyó completo el encabezado: "Employment of Riot Control Agents, Flame, Smoke Antiplant Agents, and Personnel Detectors in Counterguerrilla Operations"[563].

Posiblemente por las pocas posibilidades de expresión propias de las tintas planas utilizadas en la serigrafía, Rendón abandonó la técnica y retomó los medios en los que mejor se desempeñaba y que le permitían hacer mayor énfasis en la línea: el grabado en aguafuerte y aguatinta.

En esta técnica destaca su trabajo más importante de la década de los setenta, *La nueva bandera de Colombia* (1974), una imagen en la que reúne nuevamente la presencia del militar y un cuerpo torturado, a la que integra la popular imagen del Sagrado Corazón de Jesús y los retratos de cuatro personajes que parecen ser los candidatos presidenciales de las elecciones de 1974 —Álvaro Gómez Hurtado, Alfonso López Michelsen, María Eugenia Rojas y Hernando Echeverry Mejía—, tachados como si se tratara de un tarjetón electoral. El protagonismo de la imagen recae en la transgresión a la bandera de Colombia, a la que le amplía la franja roja, que simboliza la sangre de los mártires. De esta forma, la religión, la política y las fuerzas militares se convierten para Rendón en responsables de la autoría de esa bandera de un país desangrado.

563 U. S. Department of the Army, "Employment of Riot Control Agents, Flame, Smoke Antiplant Agents, and Personnel Detectors in Counterguerrilla Operations", en *Training Circular 3-16* (Washington DC: U. S. Department of the Army, 9 de abril de 1969).



Augusto Rendón, *El arte de matar*, 1970, serigrafía, 50 x 35 cm. © Augusto Rendón/Fundación Proyecto Bachué.



Augusto Rendón, ***La nueva bandera de Colombia*****, 1974, aguafuerte y aguatinta, 49 x 49 cm. © Augusto Rendón/Fundación Proyecto Bachué.**

El fortalecimiento y la consolidación del grupo de artistas dedicados a la gráfica durante ese breve periodo de inicios de los setenta permitió que sus obras fueran enviadas a certámenes internacionales como la XXXVI Bienal de Venecia, de 1972, en la que, en representación de Colombia, participaron Alcántara, Giangrandi, Rendón, Nirma Zárate, Diego Arango, Juan Antonio Roda y Quijano. Otro evento del mismo año en el que participaron fue el Encuentro de Plástica Latinoamericana, en La Habana, un acontecimiento de magnitudes continentales en el que se proclamó un manifiesto que llamaba a los artistas y creadores "para configurar un arte que sea patrimonio del pueblo y expresión genuina de Nuestra América", cuyo deber era

"denunciar, rechazar y desmantelar, teniendo las particularidades de cada país, todas las manifestaciones de opresión cultural por parte del imperialismo". Desde esa perspectiva, la militancia del artista era fundamental porque contribuía "a que dicha toma de poder se realice" y se ponga en marcha "un auténtico programa cultural revolucionario conducente a la formación de un hombre nuevo"[564]. Carlos Granada fue uno de los redactores y firmantes del documento, y también participó en la exposición que se realizó en el marco del encuentro, junto con Rendón, Giangrandi y Quijano, todos ellos con obra gráfica.

También hicieron parte de la exposición Nirma Zárate (Bogotá, 1936-1999) —una de las ganadoras del Salón Intercol de Jóvenes Artistas de 1964 y participante del Salon ESSO of Young Artists, celebrado en 1965 en Washington— y Diego Arango (Manizales, Caldas, 1942-2017), quienes se presentaron en colectivo con unas fotoserigrafías tituladas *Agresión del imperialismo*, un tríptico que mostraba en la primera imagen (*Agresión del imperialismo a los pueblos*) un bombardeo aéreo en Vietnam sobre el campo y una mujer que huye con su niño muerto en brazos, mientras en la parte superior aparece un billete de un dólar que en vez del rostro de George Washington presentaba los logos de multinacionales estadounidenses como ESSO, Coca-Cola, Texaco, General Motors, Ford y Mobil, entre otras; en la segunda imagen (*A la agresión del imperialismo: guerra popular*), el billete se empieza a ver pulverizado, a la vez que posa en primer plano una mujer vietnamita armada con actitud altiva; y en el tercero (*Vietnam nos muestra el camino*), la mujer sonriente con un arma en las manos mientras otros combatientes celebran la caída de un avión de caza estadounidense, a la vez que el dólar aparece completamente derruido. El historiador Germán Rubiano la

564 "Llamamiento a los artistas plásticos latinoamericanos", *Boletín de Artes Plásticas*, Casa de las Américas (La Habana), mayo de 1972.

calificaría como una "obra maestra. A base de imágenes, sin texto alguno, se cuenta uno de los episodios más dolorosos de la historia moderna, se alecciona políticamente y se edifica"[565]. El trabajo de Zárate y Arango se oponía a la expresión de la línea en las obras de Granada, Rendón, Alcántara y Giangrandi, e introducía, valiéndose de la técnica de la fotoserigrafía, una nueva posibilidad artística y narrativa que sería el punto de partida para un nuevo grupo de artistas políticos: el Taller 4 Rojo.

Publicidad, propaganda y guerrilla visual

En 1970, luego de haber estudiado en la Royal Academy de Londres, Zárate y Arango regresaron a Bogotá y fundaron el Taller 4 Rojo, un taller de artes gráficas que prestaba servicios de publicidad y diseño con técnicas novedosas en Colombia, como la fotoserigrafía —usada extensamente por Andy Warhol—. Ambos artistas coincidían en concebir la fotografía como un documento testimonial valioso que no debía dejar campo a la interpretación subjetiva del artista, sino que debía respetarse para preservar la realidad de los hechos. Por lo tanto, frente al expresionismo con que otros artistas interpretaban la violencia sobre el cuerpo, Zárate y Arango privilegiaban la investigación antropológica y sociológica que traía consigo el aspecto reporteril de la fotografía. La veracidad de la imagen conseguida sometiéndola a los procesos de la serigrafía, y las posibilidades de difusión, dada la multiplicidad de copias que permitía este procedimiento, hicieron que en torno a ellos se reuniera un grupo de artistas que encontraban en esta técnica una herramienta para desarrollar carteles, volantes, piezas gráficas y, en general formas para servir a la movilización popular de las causas políticas con las cuales coincidían. Arango diría: "El artista debe acercarse al pueblo, bajarse de su pedestal, usar un lenguaje más

[565] Rubiano Caballero, "La figuración política", 1572.

accesible"[566], y la fotoserigrafía lo permitía por la facilidad de aprovechar e intervenir imágenes que ya circulaban y que eran de fácil identificación. Además, la versatilidad de estas técnicas gráficas les permitía desempeñarse en proyectos de diversas naturalezas, desde la realización de obras artísticas hasta el diseño y diagramación de publicaciones.

La afinidad política entre ellos y el interés por los medios gráficos de difusión popular, así como la coincidencia en la participación en certámenes como los salones nacionales, las exposiciones internacionales dedicadas a la gráfica y el Encuentro de Plástica Latinoamericana de La Habana de 1972, fueron puntos de encuentro que permitieron que a la pareja Arango-Zárate se integraran Fabio Rodríguez Amaya (Bogotá, 1950), Jorge Mora (Bogotá, 1944), Germán Rojas (Cali, 1945-2011), Carlos Granada y Umberto Giangrandi, entre otros que pasaron fugaz o temporalmente por el Taller 4 Rojo. La formación de un grupo era, además, coherente con los postulados formulados en La Habana, de crear "formas de apoyo a la lucha revolucionaria latinoamericana como [...] talleres, brigadas, equipos y otras agrupaciones plásticas o de carácter mixto"[567]. Sin embargo, aunque todos eran abiertamente de izquierda, no todos se consideraron militantes de algún movimiento en particular, por lo cual lo que los unía era principalmente la difusión de sus ideas a partir de la organización del trabajo grupal. Una vez establecido el grupo, enunciaron así su dirección conceptual y artística:

> Nuestro objetivo es llenar un vacío en las artes gráficas colombianas, crear un centro gráfico con

---

566 Gloria Valencia Diago, "Dos artistas que creen en el arte comprometido", *El Tiempo*, 7 de noviembre de 1971, 7B.

567 "Acuerdos. Encuentro de Plástica Latinoamericana", *Boletín de Artes Plásticas*, Casa de las Américas (La Habana), mayo de 1972.

> proyección a todo el país y el de elevar progresivamente el conocimiento y dominio de las artes gráficas, como también la conciencia crítica frente a la utilización de este medio de comunicación.[568]

Con la disponibilidad de un medio de alcances masivos, el grupo desarrolló un trabajo de creación en diálogo con las comunidades, escuchando sus necesidades y contribuyendo a proyectar sus señalamientos y denuncias en imágenes. Como lo contaba Fabio Rodríguez Amaya, para el grupo, "el lugar de expresión de ese malestar social y de esa inconformidad política era la calle, la ciudad, no un teatro, un café, o una iglesia o un estadio. Las calles de la ciudad eran 'el' escenario político"[569], así que su trabajo se realizaba, más que en galerías, en barrios pobres y con grupos campesinos, por lo cual la producción masiva de afiches y proclamas estuvo ligada a manifestaciones, marchas, mítines y eventos con militantes de los distintos grupos que representaban la disidencia política en Colombia.

Entre la extensa producción de obra del Taller 4 Rojo en sus años de actividad (1970-1979) se destacan tres piezas en las que aparecen los logos de compañías estadounidenses o se hace referencia directa a estas para denunciar su papel en las dinámicas culturales, sociales y políticas de Colombia. *El capitalismo en la cultura…* (1972), título que se refiere a una frase escrita por el Che Guevara en una carta de 1965 ("El capitalismo en cultura ha dado todo de sí y no queda de él sino un cadáver maloliente en arte, su decadencia de

---

568 Pini, "Gráfica testimonial en Colombia", 64.

569 Taller Historia Crítica del Arte, *Arte y disidencia política: memorias del Taller 4 Rojo* (Bogotá: Editorial La Bachué, 2015), 360.

hoy"[570]), es una fotoserigrafía en la que un personaje de múltiples manos posa frente a la bandera de Colombia atestada en su franja amarilla —que simboliza la riqueza del país— con los logos de ESSO, Texaco, Coca-Cola, Bavaria y otros emporios económicos, "que propone una imagen alegórica del artista contemporáneo como un sujeto que, a pesar de resistir, no puede liberarse de las lógicas de la sociedad y cultura capitalistas"[571], en palabras de los investigadores del Equipo Transhistoria. El personaje se venda los ojos a la vez que recibe dólares. Se trataba de un cartel provocador con el que Taller 4 Rojo denunciaba el patrocinio privado en los certámenes artísticos. En *Sin título (Unidos en la lucha contra el imperialismo)* se reinterpreta el escudo de USAID (U. S. Agency for International Development) integrándole los logos de compañías estadounidenses alrededor de las dos manos que hacen referencia al logo de la Alianza para el Progreso. En la parte inferior, sobre el texto que dice "Unidos en la lucha contra el imperialismo", una muchedumbre enardecida y un puño en alto representan a una juventud manifestándose contra todos los aspectos reunidos en aquel escudo.

En *A Colombian History by ESSO*, de 1973, la composición se divide en tres partes: a la izquierda, una escena mortuoria en la que tres personajes del Ku Klux Klan contemplan en un féretro abierto un cadáver cubierto por una bandera de Estados Unidos; la segunda, con reminiscencias a René Magritte, presenta a un misterioso personaje vestido de policía, con una imagen religiosa en la mano izquierda, y en la otra, un libro en cuya portada aparece el título de la obra; la tercera presenta a un hombre siendo torturado.

---

[570] Ernesto Guevara, *El socialismo y el hombre en Cuba* (México D. F.: Ocean Sur, 2011), 16.

[571] Equipo Transhistoria (María Sol Barón y Camilo Ordóñez). *Rojo y más rojo, Taller 4 Rojo: gráfica y acción directa* (Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2014), 134.



Taller 4 Rojo (Diego Arango y Nirma Zárate), *Agresión del imperialismo*, 1972, fotoserigrafía.
© Umberto Giangrandi/Fundación Proyecto Bachué.



Taller 4 Rojo, *El capitalismo en cultura...*, 1972, fotoserigrafía sobre papel, 70 x 100 cm.
© Umberto Giangrandi/Fundación Proyecto Bachué.

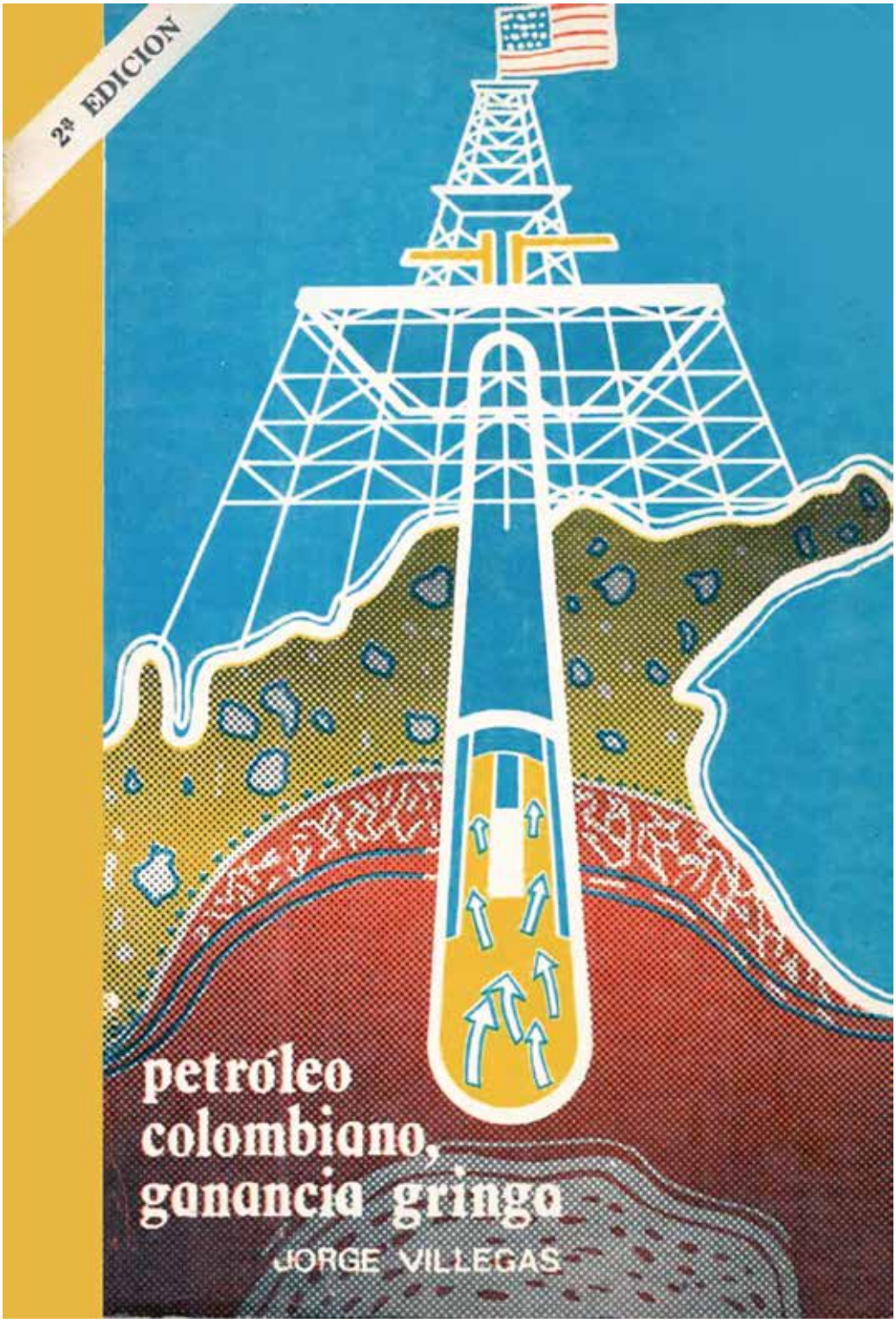


Taller 4 Rojo, ***Sin título (Unidos en la lucha contra el imperialismo),*** **ca. 1973-1974, serigrafía sobre papel, 100 x 70 cm. © Umberto Giangrandi/Fundación Proyecto Bachué.**

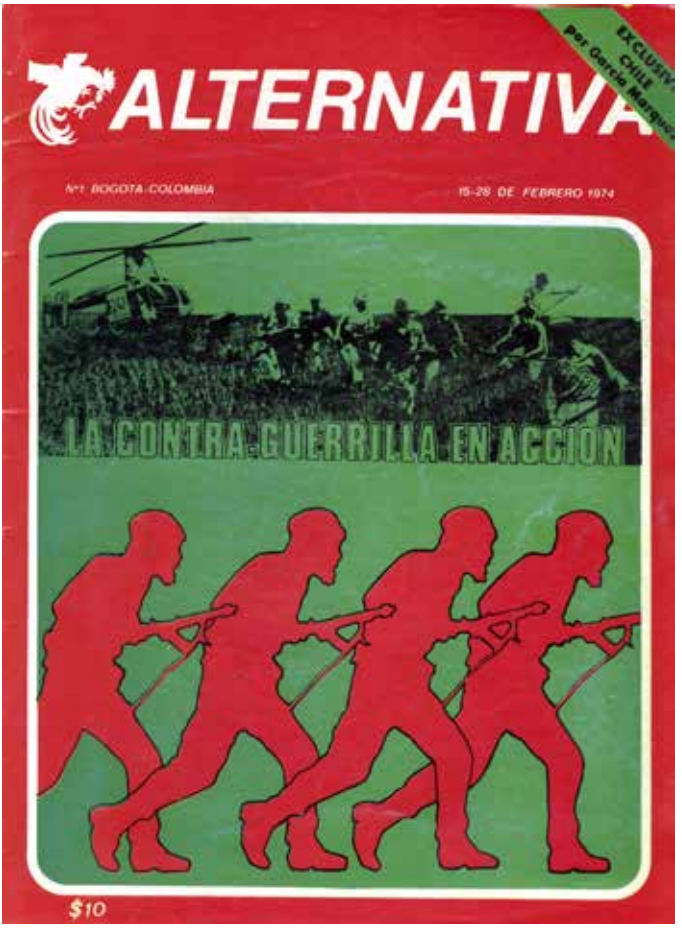


Taller 4 Rojo, *A Colombian History by ESSO*, 1973, fotoserigrafía sobre papel, 100 x 70 cm. © Umberto Giangrandi/Fundación Proyecto Bachué.

En las tres obras, la petrolera norteamericana ESSO aparece señalada por los artistas como un agente de penetración política, cultural y económica de Estados Unidos en Colombia. Los artistas del Taller 4 Rojo tenían bien fundamentada esta denuncia, como lo prueba la amistad de sus miembros con el economista Jorge Villegas, quien había publicado en 1969 el estudio *Petróleo, oligarquía e imperio*, y en 1971, *Petróleo colombiano, ganancia gringa* —Diego Arango diseñó la portada de este último—. Se trataba de dos libros que revelaban mediante análisis rigurosos y argumentados las exiguas cifras que dejaba la explotación que las compañías petroleras de Estados Unidos hacían de hidrocarburos en Colombia. El perspicaz diseño de la portada se ajustaba perfectamente a la tesis de su autor al realizar una composición de un yacimiento penetrando el subsuelo de la geografía colombiana para extraer el petróleo, que ascendía hacia la cúspide de la torre petrolera coronada por una bandera estadounidense.



Diego Arango, portada del libro *Petróleo colombiano, ganancia gringa*, de Jorge Villegas (Bogotá: El Tigre de Papel, 1971). Archivo de Christian Padilla.



Taller 4 Rojo, portada de la revista *Alternativa*, n.° 1 (febrero de 1974). Archivo de Christian Padilla.

Villegas fue junto a Orlando Fals Borda —uno de los autores del libro *La violencia en Colombia*—, Daniel Samper Pizano, Enrique Santos Calderón, Gabriel García Márquez y los artistas de Taller 4 Rojo, fundador de la revista *Alternativa*, en febrero de 1974, un medio de gran difusión que se convertiría en el aparato informativo de las izquierdas. Esta mítica revista gozó de una difusión y visibilidad que ninguna otra publicación de izquierda tuvo en el país, y posiblemente en América Latina, llegando a

un tiraje de 30 000 ejemplares por número, cifra insólita para un medio disidente. Su éxito se debió al prestigio de sus colaboradores y a la calidad de las investigaciones periodísticas, que cumplían con la intención de constituirse en una alternativa a los grandes medios de comunicación que trabajaban por y para los intereses de las élites en el poder. Su consigna era "destapar, denunciar y contra-informar"[572], en palabras de uno de sus fundadores, Enrique Santos. En sus primeros números el Taller 4 Rojo contribuyó generando un poderoso lenguaje visual, tan punzante como los reportajes, y le dio un sello distintivo a la imagen de la revista.

Menos de un mes antes del lanzamiento de *Alternativa* hizo su aparición el M-19. Su irrupción en la vida colombiana tuvo un tinte artístico en la estrategia publicitaria que realizaron como campaña de expectativa, y simbólico y conceptual en su primera acción insurgente. El 15 de enero de 1974 apareció en varios de los principales periódicos del país una inquietante publicidad que apenas tenía la enigmática frase "Parásitos… gusanos? Espere M-19". Los siguientes dos días siguieron saliendo pautas con la misma composición, pero un nuevo contenido: "Decaimiento… falta de memoria, espere M-19?", y otro que decía "Falta de energía… inactividad? Espere M-19". Finalmente, el 17 de enero de 1974 se publicó "Ya llega… M-19". Esa misma noche un grupo insurgente armado entró a la Quinta de Bolívar en Bogotá y robó la espada del prócer de las independencias americanas Simón Bolívar. En la huida los ladrones dejaron firmada en las paredes la autoría del grupo: M-19. Además, dejaron un panfleto que encadenaba sus acciones en una forma poética y simbólica: "Bolívar, tu espada vuelve a la lucha". Con la figura lingüística de la sinécdoque el grupo manifestaba que al sustraer la espada del Libertador pretendían apropiarse de su discurso e ideología revolucionaria.

---

[572] Enrique Santos Calderón, selección, *Alternativa* (Bogotá: Penguin Random House, 2020), 27.

> Su espada rompe las telarañas del museo y se lanza a los combates del presente. Pasa a nuestras manos. A las manos del pueblo en armas. Y apunta ahora contra los explotadores del pueblo. Contra los amos nacionales y extranjeros. […] Los que deformaron las ideas del Libertador. Los que nos llamarán subversivos, apátridas, aventureros y bandoleros. Y es que para ellos su espada libertadora en nuestras manos es un peligro…[573]



Pieza publicitaria del M-19 publicada en el periódico *El Tiempo*, 15 de enero de 1974, 2C. Archivo de Christian Padilla.

Para el M-19, eran las ideas revolucionarias de Bolívar las que volvían a la batalla en el contexto político del fin del Frente Nacional. El grupo insurgente acudía a las armas ante la frustración de que el bipartidismo le hubiera robado las elecciones de 1970 a una tercera alternativa política, un partido de izquierda. Y en ese momento, cuando se avecinaban las elecciones de 1974, la evidencia de que el país era dirigido por las oligarquías se hacía palpable porque tres de los cuatro candidatos eran delfines de estirpe presidencial: María Eugenia Rojas (hija del general Gustavo Rojas Pinilla representando a la Anapo), Álvaro Gómez Hurtado (hijo de Laureano Gómez representando a los conservadores) y Alfonso López Michelsen (hijo de Alfonso López Pumarejo representando a los liberales). En este

573 "Asaltada quinta de Bolívar", *El Tiempo*, 18 de enero de 1974, 14A.

sentido, el robo de la espada de Bolívar el 17 de enero de 1974 no tenía fines extorsivos ni comerciales, sino que procuraba actualizar y acentuar la simbología de una pieza de museo que había envejecido dentro de una urna, y en ese letargo había perdido el sentido y la importancia que un siglo y medio atrás había tenido. Por eso su manifiesto iba dirigido "contra ellos, los que la encerraron en los museos enmoheciéndola", y por eso el M-19 procuraba hacer un giro lingüístico al describir su acción no como un robo sino como una "recuperación"; después de todo, la espada de Bolívar era un arma guerrillera, así que "recuperarla" era como tomar algo que por herencia le pertenecía. Había todo un aparato intelectual, estético y simbólico detrás de todas estas ideas, y esto diferenciaba la naciente guerrilla de otros movimientos insurgentes de acción rural conformados por campesinos. Desde el momento en que el M-19 había "recuperado" el arma, y por las siguientes cuatro décadas, la espada de Bolívar tendría un poderoso papel simbólico que entrecruzaría actores fundamentales de la historia contemporánea del país: en el marco del acuerdo de paz entre el M-19 y el Estado, el 31 de enero de 1991 regresó la espada a manos del entonces presidente; y cerrando un ciclo histórico, el 7 de agosto de 2022 la espada estuvo presente de forma protagónica en la oficialización de Gustavo Petro, exmilitante del M-19 y primer presidente de izquierda en la historia del país.

Germán Rojas —vinculado al Taller 4 Rojo— había sido, junto a Luis Otero, artífice de la publicidad del M-19 en la prensa, y de este último fue la idea del robo de la espada. Inspirado en la "recuperación" del sable corvo de San Martín en 1965 por las Juventudes Peronistas de Argentina y también en las estrategias propagandísticas usadas por la guerrilla uruguaya de los Tupamaros cuando "recuperaron" en 1969 un poderoso símbolo patrio del Museo Histórico Nacional ligado a las batallas de la independencia: la bandera de los 33 orientales[574].

---

[574] Olga Behar, *Las guerras de la paz* (Bogotá: Editorial Planeta, 1985), 137.

A finales de los setenta se empezó a hacer visible la simpatía e incluso la militancia de miembros de *Alternativa* y el Taller 4 Rojo con el M-19 o con el Partido Comunista, lo cual generó diferencias dentro del grupo artístico, que había acordado desde sus inicios mantener sus ideales políticos de izquierda sin participar en ninguna militancia. Paulatinamente el grupo se fue desintegrando y la ruptura final, hacia 1979, coincidió con la persecución a los intelectuales y artistas disidentes durante el gobierno del autoritario presidente conservador Julio César Turbay (1978-1982), que implementó el Decreto 1923 de 1978, más conocido como *Estatuto de Seguridad*, que daba facultades de policía judicial a las fuerzas militares para reprimir, judicializar y condenar a ciudadanos mediante la restricción de libertades fundamentales como el derecho a la opinión política y la disensión, a la reunión, a la circulación y a la protesta pública. Esta norma promovió la tortura, la desaparición y el encarcelamiento de cualquier individuo considerado sospechoso, lo cual puso la democracia colombiana al mismo nivel de represión de las dictaduras latinoamericanas contemporáneas. Por la constante crítica de sus autores a los gobiernos colombianos, *Alternativa* fue acusada por la derecha de ser el "brazo desarmado de la subversión"[575], con lo cual la persecución hacia ellos llegó incluso a que en 1975 su sede fuera atacada con bombas por grupos de ultraderecha con participación de militares. Esta fue la misma presión y amedrentamiento que llevaron a García Márquez a pedir asilo en México en 1981, perseguido y acusado de tener nexos con el M-19, como represalia por sus denuncias y críticas al despótico presidente Turbay. Sin embargo, no fueron los atentados sino la presión económica lo que determinó el cierre de la revista en 1980. En los últimos números, García Márquez —su principal patrocinador— expresaba la paradoja de *Alternativa*

[575] Santos Calderón, *Alternativa*, 27.

que auguraba su quiebra: "Hacemos una revista para pobres que muchos pobres no pueden comprar. Tratamos de hacer una conciencia popular, pero a nuestra clientela más accesible no le interesa tanto la justicia social como las vacaciones en Miami"[576].

Radicalismos contrarios y contradictorios: Clemencia Lucena y Antonio Caro

En 1970 se conformó en Colombia el Movimiento Obrero Independiente Revolucionario (MOIR), una agrupación política de tendencia maoísta que se inspiraba en la Revolución china y en el ideal de la lucha armada del campesinado para la consecución del poder. Sin embargo, consideraba que Colombia aún no tenía las condiciones sociales y culturales para iniciar ese paso de la revolución y por lo tanto, nunca se convirtió en un movimiento guerrillero, aunque propugnaban la desobediencia civil como forma de resistencia revolucionaria. Los militantes del MOIR no solo denunciaban el imperialismo y las intervenciones de Estados Unidos, sino también las de la URSS —con motivo de la invasión a Checoslovaquia en 1968—, ampliando así el espectro atomizado de las izquierdas del país. En coherencia con sus postulados, asumían el realismo socialista como única expresión posible del arte, convirtiéndolo en aparato propagandístico de su ideología. Una de sus militantes más conocidas fue la pintora, crítica y líder feminista Clemencia Lucena (Manizales, Caldas, 1945-Cali, 1983), que manifestó en sus dogmáticas y radicales posturas que la única forma de representación viable era una pintura realista y heroica que exaltara a los trabajadores, sus protestas y manifestaciones, como ella lo defendió de forma furibunda en sus textos:

---

[576] Gabriel García Márquez, "Mis dos razones contra esta revista", *Alternativa* (Bogotá), n.° 257 (27 de marzo de 1980).

> Participar en la lucha política revolucionaria significa para los artistas, fundamentalmente, producir un arte realista y revolucionario, que tome con firmeza posición al lado de la clase obrera y el pueblo colombianos, constituyéndose en arte de la causa revolucionaria y, particularizando más, en parte integrante del trabajo organizado, coordinado, y unificado de los movimientos y partidos revolucionarios de Colombia.[577]

Según su radical perspectiva, el arte abstracto era deshumanizado e inútil, y a Botero lo tildó de pintor burgués y reaccionario. Incluso llegó a calificar *La Violencia* de Obregón como un cuadro encubridor, una versión oficial de la violencia en Colombia narrada por sus propios autores[578]. Ni los mismos simpatizantes de izquierda se salvaron de sus críticas, porque a las obras sobre la violencia de Pedro Alcántara y Carlos Granada no les perdonó sus distorsiones expresionistas del cuerpo humano, que calificó de morbosas y derrotistas, y a las que acusó de evadir deliberadamente la realidad. Lucena veía en todo arte una manifestación política, así que lo clasificaba en tres categorías: el de derecha, cuyas obras, al presentarse al margen del acontecer político se convertían en un arte proimperialista propio de la burguesía, como la abstracción, la figuración, el arte conceptual y las tendencias de moda internacional; el de derecha camuflada, que asumía como un falso compromiso político escondido tras de una careta de izquierda —en donde ubicó a Alcántara y a la mayoría de los artistas de Taller 4 Rojo, a quienes acusaba de "revolucionarios de

---

577 Clemencia Lucena, *La revolución, el arte, la mujer* (Bogotá: Editorial Bandera Roja, 1984), 46.

578 Clemencia Lucena, *Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana* (Bogotá: Editorial Bandera Roja, 1975), 43.

palabra y reaccionarios de hecho, [de] una actitud pacifista manifestada en el contenido derrotista"[579]—; y finalmente el arte de los progresistas, que sí mostraban al pueblo victorioso en sus luchas revolucionarias valiéndose de un lenguaje realista y sencillo, y cuyas obras "les permiten no solo llegar a los más amplios sectores de la población, sino también estimularlos y contribuir a unirlos en sus luchas"[580], concibiendo el arte como un arma antiimperialista. En esta última categoría Lucena se celebra a sí misma como una de sus principales representantes.

Efectivamente, la denuncia formulada por Lucena contra el imperialismo no se expresaba mostrando la violencia ejercida sobre los torturados y los asesinados, tampoco con la introducción de militares o el uso de recursos gráficos que hicieran referencia a las instituciones o compañías norteamericanas. Aparece como arengas escritas en banderas o grafitis en los muros, acompañados de una multitud de personajes campesinos y obreros que se movilizan en protestas y huelgas. En muchos casos la bandera del MOIR ondea gloriosa, casi protagónica en las composiciones de la artista. Si desde su perspectiva solo podía representarse lo heroico, entonces la pintura no era el lugar de la denuncia. Esa otra faceta de su posición política la pudo ejercer mediante la escritura, recurso que le permitía señalar críticamente a los agentes del colonialismo estadounidense, como los enunció uno a uno en su artículo "El artista en la Revolución", escrito en 1972:

> Monopolios como la Standard Oil, Owens Illinois Glass, Grace y Cia. y Pan American Airways, para nombrar solo unos pocos, controlan en Colombia la

---

579 Clemencia Lucena, "Formas puras y formas políticas en el XXII Salón Nacional", *Lecturas Dominicales,* suplemento de *El Tiempo*, 5 de diciembre de 1971, 8.

580 *Ibid*.

> casi totalidad de la exploración, explotación, transporte y distribución del petróleo y sus derivados, embarque y transporte marítimo, alquiler de equipos de sistematización, banca, operaciones mineras, transporte aéreo y crédito para viajes, hotelería, producción de fertilizantes químicos, pinturas, amoníaco y ácido nítrico, vidrio, láminas de plástico, conservas y enlatados, textiles, papel, electrodomésticos, etc., etc., la enumeración sería interminable.[581]

Ante la imposibilidad de coincidir con las posturas de Lucena en torno al arte, algunos críticos la acusaron de tener una posición tan obstinada y radical que se reducía a que solo se podía hacer arte si se pertenecía al MOIR. Ellos mismos le recordaron a Lucena que en su afán de hacer una pintura realista idealizada y minuciosamente estética estaba cayendo en la contradicción de imponer otro colonialismo cultural[582] —el chino—, de volver la pintura una dogmática "neoacademia"[583], de ser "reaccionaria"[584] y de caer en la ornamentación burguesa que tanto combatía. Marta Traba también había atacado el radicalismo de estas posturas:

> La proclamación de un arte que no se preocupe por ningún postulado estético sino que lisa y llanamente sirva a la comunidad y la compulsión para que los

---

[581] Lucena, *Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana*, 75-76.

[582] Enrique Santos Calderón, "La otra dependencia", *El Tiempo*, 12 de diciembre de 1971, 4A.

[583] Álvaro Medina, *Procesos del arte en Colombia* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978), 13.

[584] Miguel González, "Obrero: dónde estás que no te veo!", *El País* (Cali), 14 de octubre de 1975.

artistas abandonen sus medios expresivos para tomar el fusil o la pala […] parte de dos filas violentas: la de los antidialoguistas, atragantados de slogan y dándose golpes de pecho con el *Libro rojo* de Mao utilizado en la misma forma mecánica con que las beatas repiten el rosario; y la de los artistas que, enfrentados definitivamente a su incapacidad de crear algo válido, resuelven salirse, con indiscutible habilidad, por la tangente de la acción que remplaza al arte; acción que, por supuesto, nunca se lleva a cabo.[585]



Clemencia Lucena, *Muerte al imperialismo yanqui, viva el Partido del Trabajo de Colombia*, 1974, técnica mixta sobre papel, 103 x 76 cm. © Fundación Proyecto Bachué.

[585] Marta Traba "Antidiálogo", *El Espectador*, 1969, reproducido en Araújo, *Marta Traba*, 166.

Lucena a su vez calificó a Traba de reaccionaria y de proimperialista. En la primera parte de *Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana* (1975), un libro que reunió sus ideas y teorías artísticas, cita una y otra vez a la crítica argentina para cuestionarla y desaprobar sus apreciaciones sobre Botero, Obregón y, en general, todo el arte colombiano del siglo XX[586].



Antonio Caro, *El imperialismo es un tigre de papel*, 1972, instalación. © Sucesión Antonio Caro & Casas Riegner, Bogotá.

No podría esperarse que Lucena se hubiera mostrado receptiva al naciente arte conceptual, pero al menos, en esencia, su obra tenía algunas conexiones con la del joven artista Antonio Caro (Bogotá, 1950-2021). Intentando aproximarse a las ideas de Mao, Caro realizó en 1972 una instalación titulada *El imperialismo es un tigre de papel*, en la

[586] Lucena, *Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana*, 21-50.

que se apropiaba de un espacio del Mambo con una extensa pancarta de seda china en la que había escrito aquella frase con caracteres que, pretendía, emulaban el cirílico, y alrededor de la cual colgaban siluetas de tigres recortadas. Sin embargo, la extraña propuesta de Caro no tuvo mayor recepción en el mundo del arte y tampoco en el sector artístico de izquierda. De los maoístas podía esperarse incluso menos entusiasmo, especialmente teniendo presente que para ellos el realismo socialista que los identificaba no podía estar más en las antípodas de lenguajes como la instalación, que asumían como modas impuestas por el imperialismo cultural norteamericano. Desde esa perspectiva, la obra de Caro —si es que podían asumirla como arte— era completamente contradictoria o era un sarcasmo.

A partir de entonces Caro asumió una actitud completamente distante de las posturas políticas radicales y se dedicó a realizar trabajos provocadores, llenos de desparpajo y humor con los que hacía señalamientos que podían entenderse como trabajos políticos, o simplemente como comentarios mordaces y burlones. Con esta premisa, en 1976 realizó la que posiblemente sea una de las obras antiimperialistas por excelencia del arte colombiano, o simplemente una de las imágenes de mayor recordación en el imaginario popular contemporáneo, legadas por el arte: *Colombia.* La palabra *Colombia* escrita con la clásica y reconocible tipografía de Coca-Cola no es solamente una imagen poderosamente simple, graciosa y audaz, sino el comentario más breve y certero sobre el colonialismo económico y cultural de Estados Unidos sobre Colombia. Aunque visto por muchos como un simple chispazo, Caro produjo una crítica antiimperialista subvirtiendo la función de la publicidad capitalista en tiempos en los que el influjo del *pop* aún era latente. Al analizar esta obra, Luis Camnitzer concluyó que "Caro se manifiesta en una forma muy particular de guerrilla visual"[587], explicando así que

[587] Luis Camnitzer, "Antonio Caro: guerrillero visual = visual guerrilla", *Poliester* 4, n.° 12 (1995).

alteraba la noción de *arte* para crear imágenes que con su potente presencia y fácil divulgación, acertaban en salir del circuito artístico para integrarse agresivamente a la vida cotidiana y crear información política con escasos pero contundentes elementos propios de la publicidad y de la cultura popular. En *Colombia* de Caro, como en el caso de la espada de Bolívar, hay una suerte de robo o, por lo menos, de "recuperación" —para utilizar los términos del M-19— al apropiarse de las imágenes que transitan abiertamente por los medios visuales para resignificarlas. Su famosa obra es el ejemplo perfecto de una imagen que con enorme sencillez y austeridad logra convertirse en una aguda reflexión sobre un país sometido y obediente a las políticas gubernamentales, económicas y guerreristas de Estados Unidos. En este sentido, Caro coincidía con Clemencia Lucena cuando indicaba que la función del artista era denunciar "el imperialismo norteamericano" y la "imposición de una cultura imperialista que intenta asfixiar la cultura nacional"[588], pero lo que para ella debía ser un compromiso militante serio, para Caro era un señalamiento apenas burlón.

El procedimiento de Caro de crear imágenes a partir de palabras o de otros referentes visuales —que continuó en obras que hoy son vistas como potentes vestigios del arte político de los setenta en Colombia, como *Homenaje a Quintín Lame* (1978), o *Colombia-Marlboro* (1975)— coincidió con la conducta de Camnitzer en Uruguay y la de otros artistas latinoamericanos que por la misma época empezaron a cuestionar las nociones de *virtuosismo* y *experimentación plástica* para empezar a darles jerarquía al mensaje, a la palabra, los símbolos y las ideas. Y como estas ideas no escapaban de un turbulento clima de represión, intervenciones norteamericanas y dictaduras de ultraderecha a lo largo del continente, la transición del arte conceptual en Latinoamérica devino inevitablemente una manifestación ácidamente política.

[588] Lucena, *Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana*, 75.



Antonio Caro, *Colombia*, 1976, esmalte sobre metal, 50 x 80 cm.
© Sucesión Antonio Caro & Casas Riegner, Bogotá.

Marta Traba, que en 1977 estaba en pleno exilio, le venía siguiendo la pista al prometedor artista, y de ello dejó prueba en un breve y retrospectivo comentario que incluyó en el catálogo de la exposición "Los novísimos colombianos" realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, donde se exhibió *Colombia*: "Antonio Caro, cargando sólo un arte conceptual muy poco ortodoxo, pinta el escenario donde todos se desplazan: describe la violenta-nostálgica-tierna Colombia, dirigida por próceres de sal licuable, entregada a la Coca-Cola y al Marlboro"[589].

Más que como un artista político, Traba veía a Caro como un artista comprometido más que nada con el arte mismo. En 1976, el mismo año en que exhibió *Colombia* por primera vez, Caro dejó

[589] Marta Traba, *Los novísimos colombianos* (Caracas: Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, junio de 1977), 2.

clara su postura al decir que "es fácil hacer un arte político sin coparticipar en un trabajo militante, creo que es más importante aportarle al arte que a la política, el arte político no le aporta a la política"[590]. De esta forma, Caro se desmarcaba de las fragmentadas izquierdas para concentrarse en un trabajo que, al desvincularse del realismo o de una denuncia específica, ganaba en atemporalidad. Aunque la historiografía local en ocasiones intenta ensalzarlo como uno de los artistas de política por excelencia, sus propias palabras lo dejan claro: "Nunca hice actividad política, nunca tuve pensamiento político, pero hice cosas que consideraba y que se pueden considerar políticas. Pero eso fue como por inercia. […]. Siendo irónico, fui político por descarte"[591].

La actitud de ironía y humor en la obra de Caro y otros artistas como Beatriz González —que entre 1978 y 1982 se apropió de las imágenes de prensa del presidente Turbay, y lo convirtió con sarcasmo en el modelo de sus obras—, fue clave para crear un arte político alternativo que no representaba ideologías partidarias ni era militante. Esta fue la única reacción posible a las políticas del Estatuto de Seguridad que generaron terror entre los intelectuales y artistas disidentes por las acusaciones, encarcelamientos, torturas y desapariciones que empezaron a ocurrir en el gobierno de Turbay. Por tanto, además de la ruptura del Taller 4 Rojo y la temprana muerte de Clemencia Lucena —en 1983—, habría que agregar un factor de autocensura entre los artistas que sofocó las expresiones más radicales de un arte político antiimperialista a inicios de los años ochenta.

590 "Antonio Caro", *Teorema: Arte y Literatura* (Bogotá), n.° 7 (octubre de 1976).

591 Víctor Manuel Rodríguez, "Entrevista a Antonio Caro", *Revista Valdez* (Bogotá), n.° 5 (octubre de 2001).

El influjo cubano en la cultura colombiana

El 8 de agosto de 1961, cuando el Che Guevara denunció a Estados Unidos frente a la OEA en la reunión de Punta del Este, además expuso en su discurso un alentador informe del estado de la educación y la cultura en la Cuba de ese momento:

> Nosotros realizamos […] una auténtica revolución en la educación, la cultura y la salud. Este año queda eliminado el analfabetismo en Cuba. Ciento cuatro mil alfabetizadores de todas las edades alfabetizan a un millón doscientos cincuenta mil analfabetos, porque en Cuba sí había analfabetos, muchos más de los que las estadísticas oficiales de tiempos anteriores decían. Este año, la enseñanza primaria será en forma gratuita y obligatoria, hemos convertido los cuarteles en escuelas; hemos realizado la reforma universitaria, dando libre acceso a todo el pueblo a la cultura superior, las ciencias y la tecnología moderna, hemos hecho una gran exaltación de los valores nacionales, frente a la deformación cultural producida por el imperialismo, y las manifestaciones de nuestro arte recogen los aplausos de todos los pueblos del mundo —de todos no, en algunos lugares no los dejan entrar—, exaltación del patrimonio cultural de toda nuestra América Latina, que se manifiesta en premios anuales dados a literatos de todas las latitudes de América…[592]

El Che se refería al mismo premio que obtuvo Marta Traba en 1966, y que desde 1960 entregaba a poetas, literatos e investigadores de Latinoamérica una de las instituciones culturales de mayor proyección e importancia en Cuba, La Casa de las

---

[592] Ernesto Guevara, *Cuba no admite que se separe la economía de la política*.

Américas. Aunque se había fundado en 1959, al inicio de la revolución, sus nexos con Colombia solo se establecieron a mediados de los años sesenta gracias a artistas e intelectuales de izquierda que con admiración por la revolución y aquel proyecto cultural que el Che describía, lograron generar puentes para participar en su espacio de exposiciones, en sus premios literarios o en sus eventos culturales. Fundada en 1964, la Galería Latinoamericana de la Casa de las Américas logró una importante programación de exposiciones de carácter internacional que con el tiempo harían que la institución se convirtiera en una suerte de contrapeso al influjo de la PAU de Gómez Sicre en Washington.

Pedro Alcántara, Carlos Granada y Augusto Rendón tuvieron un contacto más próximo y temprano con la Casa de las Américas y con el director de la galería, el pintor cubano Mariano Rodríguez, lo cual les permitió proponer y desarrollar proyectos allí. Pero, además de su admiración por el programa cultural que prometía la revolución, a los tres artistas les atrajeron dos aspectos artísticos con los que sentían afinidad: la nueva figuración política, que tuvo en la galería un lugar de confluencia de las manifestaciones de los países latinoamericanos, y el desarrollo de los carteles cubanos, que sería clave para su comprensión de las técnicas gráficas como medio de diseño, comunicación y movilización popular.

En 1964, Alcántara viajó por primera vez a La Habana y estableció contacto. Su correspondencia con Mariano Rodríguez, que comenzó ese año, revela el interés de este último en comisionarle una exposición de artistas colombianos para la Casa de las Américas[593], a lo que Alcántara respondió proponiéndole la muestra titulada "5 pintores colombianos en homenaje a la

[593] Carta dirigida por Mariano Rodríguez a Pedro Alcántara, 30 de octubre de 1964. Carpeta Pedro Alcántara. Archivo Activo Casa de las Américas, La Habana.

Revolución cubana", una exposición con veintisiete obras de Rendón, Alcántara, Granada, Norman Mejía y Arcadio González, inaugurada en enero de 1965, coincidiendo con los festejos que conmemoraban el sexto año de la revolución[594].

El vínculo establecido fue clave para que a finales de 1966 regresaran con un proyecto mucho más ambicioso y marcadamente político. Rendón, Alcántara y Granada presentaron en la Galería Latinoamericana la exposición "Homenaje a la lucha guerrillera en Colombia", una versión de "Testimonios", la muestra que se había exhibido unos meses atrás en el II Festival de Arte de Vanguardia en Cali, inspirada en la investigación de *La violencia en Colombia: estudio de un proceso social*. De hecho, la exposición estaba conformada por óleos, dibujos y grabados, pero dada la importancia del escenario que planteaba Cuba, decidieron incluir en la exposición el archivo de fotografías de la violencia usado en el libro, que el padre Guzmán Campos —uno de los autores— les prestó. Alcántara viajó a Cuba para llevar el material y supervisar el montaje. Pero además de las fotografías, y a diferencia de la exposición en Cali, esta versión también presentó material que hacía apología de la guerrilla, como lo indicaba el nombre de la exposición en esta versión: fotografías de insurgentes del bloque sur de las FARC, el programa agrario de los bandoleros de Marquetalia, las proclamas de Camilo Torres y los testimonios de las víctimas de la violencia bipartidista. En este aspecto hay que tener presentes dos cosas: la primera es que esta simpatía por la naciente guerrilla se debía a los excesos del ejército colombiano y su arsenal norteamericano contra los campesinos de Marquetalia, El Pato y otras regiones del país que

---

[594] 5 *pintores colombianos en homenaje a la Revolución cubana* (catálogo), Galería Latinoamericana, Casa de las Américas, La Habana, enero de 1965. Archivo Histórico de la Galería Latinoamericana, Casa de las Américas, La Habana.

habían sido arrasadas en intervenciones militares; la segunda, que si la versión original de la exposición de Cali no había tenido este nombre ni había incluido las fotografías fue precisamente porque el gobierno de Guillermo León Valencia representaba un peligro para el pensamiento disidente. Así que, si los artistas eran simpatizantes de la izquierda y compartían las ideas revolucionarias de las nacientes guerrillas, Cuba sí se prestaba como un escenario afín a sus posturas, y allí la exposición podía ser potenciada integrando esos elementos como recurso museográfico y a la vez comunicativo. La decisión fue acertada según los comentaristas cubanos que reseñaron la exposición, entre ellos la crítica Adelaida de Juan, que hizo una extensa reseña en la que destacó tanto el lenguaje expresionista de los artistas como el montaje de la muestra:

> En este contexto vemos los cuadros, grabados y dibujos también expuestos. Se hace difícil hablar aquí de influencias pictóricas, de Bacon, de Grosz, de Picasso; trazar paralelismos con el nuevo expresionismo, con Seguí, con Gironella, con Eiriz; recordar las técnicas del collage, si la foto pegada al lienzo es la del rostro muerto de Camilo Torres, es la del cadáver del recién nacido, es la del guerrillero torturado. En el contexto en que se exponen, repetimos, forman parte de una unidad, funcionan en esa unidad y adquieren mayor sentido en ella.[595]

[595] Adelaida de Juan, "La violencia", *Casa de las Américas* VI, n.° 39 (noviembre a diciembre de 1966), 140.



Portada del catálogo de la exposición "Homenaje a la lucha guerrillera en Colombia", agosto de 1966. © Archivo Histórico de la Galería Latinoamericana, Casa de las Américas.



Aspecto de la exposición "Homenaje a la lucha guerrillera en Colombia" en la Casa de las Américas, agosto de 1966. © Archivo Histórico de la Galería Latinoamericana, Casa de las Américas.



Aspecto de la exposición "Homenaje a la lucha guerrillera en Colombia" en la Casa de las Américas, agosto de 1966. © Archivo Histórico de la Galería Latinoamericana, Casa de las Américas.

La minuciosa descripción que de la exposición hizo la crítica demostró que además de los valores plásticos de las obras, la muestra llamó la atención por la capacidad de comunicar un aspecto de la historia reciente de Colombia que no se conocía por los medios de comunicación tradicionales. De hecho, Alcántara, entrevistado durante su estancia en La Habana comentó que la exposición "es un documento fresco sobre la lucha organizada en Colombia. Queremos que se conozca nuestra desconocida Colombia"[596].

Adelaida de Juan analizó y parafraseó fragmentos de los testimonios de las víctimas y los puso en contrapunto con las

[596] Gladys Rodríguez. "'Los intelectuales deben unirse a la lucha revolucionaria' dijo Pedro Alcántara", *Granma* , 17 de agosto de 1966

fotografías y las obras de Rendón, Alcántara y Granada, lo que le permitió llegar a la siguiente conclusión:

> La violencia ciega, eruptiva, se convierte así en una realidad cotidiana. Se habla de ella con familiaridad. Para acallarla, la muerte violenta, una técnica variada de cortar cabezas, de abrir cuerpos, de sustituir fetos con piedras. Esa violencia no podía sino engendrar otra violencia, la surgida con el signo de la rebeldía justa, la lucha revolucionaria.[597]

Otro comentario en la prensa cubana también se refirió a la correspondencia entre la violencia de las imágenes y el expresionismo usado por los artistas:

> No es arte amable, destinado a complacer el espíritu. Es la dolorosa denuncia de una increíble realidad. Los cuadros parecen hechos con lanzas o cuchillos húmedos de pintura. Se diría también que por brochas usaron las culatas de los fusiles o la punta de las balas.[598]

Al terminar la exposición Alcántara debía regresar el archivo fotográfico a su propietario, por supuesto, pero al volver de Cuba a Colombia tenía que pasar por unos controles más severos que los que había enfrentado al viajar a la isla. Alcántara ingresaba al país con información de una exposición apologética de la guerrilla, fotografías de insurgentes y posiblemente con las proclamas de Marquetalia y de Camilo Torres, material que en Colombia

---

[597] *Ibid*.

[598] Enrique González Manet. "En Casa de las Américas. El arte sangrante de tres patriotas colombianos", *El Mundo,* 19 de agosto de 1966.

era considerado subversivo, especialmente si provenía de Cuba y si lo portaba un simpatizante de la izquierda. Con temor de que las fotografías originales del valioso archivo de Guzmán Campos fueran decomisadas o desaparecidas, tuvo que ingeniar una forma para sortear los controles de seguridad:

> Yo regresé con mucho temor porque venía con todas las fotografías otra vez y cuando llegué a la aduana en Bogotá pensé que me podían estar esperando. Entonces me hurgué la nariz hasta que me salió sangre, dejé que me chorreara y entonces llegué a migración haciéndome el que estaba enfermo […] Me pasaron delante de la cola, pensaron en un derrame o quién sabe qué otra cosa […] Eso sí se consideraba en esa época algo absolutamente subversivo que yo hubiera sacado eso del país para mostrarlo y yo necesitaba devolverles a ellos todas las fotos que nos habían prestado […] Pasé volando esa migración con mi paquete de fotos y mi chorro de sangre, cagado del susto porque aquí ya se sabía de la exposición.[599]

La historiografía del arte colombiano hasta ese momento había perpetuado la idea de que la exposición realizada en Cuba había conservado el mismo nombre "Testimonios" que su versión original, posiblemente debido a que los mismos autores de la exposición difundieron este equívoco. Esto se pudo deber a dos razones: la primera, la persecución y el exterminio que en las siguientes décadas perpetraría la ultraderecha y el paramilitarismo contra los simpatizantes de la guerrilla —y que tendría incidencias particularmente sobre Alcántara, como se verá más adelante—; y la segunda, la imagen de las guerrillas con el tiempo cambiaría, pues

[599] Entrevista con Pedro Alcántara. Cali, septiembre 13 de 2019.

pasaría de la simpatía al rechazo debido a sus acciones terroristas y a sus medios de financiación, como la extorsión, el secuestro y el narcotráfico. Por tanto, los artistas con el tiempo se desmarcarían del título laudatorio de la exposición.

Por otra parte, con respecto al *impasse* de Alcántara al regresar de Cuba en 1966, vale la pena recordar que la escultora Feliza Bursztyn viajó a Cuba en 1967 —el año siguiente— invitada por la Casa de las Américas a una exposición, y a su regreso a Colombia fue retenida e interrogada durante cuatro horas. Para ese año, el presidente Carlos Lleras Restrepo había impuesto medidas restrictivas para los extranjeros que viajaban a Colombia desde Cuba, y el apellido polaco de Bursztyn fue motivo para que las autoridades de inmigración colombianas vieran con sospecha su pasaporte, por lo que le fue decomisado[600]. No sería la única vez que Bursztyn tendría problemas con las autoridades por sus viajes a Cuba, como se verá más adelante.

Los lazos establecidos con Cuba en los sesenta por estos militantes y artistas comprometidos se fortalecieron como reacción al repudio que les inspiraban las intervenciones de Estados Unidos en Latinoamérica y Vietnam, lo que permitió que las obras de denuncia antiimperialista que producían encontraran en la Galería Latinoamericana trabajos análogos realizados por otros artistas del continente. Este creciente diálogo fue clave para la participación colombiana en el Encuentro de la Plástica Latinoamericana en mayo de 1972, al que Carlos Granada fue invitado como uno de los veintiséis delegados de las naciones participantes y contribuyó en la redacción del manifiesto *Llamado a los artistas plásticos latinoamericanos* junto a eminentes artistas como la peruana Tilsa Tsuchiya, el argentino Julio Le Parc, el uruguayo Eugenio Darnet, el venezolano Régulo Pérez, el director de la Galería Latinoamericana Mariano

---

600 Giraldo, "Mis chatarras se defienden solas".

Rodríguez y la crítica cubana Adelaida de Juan, entre otros[601]. En aquel contexto en que se proclamaba un arte revolucionario que combatiera el imperialismo, los artistas que representaron a Colombia en la exposición latinoamericana realizada en el marco del evento fueron Rendón, Giangrandi, Arango, Zárate, Granada y Rodríguez Amaya, entre otros[602].

En la segunda edición del Encuentro en la Habana, en octubre de 1973, la participación de artistas fue mayor gracias a la difusión continental que se hizo de la primera versión. Esta vez el número de delegados ascendió a 38, entre quienes se destacaban los argentinos León Ferrari, Luis Felipe Noé y Antonio Seguí, el uruguayo José Gamarra y el maestro puertorriqueño Lorenzo Homar. El Encuentro propiciaba una serie de diálogos en los que los delegados de cada país exponían las circunstancias políticas de sus naciones y daban una suerte de informe de la manera en que los artistas habían trabajado en actividades de creación coherentes con los postulados del "llamamiento" hecho el año anterior. De esta forma, los artistas argentinos denunciaron la dictadura y contaron sus experiencias con el proyecto experimental Tucumán Arde, los chilenos expresaron su rechazo por el reciente golpe de Estado y la muerte de Salvador Allende —tan solo un mes atrás—, los brasileños denunciaron la dictadura en su país, los puertorriqueños expresaron su repudio a la intervención estadounidense en su territorio, y Granada contó las actividades recientes del

601 *Llamamiento a los artistas plásticos latinoamericanos: Encuentro de Plástica Latinoamericana* (La Habana: Casa de las Américas, 27 de mayo de 1972).

602 *Exposición de Plástica Latinoamericana* (catálogo), La Habana: Galería Latinoamericana, Casa de las Américas, mayo de 1972 (La Habana: Casa de las Américas), Archivo Casa de las Américas, La Habana.

Taller 4 Rojo[603]. En esta ocasión la participación colombiana en la exposición central contó precisamente con el Taller 4 Rojo, pero además, de forma individual exhibieron Granada, la dupla Arango y Zárate, Rodríguez Amaya, Giangrandi y otros artistas como Rendón, Alfonso Quijano, Sonia Gutiérrez y Santiago Cárdenas[604].

Aunque Pedro Alcántara había enviado algunos trabajos para participar en la exposición del primer encuentro de 1972, aparentemente las diferencias políticas y personales con Carlos Granada determinaron una suerte de veto que le impidió participar en la muestra, como se lo informó Alcántara en una carta al director de la Galería Latinoamericana[605]. Sin embargo, esto no significó un rompimiento de los lazos entre él y Cuba. En 1977 Alcántara se encargó de organizar, junto con el historiador y crítico de arte Álvaro Medina, la ambiciosa exposición titulada "La plástica colombiana de este siglo", que gracias al apoyo de Colcultura reunió 130 obras de 60 artistas[606], brindando una panorámica muy completa de la historia del arte colombiano que fue complementada con un corto ensayo de Medina para el catálogo[607]. La muestra fue tan grande que

---

603 "Encuentro para una nueva plástica", *Revista Cuba*, La Habana, octubre de 1973, 44-49. Archivo Casa de las Américas, La Habana.

604 *Encuentro de Plástica Latinoamericana* (catálogo). La Habana: Casa de las Américas, octubre de 1973 (La Habana: Casa de las Américas), Archivo Casa de las Américas, La Habana.

605 Carta de Pedro Alcántara a Mariano Rodríguez, Cali, noviembre 10 de 1972. Archivo de Laura and Susan Homar Dämm, San Juan de Puerto Rico, consultado el 31 de agosto de 2022, https://icaa.mfah.org/s/es/item/823924#?c=&m=&s=&cv=1&xywh=-213%2C202%2C2274%2C1273

606 Ruth Acuña, *Alcántara*, 335.

607 Álvaro Medina. *La plástica colombiana de este siglo* (catálogo). La Habana: Galería Latinoamericana, Casa de las Américas, mayo de 1977. Archivo Casa de las Américas, La Habana.

desbordó el espacio de la Galería Latinoamericana y ocupó otros espacios de la Casa de las Américas. Alejandro Obregón, quien desde hacía años era codiciado por la institución cubana para exhibir en su galería, fue invitado a la exposición y estuvo en la inauguración junto a Feliza Bursztyn y Gabriel García Márquez. Además, se produjo una programación dedicada al arte colombiano en la que el historiador Germán Rubiano Caballero dictó conferencias[608].



Vista de la exposición "La plástica colombiana de este siglo" en la Casa de las Américas, 1977. © Archivo Histórico de la Galería Latinoamericana, Casa de las Américas.

608 Alfonso Rentería Mantilla, "En Cuba: arte colombiano", *El Tiempo*, 7 de junio de 1977, 8A.



Gabriel García Márquez, Haydée Santamaría, Alejandro Obregón, Feliza Bursztyn y Mariano Rodríguez en la inauguración de "La plástica colombiana de este siglo" en la Casa de las Américas, 1977. © Archivo Histórico de la Galería Latinoamericana, Casa de las Américas.



Mariano Rodríguez, Feliza Bursztyn, Haydée Santamaría y Gabriel García Márquez en la exposición "La plástica colombiana de este siglo" en la Casa de las Américas, 1977. © Archivo Histórico de la Galería Latinoamericana, Casa de las Américas.

Ese año, 1977, fue de agitación popular en Colombia. El 14 de septiembre las organizaciones sindicales de trabajadores más importantes del país —la Confederación Sindical de Trabajadores de Colombia, la Confederación de Trabajadores de Colombia, la Unión de Trabajadores de Colombia, la Confederación General del Trabajo— convocaron a un paro cívico nacional en reacción al elevado costo de vida, que contrastaba con los bajos salarios y las pésimas condiciones laborales. Las organizaciones sindicales demandaban un aumento salarial no menor al 50 %[609], la congelación de las tarifas de los servicios públicos, la desmilitarización de las universidades públicas —un reclamo que aludía específicamente a la combativa juventud de la Universidad Nacional, satanizada con el

[609] Medófilo Medina, "El paro cívico nacional del 14 de septiembre de 1977", en *La protesta urbana en Colombia en el siglo veinte* (Bogotá: Ediciones Aurora, 1984), 125.

mote de *Ciudad Roja* en vez de Ciudad Blanca[610]—, el cumplimiento de la promesa de la fallida reforma agraria de entregar tierras a los campesinos, regular las jornadas básicas de trabajo a ocho horas y dotar de un salario básico a los transportadores. Fue un paro nacional de una magnitud jamás antes vista en Colombia porque no solo reunía el descontento de los trabajadores, sino, además, de los miembros de los partidos tradicionales, los movimientos políticos de izquierda —el Partido Comunista, la Unión Revolucionaria Socialista y el MOIR—, de los campesinos, estudiantes, intelectuales y la ciudadanía en general. Sin embargo, los grandes medios al servicio del gobierno —el presidente Alfonso López Michelsen era el dueño del 13% de la cadena radial Caracol, la más escuchada del país[611]— satanizaron el paro difundiendo la idea de que era una movilización promovida por el "comunismo internacional"[612]. Además, López Michelsen amenazó con el despido y 180 días de cárcel a los promotores y usó los medios para advertir que "quienes se coloquen fuera de la ley tendrán que sufrir las consecuencias de la posición que voluntariamente van a adoptar"[613], lo que auguraba que la movilización sería reprimida violentamente. Efectivamente, el saldo que dejó la intervención militar contra los manifestantes a lo largo del país fue de 30 muertos, cerca de 3000 heridos, 2500

---

610 Rafael Castelblanco, "Ciudad Roja", *El Tiempo,* 7 de septiembre de 1977, 4A.

611 Silva Colmenares, *Los verdaderos dueños del país*, 278.

612 Ricardo Sánchez Ángel, *¡Huelga! Luchas de la clase trabajadora en Colombia, 1975-1981* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2009), 370-371.

613 "El paro es político, dice López", *El Tiempo*, 13 de septiembre de 1977, 1.

detenciones y 1000 desaparecidos en el transcurso de un solo día[614]. Posteriores investigaciones confirmaron que muchos de los civiles y manifestantes asesinados habían sido ejecutados luego del toque de queda, no en las movilizaciones[615].

La reacción de los artistas ante esta nueva demostración de violencia de Estado sobre la ciudadanía fue rápida. Ese año, Alcántara había fundado en Cali, junto a Álvaro Medina, una nueva asociación cultural en torno a las artes gráficas nombrada Taller Corporación Prográfica[616], y el primer proyecto que emprendieron fue precisamente en respuesta a las circunstancias políticas y sociales recientes. Gracias a la gestión de ambos se logró reunir el trabajo de 32 artistas y desarrollar un portafolio de grabados titulado "Graficario de la lucha popular en Colombia". No solo reunieron un grupo excepcional de artistas, cada uno con una propuesta crítica y de denuncia (Alejandro Obregón, Alipio Jaramillo, Pedro Nel Gómez, Luis Ángel Rengifo, Lucy Tejada, Sonia Gutiérrez, Virginia Amaya, Augusto Rendón, Carlos Correa, Óscar Muñoz, Alfonso Quijano, Juan Antonio Roda, Antonio Barrera, Enrique Grau, Luis Alberto Acuña, Gustavo Zalamea, Jorge Elías Triana, Luis Caballero, María de la Paz Jaramillo, y el mismo Alcántara, entre otros), sino que además consiguieron que García Márquez se vinculara al proyecto participando con un texto introductorio que dio mayor visibilidad y difusión a

614 Rodrigo Uprimny y Alfredo Vargas, "La palabra y la sangre: violencia, legalidad y guerra sucia en Colombia", en *La irrupción del paraestado: ensayos sobre la crisis colombiana* (Bogotá: Ilsa y Cerec, 1990), 105-168.

615 Mauricio Martínez Umaña, "La profundización de la crisis política del bipartidismo a partir del paro cívico nacional de 1977 y su manifestación en la instauración del Estatuto de seguridad" (tesis de grado, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, 2019), 123-126.

616 Malatesta y Jiménez Ríos, "La gráfica y el dibujo", 134.

la carpeta. El escritor aportó un breve ensayo titulado "Colón disfrazó de caníbales a los indígenas, porque era un genio de la publicidad!", en el cual reflexionaba sobre el papel que jugaba la imagen en la construcción de la historia, por lo cual celebraba la producción de los artistas vinculados:

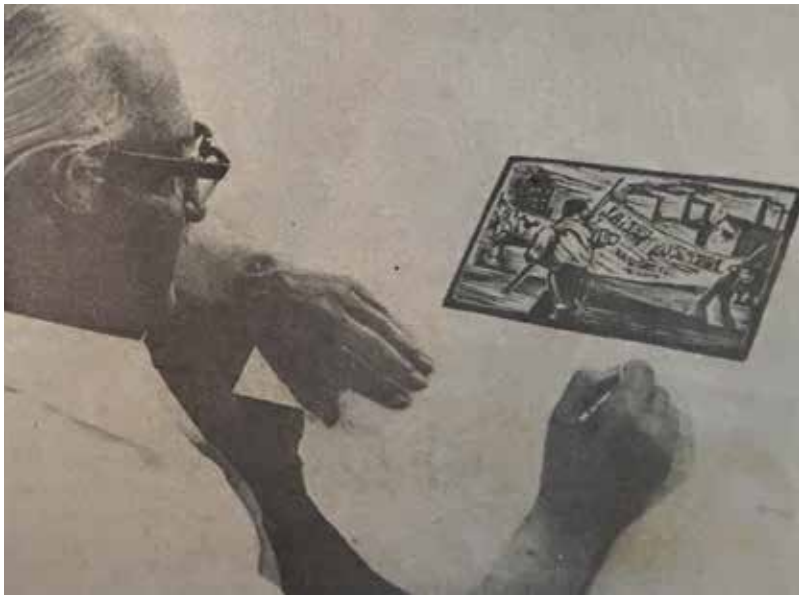
> Es más recomendable conocer el país a través de los pintores, de sus grabadores y sus caricaturistas. Los alimenta una vocación subversiva y un instinto del compromiso social que ni siquiera se han soñado los pontífices de la Academia de Historia en sus poltronas de momias vendidas.[617]



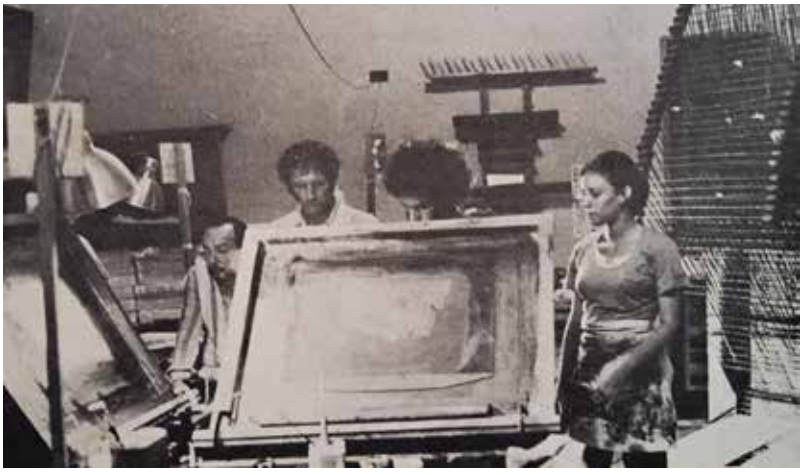
Alejandro Obregón, *El grito de Galán*, 1977, serigrafía, "Graficario de la lucha popular en Colombia", Taller Corporación Prográfica, Cali, 1977. © Fundación Proyecto Bachué.

---

[617] Gabriel García Márquez, *Graficario de la lucha popular en Colombia* (Cali: Taller Corporación Prográfica, 1977). Archivo de Álvaro Medina.



Luis Ángel Rengifo trabajando en la xilografía *Primero de mayo*, 1977. *El Semanario Cultural,* revista del diario *El Pueblo* (Cali), 18 de diciembre de 1977. © Archivo Histórico de la Galería Latinoamericana, Casa de las Américas.



Enrique Grau, Alejandro Obregón, Pedro Alcántara y Martha Helena García trabajando en la impresión del "Graficario", 1977. *El Semanario Cultural*, revista del diario *El Pueblo* (Cali), 18 de diciembre de 1977. © Archivo Histórico de la Galería Latinoamericana, Casa de las Américas.

Al final, García Márquez aplaudía que generaciones que habían sido siempre presentadas como antagónicas —la de los nacionalistas Pedro Nel Gómez, Triana, Acuña y Correa; y la de los modernos Obregón, Grau y los más jóvenes— aparecieran allí reunidas por una misma causa:

> En ellos están para ser vistas las represiones más infames, las masacres impunes, la miseria sin misericordia de un país cuyo signo mayor ha sido la injusticia social. Este GRAFICARIO, expresión vital del auge que experimenta la gráfica colombiana, es una prueba excelente de la conciencia histórica de nuestros plasticarios. Aquí se reúnen por primera vez por encima de estilos y escuelas, artistas tan disímiles pero tan identificados en su rabia como el muralista Pedro Nel Gómez y mi compadre bárbaro Alejandro Obregón.[618]

En el texto de presentación, Álvaro Medina hizo una rápida historia de la gráfica en Colombia, vinculándola con los hechos políticos en que las obras se habían basado, y al referirse a los artistas de los sesenta comentó que esta técnica había recibido gran influjo de los grabadores y cartelistas cubanos, lo cual inteligentemente se adelantaba a la posibilidad de que el portafolio pudiera ser exhibido en la Casa de las Américas:

> Hay que tener en cuenta que en los años sesenta buena parte de los artistas aquí reunidos, fueron positivamente influidos por la actitud de los artistas plásticos cubanos hacia la gráfica. Vieron en ella el medio de afirmar su condición de artistas y de rebeldes multiplicando su obra, aunque en forma aislada y estéril

---

618 *Ibid.*

> desde el punto de vista de la organización de talleres o de trabajo colectivo.[619]

Así que, gracias al vínculo entre Alcántara y la Casa de las Américas, la influencia de García Márquez en Cuba y la familiaridad causada con la reciente exposición curada por Medina —"La plástica colombiana de este siglo"—, el "Graficario de la lucha popular en Colombia" fue exhibido en Cuba en octubre de 1978. Algunos de los artistas participantes fueron invitados a La Habana: Jorge Elías Triana, Pedro Nel Gómez, Obregón, Grau, y Alcántara. Las fotografías de la inauguración presentaban a estas tres generaciones reunidas y reconciliadas, muy lejos de la imagen que Traba proyectaba de artistas antagónicos y rivales.



Pedro Nel Gómez, Lucy Tejada, Clara Ponce de León, Pedro Alcántara y Alejandro Obregón en la inauguración de la muestra del "Graficario de la lucha popular en Colombia", en la Casa de las Américas, 1978. Casa de Las Américas, La Habana, 1978. © Archivo Histórico de la Galería Latinoamericana, Casa de las Américas.

619 Álvaro Medina, *Graficario de la lucha popular en Colombia* (Cali: Taller Corporación Prográfica, 1977), archivo de Álvaro Medina.



Mariano Rodríguez, Pedro Alcántara y Haydée Santamaría en la entrega del portafolio "Cuba-Colombia. Raíces comunes". Casa de Las Américas, La Habana, 1978. © Archivo Histórico de la Galería Latinoamericana, Casa de las Américas.

Inmediatamente, el Taller Corporación Prográfica produjo su segundo proyecto, otro portafolio dirigido por Alcántara, que se exhibió en la Casa de las Américas en enero de 1979: "Cuba-Colombia. Raíces comunes". Esta vez se trató de doce obras gráficas hechas por seis artistas de cada uno de los dos países (entre ellos los cubanos Wifredo Lam, René Portocarrero y Mariano Rodríguez, y los colombianos Pedro Nel Gómez, Obregón, Grau, Rendón y el mismo Alcántara), reunidos bajo el espíritu de afinidades que unían a los dos países, como lo destaca el texto del catálogo: "Por un lado esa identificación parte del entrecruzamiento indígena, español y africano que […] se convierte en una base étnica común y por otro se reconoce en la comunidad de luchas históricas que ambos países han desarrollado"[620]. Alcántara hizo entrega formal

[620] *Cuba-Colombia. Raíces comunes* (catálogo). La Habana: Galería Latinoamericana, Casa de las Américas, 1979. Archivo Casa de las Américas, La Habana.

del portafolio a Haydée Santamaría y el primer ejemplar fue destinado a Fidel Castro[621].

Aunque en la década de los ochenta continuó la presencia del arte colombiano en Cuba, las relaciones políticas constituyeron una dificultad para algunos artistas, en gran medida por efecto de la persecución a los opositores con el temido Estatuto de Seguridad en el gobierno de Turbay (1978-1982), y como consecuencia de los crecientes vínculos entre el M-19 y La Habana, que tuvieron un punto determinante en 1980. El 27 de febrero el grupo guerrillero ingresó a la Embajada de República Dominicana en Bogotá y tomó como rehenes a trece embajadores —entre ellos el de Estados Unidos— y el nuncio papal. La operación tenía como objetivo negociar con el gobierno de Turbay la liberación de 311 presos políticos y guerrilleros que se encontraban en cárceles de todo el país, y además, aprovechar la mediatización internacional de la noticia para denunciar a Turbay por la violación de derechos humanos, asesinatos, encarcelamientos y desapariciones propiciados con su Estatuto de Seguridad. Luego de dos meses de negociaciones, el 27 de abril de 1980 los guerrilleros demandaron viajar a Cuba con los rehenes, donde serían liberados y el grupo armado recibiría un botín. A la mediación de Cuba en el conflicto la favorecía la reapertura de relaciones diplomáticas que López Michelsen había restaurado en 1975 —con una gran oposición de los acérrimos políticos anticomunistas conservadores—, pero en 1981 Turbay rompió nuevamente relaciones con la isla. Esta nueva ruptura se debió a que en febrero de ese año un grupo de 42 de los asilados del M-19 en Cuba había navegado de regreso a Colombia, para desembarcar en la región caribeña del Chocó. Venían entrenados y armados para emprender nuevas incursiones que fortalecerían la presencia armada de la guerrilla, pero rápidamente fueron ubicados y aniquilados por el ejército. El hecho

621 "Entregan portafolio 'Cuba-Colombia. Raíces comunes', a la Casa de las Américas", *Granma,* 30 de enero de 1979.

de que este grupo procediera de Cuba fue el argumento para que Turbay rompiera relaciones con la isla, acusando a Fidel Castro de inmiscuirse en la política nacional y de proveer armas y apoyar al M-19[622]. El incidente hizo que el Estado colombiano reforzara la caza de disidentes y militantes de izquierda.

Gabriel García Márquez, que en 1959 había creado unos estrechos lazos con Fidel Castro y se había mostrado abiertamente afín a su gobierno, venía siendo objeto de persecución por sus críticas al Estado en la revista *Alternativa*, pero incluso después del cierre de la revista, y con la creciente acción ofensiva del M-19, se convirtió en un objetivo de las agencias de inteligencia. Tres días después de la ruptura de relaciones entre Colombia y Cuba, el 16 de marzo de 1981 García Márquez se autoexilió en México luego de ser puesto en sobreaviso de que la cúpula militar planeaba apresarlo argumentando que tenía nexos con el M-19. La acusación se basaba en que uno de sus recientes viajes a La Habana coincidía con la fecha del desembarco en el Chocó del grupo de militantes del M-19 proveniente de Cuba[623].

Dos meses después, el 13 de junio de 1981, Feliza Bursztyn inauguró junto a Edgar Negret la exposición "Dos escultores colombianos" en la Galería Latinoamericana de La Habana. A su regreso, en la madrugada del 24 de julio de 1981, la casa de la artista fue allanada por militares que durante cuatro horas la requisaron en busca de pruebas incriminatorias. Bursztyn fue llevada a las caballerizas del Cantón Norte, donde fue vendada y sometida durante doce horas a un interrogatorio, acusada de

---

622 "Colombia rompe sus relaciones diplomáticas con Cuba", *El País,* 24 de marzo de 1981, consultado el 31 de agosto de 2022, https://elpais.com/diario/1981/03/25/internacional/354322815_850215.html

623 Gabriel García Márquez, "Punto final a un incidente ingrato", *El País,* 7 de abril de 1981, consultado el 31 de agosto de 2022, https://elpais.com/diario/1981/04/08/opinion/355528809_850215.html

ser un enlace entre el M-19 y Cuba[624]. Ante la negativa de que los altos mandos militares desestimaran los cargos que, según rumores, le iban a imputar en los próximos días, siguió los pasos de García Márquez pidiendo asilo en la Embajada de México, y el 8 de agosto de 1981, saliendo de Colombia para siempre[625]. Primero se hospedó durante tres meses en la casa de exilio del escritor en Ciudad de México, y luego siguió su éxodo hacia París. El 8 de enero de 1982, reunida en un restaurante de Montparnasse con su esposo, sus amigos García Márquez y Enrique Santos Calderón —exsocios de *Alternativa*—, y sus respectivas esposas, la escultora falleció de un ataque fulminante al corazón[626].

Pedro Alcántara también tuvo que exiliarse, pero las circunstancias de su partida fueron distintas: en 1985 el artista, que durante casi dos décadas había sido militante activo del Partido Comunista, se incorporó a un nuevo movimiento político que había surgido a partir de un acuerdo de paz entre las FARC y el gobierno de Belisario Betancur, y que reunía a desmovilizados de la guerrilla y miembros del Partido Comunista: la Unión Patriótica (UP). En 1986 se posesionó como senador de la República, convirtiéndose en el primer artista colombiano en tener un rol activo en la política del país. Sin embargo, desde sus inicios la UP fue víctima de un sistemático exterminio operado por el paramilitarismo, en gran medida ejercido por actores políticos del gobierno y de las Fuerzas Armadas, que entre 1984 y 2002 dejó un total de 4153 miembros de ese partido asesinados o

624 "Me tuvieron vendada 12 horas: Feliza Bursztyn", *El Espectador,* (26 de julio de 1981).

625 "Viajó Feliza", *El Tiempo,* 8 de agosto de 1981, 3C.

626 Daniel Samper Pizano, "Los últimos días de Feliza", *El Tiempo,* 17 de enero de 1982, 5B.

desaparecidos[627]. Sus dos máximos dirigentes y candidatos presidenciales fueron asesinados en ese ínterin: Jaime Pardo Leal (11 de octubre de 1987) y Bernardo Jaramillo Ossa (22 de marzo de 1990). Ante ese terrorífico reavivamiento del paramilitarismo y la persecución a la izquierda, Alcántara se exilió en Portugal durante varios años. Un documento desclasificado de la CIA incluso revela que la agencia de inteligencia estadounidense venía realizando en 1988 seguimiento al artista por su historial militante y activismo político[628]. Como contraste y conclusión vale la pena incluir el único comentario conocido del crítico cubano José Gómez Sicre sobre Alcántara, extraído de una entrevista concedida a Alejandro Anreus en 1990: "Lo poco que conozco de su trabajo me parece extraordinario, tan bueno o superior a José Luis [Cuevas]. Un tremendo dibujante. Marta Traba siempre me lo recomendaba. Eso sí, me han dicho que es un tipo de izquierda"[629].

Poco más de un año después de haberse exiliado, el 8 de diciembre de 1982 García Márquez recibió la mayor distinción que un colombiano ha logrado en el campo de la cultura: el Premio Nobel de Literatura. Aquella distinción fue una bofetada al entonces expresidente Julio César Turbay, que había intentado desprestigiarlo por su cercanía con Cuba y su aparente afinidad con movimientos insurgentes. Por tanto, el discurso de aceptación

---

627 Centro Nacional de Memoria Histórica, *Todo pasó frente a nuestros ojos. El genocidio de la Unión Patriótica 1984-2002* (Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica), 2018, 108.

628 Central Intelligence Agency (CIA), CIA-RDP90M00005R000700130027-7, Freedom of Information Act Electronic Reading Room, consultado el 17 de agosto de 2021, https://www.cia.gov/library/readingroom/docs/CIA-RDP90M00005R000700130027-7.pdf

629 Anreus, "Últimas conversaciones con José Gómez Sicre", 276.

del premio frente a la Academia Sueca de las Letras le permitió al nobel hacer de su voz un vehículo para denunciar ante todo el mundo las injusticias a las que los ciudadanos de América Latina habían sido sometidos por sus propios gobernantes y por las dictaduras apoyadas por Estados Unidos:

> No hemos tenido un instante de sosiego. Un presidente prometeico atrincherado en su palacio en llamas murió peleando solo contra todo un ejército, y dos desastres aéreos sospechosos y nunca esclarecidos segaron la vida de otro de corazón generoso, y la de un militar demócrata que había restaurado la dignidad de su pueblo. En este lapso ha habido 5 guerras y 17 golpes de Estado, y surgió un dictador luciferino que en el nombre de Dios lleva a cabo el primer etnocidio de América Latina en nuestro tiempo. Mientras tanto 20 millones de niños latinoamericanos morían antes de cumplir dos años, que son más de cuantos han nacido en Europa occidental desde 1970. Los desaparecidos por motivos de la represión son casi los 120 mil, que es como si hoy no se supiera dónde están todos los habitantes de la ciudad de Upsala. Numerosas mujeres arrestadas encintas dieron a luz en cárceles argentinas, pero aún se ignora el paradero y la identidad de sus hijos, que fueron dados en adopción clandestina o internados en orfanatos por las autoridades militares. Por no querer que las cosas siguieran así han muerto cerca de 200 mil mujeres y hombres en todo el continente, y más de 100 mil perecieron en tres pequeños y voluntariosos países de la América Central, Nicaragua, El Salvador y Guatemala. […] De Chile, país de tradiciones hospitalarias, ha huido un millón de personas: el 10 por ciento de su población. El Uruguay, una nación minúscula de dos y medio millones de habitantes que se consideraba como

> el país más civilizado del continente, ha perdido en el destierro a uno de cada cinco ciudadanos. La guerra civil en El Salvador ha causado desde 1979 casi un refugiado cada 20 minutos. El país, que se pudiera hacer con todos los exiliados y emigrados forzosos de América Latina, tendría una población más numerosa que Noruega.
>
> Me atrevo a pensar que es esta realidad descomunal, y no sólo su expresión literaria, la que este año ha merecido la atención de la Academia Sueca de la Letras. Una realidad que no es la del papel, sino que vive con nosotros y determina cada instante de nuestras incontables muertes cotidianas, y que sustenta un manantial de creación insaciable, pleno de desdicha y de belleza, del cual este colombiano errante y nostálgico no es más que una cifra más señalada por la suerte.[630]

El epílogo entre Gómez Sicre y Traba

Además de sus reparos contra la influencia de los movimientos artísticos de Norteamérica en el sur, a finales de los sesenta Marta Traba hizo señalamientos que se dirigían abiertamente contra quien había sido su mentor y colaborador en proyectos de incidencia continental: José Gómez Sicre. En uno de esos comentarios describió cómo operaban las instituciones culturales de Estados Unidos que tenían políticas dirigidas hacia Latinoamérica:

> La dirección de la cultura [...] hace que el centro transmisor provenga de Norteamérica y que los

[630] "El discurso de García Márquez: la realidad americana no se comprende con ojos europeos", *El Tiempo,* 9 de diciembre de 1982, 6A.

> centros repetidores, nosotros, funcionemos con la natural obediencia de colonizados que siempre nos caracterizó en los procesos culturales, agravada ahora por la manipulación desde la central norteamericana, de todas nuestras "democracias representativas".[631]

Leída con cuidado esta mención, parece claro que al denunciar la manipulación cultural, cuando ataca a "la central norteamericana de nuestras 'democracias representativas'" se refiere a la OEA y su proyecto cultural, es decir, la PAU de Gómez Sicre. De hecho, al describir el mecanismo de esa operación cultural como un organismo constituido por un centro transmisor y unos repetidores, pareciera referirse a la forma en que habían funcionado los Salones ESSO que ella misma había creado y promovido entre 1964 y 1965 a través del Mambo. Es decir que atacaba el proyecto cultural de Guerra Fría al que ella misma había contribuido a dar forma. Si en aquel comentario escrito en 1968 para la *Historia abierta del arte colombiano* ella prefería no referirse directamente a Gómez Sicre, en *Dos décadas vulnerables*, escrito un año después, se atrevió abiertamente a criticarlo:

> Por desgracia esa promoción [de artistas] de la OEA o, en toda justicia, de José Gómez Sicre, careció de dinamismo para renovarse y ampliarse, y se estancó, siendo arrollada en el proceso. Pero en ese momento no hubo selección más justa en el continente, ni mayor entusiasmo y capacidad para presentarla como un bloque coherente.[632]

---

631 Traba, *Historia abierta del arte colombiano*, 1974, 238.

632 Traba, *Dos décadas vulnerables*, 107-108.

Hasta 1965 Traba y Gómez Sicre habían coincidido en sus dos más importantes postulados en torno al arte: por un lado, su abierta reticencia al nacionalismo propuesto por los muralistas mexicanos y su pintura política, y por otro, su afinidad en el interés de promover un arte moderno que, al tener una apariencia internacionalista, posicionaría a los artistas latinoamericanos en un marco global. Sin embargo, como hemos visto, los móviles de ambos para defender sus intereses eran muy diferentes. El de Traba era fiel a las teorías formalistas de un arte que lograría la excelencia a partir de sus propios valores expresivos, compositivos, matéricos, etc., mientras que el de Gómez Sicre se alineaba con los intereses políticos de la OEA: mostrar el arte como la forma de expresión de un mundo libre, propia de regímenes democráticos sujetos a las condiciones de un sistema capitalista, y concibiendo las manifestaciones artísticas latinoamericanas como un arma ideológica anticomunista. El punto intermedio en el que ambos lograron coincidir y alinear sus intereses dio pie a generar las condiciones para promover la obra de un grupo de artistas sintonizados con sus visiones y, al mismo tiempo, ocasionar el apogeo de un tipo de arte político que ambos repudiaban. Sin embargo, Traba realmente nunca comprometió de modo directo sus posturas políticas e ideológicas con Estados Unidos, y hasta donde sus intereses coincidieron con Gómez Sicre solo puede decirse que fueron genuinos. Como consecuencia de la grieta que los iba separando, las relaciones entre Gómez Sicre y el arte colombiano también se fueron debilitando, y por tanto, el apoyo de las multinacionales estadounidenses a los proyectos artísticos también cesó. Todo esto ocurría mientras el escenario político y social global entraba en una compleja sucesión de eventos que arrastraban a una pública desaprobación debido a sus intervenciones políticas y militares, que fueron desmoronando el discurso hemisférico de un continente pacífico y unido. La idea de un arte panamericano desaparecía al tiempo que surgía una reacción antiimperialista entre los intelectuales y los artistas.

A diferencia de Traba, que fue construyendo paulatinamente su postura, la posición política de Gómez Sicre siempre fue clara e invariable en su honesta aversión por "el comunismo, sobre todo su encarnación cubana"[633], como él dijera. El crítico estuvo por última vez en Cuba en 1959 al inicio de la Revolución, y aunque aplaudió con entusiasmo la salida del dictador militar Fulgencio Batista, en cuanto el gobierno de Castro reconoció a partir de 1960 su vocación comunista, se convirtió en un aguerrido contradictor de todo simpatizante de la Revolución. Al respecto dijo lo siguiente:

> Como casi todos los cubanos fui fidelista el primero de enero de 1959. […] Después que Castro se declaró comunista tomé una actitud abiertamente agresiva en contra de la Revolución. Esto afectó ciertas amistades, pero no otras […] Marta Traba y yo no terminamos bien, y eso que fuimos muy amigos. Sin duda alguna esto se debió a la orientación política de su último marido, el crítico literario Ángel Rama.[634]

Esta última aseveración del cubano es imprecisa e injusta, puesto que la relación de Traba con Rama inició en 1969 a partir del autoexilio de la argentina en Uruguay, años después de que hubiera definido y hecho públicas sus ideologías políticas en Colombia. En cualquier caso, es verdad que el encuentro con Rama, otro intelectual de izquierda, de posturas antiimperialistas, crítico de las políticas intervencionistas y de las dictaduras en Latinoamérica, y exiliado de su país en 1973 por ser considerado subversivo por la dictadura militar, reafirmó las posturas de Traba

[633] Anreus, "Últimas conversaciones con José Gómez Sicre", 278.

[634] *Ibid*., 280

y le permitió encontrar en él un par con quien compartir en su permanente éxodo su visión crítica sobre el sur y sus manifestaciones culturales. Gómez Sicre, en una entrevista concedida en sus últimos años, intentó reducir de forma simplista la postura política de Traba al decir que

> Ella venía a pertenecer a lo que aquí llaman "new Left", era anti-stalinista y opuesta al falso moralismo de los comunistas tradicionales. Creo que, en parte debido a esto, es que la vieja izquierda, me refiero a [Raquel] Tibol y [Shifra] Goldman detestaban a Marta Traba. Marta y yo, al fin y al cabo teníamos una estética en común, nos gustaba la pintura, el dibujo, la mano de obra, el oficio.[635]

Sin embargo, es importante aclarar que, a pesar de la admiración que tanto Traba como Rama proclamaron por la Revolución cubana en sus inicios, ninguno militó en un grupo político y mantuvieron su pensamiento crítico siempre independiente de cualquier interés partidario. Ambos hicieron explícita su ruptura con la Revolución cubana a raíz del encarcelamiento del escritor Heberto Padilla en 1971 por sus críticas contra el régimen, un acontecimiento que hizo que muchos intelectuales se reunieran para expresar su rechazo y que en gran medida marcó una importante ruptura entre ellos y el régimen que alguna vez habían admirado[636].

En un documento sumamente valioso para seguir el pensamiento de Traba, Elena Poniatowska transcribió una entrevista

---

635 Anreus, "Últimas conversaciones con José Gómez Sicre", 280.

636 Germán Alburquerque, "El caso Padilla y las redes de escritores latinoamericanos", *Revista Universum*, n.° 16 (enero de 2001), 307-320.

que le hizo a la argentina en Estados Unidos a finales de 1982, en la que esta hacía un decálogo de causas con las que abiertamente comulgaba:

- Puerto Rico libre.
- La Revolución cubana hasta 1971, cuando Castro definió completamente su alineación con Rusia.
- La Revolución nicaragüense, mientras sea hecha por el pueblo que fue capaz de derrocar una dictadura sangrienta y no se vuelva dependiente ni de Rusia ni de Cuba.
- El gobierno de Allende en Chile.
- La causa por los desaparecidos en la Argentina.
- La política de Carter por los derechos humanos.
- La liberación de presos políticos en Cuba.
- Juicio a los militares argentinos que nos hicieron perder las Malvinas.
- La Junta Militar peruana inmediatamente después de derrocar a Belaúnde.
- Cualquier forma de gobierno socialista o progresista que signifique un cambio a fondo [...] en la distribución de riqueza, educación y servicios en nuestros países.

Y en contraste, también manifestó con qué estaba en contra:

- La invasión de EE. UU. a Santo Domingo [...].
- La invasión de Rusia a Checoslovaquia y a Afganistán.
- La dictadura militar argentina.
- La dictadura de otros países latinoamericanos: Uruguay, Paraguay, Chile.
- Los asesinatos perpetrados y protegidos por los gobiernos de El Salvador, Guatemala, Honduras.

- La intervención de los Estados Unidos (USA) en Centroamérica.
- Las torturas dondequiera que se denuncien.
- Las falsas acusaciones de EE. UU. contra intelectuales latinoamericanos.
- El comunismo soviético como negación del socialismo.[637]

Luego de dos años en Puerto Rico (1970-1971), seis años en Venezuela (1973-1979), una temporada en Barcelona y ocasionales visitas breves a Colombia, Traba se instaló con Ángel Rama en Washington entre 1979 y 1983, donde el uruguayo fue invitado como profesor de la Universidad de Maryland. Estando allí, Traba continuó su labor como escritora y conferencista y fue invitada a universidades como Princeton, Smith y Harvard[638]. La estadía en Washington fue una oportunidad para reencontrarse con Gómez Sicre, quien para entonces ya había convertido la galería de la PAU en el Art Museum of the Americas (AMA) —fundado en 1976—, que seguía dependiendo de la OEA, pero ya no como una sala de exhibiciones sino como un imponente museo con una robusta colección de arte y el más importante archivo y centro de investigación de arte latinoamericano que existía entonces. Allí, recibió del cubano un último encargo: la curaduría y elaboración de un ensayo para la exhibición de la colección permanente del Museo. Este trabajo le permitió a Traba plantearse el reto de producir un texto de carácter histórico en el que valoraba y revisaba las manifestaciones artísticas de América Latina desde 1900 hasta 1980. Sin embargo, sus diferencias políticas con Gómez Sicre hicieron insostenible la relación laboral y fue despedida

637 Poniatowska, "Marta Traba o el salto al vacío", 894-895.

638 *Ibid*., 892.

por él en 1981, lo cual marcó el final definitivo de su amistad y colaboración profesional[639]. Félix Ángel, quien fue el asistente personal de Gómez Sicre en Washington, contó las impresiones que para entonces el cubano tenía de su antigua discípula: "a comienzos de los años ochenta, cuando [Marta Traba] trabajaba con Gómez Sicre en la OEA, […] aquel la veía como una comunista antagónica a sus ideas"[640].



Marta Traba, José Gómez Sicre, José Luis Cuevas y Alaíde Foppa en El Salvador, 1976. © Fondo Marta Traba, Badac, Universidad de los Andes.

639 Armato, "José Gómez Sicre y Marta Traba: historias paralelas".

640 Imelda Ramírez González, *Debates críticos en los umbrales del arte moderno: el arte de los años setenta y la fundación del Museo de Arte Moderno de Medellín* (Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2012), 99.

En cualquier caso, ni su vinculación con las instituciones universitarias ni su encargo de la OEA pudieron impedir que el 20 de julio de 1982 el Servicio de Inmigración les negara a Rama y Traba el visado de permanencia en Estados Unidos[641], motivo por el cual en 1983 la pareja tuvo que reanudar su éxodo. Su abierta simpatía por el socialismo y sus permanentes críticas a las políticas intervencionistas de ese país dieron motivo para que fueran fichados según los preceptos del código 28, reservado para inadmisibles que, según algunos medios, eran considerados "subversivos comunistas" por la agencia migratoria estadounidense[642]. En la entrevista dada a Poniatowska en los últimos días en el país, Traba miraba de forma retrospectiva cómo sus pasiones y debates políticos siempre la habían empujado a una permanente incertidumbre:

> Toda mi vida no ha sido más que una serie de saltos acrobáticos en el vacío. Mis increíbles peleas son siempre con el que puede pulverizarme. Mi enfrentamiento con el presidente Carlos Lleras, después de su arrasamiento de la Universidad, me valió lógicamente la expulsión de Colombia. Cuando se habían calmado las desastrosas consecuencias, acusé al expresidente Alberto Lleras Camargo como agente norteamericano infiltrado en *Visión*. De la misma manera pasional me entregué de cuerpo y alma a la Revolución cubana, viéndola como el proyecto original y autónomo del socialismo que todos soñábamos. Cuando tuve la desgraciada certidumbre de que se alineaba en la órbita soviética me separé

641 Ángel Rama, *Diario, 1974-1983* (Montevideo: Ediciones Trilce, 2001), 25.

642 *Ibid.*; José Miguel Oviedo, "Ángel Rama o la pasión americana", *Texto Crítico*, n.os 31-32 (enero-agosto de 1985), 94.

> públicamente, con las consecuencias imaginables. […] Sigo siendo socialista, claro, pero del socialismo que todavía no llega al poder.[643]

Ni Traba ni Rama se declararon nunca comunistas. De hecho, Rama coincidía con la visión socialista de su esposa, pero "más con el socialismo del primer ministro sueco Olaf Palme"[644], diría, así que intentó impugnar por vías legales la acusación que se les hacía para poder permanecer en Estados Unidos. La expulsión movilizó a intelectuales de todo el mundo que manifestaron su rechazo a la persecución política contra la pareja, y la mediatización de la noticia permitió que Traba y Rama dieran entrevistas a numerosos medios latinoamericanos en las que expresaban sus puntos de vista. El uruguayo le contó a un periódico colombiano: "Mi abogado sostiene que se trata de un caso político. Dice que una de las maneras de obtener mi visado político es afirmar que soy un desertor del comunismo, pero ¿cómo puedo ser desertor si nunca he sido un comunista?"[645]. La confidencialidad de las agencias norteamericanas impidió que se conociera el argumento en que se basaba su catalogación de "subversivos comunistas", por lo cual Rama no pudo hacer otra cosa que especular sobre los motivos: "Podría ser por el viaje que hice a China […] Podría ser por el viaje a Cuba. Podría ser sobre una serie de artículos que escribí sobre la CIA y en los que me basé principalmente en una serie del *The New York Times* […]" [646].

---

643 Poniatowska, "Marta Traba o el salto al vacío", 892-893.

644 Daniel Drosdoff, "Ángel Rama lucha por no ser expulsado de EE. UU.", *El Tiempo,* 10 de diciembre de 1982, 16D.

645 *Ibid*.

646 *Ibid*.

Otro motivo podría estar vinculado con José Gómez Sicre, quien en una de sus últimas entrevistas le reveló a Alejandro Anreus algunos datos sobre la negación de la residencia de la pareja en Estados Unidos. Al preguntarle si había sido siempre amigo de Traba, el cubano contestó:

> Excepto al final, cuando ella vino a vivir a Washington, y yo la metí en la OEA a trabajar en el Museo. Nos peleamos al final. Mi pelea con ella se debió a dos hechos: ella me criticó dentro del Museo de la OEA, y Ángel Rama, el marido de Marta, escribió un artículo sobre escritores en el exilio y dejó fuera a los cubanos. Esta acción de Rama desató una polémica en su contra de parte de Reinaldo Arenas, y aunque no firmé la carta abierta de Arenas, donde pedía que le negaran la residencia a Rama y a Marta, sí la apoyé.[647]

En una entrevista de 1983, Rama desestimó que la influencia de la polémica con el poeta cubano Arenas pudiera determinar decisiones de las políticas de migración de Estados Unidos. A su parecer se trataba más bien de una suerte de macartismo aún vigente en los años ochenta:

> Creo que la administración Reagan está en una etapa de feroz enfrentamiento a todo lo que podría tildarse de liberal o socialdemócrata, metiéndolo en el casillero comunista por razones operativas. He escrito muchas veces condenando la represión a los disidentes de la URSS, así como estoy en contra de las intervenciones de USA en América Latina: no tenían modo de equivocarse conmigo, porque

[647] Anreus, "Últimas conversaciones con José Gómez Sicre", 273.

> tengo una clara posición latinoamericana y socialista. […] A pesar de eso, hasta ahora no sabemos por qué nos negaron el visado de residencia a Marta Traba, mi mujer, y a mí. […] He revisado las cosas que he escrito para saber por cuál me han negado la residencia y ya me cansé de hacerlo. Nos hemos instalado en París, donde trabajamos ahora, y el año próximo voy a dictar un curso en la École des Hautes Études de La Sorbona.[648]

Además de la cátedra en la prestigiosa universidad francesa, Rama obtuvo una beca John Simon Guggenheim para desarrollar su próximo ensayo literario sobre Latinoamérica. Pero antes de establecerse en París con su esposo, Traba pasó los primeros meses de 1983 en Colombia, donde la presidencia de Belisario Betancur quiso enmendar el error histórico de los exilios de Traba y García Márquez —quien acababa de obtener el Premio Nobel de Literatura en octubre de 1982— invitándolos a regresar. El presidente había estado al tanto de la situación migratoria de Traba en Estados Unidos, y en la visita de Ronald Reagan a Colombia el 3 de diciembre de 1982, Betancur le comentó la situación al presidente estadounidense[649], pero ya fuera por su férreo anticomunismo o simplemente por omisión, Reagan se marchó de Colombia en medio de los abucheos y manifestaciones en su contra sin mover un dedo en favor de Traba y Rama. Por tanto, menos de un mes después Betancur la invitó a regresar, y le otorgó finalmente la anhelada nacionalidad colombiana. En los siguientes meses, la

---

[648] Federico de Cárdenas y Peter Elmore, "Ángel Rama: 'Soy un ciudadano de América Latina'", *El Observador*, 1983. Reproducida en *Jaque* II (Montevideo), n.° 63 (22 de febrero a 1 de marzo de 1985).

[649] Gloria Valencia Diago, "Marta Traba habla sin trabas: ¡ya es colombiana!", *El Tiempo*, 9 de enero de 1983, 5B.

ahora colombiana dio numerosas entrevistas y aprovechó su estancia para grabar un programa de veinte capítulos para la televisión, titulado "La historia del arte moderno contada desde Bogotá", financiado por el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) que dirigía Gloria Zea —la discípula de Traba que además dirigía el Mambo—. Luego Traba se reencontró con Rama en París, pero unos meses más tarde recibieron nuevamente el llamado de Betancur para acudir como invitados especiales al Primer Encuentro de la Cultura Hispanoamericana, que se desarrollaría en Bogotá a finales de 1983. El 26 de noviembre de ese año, el vuelo 011 de Avianca que despegaba de Madrid hacia Colombia se estrelló a pocos kilómetros del aeropuerto de Barajas, dejando en el accidente 181 muertos. El ambiente cultural quedó devastado ante la repentina noticia de la muerte de una pareja fundamental en la cultura latinoamericana. Marta Traba murió siendo colombiana.

El ensayo sobre el arte latinoamericano en el que la crítica venía trabajando en Washington y que había quedado en un estado avanzado, fue concluido en París en 1983 y tres días antes de su muerte envió el primer borrador completo al museo de Gómez Sicre[650]. Una versión resumida del texto fue incluida en el catálogo de la exposición "Museum of Modern Art of Latin America: Selections From the Permanent Collection" de 1985, pero el volumen de la investigación de Traba requería un libro mucho más ambicioso y completamente ilustrado, que el museo de Gómez Sicre, antes ilimitado en presupuesto, ahora no podía pagar. El manuscrito quedó en el olvido y solo en 1994, años después de la muerte del cubano —1991—, el AMA lo rescató y logró que el Inter-American Development Bank (BID) financiara

650 "La visión de Marta Traba en letras", *El Tiempo*, 29 de marzo de 1994, consultado el 25 de agosto de 2022, https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-88557

su publicación[651]. *Art of Latin America 1900-1980* es un estudio que su autora había considerado el trabajo culminante de su proceso intelectual, y con el que quería cerrar su producción escrita sobre arte para dedicarse por completo a la novela[652].

Curiosamente, dicho libro es una historia un tanto conservadora, equilibrada y escrita sin el apasionamiento con que en otros momentos Traba hubiera buscado generar controversias. Es una investigación amplia y justa que incluye a los artistas fundamentales de la época estudiada, por lo cual causa sorpresa encontrar planteamientos que parecen una reconciliación entre ella y el muralismo mexicano, como la siguiente:

> In the considered and dispassionate reexamination of the Muralists now under way, there is general agreement that their work represents the most important movement in Latin American art of the early part of the century. It was the only one to make clear the need for something that went beyond easel painting, something capable of playing a role of social importance in emerging Latin American societies.[653]

Es posible que este tipo de nuevas interpretaciones sobre una causa que ella y Gómez Sicre habían combatido durante décadas condujera a este último a sabotear la publicación tras la muerte de Traba, o simplemente, la influencia que alguna vez había tenido

---

651 Marta Traba, *Art of Latin America 1900-1980* (Washington DC: Inter-American Development Bank, 1994), XIII-XIV.

652 Miguel González, "30 años sin Marta Traba", *El País* (Cali), 1 de diciembre de 2013, consultado el 25 de agosto de 2022, https://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/30-anos-sin-martha-traba.html

653 Traba, *Art of Latin America 1900-1980*, 14.

para conseguir fondos para todos sus emprendimientos culturales ya no lograba generar interés entre sus antiguos patrocinadores. En cualquier caso, el libro póstumo de Traba constituye una obra fundamental tanto para la historiografía del arte latinoamericano como para el estudio de una figura esencial de la crítica cultural latinoamericana del siglo XX.

CONCLUSIONES

Sábado 3 de enero de 2026. El presidente de Estados Unidos, Donald Trump, despliega un operativo militar en Caracas con el objetivo de derrocar, apresar y llevar ante la justicia norteamericana al gobernante venezolano Nicolás Maduro. Pocas horas más tarde, Trump se pronunció, no para esclarecer cómo se reactivará la democracia del país suramericano, sino para dejar en claro que el petróleo venezolano sería administrado en su totalidad por Estados Unidos por derecho propio, argumentando que este le pertenecía, una falacia que se refería a la infraestructura creada por los Rockefeller y las multinacionales de Estados Unidos para operar, toda ella expropiada por Hugo Chávez en 1999. Con Maduro depuesto, China y Rusia pierden un aliado estratégico y un socio comercial, además dejando en incertidumbre sus intereses en Venezuela dado el reacomodo del escenario político en la región. El panorama global entra en tensión, pero esta vez en el Caribe. El mismo día, Trump asegura sin ninguna sutileza que en el continente hay que aplicar la "doctrina Donroe", usando lacónicamente su nombre para actualizar a nuestros días el título de las políticas militares que históricamente los Estados Unidos ha enarbolado en tono amenazante. "El hemisferio [occidental] es nuestro", concluye Trump sin vergüenza. Aquellos conceptos fundamentales para entender la Guerra Fría como una extensión de la doctrina Monroe o el

control del hemisferio ahora son necesarios para comprender el presente. Los actores son los mismos, y los intereses, idénticos.

Esta investigación fue escrita principalmente entre 2018 y 2023, en la transición de un momento crítico de la historia contemporánea de Colombia, entre uno de los gobiernos de derecha más cuestionados, el consecuente estallido social que se originó en la inconformidad popular, y la ascensión del primer gobierno de izquierda que ha tenido el país. Esta circunstancia reafirma la importancia de esta investigación, teniendo presente que las tensiones entre ideologías de derecha e izquierda en un país tan polarizado siguen teniendo repercusiones en sus manifestaciones artísticas. Comprender el origen de esas tensiones y cómo han dado forma al arte colombiano durante el siglo XX ha sido el objetivo central de este ensayo, que aportará en una mejor comprensión de las relaciones entre arte y política, especialmente en aquellas tendencias que se gestaron a mediados de siglo produciendo la idea del arte moderno como reflejo de los movimientos artísticos internacionales a los que Colombia se integró gracias a los actores fundamentales que se convirtieron en protagonistas centrales de este estudio: el curador cubano José Gómez Sicre, la crítica argentina Marta Traba y el artista colombiano Alejandro Obregón, entre otros.

Aunque en su origen la investigación se propuso identificar el punto de partida de cierto discurso de modernidad en el arte colombiano y la influencia de Estados Unidos en la construcción de esa narrativa, el avance del trabajo reveló que la politización del arte hacia mediados de los años sesenta era a su vez fundamental para reconstruir el contexto completo de la época. El surgimiento de un fuerte sentimiento antiimperialista entre los intelectuales y artistas produjo en los sesenta una firme oposición a la influencia de Estados Unidos, que en la primera parte de este texto se presenta como un influjo beneficioso y mesiánico. En la última parte, la rebeldía, la denuncia y la inconformidad de la juventud complementan el panorama inicial.

Que esta investigación se haya escrito entre los archivos de instituciones de Washington y Nueva York cobra más valor si se tiene en cuenta que también se ha confrontado y contrastado la información con los archivos cubanos de la Casa de las Américas, el escenario cultural que se convirtió en la inspiración para la radicalización política de los artistas que se enfrentaron al neocolonialismo cultural de Estados Unidos. Estas dos visiones, al tiempo que presentan dos panoramas opuestos, complementan la investigación y contribuyen a la comprensión total del periodo, concluyendo que no podría establecerse un panorama de la "Guerra Fría cultural" en Colombia si no se ponían sobre la mesa las dos posturas enfrentadas.

Las tres partes que componen este ensayo se dedican en principio a presentar el escenario político y cultural global, y la formulación del arte como un arma ideológica en un mundo dividido en dos modelos políticos, sociales y económicos opuestos, y la consecuente amenaza de un conflicto que terminó por enfrentarlos en medio de amenazas, conspiraciones y una guerra de propaganda. En un recorrido que va de lo general a lo particular, la segunda parte revisa la situación en América Latina para luego centrarse en Colombia; además, presenta a los protagonistas del estudio y explica, a partir de casos puntuales, el importante papel que cumplieron las petroleras y compañías estadounidenses en la financiación y construcción de determinadas estrategias políticas y culturales en el país. La tercera parte se concentra en el análisis de varias grietas que finalmente determinaron el fin de aquella estrecha relación cultural con Estados Unidos y plantea la emergencia de otro polo cultural radicalmente opuesto: Cuba.

Frente a la necesidad de explicar la oposición de las políticas norteamericanas ante el muralismo mexicano y su influencia en Colombia, la investigación expone, a lo largo de la segunda parte ("La cultura ESSO en Colombia") la manera como se produjo la consolidación de una nueva generación de artistas inscritos en corrientes artísticas que servían para dar una apariencia

apolítica al contenido de sus obras, lo cual auguró a sus autores la posibilidad de integrarse a instituciones y mercados de Estados Unidos. Gómez Sicre, en este sentido, nunca pretendió negar sus preocupaciones mercantilistas al definir a esos artistas como "valores exportables", lo cual deja en evidencia que el éxito económico y la fortuna de contar con una buena acogida entre la crítica jugaron un papel determinante a la hora de sofocar los influjos del muralismo mexicano entre los artistas jóvenes y desestimular una manifestación que para entonces ya estaba condenada al fracaso comercial.

La internacionalización del arte colombiano en ese periodo, el reconocimiento de los artistas más destacados de esa generación y el surgimiento de importantes instituciones culturales fueron parte del efecto ejercido por esta estrategia política. Es decir, gran parte del escenario cultural colombiano se vio beneficiado por estas medidas. Nunca había existido una plataforma que permitiera tal visibilidad internacional al sector artístico local. Solo un organismo político de difusión continental como la OEA podía lograr redes vinculatorias que consagraran a los artistas latinoamericanos, convirtiéndose así la galería de la PAU en un lugar fundamental desde donde se libraba la propaganda de la que hacía parte el arte en aquella Guerra Fría cultural. La dupla conformada por el crítico cubano José Gómez Sicre y la crítica argentina Marta Traba logró consolidar su papel como figuras determinantes en el arte latinoamericano, posicionando a un grupo de artistas a nivel continental gracias a los medios de comunicación que tenían a su disposición (revistas, prensa, televisión, radio) y sus conexiones con las instituciones artísticas de Estados Unidos (universidades, galerías y museos).

Desde la temprana formulación de este ensayo quedó claro que el papel de las petroleras norteamericanas en la financiación del diseño y puesta en marcha de manifestaciones artísticas, según los intereses políticos planteados por Washington, era crucial para el proyecto de la "Guerra Fría cultural". Por lo tanto, fue

una tarea apremiante de la investigación revelar las conexiones comerciales y económicas que aliaron a los gobiernos de Colombia y Estados Unidos durante este periodo. Por eso, esta investigación, que pretendía convertirse en un aporte a la historia del arte colombiano, también propone contribuciones a la historia política del país, al analizar los efectos y las consecuencias de la presencia de grandes consorcios petroleros extranjeros en la geografía colombiana y otros aspectos relativos al rechazo que ha producido la intervención económica, cultural y militar de Estados Unidos en la región. Nelson Rockefeller, que primero se presentó como protagonista, mecenas y filántropo, en el transcurso de este ensayo termina convirtiéndose en antagonista y en la encarnación de toda la opresión y represión que la juventud exaltada rechazó desde finales de los sesenta.

El aspecto político cobra más sentido al analizar y comprender la red de personajes que participan de una visión anticomunista, y que no dudaron en aplicarla al arte como arma ideológica en reacción a la posible penetración soviética y cubana: José Gómez Sicre; el colombiano Alberto Lleras Camargo, primero como director de la PAU en 1946, luego como director fundador de la OEA en 1948, y luego como presidente de Colombia entre 1958 y 1962; y finalmente, Nelson Rockefeller en su multiplicidad de labores como coleccionista, agente cultural ligado al MoMA de Nueva York, funcionario público y político, y empresario accionista de las petroleras estadounidenses en América Latina. Esta red tendría incidencias especiales en Colombia por la cercanía de los tres personajes, y por tanto, su influencia tendría repercusiones en las relaciones que mantenían Colombia y Estados Unidos en los campos de la cultura, la política y el comercio.

Durante el proceso de la investigación resultó bastante esclarecedor analizar y delinear las circunstancias que condujeron al desmoronamiento de este tinglado aparentemente tan sólido. En este sentido, uno de los retos más grandes de la investigación y uno de sus aportes más importantes fue el intenso análisis de

casi toda la producción teórica de Marta Traba. La imposibilidad de determinar el momento exacto en que se dio su viraje político exigió una revisión exhaustiva que permitió trazar un arco en su pensamiento y seguir el desarrollo de sus ideas a medida que una serie de acontecimientos políticos avanzaban paralelamente en Latinoamérica, y que sin duda fueron determinando sus decisiones y teorías sobre el arte: la Revolución cubana, las intervenciones militares de Estados Unidos en la región y las dictaduras en el Cono Sur. De esta forma, la Marta Traba del inicio de la investigación se presenta como contraparte de la Marta Traba del final. Por eso, esta investigación podría constituirse como una de las revisiones más completas de su obra, y como tal, esclarece aspectos sobre su expulsión de Colombia y su autoexilio que no habían sido tratados en ningún otro estudio.

Contrastar las ideas de Traba con las de la generación que surgió a mediados de los sesenta también constituye un aporte de esta investigación. Si bien se trató de un grupo de artistas que discreparon de las teorías formalistas enunciadas inicialmente por ella, y que usaron la obra de arte como un aparato de denuncia semejante al que Traba combatió cuando lo vio encarnado en el muralismo mexicano, los une su afinidad por el entusiasmo que despertó, sobre todo en sus inicios, la revolución cultural cubana, y su animadversión por la violencia desatada por Estados Unidos en Latinoamérica. Aunque el arte colombiano de ese periodo denunciaba aspectos puntuales de la política nacional, hemos procurado centrarnos en sus expresiones más antiimperialistas y críticas contra Estados Unidos, como contraste a la primera parte de este ensayo, en la que se revela que aún existía una actitud favorable e incluso ideal hacia su influjo cultural. La búsqueda de obras que encarnaran esa actitud antiimperialista me permitió enfocar esta parte del estudio en piezas contundentes en las que el ataque de los artistas coincidía no solo en hacer de Estados Unidos su blanco de animadversión, sino además, denunciar la intervención económica dirigida por las compañías

norteamericanas, especialmente las petroleras, lo cual facilitó cerrar de forma coherente el arco de la investigación.

Finalmente, Cuba como nuevo epicentro cultural es otro tema que poco se ha estudiado en el caso del arte latinoamericano, y consideramos que esta investigación puede ser el punto de partida de otros estudios más profundos al respecto. Puesto que la última parte de este libro pone en evidencia los nexos políticos de los artistas, sus militancias y simpatías con luchas revolucionarias que aún son un tema conflictivo, la información al respecto es menor y los testimonios de los artistas son inconsistentes. El entusiasmo con que algunos vieron en su juventud el surgimiento de grupos guerrilleros contrasta con la postura que guardan en la actualidad, principalmente por el posterior desprestigio de esos grupos y por la forma en que sus ideologías políticas se pervirtieron. Asimismo, la histórica persecución política que en Colombia han enfrentado los grupos de izquierda ha sido un factor que impide que estos temas puedan ser abordados desprevenidamente por muchos de quienes fueron militantes y actores fundamentales en el tema. El gobierno de izquierda dirigido por Gustavo Petro a partir del 7 de agosto de 2022 cambió el relato de las oligarquías enquistadas en el poder y planteó un nuevo capítulo en la historia de Colombia, pero está por verse, una vez finalice su mandato, cuáles serán las nuevas pugnas que enfrenten las más antagónicas posturas políticas en Colombia, más cuando su administración termina en 2026 con un gobierno ampliamente cuestionado que parece dejar la posibilidad virtual de una nueva asunción al poder de las ideas más reaccionarias, alineadas con la emergencia y consolidación de tendencias fascistas provenientes del Norte global.

Precisamente, la llegada de un gobierno de izquierda por primera vez en la historia política de Colombia, en manos de quien alguna vez hiciera parte de uno de esos movimientos guerrilleros, proponía un escenario cuando menos poco probable al inicio de esta investigación, y en medio del contexto político global actual

deja en el aire la sensación de que la Guerra Fría es un asunto del cual aún no se puede hablar en pasado. De hecho, las críticas antiimperialistas de Petro y sus posturas de política exterior, además de las amenazantes respuestas de Trump y la tensión con la vecina Venezuela, han puesto en evidencia que Colombia es un actor fundamental en el escenario global actual. Tensiones entre Oriente y Occidente, guerras geopolíticas, intervenciones militares y amenazas de Estados Unidos dirigidas contra América Latina, así como bloqueos y conflictos económicos, regímenes autoritarios y democracias disfrazadas en disputa, no revelan en este caso bucles en el tiempo. Más bien ponen en evidencia que la Guerra Fría nunca concluyó, y que ahora, en el Caribe, está más caliente que nunca.

BIBLIOGRAFÍA

"Acuerdos. Encuentro de Plástica Latinoamericana". *Boletín de Artes Plásticas*, Casa de las Américas, La Habana, mayo de 1972.

"Adelante acuerdos del foro: el arte al lado del pueblo". *Voz Proletaria* (Bogotá), 4 de diciembre de 1975, p. 4.

"A las tres y media llega Rockefeller". *El Tiempo*, 27 de mayo de 1969, 3.

"Alberto Lleras, predicador de nuestra herencia libertaria". *El Tiempo*, 17 de abril de 1960, 8.

"Alicia Tafur y Armando Villegas viajan a exponer en Washington". *El Tiempo*, noviembre 2 de 1958, 11.

"Antonio Caro". *Teorema*, *Arte y Literatura* (Bogotá), n.° 7 (octubre de 1976).

"Apertura de la exposición 'Arte de Colombia'". *ABC* (Madrid), 13 de noviembre de 1962, s. p.

"Art: A Vision of Life". *Time* LXIV, n.° 7 (16 de agosto de 1954).

"Art Mailbag: Dressing the Wounds for Derain, Reinhardt, and Latin America". *The New York Times*, 8 de octubre de 1967, 25.

"Arte Colombiano en Baden-Baden". *El Tiempo*, 25 de agosto de 1962, 13.

"Arte colombiano en España". *El Espectador*, 2 de diciembre de 1962.

"Arte colombiano en Europa". Suplemento del diario *El Panamá América*, 16 de diciembre de 1962.

"Arte de Colombia en Italia". *Novedades* (Caracas), 25 de marzo de 1962.
"Arte latinoamericano desde la Independencia". *Revista de Bellas Artes* (México D. F.), n.° 13 (enero-febrero de 1967), 57.
"Arte latinoamericano en Nueva York causa sensación". *La Nación* (San José de Costa Rica), 3 de junio de 1965, 42.
"Asaltada Quinta de Bolívar". *El Tiempo*, 18 de enero de 1974, 14A.
"Atlántico: perro y bicicleta". *Semana*, 5 de diciembre de 1955, 20.
"Cartagena tendrá el más importante museo de arte moderno de Suramérica". *El Universal* (Cartagena), 21 de mayo de 1959.
5 pintores colombianos (catálogo). La Habana: Galería Latinoamericana, Casa de las Américas, febrero de 1965.
"Cobarde atentado al presidente". *El Tiempo*, 25 de octubre de 1966, 1.
"Colocada la primera piedra del Museo de Arte en Barranquilla". *La República* (Bogotá), 24 de enero de 1962.
"Con las uñas tratamos de crear interés por la cultura". *Cromos* (Bogotá), 22 de julio de 1963, 23.
"Cosas que pasan". *El Tiempo*, 29 de agosto de 1965, 14.
"Crisis en 'Semana' revela su director Alberto Zalamea". *El Tiempo*, 26 de julio de 1960, 13.
"Decreto 165 del 21 de mayo de 1958". *Diario Oficial* (Bogotá), n.° 29700 (28 de junio de 1958), 2.
"Destruyen conscientemente los valores estéticos". *Ovaciones* (México D. F.), 12 de noviembre de 1964.
"El acta de fundación del Museo de Arte Moderno se firma hoy". *El Tiempo*, 27 de julio de 1955, 11.
"El caso Marta Traba: el DAS explica las razones de la expulsión y la revocatoria". *El Tiempo*, 8 de julio de 1967, 11.
"El caso de Marta Traba: presentado alegato contra la resolución de expulsión". *El Tiempo*, 27 de junio de 1967, 3
"El discurso de García Márquez: la realidad americana no se comprende con ojos europeos". *El Tiempo*, 9 de diciembre de 1982, 6A.

"El hombre del año". *La Nueva Prensa* (Bogotá), 26 de enero a 1 de febrero de 1963, 55.
"El II Anual de pintura: el Museo de Arte Moderno de Colombia fundado en Barranquilla". *El Heraldo* (Barranquilla), 8 de abril de 1960.
"El II Anual de Pintura: 'La mejor exposición que he visto en Colombia'". *El Heraldo* (Barranquilla), 12 de abril de 1960.
"El imperio de Rockefeller". *Punto Final* (Santiago de Chile), n.° 81 (17 de junio de 1969), 14.
"El paro es político, dice López". *El Tiempo*, 13 de septiembre de 1977, 1.
"Encuentro para una nueva plástica". *Revista Cuba* (La Habana), octubre de 1973, 44-49.
"En defensa del Ejército Nacional". *La Nueva Prensa* (Bogotá), n.° 82 (1962), 71.
"Estado de beligerancia con Alemania: respuesta colombiana a agresiones germanas". *El Tiempo*, 27 de noviembre de 1943, 1.
"Exguerrilleros del Tolima luchan por la paz". *El Tiempo*, 3 de septiembre de 1958, 8.
"Expulsada Marta Traba", *El Colombiano* (Medellín), 23 de junio de 1967.
"Fecunda labor de la Comisión de Paz en el Tolima". *El Tiempo*, 3 de septiembre de 1958, 8.
"Fernando Botero ganó el Premio Guggenheim". *El Tiempo*, 3 de junio de 1960.
"Fuerte vigilancia militar a Rojas". *El Tiempo*, 22 de abril de 1970.
"Gómez Jaramillo vetado para la exposición de arte". *El Universal* (Cartagena), 28 de mayo de 1959, 1, 7.
"II Anual de Pintura (Barranquilla)". *Boletín de Artes Visuales* (Washington DC), n.° 6, División de Artes Visuales, Secretaría General de la OEA (enero-diciembre de 1960), 67.
"Inauguración del II Anual de Pintura hoy a las 6 p. m.". *El Heraldo* (Barranquilla), 7 de abril de 1960.
"Incidentes en varias ciudades". *El Tiempo*, 28 de mayo de 1969, 8.

"Intercol estrena en Washington película sobre arte colombiano". *La República* (Bogotá), 25 de febrero de 1963; *El Heraldo* (Barranquilla), 28 de febrero de 1963.

"Jackson Pollock: A Questionnaire". *Arts and Architecture* (Los Ángeles), n.° 2 (febrero de 1944), 14.

"La Cancillería expresa su extrañeza por el incidente ocurrido en Berlín. El incidente de Jaramillo Arango despierta enorme interés en Estados Unidos". *El Tiempo*, 25 de noviembre de 1938, 1.

"Llamamiento a los artistas plásticos latinoamericanos". *Boletín de Artes Plásticas* (La Habana), Casa de las Américas, mayo de 1972.

Llamamiento a los artistas plásticos latinoamericanos: Encuentro de Plástica Latinoamericana. La Habana: Casa de las Américas, 27 de mayo de 1972.

"Los grabados de Rendón". *Voz Proletaria* (Bogotá), 26 de noviembre de 1964, 16.

"Los grandes de la pintura colombiana". *Semana*, n.° 663 (8 de septiembre de 1959).

"Los pactos han sido eficaces para la pacificación del país". *El Tiempo*, 26 de noviembre de 1958, sec. 2, 2.

"Marshall Blames Reds in Colombia". *The New York Times*, 13 de abril de 1948, 1.

"Me tuvieron vendada 12 horas: Feliza Bursztyn". *El Espectador*, 26 de julio de 1981.

"Militares en retiro renuevan apoyo a Ruiz Novoa". *La Nueva Prensa* (Bogotá), n.° 86 (1965), 5.

"Museo de Arte Moderno de Barranquilla". *Boletín de Artes Visuales* (Washington DC), n.° 11, Pan American Union (enero-diciembre de 1963), 59.

"Museo de Arte Moderno se crea en Barranquilla". *El Tiempo*, 8 de abril de 1960, 1, 6.

"No hay fuero para delincuentes". *El Tiempo*, 28 de octubre de 1966, 20.

"Obregón y Manabú Mabe ganan los primeros premios del Salón Anual". *Diario del Caribe* (Barranquilla), 24 de abril de 1963.
"Ocupada la Universidad". *El Tiempo*, 14 de junio de 1967, 1, 28.
"Oil Company's Art Show Wins Friends in Colombia". *Business Week* (Nueva York), 2 de julio de 1960, 101.
"Predominó el arte figurativo en la Exposición de la Heroica". *El Tiempo*, 7 de junio de 1959, 11.
"Primera etapa de la gira Rockefeller". *Voz Proletaria* (Bogotá), 29 de mayo de 1969, 8.
"Profesores de la Nacional fijan su punto de vista". *El Tiempo*, 19 de junio de 1967.
"Quién es quién en la comitiva Rockefeller". *El Tiempo*, 28 de mayo de 1969, 27.
"Record de visitantes tuvo la exposición colombiana en Miami". *El Tiempo*, 1 de mayo de 1960, 12.
Reglamento, Primer Salón Intercol de Artistas Jóvenes. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1964.
"Rengifo titular". *La Nueva Prensa* (Bogotá), n.° 117 (6 de junio de 1964), 56.
"Renunció procurador. Criticó discursos del presidente. Lleras no acepta la dimisión". *El Tiempo*, 31 de marzo de 1970.
"Rockefeller aterrado por la pedrea". *El Tiempo*, 25 de octubre de 1966, 6.
"Rueda Montaña analiza la situación de la Universidad". *El Tiempo*, 17 de junio de 1967, 25.
"Salón ESSO de Artistas Jóvenes", *Boletín de Artes Visuales* (Washington DC), n.° 13, Secretaría General de la OEA (enero-diciembre de 1965), 22.
"Se entregan los premios a los artistas jóvenes". *El Tiempo*, 1 de agosto de 1964.
"Se retira Marta Traba de la U. N.". *El Tiempo*, 25 de junio de 1967, 1, 21.
"Sobre el mito de las izquierdas en América habla Lleras Camargo". *El Tiempo*, 17 de octubre de 1963, 31.

"Sobrevivió a un accidente por traer una exposición pictórica". *El Liberal* (Bogotá), 13 de febrero de 1949.

"Suspendida la revista 'Semana'". *El Tiempo*, 2 de agosto de 1960, 13.

"Tres colombianas presentan obras de arte en Washington". *El Tiempo*, 15 de mayo de 1960.

"Tres pintoras colombianas en Unión Panamericana". *Cromos* (Bogotá), 9 de mayo de 1960.

"Truman Gibes Benton for His 'Art' Exhibitions". *Congressional Record, Appendix* (Washington DC) 93, part. 11 (2 de abril a 12 de junio de 1947), A2695.

"Una exposición colombiana". *El Tiempo*, 28 de junio de 1960, 5.

"Unas palabras para Elena. Entrevista a Álvaro Mutis", *América sin Nombre* (Universidad de Alicante), n.os 11-12 (diciembre de 2008), 15-16.

"27 obras de los siglos XIX y XX se enviaron a Estados Unidos". *El Tiempo*, 3 de octubre de 1965, 13.

"Viajó Feliza". *El Tiempo*, 8 de agosto de 1981, 3C.

"Yo todavía no he empezado a pintar en serio". *El Tiempo*, 21 de septiembre de 1964, 40.

Acuña, Luis Alberto. "El movimiento Bachué". En *Historia Extensa de Colombia*, vol. XX, tomo 3, capítulo XVI. Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 1965.

Acuña Prieto, Ruth (*et al.*). *Alcántara*. Cali: Fundación Función Visible, 2013.

Ahlander, Lesley Judd. "Art in Washington". *The Washington Post*, 22 de mayo de 1960.

Alburquerque, Germán. "El caso Padilla y las redes de escritores latinoamericanos". *Revista Universum* (Universidad de Talca), n.° 16 (enero de 2001), 307-320.

Alzate Jaramillo, Álvaro. "El XX Salón de Artistas Nacionales", en *XX Salón de Artistas Nacionales*. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango-Propal, 1969.

Amaral, Aracy. "Marta Traba: dos décadas vulnerables". *Arte en Colombia: Internacional* (Bogotá), n.° 23 (1984), 17.

Andrade Valderrama, Vicente. "La sociología religiosa de Orlando Fals Borda". *Revista Javeriana* (Bogotá), n.° 286 (julio de 1962), 25-27.

Anreus, Alejandro. "José Gómez Sicre and the 'Idea' of Latin American Art". *Art Journal* (Nueva York) 64, n.° 4 (2005), 84.

———. "Últimas conversaciones con José Gómez Sicre". *Arte-Facto: Revista de Arte y Cultura en Blanco y Negro* (Managua), n.° 18, (2000).

Aragón, Leopoldo. "OEA: casos, cosas y causas". *La Nueva Prensa* (Bogotá), n.° 133 (mayo de 1965).

Arango, Gonzalo. "Genio y figura en el Festival de Vanguardia". *Cromos* (Bogotá), 16 de agosto de 1965, 28.

———. "Cartas". *El Corno Emplumado* (México D. F.), n.° 18 (abril de 1966), 233.

Archila Neira, Mauricio. *Idas y venidas, vueltas y revueltas; protestas sociales en Colombia 1958-1990*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2018.

Arias Jiménez, Enrique. "IX Festival Artístico de Cartagena". *La Gente* (Bogotá), 22 de mayo de 1959. Recorte de prensa Archivo del Art Museum of the Americas (AMA), Washington DC.

Arias, Eduardo. "Lo que Marta trabó". *El Tiempo*, 23 de noviembre de 1997, 9B.

Armato, Alessandro. "José Gómez Sicre y Marta Traba: historias paralelas". En *Synchronicity, contacts and divergences in Latin American and US Latino art*. Austin: University of Texas, octubre de 2010, 118-127.

———. "La 'primera piedra': José Gómez Sicre y la fundación de los museos interamericanos de Cartagena y Barranquilla". *Revista Brasileira do Caribe* (São Luis) XII, n.° 24 (enero-junio de 2012), 381-404.

———. "Monstruos del sur: la construcción de la neofiguración como tendencia artística en Latinoamérica". *Tarea* (San Martín, Argentina), n.° 2 (2015), 188-199.

———. "Una trama escondida: la OEA y las participaciones latinoamericanas en las primeras cinco Bienales de São Paulo". En *A la memoria de José Gómez Sicre en su centenario*. Miami: EstudiosCulturales2003.es, noviembre de 2016.

Art Museum of the Americas. *Highlights from the Collection of the Art Museum of the Americas of the Organization of American States*. Washington DC: Inter-American Development Bank, 2017.

Auque Lara, Javier. "No soporto los cuadros… Me fatigan: Obregón". *El Tiempo*, 29 de julio de 1962, 17.

Barney Cabrera, Eugenio. "Índices artísticos. Premios Guggenheim". *Semana*, n.° 720 (20 de octubre de 1960), 48.

Barr, Alfred H. "Introduction". En *The New American Painting*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1958, 16.

———. "Is Modern Art Communistic?". *The New York Times Magazine*, 14 de diciembre de 1952, 22-23, 28-30.

———. *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art. 1929-1967*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1977.

———. "Report on the Permanent Collection". Verano de 1933. The Museum of Modern Art Archives. Alfred H. Barr Jr. Papers.

Bayón, Damián y Juan Acha, comps. *El artista latinoamericano y su identidad*. Caracas: Monte Ávila, 1977.

Bazzano-Nelson, Florencia. "Cold War Pan American Operations: Oil, Coffee and 3.500 Years of Colombian Art". *Hispanic Research Journal* 12, n.° 5, octubre de 2011, 439-467.

Behar, Olga. *Las guerras de la paz*. Bogotá: Editorial Planeta, 1985.

Bellido Gant, María Luisa. "El arte Latinoamericano en los Estados Unidos durante el siglo XX: exposiciones, coleccionismo, museología". *Illapa Mana Tukukuq* (Lima), n.° 14, (2017), 24-25.

Benedetti, Mario. "Ángel Rama y la arriesgada navegación". *Texto Crítico* (Universidad Veracruzana), n.os 31-32 (enero-agosto de 1985), 86.

Berryman, Florence S., "Colombian Art Show at Pan American". *The Sunday Star* (Washington DC), 26 de junio de 1960.

———. "Colombian Women", *The Sunday Star* (Washington DC), 22 de mayo de 1960.

Blanco-Padrón, Mirta. "José Gómez Sicre". *Vanidades Continental* 16, n.° 7. 30 de marzo de 1976, 30-35.

Botero de Leyva, Marta. "Hasta 'guerrillero de salón' han llamado al maestro Augusto Rendón". *El Colombiano* (Medellín), 3 de junio de 1977.

Braden, Thomas W. "I'm glad the CIA is 'immoral'". *The Saturday Evening Post* (Washington DC), 20 de mayo de 1967, 10-14.

Caballero Argáez, Carlos, Patricia Pinzón, Eduardo Escallón y María Natalia Marín. *Alberto Lleras Camargo y John F. Kennedy: amistad y política internacional*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2014.

Calderón Schrader, Camilo. *50 años, Salón Nacional de Artistas*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1990.

Calvo Ospina, Hernando. *El terrorismo de Estado en Colombia*. Caracas: Fundación Editorial El Perro y la Rana, 2018.

Camnitzer, Luis. "Antonio Caro: guerrillero visual = visual guerrilla". *Poliester* (México D. F.) 4, n.° 12 (1995).

———. *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2012.

Cárdenas, Federico de, y Peter Elmore. "Ángel Rama: 'Soy un ciudadano de América Latina'". *Jaque* (Montevideo) II, n.° 63 (22 de febrero a 1 de marzo de 1985).

Cárdenas, Lázaro. *Apuntes*. México D. F.: Edición Perenne, 2022.

Casa de las Américas. *Cuba Colombia. Raíces comunes* (catálogo). La Habana: Galería Latinoamericana, Casa de las Américas, 1979.

———. *Encuentro de Plástica Latinoamericana* (catálogo). La Habana: Casa de las Américas, octubre de 1973.

———. *Exposición de Plástica Latinoamericana* (catálogo). La Habana: Galería Latinoamericana, Casa de las Américas, mayo de 1972.

Casey, Phil. "Colourful Colombian Art Exhibition to Open here on Tuesday". *The Washington Post*, 19 de junio de 1960, B3.

Castelblanco, Rafael. "Ciudad Roja". *El Tiempo*, 7 de septiembre de 1977, 4A.

Castellanos Olmedo, Adriana. "Cali, ciudad de la gráfica: las bienales Americanas del Museo La Tertulia". *Caiana* (Buenos Aires), n.° 8 (2016), 27.

Malatesta, Adriana y Ana María Jiménez Ríos. "La gráfica y el dibujo: una toma de partido al servicio del arte en la década del setenta". En *Alcántara*. Cali: Fundación Función Visible, 2013.

Catlin, Stanton L. *Art of Latin America Since Independence.* New Haven: The University of Texas Art Museum-Yale University, 1966.

Center for Inter-American Relations. *Fernando Botero.* Nueva York: Center for Inter-American Relations, 1969.

Centro Nacional de Memoria Histórica. *Todo pasó frente a nuestros ojos: el genocidio de la Unión Patriótica, 1984-2002*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2018.

Cobo Borda, Juan Gustavo. "Alejandro Obregón: puntos de partida". *Arte en Colombia* (Bogotá), n.° 29 (febrero de 1986).

Cockcroft, Eva. "Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War". En *Pollock and After: The Critical Debate*, editado por Francis Frascina. Nueva York: Harper and Row, 1985.

Collier, Peter y David Horowitz. *Los Rockefeller: una dinastía americana*. Barcelona: Tusquets Editores, 1987.

Comisión de Verdad y Justicia del Paraguay. *Informe final (conclusiones y recomendaciones) de la Comisión de Verdad y Justicia*

del Paraguay. Asunción: Comisión de Verdad y Justicia del Paraguay, 2008.

Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, *Informe de la Comisión Nacional de verdad y Reconciliación*. Santiago de Chile: Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, 1991.

Comité de la Solidaridad con los Presos Políticos. *El libro negro de la represión. Frente Nacional: 1958-1974*. Bogotá: Mundo Nuevo, 1974.

Correa, Carlos. *Conversaciones con Pedro Nel*. Medellín: Secretaría de Cultura de Antioquia, 1998.

Correa, Juan José. "Imágenes del terror en Colombia: reflexiones sobre los documentos fotográficos en escenarios de violencia". *Revista Chilena de Antropología Visual*, n.° 16 (diciembre de 2010), 119-132.

Cuevas, José Luis. "Cuevas: el niño terrible". *México en la Cultura*, suplemento cultural de *Novedades* (México D. F.), 6 de abril de 1958.

———. "Desafiando la pistola cargada de piroxilina de Siqueiros: José Luis Cuevas arremete contra la falsa pintura oficial". *México en la Cultura*, suplemento cultural de *Novedades* (México D. F.), 8 de febrero de 1959, 5.

———. *Gato macho*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

———. (sin título). *Unomásuno* (México), 30 de noviembre de 1983. Reproducido en *Marta Traba*, ed. por Emma Araújo. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1984, 397.

———. *The Worlds of Kafka and Cuevas*. Filadelfia: The Falcon Press, 1959.

Dallas Museum of Fine Arts. *South American Art Today*. Dallas: Dallas Museum of Fine Arts, octubre de 1959.

Decherney, Peter. *Hollywood and the Culture Elite: How the Movies Became American*. Nueva York: Columbia University Press, 2005.

Dondero, George. "Modern Art Shackled to Communism". *Congressional Record* (Washington DC) 95, 81.º Cong., 1.ª ses. (16 de agosto de 1949), 11584-11587.

Donelly, Tom. "The Pot People Steal the Show". *Washington Daily News*, 23 de junio de 1960.

Drosdoff, Daniel. "Ángel Rama lucha por no ser expulsado de EE. UU.". *El Tiempo,* 10 de diciembre de 1982, 16D.

Engel, Walter. "Crónica de la moderna pintura colombiana (1934-1957). Segunda parte (1952-1957)". *Plástica* (Bogotá), n.° 7 (junio-julio de 1957).

———. "Guillermo Wiedemann en Boston". *El Espectador*, 1 de julio de 1962.

———. "Nuevas personalidades. Luis Ángel Rengifo". *Magazine Dominical*, suplemento de *El Espectador,* 14 de junio de 1964, 15E.

Equipo Transhistoria (María Sol Barón y Camilo Ordóñez). *Rojo y más rojo. Taller 4 Rojo: gráfica y acción directa*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2014.

Erminy, Perán. "'Testimonios' del arte colombiano". *Revista Imagen* (Caracas), junio de 1967, 21.

ESSO Colombia. *Arte colombiano: Schätze aus Kolumbien*. Bogotá: ESSO Colombia, 1962. Catálogo de la exposición celebrada en el Overstolzenhaus, Colonia, del 16 de junio al 12 de agosto de 1962.

Fox, Claire F. *Arte panamericano: políticas culturales y Guerra Fría*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2016.

———. "The Hemispheric routes of 'El nuevo arte nuestro': The Panamerican Unión, Cultural Policy and Cold War". En *Hemispheric American Studies*. New Jersey: Rutgers University Press, 2008.

Franco, Ana María. *Neoclásicos*: *Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar entre París, Nueva York y Bogotá, 1944-1964*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2019.

Fuccini, Rosa Margarita. "Hoy exhiben filme en color sobre Manzur". *El Espectador,* 29 de julio de 1964.

Fulton, Christopher. "José Luis Cuevas and the 'New' Latin American Artist". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México D. F.) XXXIV, n.° 101 (2012), 139-179.

Gaillard, Pol. "Pourquoi j'ai adhéré au Parti Communiste : Une interview de Picasso à la revue américaine 'New Masses'". *L'Humanité* (París), 29 de octubre de 1944.

Gammon, Martin. *Deaccessioning and Its Discontents: A Critical History*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2018.

García Canclini, Néstor. *La producción simbólica: teoría y método en sociología del arte*. México D. F.: Siglo XXI Editores, 2006.

García López, Camilo. "Críticos y pintores contestan al 'Demoledor' del Arte Contemporáneo". *El Tiempo*, 8 de junio de 1958.

García Márquez, Gabriel. *Graficario de la lucha popular en Colombia*. Cali: Taller Corporación Prográfica, 1977.

———. "Mis dos razones contra esta revista". *Alternativa* (Bogotá), n.° 257 (27 de marzo de 1980).

Garzón Real, Baltasar. *Operación Cóndor, 40 años después*. Buenos Aires: Centro Internacional para la Promoción de los Derechos Humanos-Unesco, 2016.

Geis, Terri. "Great Impulses and New Paths: *VVV*, Surrealism, and the Black Atlantic". *Miranda Revue Pluridisciplinaire du Monde Anglophone* (Toulouse), n.° 14 (2017).

Genauer, Emily. "Still Life with Red Herring". *Harper's Magazine* (Nueva York), septiembre de 1949.

Giraldo, Iader. "Mis chatarras se defienden solas, dice Feliza. Al regresar de Israel y Cuba se declara castrista y explica monumento a López". *El Espectador*, 25 de julio de 1967.

Giraldo, Leonel. "Alejandro Obregón: 'El artista no tiene la culpa de la incomprensión de la masa'". *Lecturas Dominicales*, suplemento de *El Tiempo*, 3 de octubre de 1965, 4.

Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política (Arte argentino en los años sesenta)*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

Goldman, Shifra M. *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio.* México D. F.: Editorial Domés, 1989.

Gómez Echeverri, Nicolás. *En blanco y negro: Marta Traba en la televisión colombiana, 1954-1958.* Bogotá: Ediciones Uniandes, 2008.

Gómez Jaramillo, Ignacio. "A propósito de la crítica de arte". *El Tiempo*, 24 de enero de 1960, 13.

Gómez Sicre, José. "Alejandro Obregón". *Americas* (Washington DC), julio-agosto de 1983, 17-18.

———. "IV Bienal de São Paulo". *Plástica* (Bogotá), n.° 10 (enero-febrero de 1958).

———. *Edgar Negret of Colombia.* Washington DC: Unión Panamericana, 1956.

———. "El primer Salón Intercol de Jóvenes Artistas". *Lámpara* (Bogotá), n.° 48 (julio de 1964).

———. *Esso Salon of Young Artist.* Washington DC: Pan American Union, 1965.

———. "Fernando Botero". *La Re-Vista del Arte y la Arquitectura en América Latina* (Medellín), n.° 3 (1979), 41.

———. *Guía de las colecciones públicas de arte en la América Latina: región del Golfo de México y del Caribe.* Washington DC: Unión Panamericana, 1956.

———. "Introduction". En *Contemporary Latin American Art: The Esso Collection of the Lowe Art Museum and Latin American Artists of the Southeastern U.S.* Miami: University of Miami, 1978.

———. "Introducción". En *Salón Intercol de Jóvenes Artistas.* Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1964.

———. "Labores de aproximación y de estímulo". En *La Unión Panamericana al servicio de las artes visuales en América.* Washington DC: Unión Panamericana, 1961.

———. "La pintura colombiana en 1961". *Lámpara* (Bogotá) VIII, n.° 41 (1961).

———. "Mi Credo". *El Nacional* (Caracas), 5 de mayo de 1946.

———. *Neo-figurative Painting in Latin America.* Washington DC: Pan American Union, 1962.
———. "Noé León: franco-tirador en el mundo del arte". *Diario del Caribe* (Barranquilla), 18 de noviembre de 1961.
———. "Nota editorial". *Boletín de Artes Visuales* (Washington DC), n.° 5, Pan American Union (mayo a diciembre de 1959), 2.
———. *IX Festival Cartagena de Indias: exposición de arte latinoamericano contemporáneo.* Cartagena: Sección de Artes Visuales de la Unión Panamericana-Secretaría de Educación Pública de Bolívar, mayo de 1959.
———. *The Manzur Workshop of Bogotá: Works by its Associates.* Washington DC: Organization of American States, 1973.
———. *32 artistas de las Américas.* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1949.
———. "3.000 años de arte colombiano". *Américas* (Washington DC) 32, n.° 7 (julio de 1960), 23.
———. "3.000 años de arte colombiano". *Lecturas Dominicales*, suplemento de *El Tiempo*, 24 de julio de 1960.
———. "União Panamericana". En *III Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.* São Paulo: Ediam, 1955.
González, Beatriz. "Actitudes transgresoras de una década". En *Sin título 1966-1968: Luis Caballero.* Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 1997.
González, Katia. "Rutas de la vanguardia: Cali y Medellín en los largos años sesenta". *Cuadernos Clacso-Conacyt* (Buenos Aires). n.° 3 (2016).
González Manet, Enrique. "En Casa de las Américas: el arte sangrante de tres patriotas colombianos". *El Mundo* (La Habana), 19 de agosto de 1966.
González, Miguel Ángel. "La violencia en Colombia: análisis de un libro". *Revista Javeriana* (Bogotá), n.° 288 (septiembre de 1962), 296-319.
González, Miguel. "Obrero: dónde estás que no te veo!". *El País* (Cali), 14 de octubre de 1975.

———. *Pedro Alcántara Herrán, 1960-1980*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1980.

Greenberg, Clement. *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press Books, 1965.

———. *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Ediciones Siruela, 2006.

Guevara, Ernesto. *El socialismo y el hombre en Cuba*. México D. F.: Ocean Sur, 2011.

Guilbaut, Serge. *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Madrid: Mondadori, 1990.

Guzmán Campos, Germán, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna. *La violencia en Colombia: estudio de un proceso social*, tomo 1. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1962.

Hanke, Lewis. "The Development of Latin American Studies in the United States". *The Americas* (Cambridge University Press) 4, n.° 1 (4 de julio de 1947).

Hauptman, William. "The Suppression of Art in the McCarthy Decade". *Artforum* (Nueva York), n.° 12 (octubre de 1973).

Hernández, Edgar Alejandro. "El inventor de Cuevas". *Excelsior* (México D. F.), 6 de julio de 2016, 1, 4-5.

Herrán, María Teresa. "Reportajes demoníacos: un 'fenómeno' llamado Marta Traba". *El Espectador*, 19 de mayo de 1969, 1B.

Herrera Zgaib, Miguel. *Educación pública Superior: hegemonía cultural y crisis de la representación política en Colombia, 1842-1985*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2009, 146.

Hightower, John. *The Arts: Years of Development, Time of Decision. A Symposium*. Austin: Lyndon B. Johnson School of Public Affairs, University of Texas at Austin, 1976.

Houston, Paul. "Shirer Sees Chance of Fascism in U. S.". *Los Angeles Times*, 13 de marzo de 1970.

Hurlburt, Laurence P. *The Mexican Muralists in the United States*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1989.

Iglesias Lukin, Aimé. "Contrabienal: Latin American Art, Politics and New York, 1969-1971". *Artl@s Bulletin* (Purdue University) 3, n.° 2 (2014).

Iriarte, María Elvira. "24 Salones Nacionales, 1940-1973". Bogotá, 1973. Transcrito en *50 años Salón Nacional de Artistas*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1990, 266.

Jaramillo Marín, Jefferson. "La Comisión Investigadora de 1958 y la Violencia en Colombia". *Univérsitas Humanística* (Bogotá), n.° 72 (julio-diciembre de 2011).

Jáuregui González, Germán. "La masacre de Santa Bárbara, 23 de febrero de 1963". Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia, 2011.

Juan, Adelaida de. "La violencia". *Casa de las Américas* (La Habana) VI, n.° 39 (noviembre a diciembre de 1966).

———. "Medio siglo de arte colombiano". *Casa de las Américas* (La Habana) XVIII, n.° 104 (septiembre a octubre de 1977).

Judd, Donald. "Exhibition at Contemporaries-Fernando Botero". *Arts Magazine* (Nueva York), n.º 37 (enero de 1963), 55.

Kennedy, John F. *Public Papers of the Presidents of the United States: John F. Kennedy, 1962*. Washington DC: Government Printing Office, 1963.

Kirstein, Lincoln. *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1943.

———. *Thirty Years: Lincoln Kirstein's The New York City Ballet*. Londres: Adam and Charles Black, 1979.

Krauss, Erwin. "Algunas ideas sobre pintura y crítica". *Magazín Dominical*, suplemento de *El Espectador*, 22 de junio de 1958, 3.

Kroll, Jack. "Reviews and Previews: New Names this Month". *Art News* (Nueva York), n.º 61 (diciembre de 1962), 20.

Lagamma, Alissa. *The Nelson Rockefeller Vision: In Pursuit of the Best in the Arts of Africa, Oceania, and the Americas*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2014.

Lauer, Mirko. "Notas para un prólogo". En *Memorias del Primer Coloquio sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano.* Medellín: Museo de Arte Moderno de Medellín, 2001.

Lippmann, Walter. "La destinée américaine". Les *Études Américaines* (París), n.° 1 (abril-mayo de 1946), 1.

Lleras Camargo, Alberto. "Conferencia pronunciada en la Unión Panamericana por el Doctor Alberto Lleras, Secretario General de la Organización de los Estados Americanos, el 24 de mayo de 1948". En *Resultados de la Conferencia Panamericana de Bogotá*. Washington DC: Organización de los Estados Americanos, 1948.

———. "Palabras del presidente de Colombia en el banquete ofrecido por el gobernador del estado de Nueva York, 11 de abril de 1960". En *Discursos pronunciados por el presidente Dr. Alberto Lleras Camargo con ocasión de su visita a los Estados Unidos.* Bogotá: Presidencia de la República de Colombia, 1960.

López Rosas, William. "Apuntes para una historia del Museo de Arte Moderno de Bogotá: la autonomización del campo cultural y la construcción de la hegemonía del arte modernista (1949-1970)". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* (Bogotá) 10, n.° 2 (2015), 15-35.

———. "El Museo de Arte Moderno de Bogotá entre 1962 y 1967. Apuntes para una historia de los museos de arte en Colombia". *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia* (Quito), n.° 48 (julio-diciembre de 2018).

Lucena, Clemencia. "Formas puras y formas políticas en el XXII Salón Nacional". *Lecturas Dominicales*, suplemento de *El Tiempo*, 5 de diciembre de 1971, 8.

———. *Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana.* Bogotá: Editorial Bandera Roja, 1975.

———. La *revolución, el arte, la mujer.* Bogotá: Editorial Bandera Roja, 1984.

Luciano (seudónimo). "Crónica política". *Voz Proletaria* (Bogotá), 29 de mayo de 1969, 5.

Lynn Coleman, Bradley. *Colombia and the United States: The Making of an Inter-American Alliance, 1939-1960.* Kent, OH: Kent State University Press, 2008.

Mallarino, Germán. "Alejandro Obregón: realidad vital y verdad pictórica". *Lecturas Dominicales*, suplemento de *El Tiempo*, 25 de noviembre de 1962, 8.

Martínez Umaña, Mauricio. "La profundización de la crisis política del bipartidismo a partir del paro cívico nacional de 1977 y su manifestación en la instauración del Estatuto de Seguridad". Trabajo de grado, Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2019.

Matallana, Andrea. "Arte latinoamericano y política de buena vecindad: Lincoln Kirstein y la colección del MoMA, 1943. *Latinoamérica: Revista de Estudios Latinoamericanos* (Universidad Nacional Autónoma de México), n.° 74 "2021".

———. *Nelson Rockefeller y la diplomacia del arte en América Latina*. Buenos Aires: Eudeba, 2021.

Matéus Ortega, Hernán. "'El arte moderno', mejor defensa que tienen los países democráticos". *El Siglo* (Bogotá), 2 de agosto de 1964.

Mazzei, Daniel. *Bajo el poder de la caballería: el Ejército Argentino (1962-1973).* Buenos Aires: Eudeba, 2012.

McEwen, Abigail. "Pan American Posterity: The Permanent Collection of the Art Museum of the Americas". En *Collection of the Art Museum of the Americas of the Organization of Americas States.* Washington DC: AMA/OAS, 2017.

Medina, Álvaro (*et al.*). *Graficario de la lucha popular en Colombia.* Cali: Taller Corporación Prográfica. 1977.

———. "La contra-alienación en la obra gráfica de Augusto Rendón". *Arte en Colombia* (Bogotá) 1, n.° 1 (julio de 1976).

———. "La gráfica y la lucha popular en Colombia". El *Semanario Cultural* del diario *El Pueblo* (Cali), 18 de diciembre de 1977.

———. *La plástica colombiana de este siglo* (catálogo). La Habana: Galería Latinoamericana, Casa de las Américas, mayo de 1977.

———. *Obregón 100 años: la fuerza de la vida*. Barranquilla: Editorial Universidad del Norte, 2022.

———. *Poéticas visuales del Caribe colombiano al promediar el siglo XX*. Bogotá: Molinos Velásquez Editores, 2008.

———. *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

Medina, Medófilo. "El paro cívico nacional del 14 de septiembre de 1977". *La protesta urbana en Colombia en el siglo veinte*. Bogotá: Ediciones Aurora, 1984.

Mejía, Dolly. "El arte colombiano juzgado en Europa". *El Espectador*, 23 de septiembre de 1962.

Mendoza, María Luisa. "¡Tamayo es un hipócrita!: dice Siqueiros en una entrevista exclusiva para Hoy sobre la Bienal". *Hoy* (México D. F.), n.° 1113, 21 de junio de 1958, 24.

Meneghetti, Arístides. "Cómo funciona 'la máquina gigantesca' de Gómez Sicre". *El Espectador*, edición vespertina, 23 de junio de 1959, 18.

Merino, Luz. "José Gómez Sicre y el arte moderno en Cuba". *Universidad de La Habana*, n.° 288 (julio a diciembre de 2019).

Mesa Mendieta, Alexandra. "Museo de Arte Moderno de Bogotá: primera pincelada, 1963-1965". *Quintana, Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte* (Santiago de Compostela), n.° 15 (2016), 203-222.

———. "Modernidad e internacionalización: Arte en Colombia (1943-1956)". *Aisthesis, Revista Chilena de Investigaciones Estéticas* (Santiago de Chile), n.° 65 (julio de 2019).

Messer, Thomas. "Latin America: ESSO Salon of Young Artist". *Art in America* (Nueva York) 53, n. ° 5 (octubre de 1965), 121.

———. "Pan America: Contemporary Idioms". *Art in America* (Nueva York) 49, n.° 3 (1961), 91.

———. *Latin America: New Departures*. Boston: Time-Institute of Contemporary Art, 1962.

———. *The Emergent Decade: Latin American Painters and Painting in the 1960's*. Nueva York: Cornell University-The Solomon R. Guggenheim Museum, 1966.

Mitgang, Herbert. *Dangerous Dossiers: Exposing the Secret War against America's Greatest Authors*, New York: Open Road Distribution, 1988.

Molano Bravo, Alfredo. "Asalto a Marquetalia". *El Espectador,* 14 de junio de 2014.

Moncayo, Víctor Manuel y Orlando Fals Borda. *Una sociología sentipensante para América Latina: antología*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2009.

Monroy Caicedo, Álvaro. "El primer premio de grabado: un caso de consciencia". *Magazine Dominical*, suplemento de *El Espectador*, 27 de octubre de 1963, 10D.

Moreno Clavijo, Jorge. "Arte de Colombia en Miami". *El Tiempo*, 28 de febrero de 1960, 13.

———. "Exposiciones". *El Tiempo*, 8 de marzo de 1964, 13.

Motherwell, Robert. "The Modern Painter's World". *Revisiones* (Universidad de Navarra), n.° 6 (2010), 69-78.

Museum of Modern Art. *Twenty Centuries of Mexican Art.* Nueva York: The Museum of Modern Art, 1940.

———. *La pintura contemporánea norteamericana*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1941.

Nieto Ortiz, Pablo. "El reformismo doctrinario en el Ejército colombiano: una nueva aproximación para enfrentar la violencia, 1960-1965". *Historia Crítica* (Bogotá), *n.° 53* (mayo-agosto de 2014).

Nixon, Richard. "Text of the President's Address to the Inter-American Press Association, Washington Hilton Hotel, October 31, 1969". *Hearing before the Subcommittee on Inter-American Affairs of the Committee on Foreign Affairs*, Washington DC, 12 de noviembre de 1969.

Noguera, Aníbal. "El fascinante laberinto del maestro Acuña". *Boletín Cultural y Bibliográfico* (Bogotá) 16, n.° 1 (enero de 1979).

Noriega, Carlos. *Fraude en la elección de Pastrana Borrero*. Bogotá: La Oveja Negra, 1998.

Office of Inter-American Affairs. *History of the Office of the Coordinator of inter-American Affairs*. Washington DC: United States Government Printing Office, 1947.

Organización de los Estados Americanos. *La Unión Panamericana al servicio de las artes visuales en América*. Washington DC: Unión Panamericana, 1961.

Ovejero, José. *Escritores delincuentes*. México D. F.: Alfaguara, 2001.

Oviedo, José Miguel. "Ángel Rama o la pasión americana". *Texto Crítico* (Universidad Veracruzana), n.os 31-32 (enero-agosto de 1985), 94.

Padilla, Christian. *Arte del siglo XX en Colombia (contado en 12 obras)*. Bogotá: Editorial BAU, 2021.

———. *Botero: The Search for a Style, 1948-1963*. Milán: Skira Editore, 2020.

———. *Colombia: 100 años en movimiento. ExxonMobil Colombia*, Bogotá: La Recámara-Exxon Mobil, 2018.

———. *La llamada de la tierra: el nacionalismo en la escultura colombiana*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2008.

———. "La revista Lámpara y la 'Cultura Esso' en Colombia: estrategias para pacificar el arte desde Washington". *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo* (Barcelona) 5, n.° 1 (2017-2018), 237-274.

———. "1962: el año de las dos Violencias. Obregón y las repercusiones de un doble hito en Colombia". En *Obregón 100 años: la fuerza de la vida*. Barranquilla: Editorial Universidad del Norte, 2022.

Pan American Union. *ESSO Salon of Young Artists*. Washington DC: Pan American Union, 1965.

Panesso, Fausto. *Botero, Grau, Negret, Obregón, Ramírez: los intocables*. Bogotá: Ediciones Alcaraván, 1975.

Paquette, Catha. "Critical Consequences: Mexican Art at New York's Museum of Modern Art During World War II". En *El proceso creativo: XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*: México D. F.: UNAM, 2006.

Pardo Rueda, Rafael. *Entre dos poderes: de cómo la Guerra Fría moldeó América Latina*, tomo 1. Bogotá: Alfaguara, 2014.

Perdomo Escobar, Teresa. "La colección fundante del Museo de Arte Moderno de Cartagena, MAMC". Tesis de maestría. Cartagena: Universidad de Antioquia/Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias del Bolívar, 2018.

Pini, Ivonne. "Gráfica testimonial en Colombia: mediados de los sesenta a comienzos de los setenta". *Arte en Colombia* (Bogotá), n.° 33 (1987).

Pino Santos, Óscar. "Acusa Cuba a EU en la Unctad por el éxodo de personal calificado de países pobres hacia los industrializados". *Granma* (La Habana), 27 de abril de 1972.

Pinzón, Germán. "La polémica entre pintores y críticos 'No compraría un cuadro de Picasso ni por $2.oo', S. Trujillo". *El Espectador*, edición matinal, 6 de junio de 1958.

———. "La señora Marta Traba es una especie de María Eugenia de la pintura colombiana". *El Espectador*, edición matinal, 9 de agosto de 1960, 3.

———. "Para mí no existe Gómez ni su pintura". *El Espectador*, edición matinal, 9 de agosto de 1960, 19.

Pinzón, Kathalina. "Influencia de la crítica en la valoración de la obra artística de Omar Rayo en Colombia en la década de los sesenta". Tesis de maestría. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2018.

Pizarro Leongómez, Eduardo. "Marquetalia: el mito fundacional de las FARC". *U.N. Periódico* (Bogotá), n.° 57 (9 de mayo de 2004).

Plaut, James S., René d'Harnoncourt, Alfred H. Barr, Frederick S. Wight, Andrew C. Ritchie, Hermon More y Lloyd Goodrich.

"Contemporary Documents. Modern Art-1950". *College Art Journal* (Nueva York) 9, n.° 3 (1950), 338-340.

Poniatowska, Elena. "Marta Traba o el salto al vacío". *Revista Iberoamericana* (University of Pittsburgh) LI, n.os 132-133 (julio-diciembre de 1985).

———. "Orozco, Rivera, Siqueiros, pintores nefastos para México". *Magazín Dominical*, suplemento de *El Espectador*, 6 de febrero de 1966, 3E.

Portner, Leslie Judd. "Art in Washington". *The Washington Post and Times Herald* (Washington DC), 28 de abril de 1957.

———. "Crítico de arte interamericano". *Americas* (Washington DC) 8, n.° 4 (abril de 1956), 34-36.

———. "Mexican's Work Sold Out". *The Washington Post and Herald Tribune* (Washington), 1 de agosto de 1954.

———. "Sculptures from Pipes and Disks". *The Washington Post and Times Herald* (Washington), 5 de febrero de 1956.

Preston, S. "Moderns from three Countries". *The New York Times,* 9 de octubre de 1955.

Rama, Ángel. *Diario, 1974-1983*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2001.

Ramírez González, Imelda. *Debates críticos en los umbrales del arte moderno: el arte de los años setenta y la fundación del Museo de Arte Moderno de Medellín*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit, 2012.

Ramírez, Isabel Cristina. "Arte y modernidad en el Caribe colombiano: procesos locales y circuitos regionales, nacionales y transnacionales de la vanguardia artística costeña, 1940-1963". Tesis de doctorado. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2016.

———. *El arte en Cartagena a través de la colección del Banco de la República*. Cartagena: Banco de la República, 2010.

———. "The Inter-American Project and the Birth of Modern Art Museums in Barranquilla and Cartagena". En *Art Museums of Latin America*. Nueva York: Rutledge, 2018.

Rasmussen, Waldo. *Latin American artists of the Twentieth Century: A Selection from the Exhibition*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1993.

Remedi, Gustavo. *Vista desde el norte: sinopsis de los estudios latinoamericanos hasta la década de 1980*. Montevideo: Universidad de la República, 2011, 49.

Rentería Mantilla, Alfonso. "En Cuba: arte colombiano". *El Tiempo*, 7 de junio de 1977, 8A.

Restrepo, Jaime. "Cromos y Cuba". *Cromos* (Bogotá), 16 de mayo de 1966, 12.

Rivera, Diego; León Trotsky y André Breton. *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2019.

Rockefeller Foundation. *The Rockefeller Foundation Annual Report 1913-1914*. Nueva York: The Rockefeller Foundation, 1914.

———. *The Rockefeller Foundation Annual Report for 1940*. Nueva York: The Rockefeller Foundation, 1941.

Rockefeller, Nelson. "El Gobernador Rockefeller habla sobre arte moderno". *Boletín de Artes Visuales* (Washington DC), n.° 16, Unión Panamericana (primer semestre de 1966), 15.

———. "The Rockefeller Report on Quality of Life in the Americas". *The Department of State Bulletin* (Washington DC) LXI, n.° 1589 (8 de diciembre de 1969).

———. *The Rockefeller Report on the Americas*. Chicago: Quadrangle Books, 1969.

Rodríguez, Antonio. "Con tinta negra y roja. El muralismo de México: gran y aparatoso adefesio de la historia, dice José Luis Cuevas". *El Día: Vocero del Pueblo Mexicano*, 16 de abril de 1964.

———. "Con tinta negra y roja. El muralismo mexicano, un enorme absceso que contagió a todos nuestros países; carta abierta de Marta Traba sobre el problema del muralismo mexicano". *El Día: Vocero del Pueblo Mexicano*, 14 de mayo de 1964.

Rodríguez, Gladys. "'Los intelectuales deben unirse a la lucha revolucionaria', dijo Pedro Alcántara". *Granma* (La Habana), 17 de agosto de 1966.

Rodríguez, Víctor Manuel. "Entrevista a Antonio Caro". *Revista Valdez* (Bogotá), n.° 5 (octubre de 2001).

Romero Brest, Jorge. "El artista latinoamericano y su identidad". *Plástica, Órgano Cultural de la Liga de Estudiantes de Arte de San Juan* (Puerto Rico), n.° 2 (1978), 28.

Rubiano Caballero, Germán. *En abstracto: exposición con motivo de la donación de Fanny Sanín*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2015.

———. "La figuración política". En *Historia del Arte Colombiano*, t. XI. Barcelona: Salvat Editores, 1987.

Rubio León, Laura. *Nadaísmo: una propuesta de vanguardia*. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes, 2022.

Ruiz Novoa, Alberto. *El gran desafío*. Bogotá: Tercer Mundo, 1965.

———. "La violencia la desataron los políticos, dice Ruiz Novoa". *La Nueva Prensa* (Bogotá), n.° 82 (1962), 21.

Samper Pizano, Daniel. "Los últimos días de Feliza". *El Tiempo*, 17 de enero de 1982, 5B.

Sánchez Ángel, Ricardo. *¡Huelga! Luchas de la clase trabajadora en Colombia, 1975-1981*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2009.

Sanjurjo, Annick. *Contemporary Latin American Artists: Exhibitions at the Organization of American States, 1941-1964*. Londres: The Scarecrow Press, 1997.

Santos Calderón, Enrique. *Selección, Alternativa*. Bogotá: Penguin Random House, 2020.

———. "La otra dependencia". *El Tiempo*, 12 de diciembre de 1971, 4A.

Secunda, Arthur. "Latin America: New Departures". *Artforum* (Nueva York) 1, n.° 6 (noviembre de 1962).

Serrano, Eduardo. *El Museo de Arte Moderno de Bogotá: recuento de un esfuerzo conjunto.* Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1979.

Shambo, Ferney. "Hablando del grabado en la Universidad Nacional: algunos testimonios sobre sus inicios". *Revista Calle 14* (Bogotá) 9, n.° 14 (septiembre-diciembre de 2014).

Sheridan, Guillermo. "'La vida, la vida verdaderamente vivida…': una entrevista con Álvaro Mutis". *Revista de la Universidad de México* XXXI, n.° 3, noviembre de 1976.

Silva Colmenares, Julio. *Los verdaderos dueños del país: oligarquía y monopolios en Colombia*. Bogotá: Fondo Editorial Suramérica, 1983.

Siqueiros, David Alfaro. *No hay más ruta que la nuestra: importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna*. México D. F.: Talleres Gráficos de la Secretaría de Educación Pública, 1945.

Sofer, Douglas. "Gaitán y la CIA: la evidencia". *Semana*, n.° 988 (9 de abril de 2001), 52-58.

Sousa Santos, Boaventura de y Mauricio García Villegas. *El caleidoscopio de las justicias en Colombia*, tomo 1. Bogotá: Siglo del Hombre Editores-Universidad de los Andes, 2001.

Squirru, Rafael. "No tan desde cero". *La Nueva Prensa* (Bogotá), n.° 134 (19 de julio de 1965).

Stonor Saunders, Frances. *La CIA y la guerra fría cultural.* Madrid: Random House Mondadori, 2013.

Suárez Suárez, Orlando. *La jaula invisible.* La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1986.

Suárez, Sylvia y William López Rosas. "Alejandro Obregón y la constelación intelectual en la Restauración Conservadora". En *Obregón 100 años: la fuerza de la vida*. Barranquilla: Editorial Universidad del Norte, 2022.

Szyszlo, Fernando de. *Miradas furtivas.* México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Taller Historia Crítica del Arte. *Arte y disidencia política: memorias del Taller 4 Rojo*. Bogotá: Editorial La Bachué, 2015.

Téllez, Edgar y Álvaro Sánchez. *Ruidos de sables*. Bogotá: Editorial Planeta, 1997.

Tibol, Raquel. "Una pintura para la Standard Oil". En *Pedro Cervantes*. México: Editorial Hermes, 1965. Citado en Shifra M. Goldman, *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*. México D. F.: Editorial Domés, 1989.

Traba, Marta. "A manera de prólogo, como los escritores inseguros que se justifican". *La Nueva Prensa* (Bogotá), n.° 105 (14 de marzo de 1964).

———. "Ante el semáforo del Salón". *La Nueva Prensa* (Bogotá), 18 de octubre de 1963, 2.

———. *Art in Latin America Today: Colombia*. Washington DC: Pan American Union, 1959.

———. *Art of Latin America 1900-1980*. Washington DC: Inter-American Development Bank, 1994.

———. *Arte latinoamericano actual*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca Universal Central de Venezuela, 1972.

———. "Artes plásticas en Colombia: actividades del fin del año". *Revista Universidad de los Andes* (ca. diciembre de 1959), 102. Recorte de prensa. Archivo del Art Museum of the Americas (AMA). Washington DC.

———. "Artes plásticas latinoamericanas: la tradición de lo nacional". *Hispanoamérica* (Washington DC) VIII, n.os 23-24 (agosto-diciembre de 1979), 44.

———. "Colombia se define". *La Nueva Prensa* (Bogotá), n.° 44 (28 de febrero de 1962).

———. "Colombia". En *IV Bienal do Museo de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1957, 163-164.

———. "Cuevas ante la anti-cultura". *La Nueva Prensa* (Bogotá), n.os 107-108 (4 de abril de 1964).

———. "XVI Salón Nacional = XVI Panteón Nacional". *El Tiempo*, 25 de octubre de 1964, 13.
———. "Dónde están los jóvenes?". *Tercer Mundo* (Bogotá), n.° 5 (septiembre de 1964).
———. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.
———. "El 'tempus' de Colombia". *Lámpara* (Bogotá), n.° 51 (septiembre de 1965).
———. "El arte colombiano a través de la historia". *Semana*, n.° 685 (17 de marzo de 1960).
———. "El caso Granada". *La Nueva Prensa* (Bogotá), n.° 92 (23 de febrero de 1963). Reproducido en Marta Traba, *Mirar en Bogotá*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976, 252.
———. "El muralismo mexicano". *La Nueva Prensa* (Bogotá), n.° 116 (9 de junio de 1964).
———. "El revés de la trama". *Cromos* (Bogotá), 23 de mayo de 1966, 9-11.
———. "El rojo… y el negro". *La Nueva Prensa* (Bogotá), n.° 93 (16 de marzo de 1963).
———. *El son se quedó en Cuba*. Bogotá: Ediciones Reflexión, 1966.
———. "El son se quedó en Cuba". *Cromos* (Bogotá), 9 de mayo de 1966, 10-12.
———. "Fuyi-Yama y pintura". *El Tiempo*, 1 de junio de 1958.
———. "Grandezas y miserias del XV Salón". *La Nueva Prensa* (Bogotá), n.° 101 (15 de octubre de 1963), 49-52.
———. *Guía para el II Anual de Barranquilla*. Barranquilla: Centro Artístico de Barranquilla, 1960.
———. "Gutiérrez, Rojas, Noé León y Cía.". *La Nueva Prensa* (Bogotá), n.° 121 (8 de agosto de 1964).
———. *Historia abierta del arte colombiano*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1984.
———. *Historia abierta del arte colombiano*. Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia, 1974.

———. "José Gómez Sicre habla sobre el arte americano". *El Tiempo*, 2 de noviembre de 1958, 11.
———. *José Luis Cuevas* (catálogo). Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, 1964.
———. "José Luis Cuevas antecesor y sucesor de José Luis Cuevas". *Siempre!* (México), 1964. Reproducido en *Marta Traba,* ed. por Emma Araújo, Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1984, 190-191.
———. "La Batalla n.° 17". *La Nueva Prensa* (Bogotá), n.° 138 (25 de septiembre de 1965), 52-56.
———. "La crítica 'destructiva'; la reacción y saber decir que no". *Semana*, n.° 702 (16 de junio de 1960), 43.
———. "La cultura de la resistencia". En *Literatura y praxis en América Latina.* Caracas: Monte Ávila Editores, 1974, 49-80.
———. "La invasión a Cuba". *Cromos* (Bogotá), 30 de mayo de 1966, 10-12.
———. "La lucha contra el mimetismo en el arte". *La Nueva Prensa* (Bogotá), 1965. Reproducido en *Marta Traba,* ed. por Emma Araújo, Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1984, 351.
———. "La pintura en 1959". *Semana*, n.° 663 (8 de septiembre de 1959), 31.
———. "'La pintura mural mexicana es un adefesio'. Habla José Luis Cuevas". *Lecturas Dominicales,* suplemento de *El Tiempo,* 5 de abril de 1964, 9.
———. *La pintura nueva en Latinoamérica.* Bogotá: Ediciones Librería Central, 1961.
———. *Los cuatro monstruos cardinales.* México D. F.: Biblioteca Era, 1965.
———. "Los niños cubanos". *Cromos* (Bogotá), 16 de mayo de 1966, 12-15.
———. *Los novísimos colombianos.* Caracas: Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, 1977.

———. *Los signos de la vida*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1976.
———. "Me considero un ciudadano libre de toda sospecha". *Semana*, enero de 1983. Reproducido en *Marta Traba,* ed. por Emma Araújo, Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1984, 351.
———. *Mirar en Bogotá*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976.
———. "Norman Mejía: la vida física". *La Nueva Prensa* (Bogotá), n.° 126 (19 de julio de 1965), 46-47.
———. "Nueva versión del lobo y Caperucita: reflexiones sobre las artes plásticas latinoamericanas". *Revista de la Universidad de México* XXVI, n.os 6 y 7 (febrero-marzo de 1972), 30.
———. "Obregón. Premio Nacional". *La Nueva Prensa* (Bogotá), n.° 63 (14 de julio al 20 de 1962).
———. "Panamericanismo en Barranquilla". *Semana*, n.° 697 (12 de mayo de 1960), 46.
———. "Presentación en sociedad". *Semana*, 10 de marzo de 1960, 45.
———. "Problemas del arte en Latinoamérica". *Revista Mito* (Bogotá), febrero-abril de 1958, 428.
———. "Replanteo desde cero". *La Nueva Prensa* (Bogotá), n.° 131 (6 de abril de 1965).
———. "Sí, habrá un Museo de Arte Moderno en Bogotá". *Estampa* (Bogotá), n.° 1190 (10 de diciembre de 1962).
———. "3.000 años de arte colombiano". *Plástica* (Bogotá), n.° 16 (enero-abril de 1960).
———. "Un laurel para Cartagena". *Semana*, 9 de junio de 1959, 50.
Truitt, James. "A Word with Jose Luis Cuevas". *Americas* (Washington DC) 6, n.° 11 (noviembre de 1954), 15.
Uprimny, Rodrigo y Alfredo Vargas. "La palabra y la sangre: violencia, legalidad y guerra sucia en Colombia". *La irrupción*

del paraestado: ensayos sobre la crisis colombiana. Bogotá: Ilsa y Cerec, 1990, 105-168.

U. S. Congress. "A Gold Medal Award to George A. Dondero". *Congressional Record* (Washington DC), 18 de febrero de 1957, A1172.

U. S. Department of the Army. "Employment of Riot Control Agents, Flame, Smoke Antiplant Agents, and Personnel Detectors in Counterguerrilla Operations". En *Training Circular 3-16*. Washington DC: U. S. Department of the Army, 9 de abril de 1969.

Valencia Diago, Gloria. "Bogotá es uno de los primeros centros artísticos del mundo". *El Tiempo*, 1 de abril de 1964, 4.

———. "Dos artistas que creen en el arte comprometido". *El Tiempo*, 7 de noviembre de 1971, 7B.

———. "Marta Traba habla sin trabas: ¡ya es colombiana!". *El Tiempo*, 9 de enero de 1983, 5B.

Vallejo, Alejandro. "Ignacio Gómez Jaramillo explica su exposición". *Cromos*, 5 de diciembre de 1960, 33.

Van Hensbergen, Gijs. *Guernica: la historia de un ícono del siglo XX*. Barcelona: Debate, 2005.

Varela, Teodosio. "Panorama económico: la venida de Rockefeller acentúa la explotación yanqui". *Voz Proletaria* (Bogotá), 29 de mayo de 1969, 5.

Verlichak, Victoria. *Marta Traba: una terquedad furibunda*. Buenos Aires: Editorial Universidad Nacional de Tres Febrero-Fundación Proa, 2001.

Villegas, Jorge. *Petróleo, oligarquía e imperio*. Bogotá: El Áncora Editores, 1983.

Wellen, Michael Gordon. "Pan-American Dreams: Art Politics, and Museum-Making at the OAS, 1948-1976". Tesis doctoral, University of Texas at Austin, 2012.

Zalamea, Alberto. "Algo más importante que un golpe". *La Nueva Prensa* (Bogotá), 9 de junio de 1964, 75.

Zalamea Traba, Fernando, comp. *Marta Traba en facsímil*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2020.

Zea, Gloria y Javier Gil. *El Museo de Arte Moderno de Bogotá: una experiencia singular.* Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1994.

Recursos virtuales

Allende, Salvador. *Discurso en la Universidad de Montevideo.* 1967. Consultado el 24 de abril de 2015. http://www.salvador-allende.cl/Documentos/1950-69/Critica%20a%20la%20Alianza%20para%20el%20Progreso.pdf

Ángel, Félix. *Félix Ángel, profile.* Consultado el 20 de julio de 2022. http://www.felixangel.com/biography/profile

Arenas, Jacobo. *Diario de la resistencia de Marquetalia*, 1972. Consultado el 2 de mayo de 2026, https://mronline.org/wp-content/uploads/2014/01/Diario_Marquetalia-1.pdf

Central Intelligence Agency (CIA). CIA-RDP79-00927A007100040001-1. Freedom of Information Act Electronic Reading Room. Consultado el 20 de agosto de 2022. https://www.cia.gov/readingroom/docs/CIA-RDP7900927A007100040001-1.pdf.

Central Intelligence Agency (CIA). CIA-RDP79T00975A014200060001-7. Freedom of Information Act Electronic Reading Room. Consultado el 17 de agosto de 2022. https://www.cia.gov/readingroom/docs/CIA-RDP-79T00975A014200060001-7.pdf.

Central Intelligence Agency (CIA). CIA-RDP90M00005R000700130027-7. Freedom of Information Act Electronic Reading Room. Consultado el 17 de agosto de 2021. https://www.cia.gov/library/readingroom/docs/CIA-RDP90M00005R000700130027-7.pdf.

Central Intelligence Agency (CIA), "The President's Daily Brief, 28 May 1969", DOC_0005976797, Freedom of Information

Act Electronic Reading Room, consultado el 20 de agosto de 2022, https://www.cia.gov/readingroom/docs/

Department of State. *Public Papers of the Presidents of the United States: Dwight D. Eisenhower.* 7 de abril de 1954, 381-390. Consultado el 10 de julio de 2022. https://history.state.gov/historicaldocuments/frus1952-54v13p1/d716

Dyer, Chelsea. "50 years of US intervention in Colombia". *Colombia Reports*, 13 de octubre de 2013. Consultado el 25 de junio de 2016. http://colombiareports.com/50-years-us-intervention-colombia/

Eiger, Casimiro. "Entrevista al crítico cubano José Gómez Sicre". 1956. Audio. Archivo Sonoro HJCK. Consultado el 19 de mayo de 2022. https://catalogo.senalmemoria.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=25922&query_desc=su%3A%22G%C3%B3mez%20Sicre%2C%20Jos%C3%A9%22#html5media

El País. "Colombia rompe sus relaciones diplomáticas con Cuba". *El País* (Madrid), 24 de marzo de 1981. Consultado el 31 de agosto de 2022. https://elpais.com/diario/1981/03/25/internacional/354322815_850215.html

El Tiempo. "La visión de Marta Traba en letras". *El Tiempo*, 29 de marzo de 1994. Consultado el 25 de agosto de 2022. https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-88557

El Tiempo. "Tormentoso retiro del general Ruiz Novoa". *El Tiempo*, 24 de agosto de 1997. Consultado el 30 de julio de 2019. http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-635484

García Márquez, Gabriel. "Punto final a un incidente ingrato". *El País* (Madrid), 7 de abril de 1981. Consultado el 31 de agosto de 2022. https://elpais.com/diario/1981/04/08/opinion/355528809_850215.html

Gómez Sicre, José. "Comentarios en torno al Tercer Salón Interamericano de Pintura". *Correo de la Cultura* (Bogotá). 1963. Archivo HJCK, Señal Memoria. Consultado el 20 de junio

de 2022. https://catalogo.senalmemoria.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=27607

———. "Palabras de apertura en la inauguración de la exposición en la galería El Callejón". 1959. Archivo HJCK, Señal Memoria. Consultado el 19 de julio de 2022. https://catalogo.senalmemoria.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=26337&query_desc=su%3A%22G%C3%B3mez%20Sicre%2C%20Jos%C3%A9%22#html5media

González, Miguel. "30 años sin Marta Traba". *El País* (Cali), 1 de diciembre de 2013. Consultado el 25 de agosto de 2022. https://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/30-anos-sin-martha-traba.html

Guevara, Ernesto. "Cuba no admite que se separe la economía de la política. Intervención ante el CIES". Discurso, Punta del Este, Uruguay, 8 de agosto de 1961. Consultado el 20 de junio de 2020, https://www.marxists.org/espanol/guevara/escritos/op/articulos/puntadeleste/discurso.htm

ICAA. Carta de Pedro Alcántara a Mariano Rodríguez. Cali, 10 de noviembre de 1972. Archivo de Laura and Susan Homar Dämm, San Juan de Puerto Rico. Consultado el 31 de agosto de 2022. https://icaa.mfah.org/s/es/item/823924#?c=&m=&s=&cv=1&xywh=-213%2C202%2C2274%2C1273

Jaramillo, Ana María. "E.U. planeó invadir a Colombia". *El Tiempo*, 1 de junio de 1999. Consultado el 18 de agosto de 2022. https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-895907

Levine, Lucie. "Was Modern Art Really a CIA Psy-Op?". *JSTOR Daily*, 1 de abril de 2020. Consultado el 24 de julio de 2020, https://daily.jstor.org/was-modern-art-really-a-cia-psy-op/

Lleras Restrepo, Carlos. "Universidad, terror, progreso". Discurso, 1966. Archivo Señal Memoria (Bogotá). Consultado el 17 de mayo de 2020. https://www.senalmemoria.co/articulos/universidad-nacional-de-colombia-en-la-mira

Márquez Cristo, Gonzalo y Amparo Osorio. "La persistencia de la memoria. Carlos Granada: entrevista". *Revista Común Presencia*, n.º 13 (s. f.). Consultado el 28 de febrero de 2026, https://comunpresenciaentrevistas.blogspot.com/2006/12/carlos-granada-entrevista.html

Mortimore, Michael. *Foreign Participation in Colombian Development: The Role of TNCs*, Cepal, junio de 1979, 45. Consultado el 31 de agosto de 2022. https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/34570/S7900229_en.pdf

Organization of American States. *Alejandro Obregón of Colombia Paints a Fresco.* Video de 1964. Publicado por AMA-Art Museum of the Americas at OAS. YouTube. Consultado el 22 de mayo de 2022. https://www.youtube.com/watch?-v=m24OaiJgrqQ

Organization of American States. *David Manzur of Colombia Paints a Picture.* Washington DC: Organization of American States, 1962. Consultado el 22 de mayo de 2022. https://www.youtube.com/watch?v=SI3paQ0PTq8

Pini, Ivonne y María Clara Bernal. "José Gómez Sicre and his Impact on the OAS' Visual Arts Unit: For an International Latin American Art". *Artelogie*, n.° 15 (2020). Consultado el 11 de enero de 2022, http://journals.openedition.org/artelogie/4757

Presencia Común. "Conversación con Carlos Granada; la persistencia de la memoria". *Presencia Común* (Bogotá), n.° 13 (2001). Consultado el 18 de mayo de 2022. http://comunpresenciaentrevistas.blogspot.com/2006/12/carlos-granada-entrevista.html

Rockefeller, David. Culture and The Corporation David Rockefeller. Nueva York: Americans for the Arts, 1966, 3. Consultado el 5 de mayo de 2022. https://www.americansforthearts.org/sites/default/files/pdf/2016/events/rockefeller/David%20Rockefeller%20speech%201966.pdf

Rodríguez, Víctor Manuel. "Entrevista a Antonio Caro". *Revista Valdez* (Bogotá), n.° 5 (octubre de 2001). https://museonacional.gov.co/elementosDifusion/2022/Noticias/4.pdf

Semana. "Marquetalia vista por los gringos". *Semana*, 28 de junio de 1999. Consultado el 18 de agosto de 2022. https://www.semana.com/especiales/articulo/marquetalia-vista-por-los-gringos/39731-3/

Señal Memoria. Conferencia de Marta Traba en el marco de la exposición "3.000 años de arte colombiano", en la Universidad de Miami, 1960. Consultado el 1 de junio de 2022. https://catalogo.senalmemoria.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=27480&query_desc=kw%2Cwrdl%3A%20luis%20alberto%20acu%C3%B1a#html5media

———. "Entrevista de José Gómez Sicre a Guillermo Angulo. 1963". Archivo HJCK. https://catalogo.senalmemoria.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=27607 Consultada el 20 de junio de 2022.

Museum of Modern Art. "John Hay Whitney announces Museum of Modern Art Will Serve as Weapon of National Force". Comunicado de prensa. Nueva York, 28 de febrero de 1941. Consultado el 13 de enero de 2020, https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/676/releases/MOMA_1941_0015_1941-02-28_41228-14.pdf

———. "Program of the Opening Ceremonies of the 25th Anniversary of the Museum of Modern Art, october 19, 1954". Comunicado de prensa, 19 de octubre de 1954. Consultado el 16 de julio de 2022. https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/1874/releases/MOMA_1954_0095_89.pdf

Spartacus Educational. "World in Action: The Rise and Fall of the CIA". Junio de 1975. Consultado el 23 de julio de 2020, https://spartacus-educational.com/JFKbraden.htm

Torres, Camilo. *Proclama a los colombianos*. 7 de enero de 1966. Consultado el 12 de agosto de 2022. https://bibliotecadigital.

univalle.edu.co/bitstream/handle/10893/19717/Documentos-Camilo-Torres-Frente-Unido.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Unión Panamericana. "Museo de Arte Moderno de Bogotá". *Boletín de Artes Visuales*, n.º 11 (enero-diciembre de 1963).

Vega Cantor, Renán. La *dimensión internacional del conflicto social y armado en Colombia: injerencia de los Estados Unidos, contrainsurgencia y terrorismo de Estado.* Bogotá: Centro de Memoria Histórica. Consultado el 13 de junio de 2022. https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/comision-Paz2015/VegaRenan.pdf

Villamarín, Paola. "Cuevas, ataca, ataca". *El Tiempo*, 25 de febrero de 2004. Consultado el 29 de julio de 2022. https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1571522

Wellen, Michael Gordon. "The Threats of an Archive: The José Gómez Sicre Papers and the Risks of Writing a Latin American Art History". En *Transnational Latin American Art From 1950 to the Present Day: 1st International Research Forum for Graduate Students and Emerging Scholars.* The University of Texas at Austin, noviembre de 2009. Consultado el 18 de mayo de 2022, https://sites.utexas.edu/clavis/files/2021/08/2009-Forum-Papers-Austin-UT-copy.pdf

Archivos consultados

Art Museum of the Americas, Washington DC.

Banco Digital de Archivos de la Universidad de los Andes, Bogotá.

Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá.

Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá.

Casa de las Américas, La Habana.

Library of Congress, Washington DC.

Museo de Arte Moderno de Bogotá.

The Rockefeller Archive Center, Sleepy Hollow, Nueva York.

The Solomon R. Guggenheim Museum Archive, Nueva York.

Catalogación en la fuente

709.861 P13g
Padilla Peñuela, Christian, 1984-.

La Guerra Fría cultural en Colombia: Marta Traba, Gómez Sicre y Rockefeller le dan forma al arte moderno / Christian Padilla; prólogo de Anna Maria Guasch. – Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, Instituto Distrital de las Artes-Idartes, 2026.

504 páginas: ilustraciones y fotografías en blanco y negro y a color.

ISBN: en trámite (PDF)

1. Arte moderno -- Colombia -- Historia -- Siglo XX.
2. Arte -- Aspectos políticos -- Colombia -- Siglo XX.
3. Guerra Fría -- Aspectos culturales -- Colombia -- Siglo XX.
4. Estados Unidos -- Relaciones culturales -- Colombia -- Siglo XX.
5. Colombia -- Relaciones culturales -- Estados Unidos -- Siglo XX.
6. Traba, Marta, 1930-1983.
7. Gómez Sicre, José, 1916-1991.
8. Rockefeller, Nelson A., 1908-1979.

Fuente. SCDD 23.ª ed. – Centro de Documentación Galería Santa Fe (agosto de 2026). AP.

OTROS TÍTULOS DE LA COLECCIÓN

MELANCOLÍA POR EL FUTURO
Reflexiones en torno al fantasma de Pedro Manrique Figueroa, precursor del* collage *en Colombia
Julián Serna

JONIER MARÍN
Anywhere in my Land
Juan Bermúdez Tobón

LOS AÑOS OCHENTA:
Un cierto tipo de fantasía y fortaleza
Santiago Rueda Fajardo

NACIÓN E IDENTIDAD:
Reinvención del Museo Nacional de un país pluriétnico y multicultural
Anguley Isaza Urrego

EN PRIMERA PERSONA:
Seis pasajes sobre Feliza Bursztyn
Julia Buenaventura

AFECTANDO EL CONFLICTO:
Mediaciones de la guerra colombiana en el arte y el cine contemporáneo
Rubén Darío Yepes Muñoz

RELATOS DE PODER:
Curaduría, contexto y coyuntura del arte en Colombia
Camilo Ordóñez Robayo

XXII Premio de Ensayo sobre Arte en Colombia

Este no es un libro sobre arte, en el sentido más estricto del término; no es un libro que se limite a las artes plásticas o a las creaciones individuales de artistas reconocidos: es, sobre todo, un libro sobre el poder, sobre cómo el arte puede ser instrumento, escudo o proyectil en un campo de batalla ideológica; sobre cómo los museos, las exposiciones, las políticas de mecenazgo, las colecciones, los concursos y las instituciones culturales son agentes activos —y no neutrales— en la construcción de discursos visuales que, en el marco de la Guerra Fría, definieron qué podía considerarse arte moderno y qué debía ser excluido de ese canon. O, dicho de otro modo, el texto plantea que el poder, en el arte de la segunda mitad del siglo XX, y especialmente en el latinoamericano, no se reduce a una cuestión de control político o económico: es también —y quizás, sobre todo— una cuestión de imaginación simbólica, de construcción de representaciones sociales, de circulación de saberes y de legitimación de modelos culturales.

Anna Maria Guasch

publicaciones _idartes
ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.
INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES IDARTES
BOGOTÁ