LA COLECCIÓN FUNDANTE DEL MUSEO DE ARTE MODERNO DE CARTAGENA, MAMC

TERESA PERDOMO ESCOBAR

Trabajo de grado para optar al título de Magíster en Historia del Arte

ASESORES:

CARLOS ARTURO FERNÁNDEZ URIBE
Doctor en Filosofía de la Universidad de Antioquia

GABRIEL MARIO VÉLEZ
Doctor en Bellas Artes
de la Universidad Complutense de Madrid

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
FACULTAD DE ARTES
en convenio con la
INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA BELLAS ARTES Y CIENCIAS DE BOLÍVAR

Cartagena, Colombia
2018

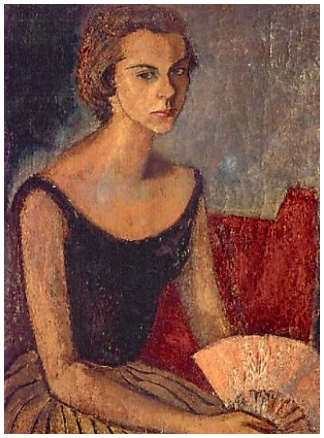

UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA
1803

DEDICATORIA

A Guillo, quien me dedicó su Tesis de Grado de Magíster (MS 1970, University of Wisconsin), hace muchos años.

AGRADECIMIENTOS ESPECIALES

A Yolanda Pupo de Mogollón, Directora del MAMC, por sus datos y comentarios durante largas conversaciones sobre la historia del Museo y de su Colección inicial, que contribuyeron a enriquecer este trabajo; y, principalmente, por su dedicada labor durante casi cuatro décadas, que ha garantizado la supervivencia y crecimiento del MAMC.



Yolanda Pupo, por
Cecilia Porras, Óleo 1950.

Al Maestro Ángel Loochkartt, por facilitarme documentos de su archivo personal e ilustrarme sobre el sentido de su trabajo artístico.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I	8
1. ANTECEDENTES DE LA COLECCIÓN FUNDANTE	8
2. EL PENSAMIENTO DE GÓMEZ SICRE	9
3. LA COLECCIÓN FUNDACIONAL	12
4. REACCIONES E IMPACTO	18
CAPÍTULO II	24
DIECISÉIS PINTORES EN CONTEXTO	24
CAPÍTULO III	30
DIECISÉIS PINTORES DE LATINOAMÉRICA Y SUS OBRAS EN EL MAMC	30
3.1. JOSÉ LUIS CUEVAS	32
3.2. RENÉ PORTOCARRERO	38
3.3. CUNDO BERMÚDEZ	45
3.4. J OSÉ YGNACIO BERMÚDEZ	52
3.5. JOSÉ ANTONIO VELÁSQUEZ	58
3.6. ARMANDO MORALES	64
3.7. IGNACIO GÓMEZ JARAMILLO	70
3.8. ALEJANDRO OBREGÓN	77
3.9. ENRIQUE GRAU	85
3.10. EDUARDO RAMÍREZ VILLAMIZAR	91
3.11. CECILIA PORRAS	98
3.12. ÁNGEL LOOCHKARTT	103
3.13. MATEO MANAURE	110
3.14. OSWALDO VIGAS	116
3.15. FERNANDO DE SZYSZLO	121
3.16. SARAH GRILO	127
CONCLUSIÓN	128
CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LAS OBRAS DE LA COLECCIÓN	128
POST SCRIPTUM	134
ANEXO N° 1: OBRAS EN LA EXPOSICIÓN DE 1959 – SU RESTAURACIÓN	137
BIBLIOGRAFÍA POR TEMAS Y PINTORES	142
BIBLIOGRAFÍA GENERAL POR AUTORES	150

LA COLECCIÓN FUNDANTE DEL MAMC

INTRODUCCIÓN

A finales de mayo de 1959, organizada por la Secretaría de Educación de Cartagena, la Universidad de Cartagena y Pro-Arte Musical, se inauguró en el Palacio de la Inquisición una exposición de *Arte Latinoamericano Contemporáneo* compuesta por 45 obras de artistas de 15 países de América Latina, reunidas con el apoyo de la Unidad de Artes Visuales de la antigua Unión Panamericana (OEA, desde 1948), liderada por el cubano José Gómez Sicre. Al concluir el evento, gran parte de las obras exhibidas terminaron conformando, mediante las modalidades de premios de adquisición y/o como donaciones, la *Colección de Arte Latinoamericano* que se constituyó en el aporte fundante del *Museo Interamericano de Arte Moderno* (ubicado inicialmente en la sala Nº 7 de aquella misma edificación), que, veinte años después, se denominó *Museo de Arte Moderno de Cartagena*, *MAMC* (instalado en la sede actual).

Los valores formales de las 16 obras que hoy la componen y su inscripción histórica en el arte de Latinoamérica, de donde deriva la importancia de esa Colección germinal, son los tópicos que se tratan en las páginas que siguen. Esas obras se enfocarán a la luz de las tendencias del arte en la década 1950-60, período durante el cual sus autores participaron en exposiciones fuera de sus países; no pocos de ellos ya contaban en su haber con premios o distinciones nacionales e internacionales; y pinturas suyas ya hacían parte de la colección que, en formación desde 1957, se inauguraría en 1960 como Galería Permanente de Arte Latinoamericano en la sede de la OEA en Washington D.C. Esas 16 obras se enfocarán también a la luz de autorizados conceptos sobre las producciones artísticas de sus autores, pues los valores estéticos atribuidos a estas por críticos e historiadores son, por lo general, también atribuibles a las obras constituyentes de la Colección, individualmente consideradas.

En el Capítulo I, se hará referencia a los antecedentes de la Colección fundacional y a su historia desde 1959 hasta su instalación definitiva en la Sala Permanente del MAMC en 1979; en el Capítulo II, se indicará el contexto en el cual la Colección se conformó; en el Capítulo

III, serán señalados los valores estéticos de las 16 obras, en apartes dedicados a cada artista[1]; y, en la Conclusión, se resumirán las características generales de esta Colección.

[1] En aras de la concisión no se han detallado en los apartes individuales las notables ejecutorias nacionales e internacionales de los dieciséis artistas antes de aquella admirable década que, por una parte, explican la inclusión de ellos en la Exposición de *Arte Latinoamericano Contemporáneo* de Cartagena en 1959, ni se enumeran las posteriores a 1960 que, por otra, avalan lo acertado de esa selección, y acentúan el valor artístico de las pinturas albergadas en el MAMC. Son suficientemente sabidos los reconocimientos de la crítica a la obra general de cada uno de ellos, y su influencia y justificada presencia en la Historia del Arte.

CAPÍTULO I

1. ANTECEDENTES DE LA COLECCIÓN FUNDANTE

La historia inicial de la Colección fundacional del MAMC estuvo ligada a la labor internacional de la Unidad de Artes Visuales de la OEA, cuyo propósito central, bajo la dirección de José Gómez Sicre a partir de 1948, fue "abrir a los jóvenes latinoamericanos más amplios horizontes artísticos además de obtener reconocimiento para la producción artística latinoamericana… [y] presentar el trabajo de artistas emergentes latinoamericanos al público estadounidense mediante la organización de exhibiciones en la sede de la OEA"[2], gestión que Gómez Sicre luego amplió apoyando la organización de ese tipo de exposiciones en los países al sur del Río Grande y promoviendo la creación de museos para albergar las producciones de los artistas plásticos de la región.

La decidida cooperación de aquella Unidad y el entusiasta apoyo de su Director a la *Exposición de Arte Contemporáneo Latinoamericano,* promovida en 1959 por la Secretaría de Educación de Cartagena, la Universidad de Cartagena y Pro-Arte Musical, así como la idea de fundar en la ciudad un *Museo Interamericano de Arte Moderno* y cómo dotarlo con obras de esa exposición, se explican, por lo tanto, en virtud de los propósitos de la Unidad de Artes Visuales. A ello se agrega la cercanía de su director con Alberto Lleras Camargo, quien

[2] Desde 1946 hasta 1960, la Unidad de Artes Visuales realizó 214 muestras. En este contexto de dinamismo institucional, el representante de México en la OEA, Embajador Luis Quintanilla, propuso al Consejo de la OEA que una obra de cada exhibición organizada, fuera adquirida con el objetivo de crear una Colección Permanente de las tendencias artísticas en el Continente. Con el fin de constituir y presentar esta colección, en 1957 se aprobó un fondo de adquisición y en 1960 se inauguró la Galería Permanente de Arte Latinoamericano en la sede de la OEA. Además de la organización de exhibiciones, la División promovió la producción artística latinoamericana mediante la distribución de numerosas publicaciones como *Art in Latin America Today* (serie de monografías bibliográficas sobre artistas de las Américas), *Guía de las Colecciones Públicas de Arte* y *Highlights of Latin American Art* que destacaban las expresiones artísticas más representativas de las culturas latinoamericanas). Así mismo, se gestionó un archivo compuesto por más de 3000 tarjetas informativas relativas a artistas y la División ofreció servicios de intermediación de ventas para los artistas que lo necesitaban. De esta manera, entre 1950 y 1960, 561 obras fueron vendidas en el marco de 115 exposiciones (Fuente: *La Cultura en la Organización de los Estados Americanos. Una retrospectiva (1889-2013),* División de Artes Visuales: "Hacía el reconocimiento del arte latinoamericano" (OEA, Departamento de Asuntos Culturales, 1962).

había sido Director General de la Unión Panamericana entre 1947 y 1948, Secretario General de la OEA entre 1949 y 1954, y entonces era presidente de Colombia desde 1958[3].

La selección de artistas para esa exposición generadora de la Colección fundacional del pensado museo obedeció, tanto a aquellos propósitos, como a los mismos criterios trazados desde la Jefatura de la Unidad de Artes Visuales para la escogencia de las muestras en la OEA y para la adquisición de obras destinadas a conformar la Colección Permanente de esa organización; criterios que, lógicamente, obedecían a las directrices de Gómez Sicre.

2. EL PENSAMIENTO DE GÓMEZ SICRE

Nacido en Matanzas, Cuba, en 1916, Gómez Sicre se graduó como Abogado en la Universidad de la Habana en 1941, a continuación hizo cursos en Historia del arte en las Universidades de Nueva York y de Columbia, y pronto se inició en el mundo del arte como Director de Exposiciones de la Institución Hispano Cubana de Cultura[4] en La Habana, con la responsabilidad de organizar exposiciones de arte cubano en los países latinoamericanos.

En 1944, Gómez Sicre trabajó como asesor de Alfred H. Barr, Jr., Director del Museo de Arte Moderno de Nueva York, en la organización de una muestra colectiva, *Pintores Cubanos Modernos*, que agrupó allí a trece pintores y 75 obras que, luego como exposición itinerante, viajó a lo largo y ancho de los Estados Unidos durante los siguientes dos años. Esta conexión con Alfred Barr, que se prolongó por años, "llevó a Gómez Sicre a compartir

---

[3] Armato, Alessandro, *La Primera piedra. Gómez Sicre y la fundación de los museos interamericanos de arte moderno de Cartagena y Barranquilla*. Revista Brasileira do Caribe, São Luis, Vol. XII, Nº 24. Jan-Jun 2012, p. 385 *(http://www.periodicoselectronicos.ufma.br/index.php/rbrascaribe/article/viewFile/1127/877)*. **Armato** es miembro del Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, Argentina), también autor de *José Gómez Sicre y Marta Traba: historias paralelas* (Ponencia en el III International Forum for Emerging Schollars, Universidad de Texas, Austin, Octubre 2012).

[4] El propósito de esta Institución, fundada en 1926 por iniciativa de Fernando Ortiz, quien fue su primer presidente, fue incrementar las relaciones culturales entre Cuba y España, intercambiando hombres de ciencia, artistas y estudiantes. Gestionó becas, organizó conferencias, conciertos, veladas cinematográficas, exposiciones, cursos y otras actividades, hasta su extinción en 1948 (*22 de Noviembre de 1926-Se crea la Institución Hispanocubana de Cultura,* en *www.radiosantacruz.co.cu/.../1926-se-crea-institucion-hispano-cubana.* Véase, además, *Estatutos de la Fundación Cultural Privada ´Fundación Hispano Cubana´,* en *www.hispanocubana.org/_pdf/estatutos.pdf*).

gustos similares y una retórica similar sobre el arte moderno, sobre sus orígenes históricos y metodologías similares en las exhibiciones y en la construcción de las colecciones permanentes para los museos que ellos dirigieron"[5].



Fig. 1. De izquierda a derecha, de pie: Alfred Barr Jr., José Gómez Sicre y Albert Kaufman. En el centro, María Luisa Gómez Mena. La Habana, 1942 (*pradoart.com*).

En 1946, el cubano empezó una influyente labor en la Unión Panamericana como Especialista donde, promovido en 1948 a Jefe de la Unidad de Artes Visuales, permaneció como tal hasta 1976 (murió en Washington D.C. en 1991). Aparte de dirigir la Unidad, Gómez Sicre dedicó tiempo a la crítica y a la historia del arte escribiendo numerosos artículos sobre el arte en Latinoamérica que aparecieron en *Norte*, *Art News*, *Art in America*, *Americas*, *Art International*, *Le Connoiseur*, *Social Education*, *L'oeil*, *Boulletin of the Dade*, *Visión*, *Lámpara*, *Vanidades*, *Hombre de Mundo*, y *Miami Replicas*; y varios libros que fueron publicados por la OEA y por él mismo, entre ellos**:** *Mario Carreño* (1943), *Cuban Painting Today* (1944), *Spanish Master Drawings XV to XVIII Centuries* (1951), *Four Artists of the*

[5] Gordon Wellen, Michael, *Pan-American Dreams: Art, Politics, and Museum-Making at the OAS, 1948-1976*, Disertación Doctoral, Universidad de Texas, Austin, 2012, p. 32.

Americas (OEA., 1957), *Guide to Public Collections in Latin America* (OEA., 2 vols., 1956, 1968), *Leonardo Nierman* (1971), y *José Luis Cuevas: Self-Portrait with Model* (1983)[6].

En esas publicaciones y en los pronunciamientos de Gómez Sicre primaban dos ideas básicas en cuanto al arte de su tiempo. En primer lugar, el concepto de universalidad[7] y, en consecuencia, la necesidad de que la plástica de Latinoamérica se incorporara al arte global sin perder su identidad, pero sin pensar en un arte exclusivamente nacional, y, por otra, su rechazo a todo arte puesto al servicio de una ideología política[8]. A ellas puede agregarse otra idea colateral señalada por Bélgica Rodríguez, ex Directora del Museo de las Américas, en el sentido de que "Gómez Sicre también consideraba que contar con una colección permanente de arte latinoamericano, sería un arma poderosa contra los estereotipos norteamericanos prevalecientes, de considerar el arte latinoamericano como folclórico y primitivo"[9].

Un comentario de Marta Traba sobre la *Exposición de Arte Contemporáneo Latinoamericano* evidencia que el conjunto de obras exhibidas reflejó predilecciones artísticas de Gómez Sicre: "La colección inicial del Palacio de la Inquisición señala, pues, que es un criterio plástico y

---

6 Los datos sobre su labor cultural han sido tomados de: Alejandro Anreus, *Mutilación de la estética*, en *www.cubaencuentro.com›Cultura›Artículos*; Jesús Fernández Torna, *Torna & Prado Fine Art Collection*, en *www.pradoart.com/about-us.php;encaché*; y otras fuentes. **Anreus** (La Habana, Cuba), Doctorado en Historia del Arte de City University de Nueva York (1997), es Profesor en el Departamento de Arte de Willian Paterson University, New Jersey City University, Seton Hall University y Kean University. Es autor de *The Social and The Real; Political Art of the 1930s in the Western Hemisphere* (Penn State Press, 2006). **Fernández T**. (1913-1999), Curador e investigador de arte cubano, es autor del libro *Mario Carreño, Selected Works 1936-1957.*

7 Para Gómez Sicre, "el arte es el camino a la unidad universal. A diferencia del deporte, que mientras más se protege, se protege la división humana,… pero por ese camino no se llega a la solidaridad humana como si ocurre con el arte…" (*El Heraldo*, Barranquilla, 5 de abril 1960, págs. 1-6).

8 Armato, Alessandro, *op. cit*., pp. 383-4.

9 Rodríguez, Bélgica, *Arte en América Latina: Museo de Arte de las Américas. Obras selectas*, Capítulo *Una mirada retrospectiva a la Colección* (Editorial: Organization of American States, Washington, D.C. 1993, p. 8). **Rodríguez** (Venezuela 1941), es Doctorada en Historia del Arte de la Sorbona, crítica, investigadora e historiadora de arte, curadora, profesora universitaria, y colaboradora de la *Enciclopedia del arte latinoamericano y del Caribe* (McMillan Editores, Londres), y es autora de *Arte Centroamericano, una aproximación*, y *Homenaje a Enrique Grau*, entre otras obras.

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 ya su belicosa adolescencia político-folclórica y ha aprendido a proponerse, a reflexionar y a resolver problemas pictóricos propios"[10]. Y es que Gómez Sicre, aparte de combatir la influencia de la izquierda en la cultura latinoamericana desde su cargo en la OEA, compartía un ideario estético con Traba y "ambos apoyaban la neofiguración y el dibujo y atacaban la influencia estilística del muralismo mexicano y el indigenismo"[11].

De allí que la composición de la colección fundacional del MAMC y, antes de ella, la integración del conjunto de obras de la *Exposición de Arte Latinoamericano Contemporáneo* de la cual derivó, obedecieran a las inclinaciones estéticas de su principal facilitador; si no tanto en cuanto a la elección de las pinturas, sí mucho en la escogencia de los autores que estuvieron representados en la muestra de mayo de 1959, a quienes contactó para que enviaran sus obras. De allí, también, que en las muestras promovidas por Gómez Sicre estén ausentes pintores de corte social como Marcelo Pogolotti y Wifredo Lam[12].

3. LA COLECCIÓN FUNDACIONAL

Las 16 obras, hoy exhibidas en la Sala principal del MAMC como Colección Permanente, están datadas entre los años 1950 y 1959 y corresponden a igual número de pintores. Fueron

---

[10] Traba, Marta, *Un laurel para Cartagena*. En *Semana*, 9 de Junio de 1959 (citada por Armato, *op. cit*., p. 392). **Traba** (Buenos Aires 1930-Madrid 1983), Graduada Profesora en Letras (Universidad de Buenos Aires, 1950), realizó estudios de Historia del Arte en Roma y en Paris. Radicada en Colombia en 1954, en Bogotá fue profesora de Historia del Arte y Directora de Cultura en la Universidad Nacional. Escribió libros de Crítica y de Historia del Arte, entre ellos, *Seis artistas contemporáneos colombianos* (1963), y *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas de Latinoamérica* (1973).

[11] Alejandro Anreus, *Últimas conversaciones con José Gómez Sicre*, citado por Michael Gordon Wellen en *Pan-American Dream: Art, Politics, and Museum-Making at the OAS, 1948-1976*, Tesis de Grado, University of Texas, Austin, 2012, pp. 256-259).

[12] Muñoz, Gerardo, *José Gómez Sicre: El crítico errado*, en *Puente Efráctico*, Julio 26, 2009 (*gerrypinturavisual.blogspot.com/2009/07/*). **Muñoz** (Matanzas 1987), hizo estudios de Filosofía y Literatura latinoamericana (University of Florida). Es estudiante de Doctorado de Princeton University.

realizadas por el mexicano José Luis Cuevas; los cubanos Cundo Bermúdez, José Bermúdez y René Portocarrero; el hondureño José Antonio Velásquez; el nicaragüense Armando Morales; los colombianos Ignacio Gómez Jaramillo, Alejandro Obregón, Enrique Grau, Eduardo Ramírez Villamizar, Cecilia Porras y Ángel Loochkartt; los venezolanos Mateo Manaure y Oswaldo Vigas; el peruano Fernando De Szyszlo; y, la argentina Sarah Grilo. Las fichas e ilustraciones de cada una de estas obras se consignan en el Capítulo III, donde se hace referencia a ellas y se reseña a sus autores.

Se atribuye a Gómez Sicre el proceso logístico de conformación de la colección fundacional mediante el método pragmático de premios de adquisición. Por un Catálogo de obras de Oswaldo Vigas se conoce que su pintura "obtiene el Premio Adquisición"[13]; y, por el citado trabajo investigativo de Alessandro Armato, se sabe que, bajo esa misma modalidad, la firma privada Daniel Lemâitre y Co., adquirió la obra *Tema simple* de Sarah Grilo; que la Gerencia del Banco Comercial Antioqueño donó el cuadro *Doma* del uruguayo José Echave; y que la obra de Ramírez Villamizar fue adquirida. Armato, además, cita allí un artículo de agosto de 1959 escrito por John Haskins (crítico de arte estadounidense y columnista del New York Times y del Washington Post), donde afirma que se concedió premio de adquisición a quince o veinte telas para fundar un Museo de Arte moderno de América en Cartagena y que parte de las obras fue donada por sus autores y el resto adquirido por la Secretaría de Educación Departamental[14].

De otro lado, Fernando Toledo dice que "al final de la exposición organizada por… Gómez Sicre, como comisario de la exposición y, desde luego, en nombre de la OEA, resolvió

[13] *Oswaldo Vigas, Ideografías de París, 1952-1957*. Museo de Arte Contemporáneo de Caracas-Embajada de Francia en Venezuela, Marzo 2002, p.45.

[14] Armato, Alessandro, *op. cit.*, pp. 387-390. La fuente principal de información de este trabajo de Armato es una rica documentación que incluye cartas de Gómez Sicre, publicaciones del periódico local *El Universal*, de *El Heraldo* de Barranquilla y de *El Tiempo* de Bogotá; y otros escritos de la época.

donarle la colección a Cartagena de Indias, con el objetivo de sembrar la primera semilla de lo que podría convertirse en un museo de arte moderno"[15].

De acuerdo con lo anterior, el conjunto de obras destinadas al proyectado museo habría estado compuesto por las pinturas adquiridas bajo la modalidad de premios; por las adquiridas por particulares y por la Secretaría de Educación Departamental, y luego donadas por los adquirentes; por algunas donadas por los propios artistas; y, por otras donadas por Gómez Sicre en nombre de la OEA.



Fig. 2. Vista de la Exposición Interamericana de Pintura Contemporánea de Cartagena en la Galería del Palacio de la Inquisición. Se observan de izquierda a derecha: *Objeto negro,* de Oswaldo Vigas; *Formas nocturnas,* de Ángel Hurtado; *Composición en negro,* de Enrique Grau; *Sin título,* de Fernando De Szyszlo; y, *Carnicero,* de José Luis Cuevas (Imagen publicada en el *Boletín de Artes Visuales de la Unión Panamericana*, N° 5, Mayo–Diciembre 1959).

De esas obras, las 16 pinturas que actualmente conforman el grupo fundacional, son el remanente de lo salvado hacia 1970, por Enrique Grau, del depósito en que se hallaban con otras que, por su estado, no fueron recuperables[16], y cuyo largo recorrido hasta su actual

[15] Toledo, Fernando, *Museo de Arte Moderno de Cartagena de Indias.*, Villegas Editores, Bogotá 2009, p. 31.

[16] *Ibídem*, p. 32. Sobre las obras no recuperadas, ver, *Las obras en la Exposición de 1959*, en el ANEXO N° 1 del presente trabajo.

ubicación en la Sala permanente del MAMC, de acuerdo con Catica Cavelier Vélez, viuda del pintor Hernando Lemâitre, se inició en su casa**:**

> "él fue director del Museo de Arte cuando lo fundaron. Él lo tuvo primero en la casa y luego en una casa cerca de Santo Domingo que el gobierno le dio pero después se la quitó y tuvo que recoger sus cuadros. Los llevó a mi casa y al Club de Pesca porque se estaban dañando. Cuando al fin lograron fundar el Museo de Arte Moderno, donde está ahora, ya Enrique Grau se ocupó de eso porque ya él [Lemâitre] sufría de su enfermedad"[17].

Parte de las circunstancias de ese azaroso recorrido de las obras se encuentran resumidas por Enrique Grau en la *Cronología de Grau con referencias a la pintura figurativa en América Latina* en el aparte correspondiente al año 1959**:**

> "Se fundó el Museo, la alcaldía le dio una casa colonial en la Plaza de Santo Domingo. Hernando Lemâitre Román fue el primer director. Era una casa grande de patio central y muchas habitaciones. Hernando escogió las salas que daban hacia el balcón principal y el resto quedó desocupado. La alcaldía usó el espacio libre para un colegio que se convirtió en una amenaza para la conservación de las obras. Por entonces Hernando Lemâitre también era presidente del Club de Pesca. Escogió las obras más importantes para colocarlas en el Club y las otras las repartió entre distintas personas para que las colocaran en su casa, mientras se encontraba la forma de buscarles un sitio adecuado. Cuando murió Hernando Lemâitre, Miguel Guerrero, pintor y restaurador que estaba trabajando en el Palacio de la Inquisición resolvió asumir la dirección del museo. Reunió las obras y las colocó en una sala de dicho sitio. Pasaron los días y los años hasta cuando yo las descubrí encerradas con candado"[18]**.**

En la *Cronología* citada, en el aparte correspondiente al año 1971, Grau relata el resto de las circunstancias**:**

> "Un día estaba llevando a unos amigos a que conocieran el centro de Cartagena, los llevé a la Inquisición y allí a través del vidrio roto de una ventana vi un cuadro que me parecía mío, me acerqué, pedí que me abrieran la habitación, que era un sótano húmedo. Los cuadros se habían deteriorado, los marcos estaban rotos. Me causó una fuerte impresión ese abandono de pinturas tan importantes. Llamé al gobernador, un amigo mío, Álvaro de Zubiría y juntos buscamos qué

---

17 Pinzón Sinuco, Andrés, Entrevista, *Una acuarela que no se desgasta en el tiempo,* El Universal. 15 de Septiembre de 2013. Oficialmente, Lemâitre fue designado Director del Museo y Gómez Sicre Director honorario, mediante el Decreto de la Gobernación del Departamento de Bolívar de 6 de Abril de 1960 (El Universal, 7 de abril de 1960).

18 Martínez Rivera, María Clara y Rubiano Caballero, Germán, *Cronología de Grau con referencias a la pintura figurativa en América Latina*, p. 209, en *Enrique Grau, Artista colombiano*, Amazonas Editores Ltda., Bogotá 1991.

hacer. Él me dijo que conseguía un sitio para colgarlos y yo me comprometí a restaurarlos. El alcalde nos cedió las salas de la alcaldía y allí estuvimos varios años. Restauramos la colección, aunque algunas obras no se pudieron recuperar"[19].

Los detalles de aquél encuentro, restauración y trayecto de las obras hasta su actual emplazamiento se encuentran en una entrevista a Grau en 1983**:**

"Estaban alrededor de treinta y pico de obras como prisioneros en un calabozo, cagadas de murciélagos y colgando humedad y lama y salitre. No podía creer que aquella brillante idea de Gómez Sicre terminara en un calabozo. Lleno de indignación, instantáneamente le pedí cita al gobernador del momento que era Álvaro de Zubiría, gran amigo mío y pariente, y le dije: cómo es posible que treinta y pico de obras estén cumpliendo la culpa de la incuria y el desorden de lo que pasó en el museo. –Yo te hago una oferta. Yo restauro las obras de mi propio bolsillo, con tal de que me des un sitio donde colgarlas y cumplan con su función–. Álvaro habló con el alcalde, que era Enrique Zurek para que me diera un sitio. Conseguí ayuda de la Escuela de Bellas Artes. Hablé con Héctor Díaz y le encomendé la labor de restauración, en asocio de algunos alumnos. Compré y organicé todo. Cumplí mi promesa ante el gobernador y le coloqué enfrente todos los cuadros debidamente restaurados y enmarcados. El alcalde, en combinación con el gobernador, me abrió las salas de la alcaldía, y fue ahí donde comenzó el museo a ser visual… se le dio un espacio en la Alcaldía en el antiguo Palacio de la Aduana restaurado… No obstante, las incomodidades que generaban la disposición del espacio estimularon a la búsqueda de una sede dispuesta para el desarrollo del museo… Empezamos a organizar visitas guiadas para colegios, universidades, conferencias relacionadas con el arte, etc. Pero de pronto llegaba algún alcalde al que le estorbaban los muchachos en los salones de la alcaldía, otro que decía que para tal coctel necesitamos que nos quiten esos cuadros. Había que llamar de emergencia al cuerpo de bomberos para que nos ayudara a descolgar los cuadros, ya que la altura de las paredes exigía escaleras y tratamientos especiales. Empezaron estas obras a subir y a bajar, a andar de un lado para otro… A través de Juan Arango conseguimos también la sede definitiva del museo, que es la actual, y que eran unas bodegas del puerto de Cartagena que datan del siglo XVII, y que tienen 12 o 15 metros de altura. Eso era lo que necesitábamos, un espacio lo suficientemente grande para poder crear sin reconstruir un cierto tipo de habitación, sin caer en el guatavismo de crear una habitación tipo cartagenera, sino simplemente grandes espacios, lo que se debe gracias a la colaboración de Gastón Lemâitre y Rafael (*sic*) Delgado"[20]**.**

Al también accidentado tránsito de las obras por las salas de la alcaldía, cabe agregar que "dependiendo del gusto del alcalde de turno y de las preferencias en lo concerniente al arte

[19] *Ibídem*, p. 216.

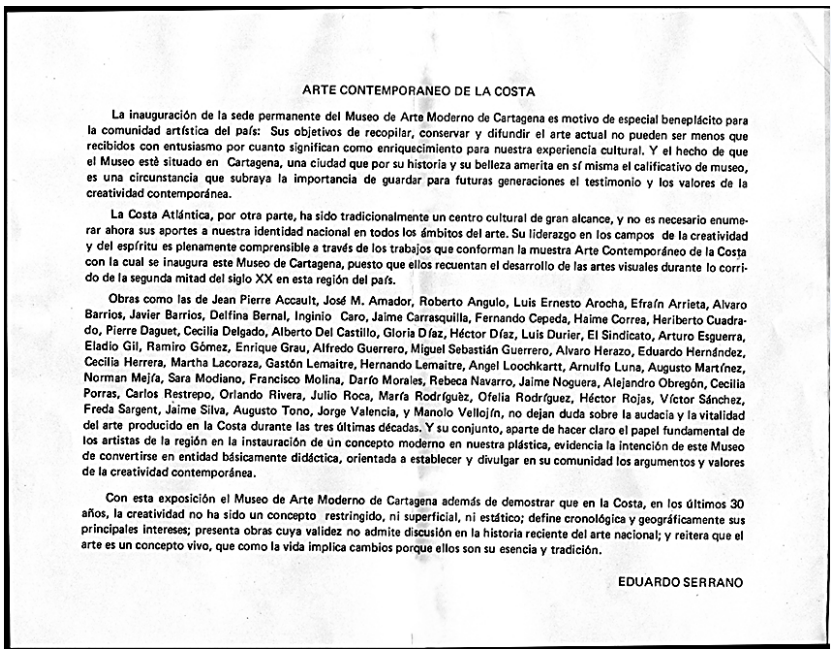
[20] *Habla Enrique Grau: El Museo de Cartagena, una historia de angustia y placer*, en AEU, *El Universal*, Cartagena, mayo 31 de 1983, p.12. Gastón Lemâitre y Manuel Delgado fueron los arquitectos a cargo de la adecuación del antiguo Almacén de galeras, actual ubicación del MAMC.

moderno, los cuadros solían ser descolgados y embodegados o, por el contrario exhibidos como se merecían"[21].

Por último, las palabras de Yolanda Pupo de Mogollón, Directora del MAMC desde los años 80, resumen el peregrinaje de las obras durante aquellos 20 años**:**

> "Cuando José Gómez Sicre, siendo Director de Artes Visuales de la OEA, obsequió a Cartagena hace más de cuatro lustros 27 cuadros para que se iniciara en la ciudad el Museo de Arte Moderno, jamás imaginó que esas obras [serían] peregrinas por tanto tiempo a falta de sede propia para tal Museo, y mucho menos, que sería necesario que un pintor cartagenero como Enrique Grau, en asocio de Héctor Díaz, tendrían años más tarde que restaurarlas por las consecuencias del mal trato sufrido, solicitando como pago de su labor un lugar para colgar…[22]**.**

Cabe señalar que, cuando en 1979 finalmente se contó con una nueva y definitiva sede para el MAMC, la Colección Fundante no tuvo protagonismo alguno en la reapertura del museo el 23 de Noviembre de ese año. El énfasis de la muestra inaugural se hizo en la producción artística del momento en la Costa Caribe, como consta en el Folleto alusivo:



ARTE CONTEMPORANEO DE LA COSTA

La inauguración de la sede permanente del Museo de Arte Moderno de Cartagena es motivo de especial beneplácito para la comunidad artística del país: Sus objetivos de recopilar, conservar y difundir el arte actual no pueden ser menos que recibidos con entusiasmo por cuanto significan como enriquecimiento para nuestra experiencia cultural. Y el hecho de que el Museo estè situado en Cartagena, una ciudad que por su historia y su belleza amerita en sí misma el calificativo de museo, es una circunstancia que subraya la importancia de guardar para futuras generaciones el testimonio y los valores de la creatividad contemporánea.

La Costa Atlántica, por otra parte, ha sido tradicionalmente un centro cultural de gran alcance, y no es necesario enumerar ahora sus aportes a nuestra identidad nacional en todos los ámbitos del arte. Su liderazgo en los campos de la creatividad y del espíritu es plenamente comprensible a través de los trabajos que conforman la muestra Arte Contemporáneo de la Costa con la cual se inaugura este Museo de Cartagena, puesto que ellos recuentan el desarrollo de las artes visuales durante lo corrido de la segunda mitad del siglo XX en esta región del país.

Obras como las de Jean Pierre Accault, José M. Amador, Roberto Angulo, Luis Ernesto Arocha, Efraín Arrieta, Alvaro Barrios, Javier Barrios, Delfina Bernal, Inginio Caro, Jaime Carrasquilla, Fernando Cepeda, Haime Correa, Heriberto Cuadrado, Pierre Daguet, Cecilia Delgado, Alberto Del Castillo, Gloria Díaz, Héctor Díaz, Luis Durier, El Sindicato, Arturo Esguerra, Eladio Gil, Ramiro Gómez, Enrique Grau, Alfredo Guerrero, Miguel Sebastián Guerrero, Alvaro Herazo, Eduardo Hernández, Cecilia Herrera, Martha Lacoraza, Gastón Lemaitre, Hernando Lemaitre, Angel Loochkartt, Arnulfo Luna, Augusto Martínez, Norman Mejía, Sara Modiano, Francisco Molina, Darío Morales, Rebeca Navarro, Jaime Noguera, Alejandro Obregón, Cecilia Porras, Carlos Restrepo, Orlando Rivera, Julio Roca, María Rodríguèz, Ofelia Rodríguez, Héctor Rojas, Víctor Sánchez, Freda Sargent, Jaime Silva, Augusto Tono, Jorge Valencia, y Manolo Vellojín, no dejan duda sobre la audacia y la vitalidad del arte producido en la Costa durante las tres últimas décadas. Y su conjunto, aparte de hacer claro el papel fundamental de los artistas de la región en la instauración de un concepto moderno en nuestra plástica, evidencia la intención de este Museo de convertirse en entidad básicamente didáctica, orientada a establecer y divulgar en su comunidad los argumentos y valores de la creatividad contemporánea.

Con esta exposición el Museo de Arte Moderno de Cartagena además de demostrar que en la Costa, en los últimos 30 años, la creatividad no ha sido un concepto restringido, ni superficial, ni estático; define cronológica y geográficamente sus principales intereses; presenta obras cuya validez no admite discusión en la historia reciente del arte nacional; y reitera que el arte es un concepto vivo, que como la vida implica cambios porque ellos son su esencia y tradición.

EDUARDO SERRANO

Fig. 3. Fuente: Archivo personal de la artista barranquillera Delfina Bernal.

[21] Toledo, Fernando, *op. cit*., p. 32.

[22] *Intimidades de un Museo*, en AEU, *El Universal*, Cartagena, marzo 2 de 1977, p.3.

Posteriormente, la Colección Fundacional compartió la Sala Colonial con otras obras de artistas latinoamericanos que fueron enriqueciendo la colección del MAMC (Fig. 4), y, tras una remodelación del espacio arquitectónico, después de la I Bienal Internacional de Arte Contemporáneo en Cartagena en 2014, se exhibe permanentemente en la primera sala del museo (Fig. 5).



Fig. 4. Obras de la Colección Fundante y otras. Primera Sala MAMC. Fotografía: *Museo de Arte Moderno de Cartagena de Indias*, Villegas Editores, Bogotá 2009.



Fig. 5. La Colección Fundante. Sala Permanente MAMC. Fotografía con gran angular (Fabián Cardozo, 2016).

4. REACCIONES E IMPACTO

Señala Efrén Giraldo que "no son las condiciones de producción de la obra de arte (a veces, muy particulares y desligadas de la rutina social cotidiana), procesos insulares que solo interesan a los especialistas, sino las de recepción y valoración por parte de los entendidos y el público en general las que garantizan la comprensión de las relaciones de una comunidad

con sus artistas”[23]. Y, en ese sentido, como evento seminal de la fundación del MAMC, la muestra de arte moderno de Latinoamérica en la Sala 7 del Palacio de la Inquisición en 1959, dio inicio a un proceso de incursión que involucró a conocedores de arte y a legos (fenómeno inherente a todo hecho artístico), constituido por los modos de inscripción, discusión e intermediación de las obras (y autores) de la colección fundacional de ese Museo en el ámbito del arte.

Cuando se observa lo ocurrido alrededor de esa muestra dentro del marco temporal (1959-79) que delimita este trabajo, resulta claro que las reacciones suscitadas están íntimamente asociadas al carácter de las obras exhibidas, y que fue debido a este carácter por lo que surgieron las reacciones alrededor del propósito de constituir un museo con ese tipo de pinturas. Una y otra reacciones son indesligables.


EXPOSICION LATINOAMERICANA DE ARTI
DERNO FUE INAUGURADA EN SOLEMNE ACT

SECRETARIO de educación de Bolívar, doctor Aurelio Martínez Canabal, cuando inauguraba la E
latinoamericana de Arte Contemporáneo en la Galería del Palacio de la Inquisición. Aparecen,
la foto el doctor José Gómez Sicre, jefe de la sección de Artes visuales de la Unión Panamericana
cartagenero Hernando Lemaitre, la señora Catica Cavelier de Lemaitre, la señora Teresita Roma
— (Foto Sport de Solano, para EL UNIVERSAL).

secretario de educación, Martínez Canabal, pronunció
curso de apertura. - Aportes para el gran Museo del Art


porte de la America Latina al Arte Universal

el tema "Aporte de la América Latina al Arte Universal" dictó una interesante conferencia en el
de la Universidad, a partir de las 5 y treinta de ayer, el doctor José Gómez Sicre, jefe de la
de Artes visuales de la Unión Panamericana. Entre el auditorio en primer término, el secretario de
doctor Aurelio Martínez Canabal. — (Foto Sport, de Solano, para EL UNIVERSAL).

Fig. 6. Acto de inauguración de la *Exposición de Arte Contemporáneo*, en la Galería del Palacio de la Inquisición, el 24 de mayo de 1959 (Archivo El Universal)

Fig. 7. Conferencia *Aporte de la América Latina al Arte Universal* desarrollada por Gómez Sicre, en la Universidad de Cartagena, el 30 de mayo de 1959 (Archivo el Universal).

[23] Giraldo, Efrén, *La crítica del arte moderno en Colombia, un proyecto formativo*. La Carreta, 2007, p.7. **Giraldo** es ensayista y crítico. Licenciado en Español y Literatura, Magíster en Historia del Arte y Doctorado en Literatura de la Universidad de Antioquia, en donde es Profesor. Es autor de *Marta Traba, crítica del arte latinoamericano* (2007), *La crítica del arte moderno en Colombia, un proyecto formativo* (2007), *Los límites del índice. Imagen fotográfica y arte contemporáneo en Colombia* (2010), y artículos, notas críticas y textos didácticos.

Para Isabel Cristina Ramírez Botero, el inicio de la Colección representó el punto más alto del despegue cultural de la ciudad; así como el nacimiento del Museo constituyó el motor fundamental para la reactivación de las artes plásticas en la ciudad, hasta entonces en un período de letargo que algunas actividades desde el Gobierno Departamental y la Universidad de Cartagena en los albores de la década de 1950 apenas habían comenzado a sacudir[24].

A partir del anuncio, en la primera página de *El Universal* del 21 de mayo de 1959, de que Cartagena tendría *el más importante museo de arte moderno en Suramérica*, en razón del tipo de obras que albergaría, surgieron reacciones que fueron desde el frontal ataque hasta el decidido apoyo. Un articulista del otro periódico local, *El Fígaro*, solicitaba, apenas abierta la muestra en el Palacio de la Inquisición, que se negara este espacio a todo artista *de tendencia moderna*, y otro comentarista de la misma publicación se refería a este tipo de arte como "deshumanizado que no produce ninguna emoción estética"[25]. Al mismo tiempo, se escucharon voces locales a favor, como la del comentarista cultural Eric Stern, hombre de avanzada y favorable al arte moderno, quien en *El Universal* del 23 y 27 de Mayo de 1959 polemiza con el viejo conservadurismo de Cartagena e insta a adquirir obras como *Ciudad roja*, de Cecilia Porras, y *Figura con laúd*, de David Manzur[26]. De ese conservadurismo local tradicional da fe un episodio ocurrido en Agosto de ese mismo año**:** aduciendo omisiones de trámites, la Academia de Historia, a cargo de la administración del Palacio de la Inquisición, retiró a Miguel Sebastián Guerrero, encargado de la gestión de la sala de exposiciones, el permiso para seguir usándola porque se iba "a abrir una nueva exposición de pintura *de las llamadas modernas*, sin que se le haya dado noticia alguna a la Academia". El incidente fue

---

24 Ramírez Botero, Isabel Cristina. *El Arte en Cartagena a través de la Colección del Banco de la República*, Banco de la República 2010, p. 23. **Ramírez** es Magíster en Historia del Arte Contemporáneo de la Universidad de Siena, Italia; y Profesora Asociada de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, Seccional Caribe.

25 *Ibídem*, pp. 24.

26 Armato, Alessandro, *La Primera piedra. Gómez Sicre y la fundación de los muesos interamericanos de arte moderno de Cartagena y Barranquilla*, pp. 388 y 390. Ni esa obra de Porras ni la de Manzur se conservan en el Museo.

superado y, un mes más tarde, la Sala Nº 7 fue asignada al Museo Interamericano de Arte Moderno, ubicación que ocuparía poco tiempo.

Ramírez Botero estima que, a pesar de los esfuerzos de quienes quisieron propiciar un acercamiento al arte de vanguardia, el proceso (condiciones de *recepción* y *valoración*, en términos de Giraldo), estuvo lejos de estar interiorizado en la ciudad, lo que explica aquella demora de dos décadas para contar con un espacio propio[27], y que las obras que constituyeron su colección fundacional quedaran sustraídas durante varios años a la mirada del público.

Como se desprende de los citados testimonios de Pupo, Grau y Toledo, cuando las obras no estuvieron en la casa de su primer director, en el Club de Pesca, en la bodega del Palacio de la Inquisición o se restauraban en la Escuela de Bellas Artes, se exhibieron en espacios muy precarios. Ello, sin duda, dificultó gestiones, programas y actividades continuas alrededor de la Colección fundacional que generaran impacto importante en la comunidad. Sin embargo, como aparece en el testimonio de Grau, una vez fueron restauradas las obras y se colgaron en el salón del Palacio de la Aduana, "fue ahí donde comenzó el museo a ser visual… [y] se empezaron a organizar visitas guiadas para colegios, universidades, conferencias relacionadas con el arte, etc.…".

Con todo ello, en opinión de Armato, el solo intento de fundar el museo con aquellas obras "representó un hecho de gran relevancia y significación para la historia del arte colombiano y latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX…, y principal aporte [de Gómez Sicre] a la institucionalización del modernismo en Colombia"[28].

De este modo, con la gestación en 1959 y establecimiento definitivo del MAMC en 1979, Cartagena se puso a tono con la tendencia iniciada a mediados del siglo XX en América Latina de establecer museos para acoger las obras "modernas", entendido entonces el arte "moderno" como los nuevos procesos y expresiones del arte por oposición al "arte de todos

---

[27] *Op. cit.*, p. 26.

[28] *Op. cit.*, pp. 383-384. Cabe señalar que el uso del concepto de "modernismo" equivale aquí al de "arte moderno" y no al del "modernismo" en el contexto de finales del siglo XIX y comienzos del XX, vinculado, por ejemplo, con el "modernismo catalán" y el Art Nouveau francés.

los tiempos", separado de las tradiciones académicas clásicas y radicalizándose luego su significación para nombrar los productos del arte abstracto-concreto[29].

El MAMC respondía así, como los otros MAM que surgieron en Colombia a partir de 1956, al momento de apertura a los fenómenos del arte internacional, ubicándose de espaldas a las líneas nacionalistas; y, como centros culturales para fomentar, promover y debatir las inquietudes, temas y problemas inherentes a la puesta en escena del arte moderno[30]. Se replicaba en Cartagena la experiencia que 50 años antes había hecho realidad el propósito de tres coleccionistas, Lillie P. Bliss, Cornelius J. Sullivan y John D. Rockefeller Jr., de crear un museo dedicado exclusivamente al arte moderno, el MoMA, Museo de Arte Moderno de Nueva York, bajo las consideraciones de que "el arte moderno debe exponerse en espacios diferentes al del arte heredado ya que el mismo es una ruptura con el pasado… [y el museo] un ente ágil y dinámico, siendo una de sus funciones la de integrarse a la comunidad como un elemento vivo y agresivo en su inserción en la cultura".[31] De cumplir los objetivos que entonces se plantearon, basados en "educar, mostrar y coleccionar el mejor arte moderno que se produzca en el mundo"[32], el MoMA, hoy modelo de museo de arte moderno por excelencia y referente universal, fue encargado a Alfred H. Barr Jr., su primer Director (1929-1943). Los resultados los compendió Barr en una breve reseña publicada en 1950, que él concluye citando una frase del catálogo *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art***:**

> "esta colección del arte de muchas naciones es un símbolo de libertad, libertad del artista y, a través del artista, la de todo individuo para expresar su pensamiento sin temor… Y más allá de

---

29 *Los museos de arte moderno, entre la tradición y la contemporaneidad*, en *El Museo y la validación del arte*, Diego León Arango Gómez, Javier Domínguez Hernández y Carlos Arturo Fernández Uribe (Editores), La Carreta Editores EU, Medellín 2008, pp. 268-9. **Arango** es Doctor en Artes, Magíster en Filosofía, Director del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, curador y crítico de arte.

30 *Ibídem*, p. 280. El Museo de Arte Moderno La Tertulia fue el primero (1956); y, después del MAMC, se creó, ya en la década de los 60, el Museo de Arte Moderno de Bogotá, MAMBO (1962), inaugurado en 1963.

31 Garaycochea Cannon, Guido, *Museo de arte contemporáneo*, Tesis de Grado de Magíster en Artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago de Chile 2013, pp.10-11.

32 *Ibídem*, p. 26.

la libertad individual, ella simboliza la libertad de las naciones para exaltar no solo sus propios trabajos de arte sino también los de otros pueblos…"[33].



Fig. 8. Placa conmemorativa. MAMC
(Fotografía de T. Perdomo E., 2016)

[33] *The Museum of Modern Art. New York*, Painting and Sculpture Collection, Braun & C., Paris 1950 (sin numeración de páginas).

CAPÍTULO II

DIECISÉIS PINTORES DE LATINOAMÉRICA EN CONTEXTO

En el capítulo *Las décadas emergentes*[34] del libro *Arte de América Latina 1900-1980*[35], Marta Traba ubica en el período comprendido entre los años 50 y mediados los 60 a un *elenco* de *líderes brillantes de ese momento,* conformado por artistas de la región:

> "No se trata ahora de artistas aislados que, gracias a intuiciones excepcionales, proporcionan al público y a los demás creadores del Continente los elementos del lenguaje plástico moderno; a partir de 1950 una verdadera *masa coral* sustituye esas visiones particulares… Artistas de distintos países aceptan parcial y progresivamente el relato de la modernidad… Su posición respecto a los artistas que los precedieron fue libre y decididamente internacional. Con ellos se acabaron las formas de expresión locales ceñidas a tres temas: el retrato, el bodegón y el paisaje mayoritariamente urbano… Así, una pintura y una escultura *modificadora* pasó a ser realmente *inventora*. Para entender este salto, no solo hay que tener en cuenta la obra de los llamados *precursores*, sino el trabajo local de artistas menos visibles que se anticipan a la expansión y a la apertura definitiva de los años 50. En parte gracias a ellos, los artistas nacidos entre 1920 y 1930 podrán impugnar los salones y desafiar los criterios conservadores de la burguesía, ya no contarán historias pasivas sino que habilitarán los medios de expresión más indirectos y simbólicos, llegando hasta el límite de un arte sin mensaje explícito. La instalación, en medios provincianos desinformados y timoratos, de códigos más complejos e indirectos para comprender el arte marca el verdadero comienzo del arte moderno entre nosotros[36].

---

34 Título que recoge el nombre de la exposición colectiva, *The Emergent Decade: Latin American Painters and Paintings in the 1960´s*, organizada por el crítico Thomas M. Messer, Director del Guggenheim Museum (1961-1988), exhibida en el Museo de Bellas Artes y en el Ateneo de Caracas en 1965, que reunió obras de más de 50 pintores de América Latina, entre ellos, Grilo, Cuevas, Morales, Obregón y De Szyszlo. Una especie de Memoria de la exposición, escrita por Messer incluyendo fotografías y reseñas de los artistas por el húngaro Cornell Capa, fue publicada (Cornell University Press, Ithaca N.Y., 1966) con el mismo nombre de la exposición. Cabe agregar que en ese libro, considerado en 1978 por Marta Traba el primer intento de reconstrucción de un mapa plástico latinoamericano desde los Estados Unidos (*Elogio de la locura. Feliza Bursztyn/Alejandro Obregón*, Universidad Nacional de Colombia, 1986, pág. 64), el crítico nacido en Checoeslovaquia, y luego ciudadano americano, expresó su agradecimiento a Gómez Sicre por el apoyo dado al proyecto desde su cargo cultural en la OEA.

35 Edición: Banco Internacional de Desarrollo, 1994.

36 Traba, Marta, *Arte de América Latina 1900-1980*, pp. 83-85.

Luego de señalar en el mismo capítulo que "buena parte de dicho elenco, activo durante la década del 50, fue lanzado y promovido por la División de Artes Visuales de la OEA (antes Unión Panamericana), dirigida por el crítico José Gómez Sicre", Traba concluye que

> "El *boom* que implican los años 1950 a 1967… tiene que ver con una conceptualización nueva del hecho artístico,… ligada, desde luego, a lo que ocurría en los centros emisores de Europa y Estados Unidos… [cuando] las tres corrientes del momento fueron el expresionismo abstracto, al que hay que sumar el informalismo, la nueva geometría y el cinetismo; y la figuración simbólica"[37].

Como partícipes de ese *boom* y miembros de aquel elenco de artistas, la crítica argentina nombra a la mayoría de los autores de las obras a la acuarela, tintas y óleos, expuestas en Cartagena en 1959, que conformarían la Colección fundante del MAMC. Bajo los acápites de cada una de aquellas corrientes de entonces, menciona, por ejemplo, a De Szyzslo, Vigas y José Ignacio Bermúdez, como expresionistas abstractos; a Grilo, Manaure y Ramírez Villamizar, como exponentes de la nueva geometría; y a Portocarrero, Morales, Obregón y Grau, como seguidores de la figuración simbólica.

Varios de estos artistas adhirieron a más de una corriente durante las *décadas emergentes*, sin embargo, como se verá al reseñarlos y comentar en el próximo capítulo las obras de la Colección fundante, los críticos y tratadistas que allí se citan coinciden con Marta Traba en tanto también señalan la utilización, por parte de aquellos, del lenguaje de la modernidad en sus producciones artísticas de la época.

El carácter *moderno* de las obras de la exposición de 1959 en Cartagena, detectado incluso por los espíritus tradicionalistas locales que las rechazaban, resulta entonces claro; pero no ocurre lo mismo en cuanto al tipo de arte moderno realizado por aquel grupo de artistas. Germán Rubiano Caballero, por ejemplo, afirma que si un pintor es reconocido y admirado a nivel internacional, o ha ganado distinciones en competencias universales o vive del trabajo creativo en ciudades de intensa competencia como París o Nueva York, sin duda hace *arte internacional*, ese que se hace en las grandes capitales, se divulga en las revistas de arte y se presenta en las grandes bienales. En tal caso –agrega–, no son pocos los artistas

[37] *Ibidem,* p. 85

latinoamericanos que han hecho y hacen arte internacional, pero –concluye–, "ningún artista latinoamericano ha triunfado haciendo un arte ajeno a los estilos o tendencias del internacionalismo"[38].

Desde ese punto de vista, es indudable el carácter internacional del arte hecho por los pintores que participaron en la muestra en el Palacio de la Inquisición en Mayo de 1959, cuyas obras hoy conforman la Colección Fundante. Como se anticipó en la Introducción, sus autores ya participaban en exposiciones fuera de sus países y no pocos de ellos ya contaban en su haber con premios o distinciones internacionales. Basta mencionar, como ejemplos, la participación de Mateo Manaure en el *V Salón des Réalités Nouvelles* (1950), de René Portocarrero en la I Bienal de Sao Paulo (1951) y José Antonio Velázquez en la Primera Bienal Iberoamericana de Arte (Madrid, 1951); la primera exposición individual de José Luis Cuevas en la Sección de Artes Visuales de la Unión Panamericana en Washington (1954); las participaciones de Oswaldo Vigas en la XXVII Bienal de Venecia (1954) y en la III Bienal de Sao Paulo (1955); la de Alejandro Obregón, Armando Morales y Cundo Bermúdez en la Exposición del Caribe en Houston, Texas (1956), donde los tres obtuvieron premios; y las exposiciones individuales de Ignacio Gómez Jaramillo en la Unión Panamericana (1956) y en la Fundación Guggenheim en París (1956). En 1957, Fernando De Szyszlo participó en la IV Bienal de Sao Paulo, donde obtuvo una Mención honrosa, y en la XXIX Bienal de Venecia, en 1958, en la que también participó Ángel Loochkartt. Este mismo año, Cecilia Porras participó en la Bienal de Barcelona; y artistas latinoamericanos fueron invitados, por primera vez, a la Exposición Internacional de Pittsburgh. En ella participaron obras de Sarah Grilo, Enrique Grau, Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar, Cundo Bermúdez,

---

38 Rubiano Caballero, Germán, *Historia del Arte Colombiano, Obregón y Grau, una aproximación al arte latinoamericano*, Volumen X, Salvat Editores, S. A., Bogotá 1983, pp. 1403-04. **Rubiano C**., crítico colombiano de arte, estudió Filosofía y Letras en la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, e Historia del Arte en el Instituto Courtauld de la Universidad de Londres. Entre 1961 y 1994 fue profesor Titular, Emérito y Honorario de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá, Facultad de Ciencias Humanas y Facultad de Artes. Allí fue Director del Museo de Arte, del Departamento de Historia y del Instituto de Investigaciones Estéticas. Ha sido asesor de *Art-Nexus* y es autor de la mayor parte de los artículos del Volumen X de la *Historia del Arte Colombiano, Una aproximación al Tema de las Recreaciones Artísticas* (Porto Alegre, 1994), *Arte de América Latina, 1981-2000* (Washington, 2001), *Latin American Landscape, from travelers to modernity* (Coral Gables, 2003), y otros escritos *(www. centroleon.org.do/es*).

José Bermúdez, De Szyszlo, Vigas, Cuevas y Morales, y recibieron premios los dos últimos. En la V Bienal de Sao Paulo

(l959), Obregón y De Szyszlo obtuvieron las menciones honrosas, y Cuevas y Morales los premios principales.

Hasta ahora no es claro si esos y otros artistas destacados de Latinoamérica han hecho o hacen un arte ajeno a los estilos y tendencias internacionales, eventualidad no reconocida por Rubiano Caballero aludiendo a la opinión de quienes ven en las producciones artísticas de algunos de aquellos pintores, elementos particulares identitarios de la región, que serían constitutivos de un arte diferenciable factible de ser catalogado como *Latinoamericano.*

El gran debate, aún sin conclusiones, sobre si existe un arte latinoamericano como una expresión distinta y, si existe, en qué términos, se remonta a varias décadas: fue tema principal del Simposio de Austin en 1975 organizado por Damián Bayón; y, a pesar de posteriores esfuerzos teóricos individuales (como los de Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*, 1990; e Ivonne Pini, *En busca de lo propio. Inicios de la modernidad*, 2000), no se ha logrado definirlo o identificarlo con suficiente grado de consenso.

Para Marta Traba, por ejemplo, "gran parte del arte moderno aceptó realimentarse con el pensamiento mítico y mágico que prevalece en la mayoría de nuestras sociedades. La carga semántica de estas expresiones, que obedecen a una realidad cultural, sobrepasó de lejos la fantasía ilimitada que puede haber en las obras de un René Magritte o un Paul Delvaux. Lo importante de este reciclamiento del pensamiento mítico es que da al arte latinoamericano un `tono´ muy cercano a la utopía de la identidad"[39].

Christine Frérot, por su parte, observa un diferente sustrato en el arte de la región: "se trata de lo real maravilloso, descrito por Alejo Carpentier al referirse a la pintura de Wifredo Lam [...]. En `la maravillosa realidad en sí misma que es América´, artistas tan diferentes como Wifredo Lam, Roberto Matta o Rufino Tamayo han superado influencias y cruces variados (el cubismo, Picasso, el surrealismo, el expresionismo norteamericano) construyendo una

[39] Traba, Marta, *Arte de América Latina 1900-1980*, p. 10.

escritura pictural propia, creando un auténtico lenguaje iconográfico a partir de una pluralidad de fuentes atravesadas por sedimentos identitarios,…"[40]**.**

Y Bélgica Rodríguez, contrariando ambos conceptos, insiste en que "no es lo *maravilloso*, lo *mágico* o lo *fantástico* lo que guía el espíritu de los artistas latinoamericanos sino sus profundos lazos con la naturaleza, con la vida diaria, con los problemas sociales y culturales, y con un sentimiento poético muy especial por la creación en connubio con sus tradiciones y herencias culturales ancestrales, todo emparentado con una visión universal del arte y la vida, es decir su *cosmopolitismo*"[41].

Opiniones tan divergentes como esas, y otras no menos controversiales[42], que han impedido un consenso alrededor de una catalogación más genérica del arte realizado en América Central y América del Sur en el siglo XX, son atribuibles a lo variopinto del Continente**:**

---

[40] *Identidades. Artistas de América Latina y del Caribe*. BID, Paris, 1999 *(www.ameriquelatine*. *msh-paris.fr/spip.php).* **Christine Frérot** es profesora de Historia del arte latinoamericano contemporáneo en la Universidad de Paris III. Ha sido colaboradora de *Art Nexus* y ha publicado varias obras, entre ellas *Art contemporain d'Amérique latine, chroniques françaises 1990-2005* (L'Harmattan, 2005). *www.ameriquelatine.msh-paris.fr/spip.php.*

[41] *El presente en perspectiva. Arte en América Latina* (en: *www.bi-coa.org/belgica- rodríguez-el-presente-en perspectiva-arte-en-am...*). **Bélgica Rodríguez** es crítica de arte, investigadora especialista en arte latinoamericano, Doctora en Historia del arte (La Sorbona, Paris), Master of Art (Courtaul Institute of Art, Universidad de Londres), y Presidenta Honoraria de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, AICA Paris. Colaboradora de la Enciclopedia *Historia de Latinoamérica* publicada por Charles Scribner´s Sons y la *Enciclopedia del Arte Latinoamericano y del Caribe,* MacMillan Editores, Londres, y Co-fundadora de la revista *Arte Plural de Venezuela*. Es autora, entre otros libros, de: *La Pintura Abstracta en Venezuela 1945-1965*, *Arte Centroamericano, una aproximación* y *Homenaje a Enrique Grau.*

[42] Rubiano Caballero, por ejemplo, no comparte la opinión de José María Moreno Galván de que, a diferencia del arte europeo de última hora, que persigue la creación de la forma sin imitarla, el americano persigue la creación de la naturaleza sin copiarla. Tampoco admite la tesis sostenida por Darío Ruiz de que este último arte se caracteriza por estar fundamentado en la "historia real" nacional. Rubiano C. considera ambas posiciones vagamente sustentadas y, más aún, contradichas por los hechos**:** artistas reconocidos internacionalmente, como el mexicano José Luis Cuevas, tienen tendencias muy ajenas al "naturalismo" y en las obras de Alejandro Obregón y Enrique Grau no se observa fundamento "histórico" alguno (*op. cit.*, pp. 1404-05). **Moreno G.** (Sevilla, 1923-1981), graduado de la Escuela de Periodismo de Madrid, Crítico de arte de las Revistas *Teresa* y *Goya* y colaborador habitual de la Revista *Arte*, es autor de *Introducción a la pintura española actual*, Madrid 1960; *Autocrítica del Arte*, Madrid 1965, y *La última Vanguardia*, Madrid 1969 (*www.filosofia.org/ave/001/a043.htm*.). **Ruiz** (Anorí, 1936) escritor, periodista y teórico del arte. Profesor de la Facultad de Arquitectura y Ciencias de la Universidad Nacional y columnista de *El*

Antonio Salcedo Miliani, por ejemplo, opina que, siendo América Latina un vasto continente formado por realidades muy diferenciadas, donde cada uno de sus países tiene su propia manera de ser y sus propias características que lo definen, cuando hablamos de arte no tiene ningún sentido pretender hablar genéricamente de un arte que englobe a todos los países de esta inmensa y plural extensión del mundo[43].

Y, de manera más concluyente, Ivo Mesquita dice que "si la realidad de Latinoamérica es caleidoscópica, no nos debe extrañar que su arte también lo sea. Más allá de las aproximaciones tópicas que han prefigurado el arte de América Latina a partir de la exaltación indigenista, el compromiso político y el realismo mágico, es posible constatar que la producción plástica de esta parte del continente es de una diversidad tal que hace sumamente difícil, si no imposible, cualquier tipo de categorización"[44].

Mundo, es autor de *Tarea Crítica sobre arte* (Ediciones Museo de Antioquia, 1988), que compendia su trabajo crítico desde 1960 (Contraportada de *Tarea Crítica*).

[43] *Irrupción y continuidad de las vanguardias latinoamericanas* (en *Artigrama,* Nº 17, 2002, ISSN 0213-1498, pp. 72-86). **Salcedo M.** es Especialista en Arte Contemporáneo y Arte Latinoamericano y Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad Rovira i Virgili, Tarragona *(www.unizar.es/artigrama/pdf/).*

[44] *Cartographies*, en el Catálogo *Cartographies,* Winnipeg Art Gallery, 1993, p. 44, citado por Eduardo Pérez Soler en *El arte latinoamericano y sus paradojas*, Revista *Lápiz* Nº 128-29. pp. 40-43. Madrid 1997. **Mesquita** (Sao Paulo, 1951) es Licenciado en Historia del Arte (Universidad de Sao Paulo, 1975). Ha sido Director de la Bienal de Sao Paulo y Profesor Visitante del Centro de Estudios Curatoriales del Bard College, N. Y., y ha escrito para *Guia das Arts* y *Art Nexus (www.revistaclaves de arte.com/reportajes*).

CAPÍTULO III

DIECISÉIS PINTORES DE LATINOAMÉRICA Y SUS OBRAS EN EL MAMC

> *"La fecha cuando el cuadro comienza a delinearse con alguna claridad es 1950. Alrededor de este año, los artistas latinoamericanos que llegarán a su apogeo al final de la década se sacuden tanto de las falacias de* mexicanismo, nativismo*, y todas las formas más o menos espurias de compromiso, como las adopciones precarias del cubismo, posimpresionismo, expresionismo y arte abstracto geométrico europeo; parecen rendirse a la evidencia de que arte moderno no es una nueva forma de decir lo mismo, distorsionando en mayor o menor medida la visión tradicional, sino una manera distinta de ver que permite formular nuevos significados. Por primera vez, en la obra aún indefinida de una generación que en el 50 tiene entre veinte y treinta años, la nueva visión se presenta en ruptura, no en continuidad, con la visión imperante desde el Renacimiento hasta fines del siglo XIX... El modo como cada uno de ellos establece su relación, dependencia o connivencia con los modelos europeos, es exclusivamente personal. En la medida en que irrumpe el genio, la relación se adelgaza hasta prácticamente desaparecer; en la medida en que actúan como pintores serios y responsables de un oficio aún nuevo en Latinoamérica, aumenta su carácter epigonal o sus lazos de parentesco".*
>
> **Marta Traba**[45]

Esta larga cita, que sirve como epígrafe a este Capítulo, resume lo que, para la crítica de arte argentina, constituyó el tipo de arte moderno producido por los pintores latinoamericanos durante los años 50, cuyas obras poseen atributos estéticos que, de acuerdo con lo anterior, pueden también entenderse, en términos de Diego León Arango Gómez, bajo una nueva significación de la noción de *arte moderno* concebido este, hacia la cuarta o quinta década del siglo XX, "en el restricto ámbito de su autonomía, con absoluta independencia y en la ruptura más radical con las formas narrativas del arte figurativo"[46]. Se trata de obras que por

---

[45] *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1960*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires 2005, pp. 80, 87.

[46] Arango Gómez, Diego León, *Los museos de arte moderno, entre la tradición y la modernidad* en *El museo y la validación del arte*, La Carreta Editores E. U., Medellín 2008, p. 269. **Arango G.** es Magíster en Filosofía, Curador y crítico de arte y coautor de *Pedro Nel Gómez, escultor* y *Pedro Nel Gómez, acuarelista* (Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín 2006).

sus características, como anota Andrea Giunta, "ya no eran expresiones indigenistas o nacionalistas,… ni una crónica descriptiva y superficial de la gente y las costumbres que atraen a los turistas visitantes", citando a Gómez Sicre[47].

A ese tipo de obras pertenecen las de los dieciséis pintores latinoamericanos, todas datadas en la década de los años 50, que, reunidas por Gómez Sicre para la exposición de Mayo de 1959, luego conformaron la Colección fundacional del MAMC y hoy se exhiben en su Sala Permanente. Los autores y los valores formales de esas obras, entendidos estos últimos como las formas expresivas distintas o nuevas con que los artistas las impregnan mediante una organización peculiar de forma, tema, sentimiento u objeto[48], se reseñan a continuación, comenzando con rumbo sur, desde la frontera que define el Río Grande.

[47] *El "triunfo" de la pintura argentina. Nacionalismo internacionalista en los sesenta.* Texto presentado en el Congreso de LASA (Latin American Studies Association), Washington D. C. 2002, en *www.proa.org/esp/exhibition-iman-nueva-york-textos.php.* La cita a Gómez Sicre es tomada por Giunta de *Art in America*, Nueva York, Vol. 47, Nº 3, Otoño de 1959, p. 22. **Andrea Giunta** es Doctora en Filosofía y Letras por la Universidad de Buenos Aires. Profesora de Arte Latinoamericano en esa institución desde 1987 y de Historia del Arte Latinoamericano en la Universidad de Texas, Austin, desde 2008 **(***www.ciacentro.org/node/836*).

[48] Gil Tovar, Francisco, *Introducción al arte*, Plaza & Janés, Bogotá 1988, p. 39. **Gil T.** (Granada, España 1923-Bogotá 2017), fue figura relevante en la historiografía del arte colombiano. Arribó a Colombia en 1953 y se desempeñó como columnista del *El Tiempo*, ilustrador, profesor y Director del Departamento de Arte de la Universidad Javeriana. Entre 1975 y 1986, fue Director del entonces Museo de Arte Colonial. En 1976 publicó en el sello editorial Salvat la *Historia del Arte Colombiano*, de la que fue editor. Es autor de otros libros centrados en la historia del arte, entre ellos *Colombia en las Artes*, *El arte llamado erótico* y *El Arte Colombiano*; y escritos sobre el arte colonial.

3.1. JOSÉ LUIS CUEVAS



Fig. 9. ***Carnicero*, 1957**
Tinta y Acuarela/Cartón, 70 x 54 cm.
Firmado y fechado esquina inferior izquierda
Registro Nº 131 MAMC, *Donación OEA*.
(Fotografía: Mateo González)

En la década de los años 50, José Luis Cuevas (Ciudad de México, 1934-2017), ya había expuesto individualmente en la Unión Panamericana en Washington (1954); en 1957 fue Profesor Visitante de la Escuela de Arte del Museo de Filadelfia; en 1958 recibió premio en la Exposición Internacional de Pittsburg; y en 1959 obtuvo el Primer Premio Internacional de Dibujo en la V Bienal de Sao Paulo. A partir de entonces, la obra artística de Cuevas adquirió tal notoriedad que Mathias Goeritz Brunner lo consideró un joven genio[49].

[49] Carta de Abril de 1965 a Th. M. Messer, en *The Emergent Decade*, p. 160. **Goeritz B.** (Danzig, hoy Gdansk, 1915-Ciudad de México, 1990), estudió Arte en la Escuela de Artes y Oficios de Berlín-

La obra gráfica temprana de Cuevas en México llamó la atención de José Gómez Sicre durante su viaje oficial al país a principios de 1953 como Jefe de la Unidad de Artes Visuales de la OEA con el fin de identificar jóvenes talentos, e inmediatamente le planeó una exposición individual en Washington el verano del año siguiente, para cuyo catálogo escribió un corto ensayo y se las arregló para lograr amplio cubrimiento periodístico, al punto de que *Time magazine* y *The Washington Post* publicaron reseñas significativas sobre Cuevas. Los 39 dibujos y acuarelas exhibidos se vendieron a importantes coleccionistas y a diplomáticos de países latinoamericanos; y el propio Gómez Sicre seleccionó dos dibujos para adquisición por el Museo de Arte Moderno de Nueva York.



Fig. 10. Retrato del Crítico José Gómez Sicre por Cuevas (1969).



José Luis Cuevas, *ca*. 1960
(Fotografías: *Cultura Colectiva*)

Fue también Gómez Sicre quien amplió el ejercicio artístico de Cuevas redirigiendo su usual atención a personajes callejeros en su problemática sociedad hacia las grandes obras de la literatura**:** puso en sus manos un libro de Kafka y el trabajo durante la estancia de seis meses del artista en la Escuela de Arte del Museo de Filadelfia en 1957 se materializó en el volumen *Los trabajos de Kafka y Cuevas*, editado por el publicista Eugene Fieldman, al que seguirían

Charlottensburg y se doctoró en Filosofía e Historia del Arte en la Universidad de Berlín. Se estableció en México en1949.

Cuevas-Charenton[50] (1966), serie litográfica inspirada en el Marqués de Sade, y otras producciones de temática universal.

Como su compatriota Rufino Tamayo, Cuevas encabezó una auténtica expresión nacional, pero conservando una específica organización artística propia y diferente, totalmente reveladora de distintas facetas de una compleja fisiognomía nacional[51], mediante una figuración fuertemente deformadora, evocadora de un mundo de pesadilla y monstruos aparentemente inofensivos, gracias a la cual desde muy joven fue el más reconocido dibujante de Latinoamérica. Los elementos de pesadez escultórica y lo voluminoso de las figuras monstruosas, que caracterizan ese mundo de Cuevas, se observan plenamente en el *Mensaje de Dios*, de 1956 (Fig. 11), cuya condición de símbolo se remonta a la estatuaria precolombina de Oaxaca, y también en un *Estudio del niño de Mantegna* (Fig. 12), un trabajo de la serie de gran formato de la primera exposición en Nueva York (1957), basado en un *Niño Dios* de Mantegna.

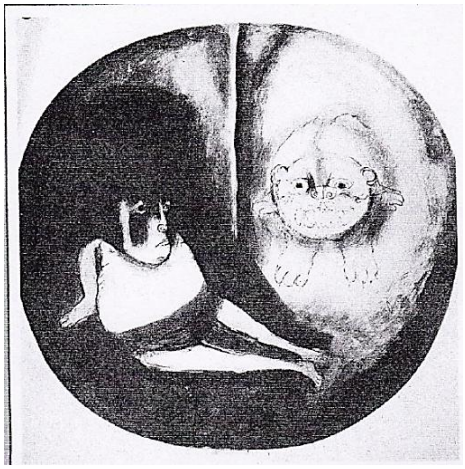


Fig. 11. ***El mensaje de dios.* 1956**. Tinta y aguada (Ilustración en *El caso Cuevas*, José Gómez Sicre).



Fig. 12. ***Estudio del Niño de Mantegna con un tazo de carne***, **1957**. Tinta, aguada y acuarela s/papel pegado en cartón, 118,1 x 50,3 cm. (*Christies*, N. Y.).

[50] Cuevas visitó en 1961 el Hôpital de la Charité de Charenton, donde Sade permaneció prisionero desde 1801 hasta su muerte en 1814.
[51] Thomas M. Messer, *op. cit.*, p. 155.

Aquellas figuras deformes y monstruosas son la expresión de los complejos aspectos de la realidad o fisiognomía nacional a que se refiere Messer. Se trata de lo terrible cotidiano, la condición humana dibujada según Cuevas**:** la violencia en las calles, la locura enclaustrada en La Castañeda[52], mendigos, prostitutas, individuos alienados y seres marginados, recurrentes en su obra, que nunca son bellos sino trágicos, que pertenecen a un mundo en el que la belleza no existe[53] y cuyas deformaciones y distorsiones, Cuevas atrapa mediante una urdimbre de trazos con particular encanto. Él, es el espectador que se deja ver en sus múltiples autorretratos.

Cuevas no siguió tendencias**:** "De alguna manera me he librado siempre de los ismos" dijo alguna vez[54]. Cuestionaba el llamado "nacionalismo artístico" de la *Escuela Mexicana* de principios del siglo XX por considerarlo parroquial y exacerbadamente nacionalista; y consideraba a los pintores abstractos sus antípodas. Y, para demostrar que podía acogerse, si quería, al expresionismo abstracto que predominaba entre sus contemporáneos influidos por la Escuela de Nueva York, preparó en 1959, el mismo año del *Carnicero* de la Colección del MAMC, una serie de gran formato sobre la conquista de México (Figs. 13 y 14) y luego volvió a su estilo habitual, para evidenciar que no se acogía a las modas.

El manejo de la línea y la mancha y el repertorio iconográfico de Cuevas constituye un lenguaje personal, inconfundible y único en la Neo-figuración expresionista, atribuido por Marta Traba a que "Cuevas no tiene una *manera de dibujar*…, *sino una manera de descubrir, que le pertenece solo a él y, por lo tanto, es intransferible"*[55].

---

52 Manicomio más grande de México hasta la segunda mitad del siglo XX. Se le recuerda por las condiciones de abuso e insalubridad imperantes en sus instalaciones.

53 Antonio Espinoza, *José Luis Cuevas: El tiempo de la rebeldía* en *Confabulario. Segunda Época.* Suplemento Cultural de El Universal, México, Revista electrónica del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, CENIDIAP, del Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA, de México. **Espinoza** es Historiador y Crítico de arte y Coordinador de Difusión del CENIDIAP.

54 Citado por Juan Manuel Roca en *Retrato hablado con José Luis Cuevas*. EL ESPECTADOR *Magazín Dominical* Nº 497, 1º de noviembre de 1992, p.7.

55 *El dibujo como lenguaje insuperable*, EL TIEMPO, Bogotá 1971, Documento digital MAMBO.

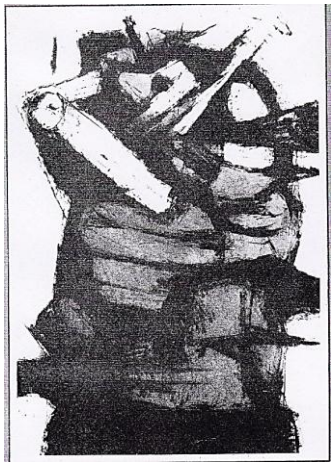


Fig. 13. ***Conquista de México,* 1959**
(Fuente: *El caso Cuevas*,
José Gómez Sicre)



Fig. 14. ***Conquista de México,* 1959**
Tinta sobre carboncillo s/cartón, 64,7 x 101,6 cm.
Colección José Gómez Sicre (*Christies*, N.Y.)

Ese lenguaje muy propio de Cuevas, ajeno a tendencias artísticas nacionales y foráneas resulta, por lo tanto, distante de cualquier identificación con *lo latinoamericano*; no-identidad que, respecto a él mismo y refiriéndose a destacados artistas contemporáneos suyos, como Otero y Lam, consideraba en 1964 virtud y ventaja**:** "No creo que haya en el momento un arte con características latinoamericanas [...]. Creo que ellos han sabido escapar del *latinoamericanismo*..."[56].

A esa expresión libre, así como la iconografía, la línea y la mancha muy personales de Cuevas, pertenece el *Carnicero* (Fig. 9) que hace parte de la Colección Fundacional del MAMC. Reseñado como "tinta y acuarela sobre cartón", en realidad es un dibujo, el único de la Colección, y uno de varios de una serie (Figs. 15 y 16). A la mancha oscura y pesada, que hace inofensivo, lento y sórdido al personaje representado, la animan unos trazos

56 Citado por Christopher Fulton en *José Luis Cuevas y el "Nuevo" Artista Latinoamericano*, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, Vol. 34, Nº 101, México 2012, Versión impresa: ISSN 0185-1276. **Fulton**, Profesor de Historia del Arte mexicano en la Universidad de Louisville, considera a Cuevas uno de los principales exponentes de una **cultura** artística latinoamericana descentralizada, que creció a partir de las decisiones independientes de creadores que van más allá de todas las formas de afiliación interpersonal, social y nacional; cultura basada en el principio de la libre libertad de expresión, en la que cada uno podría actuar y crear en sus propios términos y, sin límites, explorar, interrogar y beber abundantemente de fuentes locales y globales.

violentos. Robusto como la mayoría de las figuras de la misma época, el carnicero es el centro y el todo que parece inclinarse dentro del espacio que le pertenece. Su colorido, tan del gusto de Cuevas en toda su obra, se reduce a grises, en este caso entre los ocres y los sepias. Es un dibujo vivo que compite con la fuerza de los trazos del *Cóndor* de la Colección Fundante (Fig. 70).



Fig. 15. ***Carnicero Nº 6***
Tinta y aguada/cartón, 44,5 x 55,9 cm.
Pluma y tinta sobre papel.
Fotografía en Museo José Luis Cuevas,
Ciudad de México



Fig. 16. ***El carnicero***
Tinta s/cartón, 42.8 x 35 cm.
Procedencia: José Gómez Sicre.
Colección Miguel Aranguren, Boston.
(*christies.com*)

3.2. RENÉ PORTOCARRERO

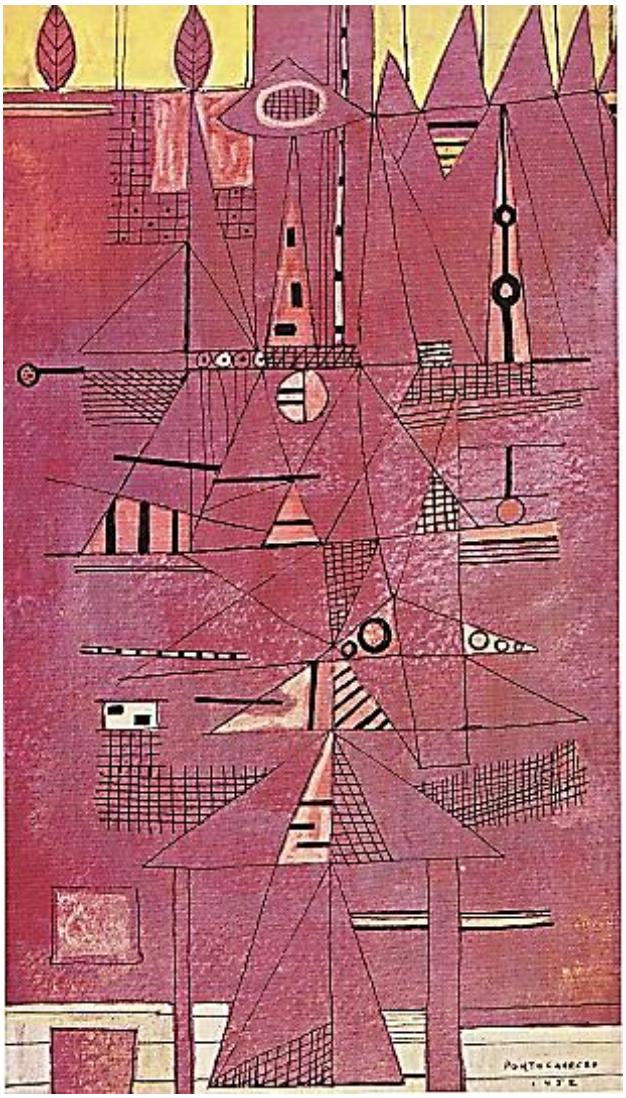


Fig. 17. ***Estudio en rojo Nº 6*, 1.952**
Gouache s/papel, 38 x 23 cm.
Firmado y fechado esquina inferior derecha.
Registro Nº 167 MAMC, *Donación OEA*.
(Fotografía: Mateo González)

Referirse a René Portocarrero (La Habana, 1912-1985), y también a los otros dos pintores cubanos, Cundo y José Ygnacio Bermúdez, cuyas obras hacen parte de la Colección Fundacional del MAMC, hace pertinente una breve alusión al contexto de la plástica cubana en la década de los años 50 y a sus años previos inmediatos. Hacia esa época surge en la isla la intención de los pintores de actualizar los códigos pictóricos y predominará la abstracción pura en todas sus variantes; y artistas de notorio acento figurativo, entre ellos Portocarrero,

y otros de tendencia surrealista o informalista, matizarán sus composiciones bajo aquella orientación[57].

En los últimos años de la década de 1940, irrumpió aquella nueva plástica cubana cuyas figuras precursoras cimeras fueron Wifredo Lam y Marcelo Pogolotti, de la llamada *Generación del 40* o de los *Orígenes*, nombre de la revista de Lezama Lima y Rodríguez Feo Mosquera que los promovió. Luego, artistas como Portocarrero, Cundo Bermúdez y José Ygnacio Bermúdez y otros abstraccionistas y pintores *concretos*, conformaron en 1953 el grupo de "Los Once", dando un paso hacia una etapa artística calificada por Juan Marinello en sus *Conversaciones con nuestros pintores abstractos* (1983), como "más hecha, más de dominio y afirmación"[58].

En esa última etapa, caracterizada por una ruptura definitiva con los cánones europeos (la más de las veces afrancesados que, vistos desde la orilla oeste del Atlántico, parecía haber agotado todas sus fuentes creativas), artistas cubanos tendieron hacia las nuevas técnicas y experimentos que en Estados Unidos, específicamente en Nueva York, estaban cambiando radicalmente la composición interna de la pintura. Se trató, de una búsqueda de valores expresivos que, iniciada por un núcleo creativo de pintores norteamericanos como Pollock, Kline, De Kooning y Tobey, se destacaban en el movimiento abstracto. Fue un cambio de óptica que, a partir de *Los Once* habría de internacionalizar el arte cubano[59] y socavaría la

[57] Mara Steiner, *La crítica de arte entre la plástica y la literatura*. En *Figuraciones*, Revista de teoría y crítica de arte, Nº 10, Sept. 2012, ISSN 1852-432X (Versión *on-line*). **Steiner** es Licenciada y Profesora Superior en Artes. MA (JTS, N. York), Doctoranda en Historia y Teoría del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Profesora asociada de Historia del Arte del Siglo XX, UP y UB.

[58] Citado por José de la Fuente García en *El tratamiento del tema religioso en la pintura cubana*, Gaceta de Antropología Nº 17, 2001, Oklahoma State University, Stillwater (ISSN 0214-7664. En Internet: ISSN 2340-2792).

[59] Carlos M. Luis, *Cuba 100 años después. El impacto de Los Once*, publicado en Enero 2002 en *CONTACTO Magazine* (www.contacto.magazine.com/losonce100.htm). **Luis** (La Habana 1932-Miami 2013), fue crítico y curador de arte, autor de *El oficio de la mirada* (1998), sobre la cultura y la pintura cubana. En Miami, fue fundador y director del Museo Cubano de Arte y Cultura y creó la galería *Meeting Point* que fue determinante para difundir la plástica cubana en el exilio.

imagen tradicional de la plástica en el país, alejándola –en palabras de Luis–, "de una *cubanía* dulzona e intimista, para hacernos ver una realidad que nos trascendía"[60].

La anterior reseña de la mano de los historiadores y críticos citados, aunque es solo parte de un panorama mucho más amplio, es un atisbo a una década que describe el camino seguido esos años por el arte cubano y la voluntad de los artistas de la isla de encontrar otros caminos de expresión, permite ubicar en contexto a los tres pintores cubanos que participaron en la Exposición de Cartagena en 1959 y dejaron allí su legado; comenzando por Portocarrero**.**

Incluido por Bayón entre los *Pintores Inclasificables* que "no pueden ser agrupados según una tendencia, un estilo y ni siquiera un país" debido a la actitud heterodoxa de que hacen gala, y a que siguen siendo abstractos, figurativos, surrealistas –o lo que quieran–, sin preocuparse del *qué dirán* artístico, René Portocarrero conservó una independencia, sin obediencia a una regla única, siguiendo impertérrito su camino, incluso en medio de la Revolución de su país[61]. Tal heterodoxa actitud, expresada con palabras del propio artista, se resume en su frase: "… mi pintura tiene todos los estilos y ningún estilo, o un estilo que es una forma de cambios. Es un poco como la Habana, que no tiene un estilo arquitectónico y en la que caben todos los estilos"[62]**.**

Ese particular *estilo que es una forma de cambios*, o *ningún estilo*, o la presencia de *todos los estilos* en la producción artística de Portocarrero, se observa al cotejar, por ejemplo, la *Ciudad* (Fig. 18), de índole abstracto-geométrica, de 1952, con otra *Ciudad* (Fig. 19), bien distinta, de carácter expresionista figurativo, pintada ese mismo año. En esta última pintura, es, además, evidente *el horror al vacío*, rasgo señalado por Bayón[63] al describir la pintura de

---

[60] Carlos M. Luis, *La revolución de Los once*, en *El Nuevo Herald*, Mayo 18, 2003.

[61] *XII. LOS PINTORES "INCLASIFICABLES"*, en *Aventura plástica de América Latina*, Editorial Breviarios Fondo de Cultura Económica, México 1974, pp.238-41.

[62] Graziella Pogolotti y Ramón Vázquez Díaz, *René Portocarrero*. Editorial Henschel, Berlín-Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1987.

[63] *Arte hispanoamericano de los siglos XIX y XX*, pp. 240-241.

Portocarrero, donde *la obsesión del lleno* se ha hecho tan grande que, en vez de repararse en las formas, se hace sensible la "trama" del cuadro en textura y color.



Fig.18. ***Ciudad*, 1952**
Témpera s/cartón, 25 x37 cm.
Museo Nacional de La Habana



Fig. 19. ***Ciudad*, 1952**
Óleo s/lienzo, 99 x 133 cm.
Museo Nacional de La Habana

Para mayor abundamiento sobre el *estilo* que en Portocarrero es *una forma de cambios*, otras obras de aquel mismo año 1952, como el ***Estudio en rojo Nº 6***, que se conserva en el MAMC (Fig. 17) y otras de gran parecido con ella (Figs. 20-22), muestran mayor grado de abstracción que las dos *Ciudades* antes ilustradas, ya *per se* bien distintas; y anticipan la que se observa en figuras geométricas como *Mujer con flechas* (Fig. 27), en la que la figura hierática vertical de formas angulosas, triángulos y flechas de ***Estudio en rojo N° 6*** es claro antecedente.

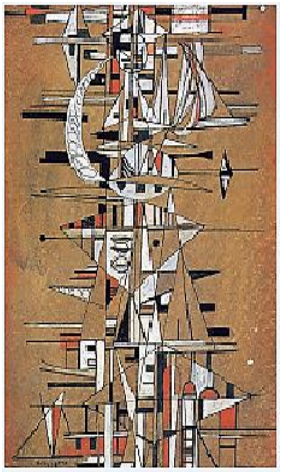


Fig. 20. Las señales, 1952
Mixta s/papel, 39.5 x 29 cm.
(Colección del Museo de Arte Contemporáneo de Chile)



Fig. 21. Composición, 1952
Mixta s/papel pegado a cartón 27,5 x 37,5 cm.
(www.cernudaarte.com)



Fig. 22. Figuras en amarillo, 1952
Óleo s/tela, 88,9 X 63,5 cm.
OEA (Colección Museo de Arte de las Américas)

La figura centrada sobre fondo monocromático de ***Estudio en rojo N° 6*** de 1952 se distanció totalmente de las líneas curvas y fluidas de los *Ángeles* de 1941 (Fig. 23), y retomó los ornamentos de líneas, puntos y tramados que Portocarrero utilizó en dibujos a tinta en 1943, como en *Figura para una mitología imaginaria* (Fig. 24). Esa ornamentación y las curvas volverán a aparecer después de 1955 en sus series de *Mujeres* y *Carnavales*, al cesar su período de abstracción que, iniciado en 1949, constituyó un alejamiento del barroquismo predominante en la obra de Portocarrero.



Fig. 23. ***Ángeles***, **1941**
Acuarela y tinta, en Libreta de Dibujo, 35,6 x 25,4 cm.
Museo de Arte Moderno de Nueva York.



Fig. 24. ***Figura para una mitología imaginaria,*** **1943**
Tinta sobre papel, 35,5 x 27,9 cm.,
Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana.

En ese breve período de abstracción (1949-1955) prevalecen las figuras centradas, estructuras hieráticas de formas angulosas, cuyo patrón geométrico vertical, la coexistencia de cuadrados y rectángulos, modulada en una unidad compacta, se enriquece por otras formas**:** triángulos, medios círculos, diamantes, etc. La serie "Tiro al blanco" (Fig. 25) pintada en 1952, en la que las verticales y horizontales definen una estructura básica, recuerda la de obras de Klee. Al año siguiente vuelve a producir obras de menor abstracción, como *Carnaval* (Fig. 26) y *Mujer con flechas* (Fig. 27).

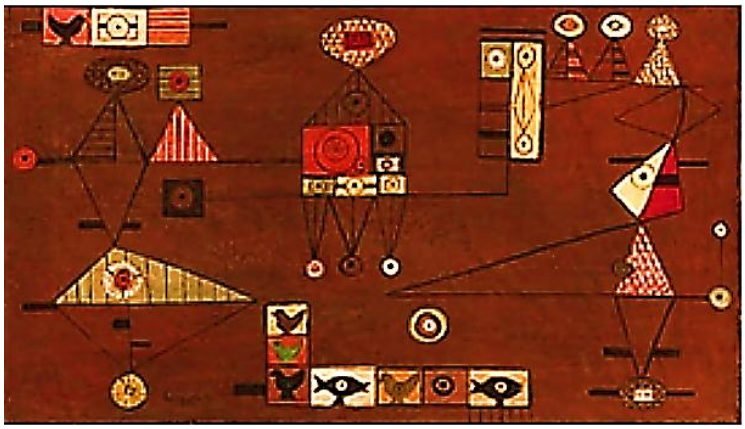


Fig. 25. ***Tiro al blanco*, 1952**
Óleo S/lienzo, 100 x 134,5
La Habana. Museo Nacional de Bellas Artes.



Fig. 26. ***Carnaval*, 1953**
Colección Bacardí

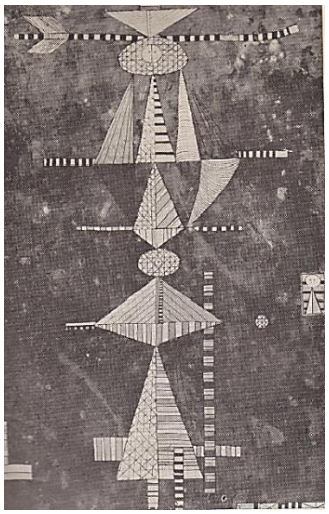


Fig. 27. ***Mujer con flechas*, 1953**
Plaka, 56 x 32,5 cm.
Catálogo *Exposición Retrospectiva*
Col. Museo Nacional de Bellas Artes.

Con tan peculiar variedad o alternancia de estilos o *sus múltiples maneras*, como suele decirse del quehacer artístico de Portocarrero, su obra pictórica participó en la década del 50 en las Bienales de Sao Paulo de 1951, Venecia de 1952 y Sao Paulo en 1957; realizó varios murales comisionados para el edificio de ESSO (1951) y el Hotel Habana Hilton (*Historia de las Antilles*, 1957), y presentó una exposición en la Unión Panamericana, en 1956. Y aunque durante este período hay menos diversidad en su temática, pues trabaja tomando un tema que repite con insistencia hasta agotarlo para luego tomar otro, "color, línea, [y] composición

dotan a cada uno de los temas abordados de una carga significativa y emocional propia, vale decir, de un contenido diferente"[64].

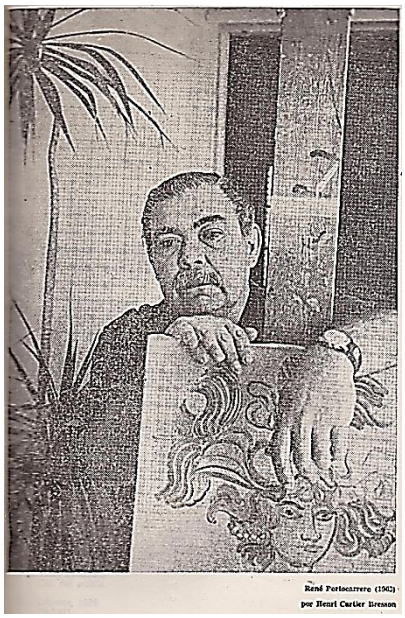


Fig. 28. René Portocarrero (1963).
Fotografía de Henri Cartier Bresson
(*Catálogo de la Exposición Retrospectiva*
en el Museo Nacional de La Habana, 1967).

[64] Pogolotti y Vásquez. *op. cit*., p. 8.

3.3. CUNDO BERMÚDEZ



Fig. 29. ***Juglares,* 1955**
Acuarela s/papel, 37 x 28 cm.
Firmado y fechado esquina inferior derecha.
Registro Nº 012, MAMC, *Donación OEA*
(Fotografía: Mateo González)

Secundino Bermúdez (La Habana, 1914-Miami, 2008), había hecho parte de la llamada Segunda Vanguardia que, en los años cuarenta, revolucionó las artes plásticas cubanas en la isla, llevando a primera línea el arte moderno que, en los cincuenta, con José Ignacio

Bermúdez y otros miembros del *Grupo de los Once* produjo, en opinión de Ricardo Pau-Llosa, la primera obra verdaderamente abstracta de Cuba[65] y, para Marta Traba, el mejor momento de la pintura cubana[66]. Durante esa última década Cundo Bermúdez exhibió obras en el Museo de Arte Moderno de Paris en 1951 y en Munich en 1952, y participó junto con Portocarrero en la XXVI Bienal de Venecia ese mismo año; cinco años después, participó en la Bienal de Sao Paulo y ganó el primer premio en la *Exposición Internacional de Arte del Caribe* del Museo de Arte de Houston.

Se ha considerado que fue entonces cuando el lenguaje visual de Bermúdez adquirió mayor abstracción y se entregó de lleno al tema de la música popular, uno de los grandes *leitmotivs* de su obra[67]**.** De hecho, a esa temática responden ***Juglares***, la pintura de 1955 que se conserva en el MAMC (Fig. 29), *El juglar* (Fig. 30), de ese mismo año, y no pocos *Flautistas*, sucesores de sus primeros músicos y predecesores de *Trío* (Fig. 35), cuadro emblemático de 1960, señalado como un hito dentro de su pintura.

Sobre la obra de Bermúdez de los años 40, a la que pertenecen los primeros músicos, Alfred H. Barr anotó que era "humorísticamente arcaica, pero vigorosa y original con sus armonías de color metálico", y David Alfaro Siqueiros señaló que "con tonos y primeros planos situados en profundidad pictórica, en contraposición, él construye y organiza, a veces de manera casi milagrosa"[68].

---

[65] *Identidad y variaciones. El pensamiento visual cubano en el exilio desde 1959*, en *Documents of 20th-century*, Latin American and Latino Art, ICAA–MFAH. International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston **(**Registro IC**AA:** 801497). **Pau-Llosa** (Ph. D, University of Florida 1980), es crítico cubano-americano de arte, residente en Miami. Sus artículos han aparecido en publicaciones de Estados Unidos y América latina, entre ellas *Outside Cuba/Fuera de Cuba* (Rutgers University and University of Miami). Fue Curador de las Bienales de Lima 1997 y 1999. Es autor de *Fernando De Szyszlo* (1991) y *Olga Amaral* (2000), entre otros libros.

[66] *Arte de América Latina 1900-1980.* p. 50.

[67] Mauricio Vicent, *Cundo Bermúdez, pintor cubano*, Diario El País, Puerto Rico, 1º de Noviembre de 2008.

[68] Ambos citados por Vicent, *op. cit*.



Fig. 30. ***El juglar***, **1955**
Acuarela / papel, 14,5 x 11 pulgadas
cernudaarte.com.

A los inicios de esa primera década pertenecen dos obras con el mismo título: *Tres músicos*, una acuarela y un óleo (Figs. 31 y 32, respectivamente), cuyas figuras y composición se repiten en este último en un estilo que para algunos es casi caricaturesco y juguetón[69], precursoras de otros músicos en los que, a partir de los años 50, la estilización comienza a tener dos rasgos inconfundibles que acompañarán a este artista a lo largo de su carrera**:** la figuración ingenua y la exuberancia del color[70], muy evidentes, por ejemplo, en *Sexteto habanero* (Fig. 33), en *La flautista* (Fig. 34) y en el emblemático *Trío.*

69 Giulio V. Blanc, en *Grove Art Online*, © 2009 Oxford University Press.

70 Wilfredo Cancio Isla y Sarah Moreno, *Muere el pintor de la luz y las escenas cubanas*, El Nuevo Herald, 31/10/2008. **Cancio** (Cuba 1960), es doctorado en Ciencias de la información (Universidad de La Laguna, España), ha sido profesor de la Universidad de la Habana y de Barry University (Florida); **Moreno** es periodista egresada de la Universidad de La Habana (1989) y Redactora cultural de El Nuevo Herald.

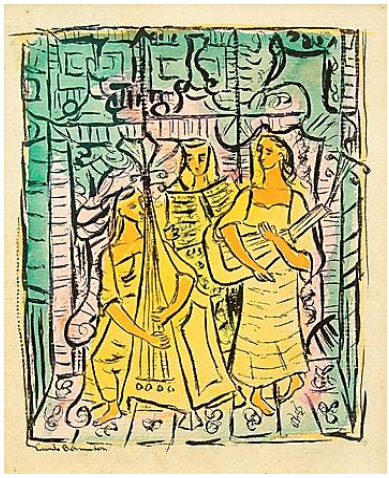


Fig. 31. ***Tres músicos***, *ca*. **1943**
Acuarela s/papel, 14 x 11,5 cm.
(*www.cernudaarte.com*).



Fig. 32. ***Tres músicos***, *ca*. **1943**
Óleo s/lienzo, 76,8 x 64,1 cm.
Lowe Art Museum, Miami.



Fig. 33. ***Sexteto habanero***, **1953**
Óleo s/lienzo.
Museo de Bellas Artes, Houston.



Fig. 34. ***La flautista***, *ca*. **1950**
(Cernuda Arte, *Important Cuban Artworks*)



Fig. 35. ***Trío***, **1960**
(*cubavistaalasseis.blog*)

Es en la mitad de la década 1950-60, cuando Bermúdez, bajo la influencia del abstraccionismo y sin abandonar totalmente la figuración, pinta los juglares y se hace notorio el hecho de que "si bien sus óleos contienen modelaje y perspectiva volumétricos en diversos grados de intensidad, sus aguazos en papel son uniformemente planos"[71].

Bermúdez estaba fuera de Cuba al irrumpir la Revolución y a su regreso no pudo coincidir ideológicamente con ella, como sí lo hizo Portocarrero; por lo que, si bien no fue perseguido, se le aisló e ignoró en los medios culturales en *un exilio interior, una soledad forzada*. En 1962 solicitó salir del país, lo cual se le autorizó en 1967, abandonando Cuba rumbo a Estados Unidos, como ya lo había hecho José Ignacio Bermúdez. Desde Washington, muy poco después viajó a Puerto Rico en busca del sol tropical y allí se estableció durante los siguientes 30 años. A raíz de esta última circunstancia, Pau-Llosa conjetura que es la semejanza entre las dos islas lo que explica que la obra artística de Bermúdez haya cambiado poco de temática o estilo a lo largo de los años[72]; temática que, mientras vivió en Cuba, mediante una figuración aparentemente ingenua, se tradujo en escenas de músicos y de unos cuantos aspectos cotidianos de la vida de la isla.

En ese sentido se ha dicho que Cundo Bermúdez estilizó en sus lienzos el colorido, la luz brillante, los sitios típicos y las escenas musicales de su Cuba natal[73]. El crítico y curador de arte Aldo Menéndez señala en las obras de Bermúdez "la cubanía de sus hábitats"[74]; y, Roberto Méndez Martínez menciona la búsqueda de lo cubano y la fidelidad del pintor a una temática muy cubana[75]. El propio artista dio testimonio de ello en una entrevista en la Universidad Internacional de Florida, FIU, en 2008: "Cuando llegué a Puerto Rico, sentí que

---

71 Pau-Llosa, *op. cit.*

72 *Ibídem*, pág. 69.

73 Vicent, *op. cit.*

74 *Cundo Bermúdez: The Artist, The Friend*, El Nuevo Herald, 12 de Octubre de 2013. **Menéndez** es egresado de la Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro de Cuba; fue Director de la Revista Revolución y Cultura.

75 *Cundo Bermúdez. Con un poco de rabia y muchísima nostalgia,* en *www.ipscuba.net/index. php.* **Mendez M.** (Cuba 1958), es Doctor en Ciencias sobre Arte del Instituto Superior de Arte de La Habana (2000).

había llegado a una región de Cuba que no había conocido antes… Sigo pintando,… Y claro que pinto a Cuba, porque Cuba nunca salió de mí"[76]. Esa *cubanía* predominante en Bermúdez, o también *cubanidad* –como Miguel Rojas Mix denomina–, junto con la *chilenidad*, son ejemplo de la *transformación de un hecho histórico en naturaleza como recurso retórico esencial del imaginario nacional*[77].



Fig. 36. De derecha a izquierda, Cundo Bermúdez, José Gómez Sicre, María Luisa Gómez Mena[78], Mario Carreño y Felipe Orlando, entre otros. Los cuadros que se encuentran al fondo son todos de Cundo. Exposición conjunta de Cundo Bermúdez y Felipe Orlando en el Lyceum, en 1943 (www.cubanartnews.org/es/news/historical-close-up),

76 Cancio Isla y otro, *op. cit*.

77 *Publicaciones y artículos* (*http://miguelrojasmix/ap/*). **Rojas M.** (Santiago de Chile en 1934), es Catedrático de la Sorbona, en la Universidad de París VIII, y en el Instituto de Altos Estudios de América Latina; fundador del Instituto de Arte y Cultura Latinoamericano de la Universidad de Chile y Director del Centro Extremeño de Estudios y Cooperación Iberoamericana, CEXECI.

78 **María Luisa Gómez Mena** (Cuba 1907-Madrid 1959), quien también aparece en la fotografía del Capítulo I, codueña de numerosos ingenios azucareros y bienes inmuebles, inició una importante labor de mecenazgo a favor de los jóvenes pintores modernos de la isla fundando en La Habana, en 1942, la Galería del Prado, centro gravitatorio de la vanguardia plástica cubana, donde se mostraba una exposición permanente de obras de los pintores cubanos contemporáneos, que contribuyó a la consolidación del arte moderno en Cuba. Allí, con José Gómez Sicre y Alfred H. Barr Jr. se organizó la muestra colectiva "Pintores Cubanos Modernos" para el MOMA, proyecto que, materializado en 1944, agrupó a trece pintores y 75 obras y produjo una monografía, *Pintura Cubana de hoy / Cuban Painting of today*, que dio a conocer internacionalmente a los pintores cubanos, legitimando en el terreno del arte la llamada "escuela de la Habana" (José Ramón Alonso Lorea, *María Luisa Gómez Mena. Al rescate de una imagen cultural*, en *Revista Hispano-Cubana*, Nº 34, Madrid, 2009, pp. 141-154).



Cuban artists at a "bon voyage" party in Vedado for Mario Carreño and José Gómez Sicre, leaving for New York to attend the MoMA exhibition. Back row, from left: Luis Martínez Pedro, novelist Enrique Labrador Ruiz, José Gómez Sicre, Felipe Orlando, and Cundo Bermúdez. Seated: Victor Manuel, Amelia Peláez, Mario Carreño. Cortesía de Dr. Alejandro Anreus.

Fig. 37. "El arte cubano moderno en Nueva York: *La exposición del MoMA del 1944"*, Alejandro Anreus (*Cuban Art News*, Abril 2014).

3.4. JOSÉ YGNACIO BERMÚDEZ



Fig. 37. ***Noche de luna*, 1958**
Óleo/lienzo, 72 x 50 cm.
Firmado y fechado esquina inferior derecha.
Registro MAMC 004, *Donación OEA.*
(Fotografía: Mateo González)

José Ygnacio Bermúdez (La Habana, 1922-Phoenix, 1998), como Portocarrero, perteneció al *Grupo de los Once*, que irrumpió en el panorama plástico de los años 50 contrapuesto a la tradición pictórica anterior, y cuya producción abstracta se tradujo en un arte diferente de gestos, manchas o colores, pero sin mayor fidelidad a una determinada línea de expresión,

dada la visible heterogeneidad de los discursos pictóricos reunidos en el grupo[79]. Por ejemplo, el abstraccionismo de Bermúdez de entonces, considerado por Luis cercano a la estética zen[80], contrasta con el *horror al vacío* de Portocarrero y con la figuración de Cundo.

Como sucede con otros artistas cubanos que partieron al exilio a raíz de la revolución de 1959, el nombre de José Ignacio Bermúdez ha sido borrado de la *historia oficial* del arte cubano del siglo XX, desapareciendo sus obras de las paredes del Museo Nacional de Bellas Artes y silenciando sus ejecutorias[81], como el Premio que obtuvo en el VI Salón de Pintura y Escultura realizado en 1953 en los Salones del Capitolio Nacional de La Habana y su exposición individual de óleos y dibujos en el *Lyceum* de la Habana[82] ese mismo año.

Bermúdez durante los años de esa misma década, y antes de exiliarse en los Estados Unidos, también había participado en la III Bienal de Sao Paulo (Museo de Arte Moderno, Pabellón de la Pan American Union, 1955), en la Exposición *Recent Paintings of Cuba* en la Roland Aenlle Gallery (Nueva York, 1956), en la IV Bienal de Sao Paulo (1957), en la Exposición *Recent Adquisitions*, en el MOMA (1957), en la *Bicentennial International Exhibition.*

---

[79] *Grupo Los Once*, en *Artes Visuales, Cuba* (*http://www.encaribe.org/es/article/grupo-de-los-once*).

[80] *El Impacto de los Once*. En cuanto a las características del arte Zen, Inés Martín y Rubén González señalan que principalmente son la espontaneidad en el trazo, la ausencia de simetría y la existencia de vacíos en el cuadro, vacío que forma parte de la obra, no un fondo sin pintar (Artículo *El Zen y el Arte*, en *www.actiweb.es/zen/arte_zen.*).

[81] Ileana Fuentes, *Profetas por conocer*, en *cubaencuentro.com*, *Encuentro en la red*, 28 de Octubre de 2005 (*http://arch1.cubaencuentro.com/cultura*). **Fuentes** (La Habana 1948), llegó a los Estados Unidos en 1960. Licenciada en Historia de la Universidad Fordham (Nueva York), fue Directora del Centro Cultural Cubano, de la Revista *Unveiling Cuba*, y Directora de la Oficina de Artes Hispanas de la Universidad Rutgers. Es coautora de *Outside Cuba/Fuera de Cuba: Artistas Cubanos Contemporáneos.*

[82] El ***Lyceum***, organización cultural privada fundada en 1929, propició un salón libre para los artistas del arte de vanguardia que, en términos de Gómez Sicre, "estimuló desde el primer momento la pintura moderna cubana, cediendo sin restricción sus salas a todos los artistas nuevos". Allí comenzaron a darse a conocer muchos artistas plásticos que luego adquirieron fama internacional, hasta cuando su gestión cultural fue interrumpida en 1968 con su incautación por el gobierno cubano (*El Lyceum de La Habana como institución cultural*, Rosario Rexach, en *cvc.cervantes.es/literatura/aih/*). **Rexach** (Cuba 1912-Estados Unidos 2003), fue Profesora de la Universidad de La Habana, fundadora de la Sociedad Cubana de Filosofía y dos veces Presidenta del *Lyceum.* En el exilio fue Presidenta del Círculo de Cultura Panamericano y Miembro de Número de la Academia Norteamericana de la Lengua Española.

Contemporary Painting and Sculpture (Carnegie Institute of Pittsburgh, 1958), en la Exposición *Oil Collages and Drawings* en la Galería 4 (Detroit, 1958), y en la *Contemporary Drawings from Latin America* en la Unión Panamericana, Washington (1959).

Bayón ya señalaba en 1974 que "especialmente resulta difícil reunir información sobre algunos buenos pintores cubanos que viven y actúan hoy fuera de Cuba"[83], y ello es válido respecto a José I. Bermúdez tanto por la mencionada exclusión de la historia nacional de la plástica de su país, como por su mayor dedicación, y de manera exitosa, al diseño gráfico en los años 60 y siguientes. Desde 1946 se desempeñaba como diseñador gráfico en La Habana, donde ganó en 1950 el premio del cartel del Carnaval de ese año; había participado en la IV Bienal de Litografía Contemporánea a color (Cincinnati, 1956), y obtenido otros premios en convocatorias de *afiches*, incluido el del primer concurso de carácter internacional convocado por las Naciones Unidas[84]. Como lo señala Luis A. González Pastrana, Bermúdez se contaba en la década de los 50, junto con Luis Martínez Pedro y Raúl Martínez, entre "quienes, además de pintores abstractos en ese momento y pertenecientes al grupo *Los Once*, se destacaron como artistas gráficos desvinculados de aquella tendencia pictoricista que predominaba desde comienzos de siglo, y combinaron perfectamente la abstracción y el diseño gráfico"[85], logrando alcanzar efectos comunicativos de altos valores estéticos. Cabe anotar que Bermúdez Vásquez participó en la I Bienal Americana de Artes Gráficas (Cali 1971), donde obtuvo el Segundo Premio (Fig. 44).

Un collage (Fig. 40) expuesto en la Exposición *Recent Paintings of Cuba* en la Roland Aenlle Gallery en 1956, otro de 1957 (Fig. 41) que se encuentra en el MoMA, y un tercero (Fig. 42), ejecutado un año antes de *Noche de luna*, muestran el tipo de abstraccionismo de Bermúdez,

---

83 *Aventura plástica en América Latina*, p. 205.

84 Boletín Nº 7 del Museo de Arte Moderno de Nueva York, Junio 30 de 1957.

85 *Un grito en la pared: algunas consideraciones generales sobre el cartel desde el principio de la Revolución hasta la década del setenta del siglo XX. Arte y políticas de identidad*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. Murcia (España), Vol. 2 (diciembre 2010,) pp. 63-80.ISSN edición impresa: 1889-979X. ISSN edición web (http://revistas.um.es/api): 1989-8452. **González P.** es Publicista y Diseñador gráfico cubano, Licenciado en Comunicación Audiovisual y Fotografía (Instituto Superior de Arte, Cuba 2005) y Magíster en Historia del Arte y Diseño gráfico (Universidad de La Habana, 2011).

característico de las obras realizadas en la década 1950-60, más cercano al informalismo europeo que al expresionismo abstracto, a pesar de haberse radicado en los Estados Unidos.



Fig. 40. ***Cleavage,* 1955**.
Collage de papel y tela, con carboncillo sobre lino sobre cartón,
50,8 x 66,0 cm.
Colección Rockefeller (*Christie´s*).

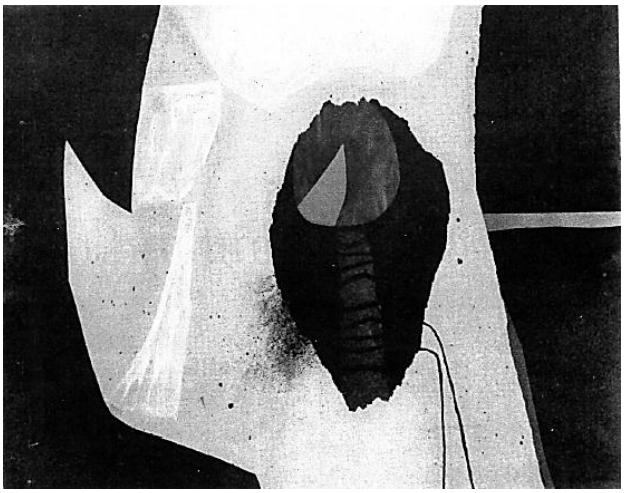


Fig. 41. ***Microflora***, 1956
Collage s/papel, con carboncillo
Museo de Arte Moderno de Nueva York
(*Arte en América,* N° 3 de 1959)



Fig. 42. ***Sin título***, **1957**
Collage, 48,26 x 63,5 cm.
Fuente: *http://arch1.cubaencuentro.com/cultura/2005*.

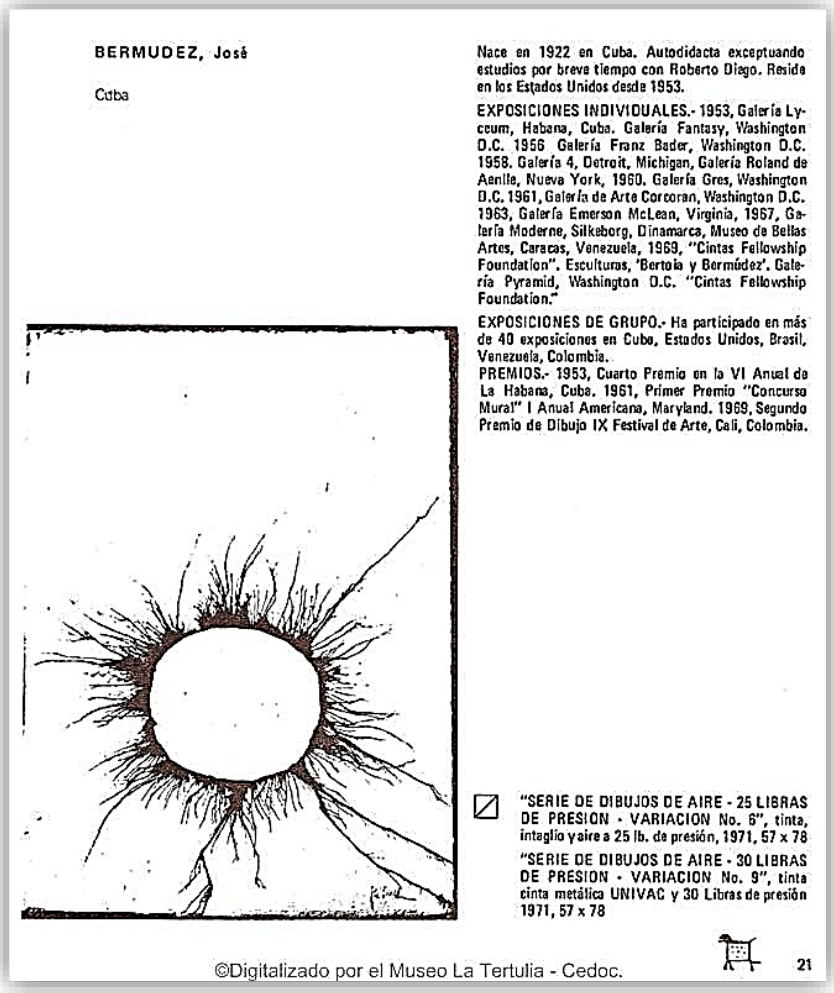
Las tres obras antes ilustradas, así como la *Noche de Luna* del MAMC (Fig. 37), evidencian la tendencia del artista hacia formas recortadas con apariencia de collage, o propiamente collages. Su colorido, de baja tonalidad, muestra una obra artística más silenciosa que estridente y da una sensación de espiritualidad; a diferencia del colorido de las obras de sus dos compatriotas antes reseñados.

Paradójicamente, el énfasis informativo y disperso sobre la exitosa producción de José Ygnacio Bermúdez en el exilio en el campo del diseño gráfico ha contribuido a soslayar la dimensión de su obra[86].

[86] Por ejemplo, tras una búsqueda en el Archivo Digital de Documentos del Arte Latinoamericano y Latino de Siglo XX del IC**AA**/MFA**H**, Centro Internacional para las Artes de las Américas del Museo de Bellas Artes de Houston, la más importante fuente documental sobre el arte de Latinoamérica, aparece que no hay registros sobre este artista.



Fig. 43. En la fotografía, de izquierda a derecha: Aloisio Magalhaes, José Ygnacio Bermúdez, José Gómez Sicre, Roland De Aenlle (adelante), René D. Harnoncourt y Alfred H. Barr (Fotografía publicada en 1960 en la Revista *Plástica* N° 16, tomada de *Plástica dieciocho* de 2007)



BERMUDEZ, José

Cuba

Nace en 1922 en Cuba. Autodidacta exceptuando estudios por breve tiempo con Roberto Diego. Reside en los Estados Unidos desde 1953.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES.- 1953, Galería Lyceum, Habana, Cuba. Galería Fantasy, Washington D.C. 1956 Galería Franz Bader, Washington D.C. 1958. Galería 4, Detroit, Michigan, Galería Roland de Aenlle, Nueva York, 1960. Galería Gres, Washington D.C. 1961, Galería de Arte Corcoran, Washington D.C. 1963, Galería Emerson McLean, Virginia, 1967, Galería Moderne, Silkeborg, Dinamarca, Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela, 1969, "Cintas Fellowship Foundation". Esculturas, 'Bertoia y Bermúdez'. Galería Pyramid, Washington D.C. "Cintas Fellowship Foundation."

EXPOSICIONES DE GRUPO.- Ha participado en más de 40 exposiciones en Cuba, Estados Unidos, Brasil, Venezuela, Colombia.

PREMIOS.- 1953, Cuarto Premio en la VI Anual de La Habana, Cuba. 1961, Primer Premio "Concurso Mural" I Anual Americana, Maryland. 1969, Segundo Premio de Dibujo IX Festival de Arte, Cali, Colombia.

"SERIE DE DIBUJOS DE AIRE - 25 LIBRAS DE PRESION - VARIACION No. 6", tinta, intaglio y aire a 25 lb. de presión, 1971, 57 x 78

"SERIE DE DIBUJOS DE AIRE - 30 LIBRAS DE PRESION - VARIACION No. 9", tinta cinta metálica UNIVAC y 30 Libras de presión 1971, 57 x 78

©Digitalizado por el Museo La Tertulia - Cedoc.

Fig. 44. Del *Catálogo de la I Bienal Americana de Artes Gráficas* (Cali 1971).

3.5. JOSÉ ANTONIO VELÁSQUEZ

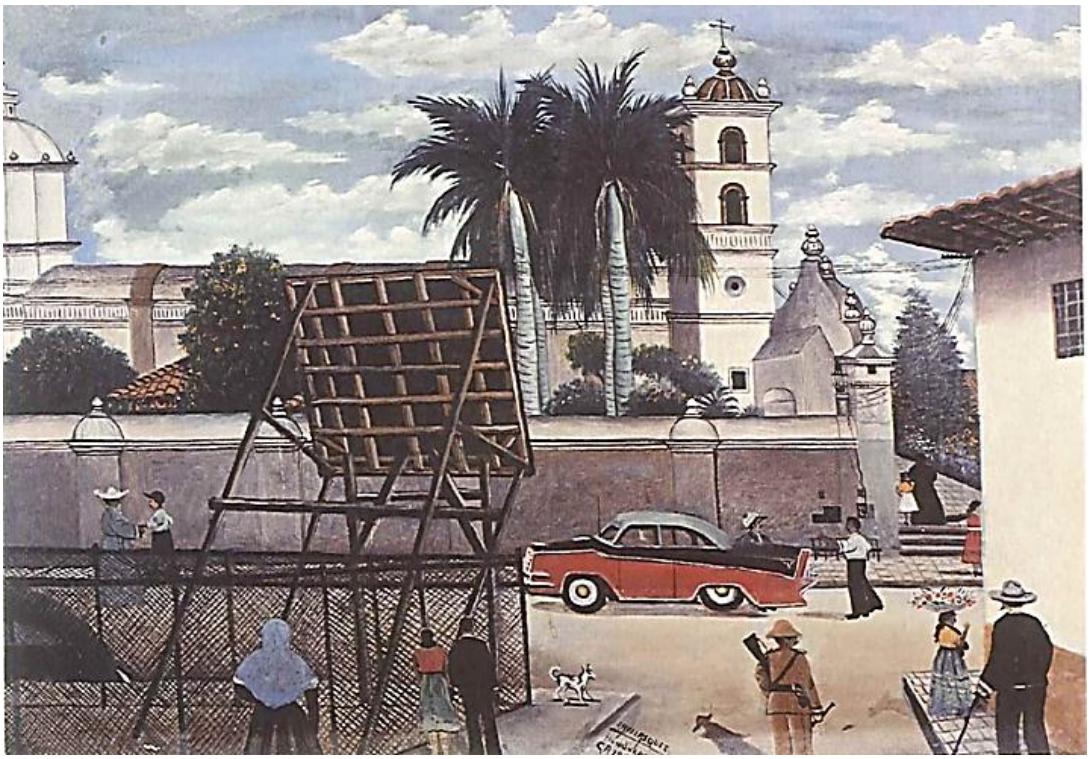


Fig. 45. ***Visita a Tegucigalpa***, **1957**
Óleo s/lienzo, 66 x 94 cm.
Firmado y fechado centro margen inferior.
Registro Nº 216 MAMC, *Donación OEA*.
(Fotografía: Mateo González)

La inclusión del pintor hondureño José Antonio Velásquez (Caridad, 1906-Tegucigalpa, 1983) en el grupo de artistas latinoamericanos que hicieron parte del *boom* en la década de 1950, la presencia de una de sus obras en la exposición de *Arte Latinoamericano Contemporáneo* de Cartagena en 1959, así como su anterior participación en la Primera Bienal Iberoamericana de Arte (Madrid, 1951) y en la Segunda; poco después con seis cuadros en la Bienal de Sao Paulo; y, en particular, su exposición individual en la OEA en 1954, requieren una explicación previa para entenderlas, pues las características de la producción pictórica de Velásquez, considerado el mejor *pintor primitivista* de Latinoamérica, distan de las de los otros artistas de la *Década emergente*, primordialmente abstraccionistas y neofigurativos y, por lo tanto, contrasta en medio de las de aquellos cuyas obras conforman la Colección fundacional del MAMC.

En la Memoria-Catálogo de la *Exposición de Pintores y Pinturas latinoamericanos de la década de 1960* (Caracas, 1964), Thomas M. Messer consideró pertinente consignar un aparte titulado *Arte Primitivo* antes de reseñar al pintor Raimundo De Oliveira, incluido entre los artistas reunidos. Señala allí que un pintor primitivista popularmente se concibe como aquel que, apartado de las corrientes mundiales del momento e ignorante de ellas, se expresa honestamente de una manera ingenua y enteramente de su propia creación y, por lo tanto, está libre de cualquier influencia externa y modos artísticos tradicionales; en consecuencia, de acuerdo con este criterio popular, el artista primitivo no debe haber aprendido (o haber sido enseñado) y, sin embargo, ser capaz de resolver las complejidades del lenguaje artístico y de las técnicas subyacentes. Más aún, desde el punto de vista popular, se le considera una especie de infante que, a pesar de la edad y experiencia, presumiblemente por un proceso de retardo artificial, conserva una inocencia que es asemejada a arte o a una procurada expresión pura. Y, por último, se le atribuyen raíces que sus colegas, más sofisticados, presumiblemente han abandonado como resultado de la imitación de clichés internacionales. Pero esos criterios distintivos –señala Messer–, no tienen sentido porque el arte no es inconsciente, ni infantil, ni impensado, ni viable fuera de una determinada tradición (que *per se* es colectiva y sofisticada en lugar de personal y *naïf*); y mucho menos si es arte honesto en sentido primario. Por el contrario –agrega–, la creación artística es artificial, tortuosa y dependiente de intuiciones colectivas, por lo que el arte primitivo es entonces básicamente aún dubitable, y solo el análisis de obras específicas a la luz de estos últimos conceptos, puede resolver la contradicción del término *arte primitivo*, ya sea descubriendo qué tan no primitivistas son ellas o despojándolas de su pretensión de ser arte. Lo que perdure después de esa disección quirúrgica –concluye Messer–, es arte primitivo como lenguaje contemporáneo válido[87].

[87] *Op. cit.*, p. 16: "Who and what is a 'primitive artist' today? Popularly -and inaccurately- someone who, living apart from the worldly currents of the age and unaware of them, finds refuge in an honest, naive expression entirely of his own creation, and who therefore is free of external influences of any kind. Obviously, the artistic means employed by such a man cannot be traditional, since tradition is in itself collective and sophisticated rather than personal and naive. The primitive painter according to such notions must be untaught yet able to resolve the complexities of pictorial language and its underlying techniques. For if he can not, he is no artist -though primitive he may be. He is further, in the popular view, some sort of child who- despite age and experience, presumably through some process of artificial retardation -preserves an innocence that is, again falsely, equated with art or with the striving for pure expression. And, finally, he is often credited with possessing indigenous roots that his more sophisticated colleagues have, presumably, surrendered as a result of habitual imitation

Un claro ejemplo de criterios controvertidos por Messer es lo expresado por Luis Mariñas Otero en 1959, quien al referirse a Velásquez le adscribe los atributos popularmente considerados propios del primitivismo: "es un primitivista por su autodidactismo y carencia de contacto con las corrientes pictóricas actuales, por su espontaneidad y su falta total de preparación artística… Sus cuadros tienen, como es lógico, defectos de perspectiva, pero pintados con atención al detalle, con fidelidad al color y con simpática ingenuidad…"[88].

Sin embargo, la inclusión de Oliveira Da Silva en la exhibición de Caracas a cuya realización contribuyó el apoyo de Gómez Sicre desde la OEA, así como la participación de Velásquez en la de Cartagena de 1959 por iniciativa de este, implican, por lo tanto, que las producciones artísticas de los dos pintores y el lenguaje pictórico de ambos se conforman a los criterios antes expuestos por el norteamericano y, sin lugar a dudas, compartidos por el cubano, "quien por esos tiempos logra ver en la espontaneidad del arte primitivo… una variante inconsciente del arte moderno"[89]. Lo expresado por Messer antes de referirse a Oliveira, resulta entonces aplicable también a Velásquez en tanto que, como el brasileño, fue capaz de aplicar una destreza autodidacta con los materiales a temas no de moda, con una considerable sofisticación que en su obra pictórica subyace bajo una fachada ingenua[90].

En términos de Damián Bayón, la obra de Velásquez representa a su modo su mundo cotidiano, cuyo eje principal e insistentemente reiterativo es la población de San Antonio de

---

of international *clichés*. None of this description makes sense, for art is neither unconscious, childlike, nor untaught. Nor is it viable outside a determining tradition. Least of all is it honest in a primitive sense. On the contrary, creative expression is artificial, devious, and dependent upon collective insights. Primitive art today then is primarily suspect. Closer investigation of specific works will almost certainly dissolve the contradiction in terms in the phrase 'primitive art' either by revealing those works as not so primitive or by stripping them of their claim to being art. What may remain, after this kind of surgery, is so-called primitive art as a valid contemporary idiom".

[88] *Cuadernos hispanoamericanos*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid 1959, reproducido en *Acercamiento a la cultura de Honduras*, Litografía Iberoamericana, Tegucigalpa 2009, pp. 110-111. **Mariñas** (1928-1988), escritor español, fue Diplomático en Honduras en la década 1950-60.

[89] Catálogo *Art of the Americas* de la Colección de la OEA, OAS/AMA, N° 120.

[90] *Ibídem***:** "… the so-called primitive artist is able to apply a skill with materials, often self-taught, to unfashionable subject-matter, thereby disguising considerable sophistication behind a naive façade".

Oriente en donde se desempeñó como telegrafista antes de dedicarse de lleno a pintar como oficio; y, como los mejores *naïf*, jerarquiza la naturaleza, los edificios y las gentes que los pueblan, según un criterio subjetivo donde la perspectiva se pliega a sus deseos y el colorido utilizado agrega encanto a sus obras, generalmente de reducidas dimensiones[91]. Por ello su obra ***Visita a Tegucigalpa***, de 1957 (Fig. 45), conservada en el MAMC, resulta casi excepcional para el período, por tratar un tema que se sale de su entorno habitual.

Pintada al óleo, sobre un lienzo de formato apaisado, esa obra es de las pocas escenas citadinas que Velásquez hizo en sus esporádicas visitas a la capital, donde se radicaría en 1962 después de pasar la mayor parte de su período artístico en San Antonio de Oriente, una localidad rural caracterizada por una vegetación y un verdor intenso que el pintor supo observar y manejar con minuciosa dedicación desde 1933 y que pintó obsesivamente (Figs. 49-52). Así como los paisajes de San Antonio de Oriente relatan la actividad del pueblo, la ***Visita a Tegucigalpa*** narra el transcurrir de un mundo citadino con sus vehículos, vallas publicitarias, espacios urbanos y transeúntes, donde no hay elementos fantásticos: el artista se adhiere a la realidad y construye un inventario con todo lo que sus ojos capturan sin que los matices y la gracia de la pintura hagan perder la esencia de la realidad *retratada* (Figs. 46 y 48).



Fig. 46. Catedral de Tegucigalpa 1959 (Fotografías: *Pinterest*)

91 *Arte hispanoamericano de los siglos XIX y X*, p. 155.

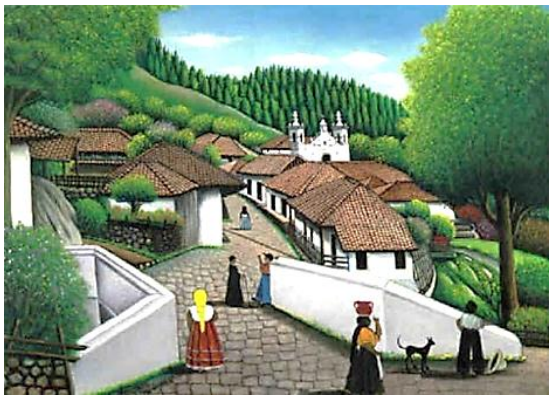


Fig. 47. ***San Antonio de Oriente***, **1966**
Óleo s/lienzo, 55,3 x 75,5 cm. (*ArNet.com*)

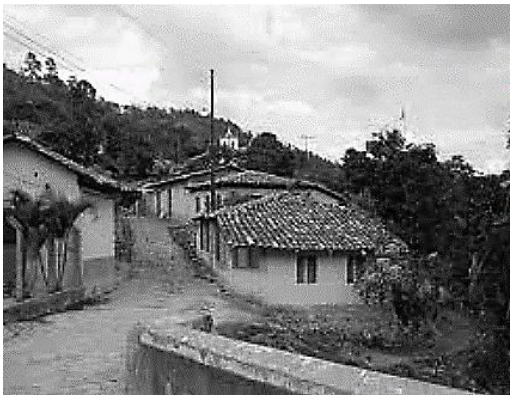


Fig. 48. San Antonio de Oriente
(Fotografía: *Once Noticias*)

Sin tener conciencia de ello, el pintor hondureño empleó las prácticas de composición y técnicas comunes a los pintores franceses precursores del género *naïf* (a quienes, en su época, también resultó complejo ubicar entre los artistas de vanguardia); y, así como el ex empleado de correos Louis Vivin (1861-1936) pintaba los edificios de Paris detallando cada ladrillo, o tal como el ex agente de Aduanas, *le douanier* Henri Rousseau (1844-1910), se esmeraba en detallar las hojas de la foresta, Velásquez pintó cada teja de los techos o cada piedra de los muros (Figs. 49-52).



Fig. 49. ***San Antonio de Oriente***, **1957**
Óleo s/lienzo, 69,8 x 90,2 cm.
Museo de Bellas Artes de Bilbao



Fig. 50. ***San Antonio de Oriente***
(*www.honduras.com/museum/pint*)

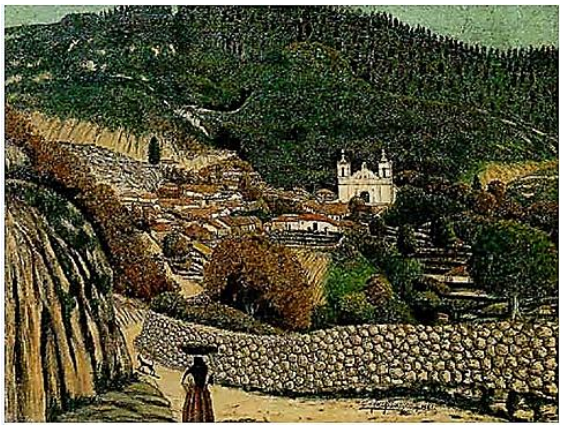


Fig. 51. ***San Antonio de Oriente,* 1961**
(Fotografía: Pinterest)



Fig. 52. ***Vista de San Antonio de Oriente*, 1957**
Óleo s/tela, 26 x 37 pulgadas
(Catálogo *Art of the Americas*, Colección OEA)



Fig. 53. José Antonio Velásquez. 1977
(Fotografía: *EcuRed*)

.

3.6. ARMANDO MORALES



Fig. 54. ***Fruta nocturna*.1957**
Óleo/lienzo, 40 x 95 cm.
Firmado y fechado esquina inferior izquierda.
Registro 142 MAMC, *Donación OEA*.
(Fotografía: Mateo González)

A diferencia de varios de los artistas del grupo comentado, Armando Morales (Granada, 1927-Miami, 2011), salió de su país natal apenas a mediados de la década de los 50. En 1954 participó en la II Bienal Hispanoamericana de Arte de La Habana donde ganó el Primer Premio. En 1956 participó en el Certamen de Pintura Centroamericano "15 de Septiembre" celebrado en Guatemala donde ganó el Primer Premio con la obra *Spook Tree* (Fig. 66), que luego fue adquirida por el MoMA. Ese mismo año Morales obtuvo otro premio tras ser incluido por José Gómez Sicre en la Exposición del Caribe en Houston, Texas; en 1957 participó en la muestra *Seis Artistas de Nicaragua* en la Unión Panamericana; y, en 1959 el crítico cubano le organizó una exposición en el Instituto de Arte Contemporáneo de Lima, participó en la V Bienal de Sao Paulo donde ganó el *Premio Ernesto Wolf* como mejor artista latinoamericano y en la de *Arte Latinoamericano Contemporáneo* de Cartagena. En 1960 obtuvo una beca de la *John Simon Guggenheim Memorial Foundation*. Es la pintura del tipo expuesto en estos eventos, que tiene poco en común con la pintura abstracta de procedencia

europea, lo que, en opinión de Marta Traba, lo hace descollar en Nueva York entre la lista de artistas latinoamericanos de tendencia abstracta[92].

La pintura previa de Morales era paisajística, realista y cercana al romanticismo, como se observa en *Paisaje de Granada*, de 1948 (Fig. 55) y *Momotombo*, de 1950 (Fig. 56), que retratan su entorno nicaraguense; seguida por una producción inmediata que oscila entre la figuración y la semiabstracción, como en *Sin título* de 1953 (Fig. 57) y *Perra pariendo* de 1956 (Fig. 58); y que, poco después, se vuelve abstracta. Hacia 1966 Morales retornaría definitivamente a la pintura figurativa.



Fig. 55. ***Paisaje de Granada*, 1948**
Óleo s/tela, 50,8 x 60,96 cm.
(*www.arnet.com/armando morales/...*)



Fig. 56. ***Momotombo*, 1950**
Óleo s/tela, 38,1 x 48,26 cm.
(*www.arnet.com/armando morales/...*)



Fig. 57. ***Sin título*, 1953**
Óleo s/papel, 25,7 x 37,8 cm.
(*www.arnet.com/armando morales/...*)

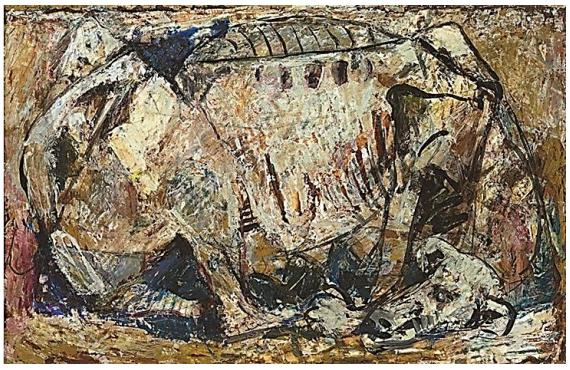


Fig. 58. ***La perra pariendo*, 1956**
Óleo s/papel sobre cartón, 23,5 x 35,9 cm.
(*www.arnet.com/armando morales/...*)

[92] *Hombre americano a todo color*, pág. 37.

Al período previo al regreso de Morales a la figuración, corresponde el óleo de la Colección Fundacional ***Fruta nocturna*** de 1956 (Fig. 54), junto con una serie de pinturas abstractas sin mayor rigor geométrico y con ciertas asimetrías proyectadas y acentuadas por ricas texturas y por una extraña luz crepuscular, como en *Metamorfosis* y *Sin título*, ambas de 1957 (Figs. 59-60), *Sereias II* de 1958 y *Requiem* de 1962. En estas obras, como en la pintura del MAMC, la obra es todo el espacio**:** no hay forma y fondo, las zonas tonales danzan entre la oscuridad y ciertos destellos de luz, y crean una sensación de armonía unificada por el colorido atmosférico donde formas cercanas a piedras y lascas nos remiten a geografías.



Fig. 59. ***Metamorfosis*, 1957**
Óleo s/lienzo, 95,25 x 143,51 cm.
(Catálogo OEA, N° 78)



Fig. 60. ***Sin título*, 1957**
Óleo s/lienzo, 27,5 x 40,5 cm.
(*www.arnet.com/armando morales/...*)



Fig. 61. ***Sereias II*, 1958**
Óleo y estopa s/tela, 96,2 x 143,6 cm
(Colección MAC-USP)



Fig. 62. ***Requiem*, 1962**
Óleo s/ tela, 101 x 165 cm.
(Colección MAC de Panamá)

El título del óleo de Morales que hace parte de la Colección del MAMC, resulta premonitorio de lo que una década después y años más tarde sería icónico en la pintura del nicaragüense donde "La imagen sale –dice Marta Traba–, de espesas frutas, a veces sostenidas por trípodes, que ocupan todo el espacio y tienden a desbordarlo… Excesivas, las imágenes-frutas

explicitan un sorprendente mundo orgánico, que resulta casi bárbaro en este meticuloso constructor lírico"[93]**.** Aún en las obras figurativas de décadas siguientes, como *Naturaleza muerta*, de 1970 (Fig. 63), *Dos mangos, dos peras y una silla*, de 1985 (Fig. 64), y *Naturaleza muerta con peras*, de 1987 (Fig. 65), Morales conserva los rasgos de composición de su época abstraccionista**:** los arcos o semicírculos y figuras angulosas ("Peras isósceles, herrumbradas o cobrizas…, los embudos que hacen triangular la irisación…", que señala Damián Bayón en obras de los 80[94]), son comunes; y perduran las mismas tonalidades de luz y sombra y atmósfera que, para Dore Ashton, "sugieren la presencia de fenómenos sobrenaturales, resplandores lejanos que no son de este mundo […] buscando más bien una atmósfera de conjunto, acorde con la noción de *lo real maravilloso* expresada por Alejo Carpentier"[95].



Fig. 63. ***Naturaleza muerta,* 1970**
Óleo sobre tela, 81 x 66 cm.
(Catálogo *4 Maestros latinoamericanos*)



Fig. 64. ***Dos mangos, dos peras y una silla,* 1985**
Óleo sobre tela, s/cartón. 38 x 61 cm.
(*www.arnet.com/armando morales/...*).

93 *La imagen rescatada***,** en *Hombre americano a todo color*, pp. 37 y 43.

94 *La pintura de Armando Morales: una irisación en la sombra*, Revista Arte en Colombia Internacional Nº 26, Bogotá, Febrero 1885, p. 26 y 27.

95 *Y los sueños, sueños son*, en Catálogo *4 Maestros latinoamericanos*, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1987, p. 20. **Ashton**, nacida en New Jersey (1928), se graduó en Historia del arte (Harvard, 1951), fue crítica de arte del New York Times, Profesora de Historia del arte en el Pratt Institute,de Filosofía del arte en The School of Visual Arts (Nueva York), y autora de *The New York School: A Cultural Reckoning* (1973), sobre Expresionismo abstracto.



Fig. 65. ***Naturaleza muerta con peras*, 1987**
Acrílico sobre lienzo, 60 x 50 cm.
(*www.arnet.com/armandomorales/...*).

Las modulaciones de luz y sombra, observables en estos óleos y, en general, en toda la obra pictórica de Morales, según la citada crítica norteamericana, les dan una *atmósfera mítica fuera del tiempo histórico*[96] (atemporalidad *sobre la cual se apoya el mito*, que Marta Traba ha encontrado en las pinturas de De Szyszlo y Obregón[97]). Ese mítico y misterioso universo visual lo mezcla Morales en su obra de carácter abstractizante *Árbol-espanto* de 1956 (Fig. 66) que, en opinión de Julio Valle-Castillo, es "hijo de las quemas agrícolas, del pensamiento mágico o fantasmagoría indígena, y de la gestualidad sugestiva nocturna"[98]. Se trata, en términos de Bayón, de un "ambiente" *personal e intransferible* que Morales crea con la extraña mixtura de objetos y elementos familiares "enfocados siempre en lo que tienen o podrían tener de mágico"[99].

---

[96] *Ibídem*, p. 21.

[97] *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, México, Siglo XXI, 1973, pág. 96.

[98] *Armando Morales: un renacentista del trópico*, en *LENGUA*, Revista de la Academia Nicaragüense de la Lengua, 2a época, núm. 36, Febrero 2012, Pág. 32).

[99] *Op. cit.*, p. 27.



Fig. 66. ***Spook Tree***, **1956**
Óleo s/lienzo, 130 x 57.9 cm.
(MoMA)

Las raíces de lo *real maravilloso* y de ese elemento *mítico* en las obras del pintor nicaragüense, según él mismo las atribuye, las ha reseñado Diana Moreinis, en *El arte mágico de Armando Morales*:

> "Las obras de Armando Morales logran transportarnos, de inmediato, a un mundo mágico. Dentro del ambiente artístico, hablaríamos del realismo mágico de sus obras. Deseábamos saber qué le inspiraba, si tenía que ver con sus sueños o si simplemente seguía un estilo metafísico de algunos de sus contemporáneos. Con holgura y sinceridad, Morales nos explicó de primera mano de dónde proviene esa inspiración, de la técnica que usa para lograr ese efecto místico en las superficies y, poco a poco, nos ayudó a comprender de dónde provienen los temas de sus obras. *Yo digo en broma, pero sólo medio en broma*, nos comenta, *que en la noche, yo me voy a otro mundo y visito o hago contacto con otros seres, porque yo tengo sueños muy extraños y muchas veces, después de despertarme pienso eso… Eso probablemente es falso, pero tú sabes que lo falso muchas veces es cierto… En el arte no hay nada más falso que la verdad*. Y prosigue: *El cuadro quiere decir algo… y uno hereda cosas que ha visto en el pasado… y a través de la genética recibimos información de nuestros antepasados. Puede que algunos de ellos tuviesen algún talento artístico pero no tenían la forma de expresarlo. Entonces resulta que yo, que soy un descendiente, tengo una cantidad de características que ellos no tenían. Tengo disciplina, tengo trabajo, tengo buena memoria, buena vista, leo mucho, estoy muy informado,… A veces me siento utilizado, sólo un vehículo para que el cuadro sea hecho*"[100].

[100] Revista *En Exclusiva*, Banco General de Nicaragua, Marzo de 2006, en *www.bgeneral .com/Revista/* artículos/.../**. Moreinis** tiene Post Grado en Historia de Arte y Antigüedades de *Sotheby´s Educational Studies en Londres,* BA de la Universidad de Georgetown en Historia del Arte.



Fig. 67. Armando Morales, José Gómez Sicre y José Luis Cuevas (Ávila, España). Fotografía: *Latinamericanartesale.com*

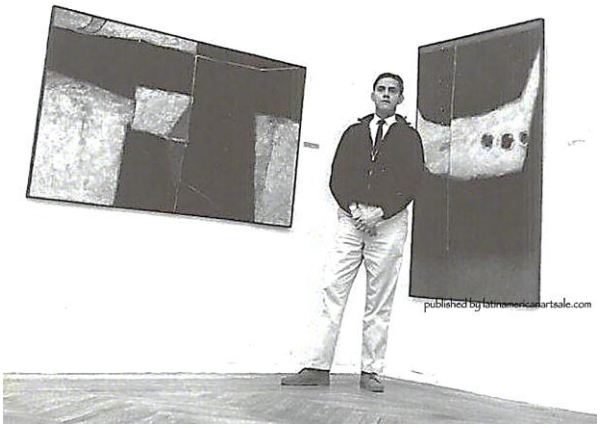


Fig. 68. Armando Morales en su Exposición de Nueva York, 1960. Fotografía: *Latinamericanartesale.com.*

Fue asesora en el Museo de Arte Nacional de Colombia y asesora al Museo de Arte Contemporáneo en Panamá.

3.7. IGNACIO GÓMEZ JARAMILLO



Fig. 69. ***Bodegón***, **1956**
Óleo s/lienzo, 64 x 97 cm.
Firmado y fechado margen inferior izquierdo.
Registro 068 MAMC, *Donación OEA.*
(Fotografía: Mateo González L)

Ignacio Gómez Jaramillo (Medellín, 1910-Coveñas, 1970), ha sido considerado por Lucrecia Piedrahita Orrego el más moderno de los artistas colombianos de las décadas 1930-1940[101], período en el que alcanza su madurez la mayoría de los de la generación nacionalista continuadora de la avanzada modernista en América Latina de los años 20 que, con osadías antiacadémicas y conciencia de los problemas políticos, económicos y sociales de la época, los abordó estéticamente generando un arte que se tradujo en obras y géneros, como el

[101] Lucrecia Piedrahita Orrego, *El paisaje como intervalo. "Mosquera", (1949). Ignacio Gómez Jaramillo,* en *Letras Anónimas***. Piedrahita** es Museóloga, Curadora de arte e Investigadora (Universidad de Antioquia).

muralismo de Diego Rivera y José Clemente Orozco en México y el "indigenismo" de José Sabogal en Perú[102].

Con los nacionalistas colombianos, conocidos como los *Bachués*, Gómez Jaramillo tuvo en común el interés por lo nativo pero no el desapego a las manifestaciones artísticas contemporáneas. Si bien sus murales son las obras que más se acercan a la ideología de su generación, en sus óleos y dibujos de clara aproximación al arte de Cézanne, a través de las experiencias cubistas de principios de siglo su producción artística se distanció de las normas compositivas del arte academicista e, incluso, incursionó en el abstraccionismo[103].

Luego de realizar estudios de pintura en España y Francia a finales de la década de 1920 y de haber viajado a México en 1934, comisionado por el Ministerio de Educación Nacional, para estudiar el movimiento muralista, en sus obras de los años 40 se observa ya en su técnica pictórica la tendencia a suprimir lo accesorio, sin caer en lo sumario y a la unidad o síntesis cromática, y se encuentran definidas a cabalidad las características primordiales del estilo de Gómez Jaramillo que, en términos de Miguel González –citado por Cobo Borda–, son: *economía de medios, síntesis cromática y formal, esencialismo en la concepción argumental*, [y] *voluntad geométrica, de contenida emoción*[104]**.** Al respecto, rememorando en 1958 su experiencia estudiantil en Europa y las de otros artistas jóvenes que regresaron al país en los años 30, el pintor escribió**:** "Habían aprendido la lección cezanniana entre otras y concebían la pintura como un problema plástico que era preciso resolver llenando inteligentemente con medida, geometría, ritmo, estructura y poesía, la superficie de un cuadro o de un muro"[105].

---

[102] Germán Rubiano Caballero, *Arte Moderno en Colombia: De comienzos de siglo a las manifestaciones más recientes*, Biblioteca virtual Biblioteca Luis Ángel Arango.

[103] Germán Rubiano Caballero, *Pintores y escultores "Bachués"*, en *Historia del Arte Colombiano*, Salvat Editores, pp. 1362, 1372-1374.

[104] Juan Gustavo Cobo Borda, *Ignacio Gómez Jaramillo*, Villegas Editores, Bogotá 2003, págs. 36 y 47. **Cobo B.** (Bogotá 1948)**,** ensayista y poeta, estudió Filosofía (U. de los Andes).

[105] En su *Balance de medio siglo. Estado de la pintura colombiana*, citado por Cobo Borda, *op. cit.*, pág. 42.

Es especialmente en las naturalezas muertas donde, en opinión de Cobo Borda, Gómez Jaramillo muestra su obsesivo interés en la resolución de problemas plásticos de luz y sombra, superficie y relieve, aislamiento del objeto y diálogo armónico del conjunto; y de donde surgen las variaciones que desarrolla a lo largo de su pintura sobre el tema de los pescados, expuestos sobre una mesa cuyo mantel se repliega y expande, ondula y se alisa al ritmo de un pincel que trata de resolver plásticamente, según declaración del pintor a Cobo B., el mundo inexplorado del Caribe y Cartagena[106]. Y es precisamente un pescado sobre una mesa el tema del óleo exhibido por Gómez Jaramillo en Cartagena en 1959 (Fig. 69), actualmente en la Sala Permanente del MAMC, pintura a la que le son aplicables las palabras con que Cobo Borda describe en términos generales aquellos bodegones:

> "fijémonos en sus pescados**:** relieve de las arrugas de la mesa y claroscuro de esas cabezas y sinuosos cuerpos que dispone en composiciones en diagonal cada vez más propias y sugestivas. Los pescados llegan a ser así como su caligrafía inconfundible sobre la página en blanco de su reflexión plástica. Se han despojado de su entorno –un mercado en la costa, por ejemplo–, y comienzan a tender hacia la abstracción. El signo negro desplegándose sobre un espacio casi blanco que lo sostiene y hace visible. Despojadas y reducidas apenas a tres elementos, estas escuetas naturalezas muertas responden muy bien a lo que dijo Guy Davenport en su libro *Objetos sobre una mesa* (1988) al referirse a los avatares de este género"[107].

En el año en que pintó este bodegón, Gómez Jaramillo exhibió obras en la Fundación Guggenheim en París; y en el siguiente expuso individualmente en la Unión Panamericana, en Washington, y en la Biblioteca Nacional. Al referirse a las naturalezas muertas expuestas en esta última muestra, Marta Traba elogia la geometría cezanniana como virtud de su autor y la contención de las formas, pareja a la economía del color, en procura de librarlas de toda ligereza insustancial mediante una decantación de ellas[108]. Sobre la misma muestra, Walter Engel coincide en cuanto a la clara y sobria organización de la superficie como elemento dominante y a la máxima simplificación de los objetos, por ejemplo, jarras y otros utensilios

---

106 Cobo Borda, *op. cit.*, pág. 44.

107 *Ibídem*, pág. 45. Davenport las considera "el epítome de un estilo". Gómez Jaramillo las concibe como "la pintura desposeída de anécdota y de literatura, el conciso lenguaje de la plástica", *Anotaciones de un pintor*, Ediciones Autores Antioqueños, Medellín 1987, p.31.

108 *Últimas obras de Ignacio Gómez Jaramillo,* EL TIEMPO Bogotá 1957, reproducción digital del MamBo.

con asas, reducidos a sus formas básicas y plasmados en su aspecto más directo y sencillo[109]. Las siguientes naturalezas muertas (óleos sobre lienzo) realizadas en el período 1954-1958, guardan esas características.

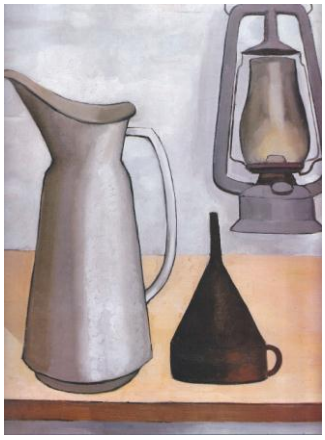


Fig. 70. ***Bodegón*, 1954**.
(81 x 65 cm.)

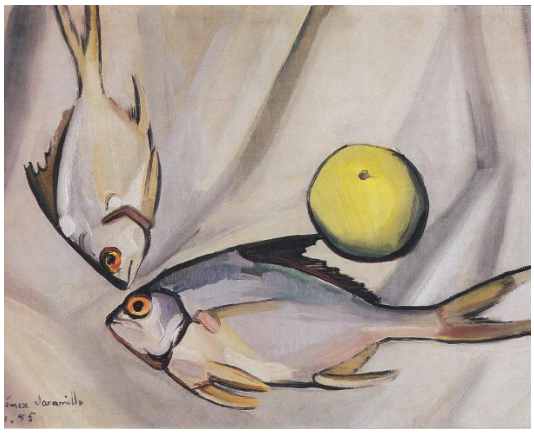


Fig. 71. ***Bodegón con pescados*, 1955**
(45 x 59.5 cm.)



Fig. 72. ***Peces*, 1956**
(88 x 116 cm.)

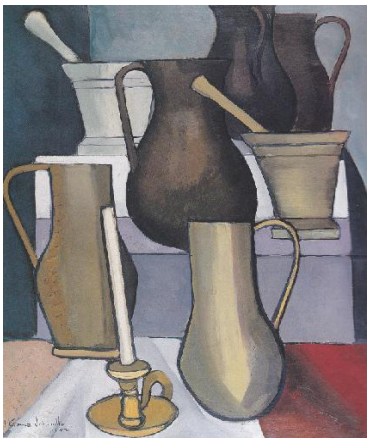


Fig. 73. ***Bodegón*, 1957**
(74.5 x 65 cm.)

[109] *Crónica de la moderna pintura colombiana*, Revista Plástica Nº 7, Bogotá 1957.



Fig. 74. ***Tres peces,* 1958**
(65 x 80 cm.)
(Fuente de las Figuras 63-67**:** Cobo Borda, *op. cit.*).

Naturalezas muertas, como las ilustradas; paisajes también con atisbos cezannianos; retratos, desnudos y escenas tipo Gauguin[110]; y obras de tendencia abstraccionista (menos numerosas), de los años 50, que componen la producción artística de Gómez Jaramillo, constituyen una obra vanguardista y pionera en el país, que contribuyó a la aproximación definitiva del arte colombiano a la modernidad y, por su figuración internacional, a consolidarlo allí durante la *década emergente*.

110 Rubiano Caballero, *Arte Moderno en Colombia: De comienzos de siglo a las manifestaciones más recientes.*



Fig. 75. Gómez Jaramillo, junto a cartel de su Exposición en el Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México, 1938 (Fotografía: *Ignacio Gómez Jaramillo*, Villegas Editores, pág. 222).

3.8. ALEJANDRO OBREGÓN



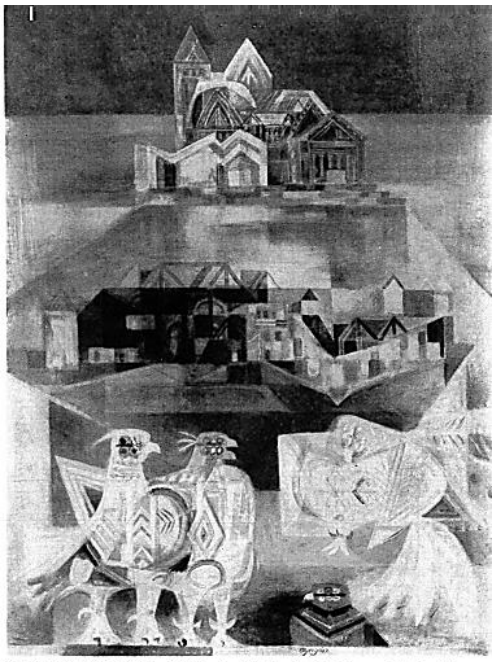
Fig. 76. ***Cóndor,* 1959**
Óleo/Lienzo (1,00 x 1,13 ms.).
Firmado y fechado margen inferior izquierdo.
Registro MAMC N° 157, *Donación OEA.*
(Fotografía: Mateo González)

Al comenzar la década de los años 50, Alejandro Obregón (Barcelona, 1920-Cartagena, 1992), se encontraba en Europa, a donde había viajado en 1949, el mismo año en que, en su condición de Director de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, había gestionado con Gómez Sicre la exposición *32 Artistas de las Américas*, en el Museo Nacional, en Bogotá, conformada por obras de Cándido Portinari, José Clemente Orozco, Rufino Tamayo y otros,

provenientes de colecciones privadas de los Estados Unidos y del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Trabajó en su estudio en Alba la Romaine, en el sur de Francia, y en 1954 participó en una exposición colectiva en la Galería Tronche de París, y exhibió individualmente en la Galería Creuze de esta misma ciudad. En 1955, representó a Colombia en la Bienal de Sao Paulo y llevó a cabo una muestra individual de 35 obras en los salones de la Unión Panamericana de Washington, entre ellas *Souvenir of Venice* (Fig. 71), que fue adquirida por el MoMA. Este mismo año, con la pintura *Mesa del Gólgota*, obtuvo un premio en la III Bienal hispanoamericana de Madrid**:** 50.000 pesetas que se distribuyeron entre él y otros cinco colombianos, entre ellos Cecilia Porras. Regresó a Colombia en julio y se instaló en Barranquilla. En abril de 1956, participó en la I Bienal de Arte del Caribe y del Golfo de México, en Houston, preparada por Gómez Sicre, donde obtuvo el premio con su pintura *Ganado ahogándose en el Magdalena* y, en septiembre, ganó la primera versión del Premio Guggenheim con la obra *Estudiante muerto*. En 1957, su obra *Autorretrato* fue adquirida por el Museo de Detroit, y participó, con Eduardo Ramírez Villamizar, Enrique Grau y otros artistas colombianos en la Bienal de Sao Paulo. En 1958, Obregón viajó a Europa, donde permaneció varios meses en Alba la Romaine, y posteriormente se trasladó a los Estados Unidos. Participó en la Carnegie International Exhibition de Pittsburgh, la Bienal Hispanoamericana de Madrid y en la muestra "South American Art Today" en el Museo de Bellas Artes de Dallas. En 1959, realizó exposiciones individuales en la Obelisk Gallerie de Washington, en la Roland Aenlle Gallerie de Nueva York y en la Bienal de Sao Paulo, al lado de Ramírez Villamizar y Grau.

Fue también en mayo de 1959 cuando Obregón participó en la exposición de *Arte Latinoamericano Contemporáneo* de Cartagena con la obra *Cóndor* que, datada ese año, se exhibe en la Sala de la Colección Permanente del MAMC; es decir, pintada en mitad del período comprendido entre 1956, cuando, a juicio de Marta Traba, "comienza su carrera de pintor internacional al serle adjudicado el premio Guggenheim por *El Velorio*, y 1963, año en que gana el primer premio de la Bienal de Córdoba, [y] transcurren los siete años clave de la pintura obregoniana"[111].

[111] *Historia abierta del arte colombiano*, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá 1984, p. 138.



ALEJANDRO OBREGÓN (Colombia): Souvenir of Venice, oil, 1954. *Museum of Modern Art.*

Fig. 77. ***Souvenir of Venice***, **1954**
Óleo sobre tela, 130,2 x 97,5 cm.
(*Art in America*, Fall, 1959. Pág. 26)

En el *Elogio de la locura. Feliza Bursztyn / Alejandro Obregón*, Traba ha comentado la obra de Obregón desde cuando aparece en escena en 1944 conmocionando el panorama nacional *no únicamente con una nueva forma de pintar, sino con un enfrentamiento entre una forma de pintar y una forma de narrar*, en contraposición a lo que ella denomina *modernización refleja* que, presente en la mayoría de los artistas que lo precedieron, concibe como un proceso de enmascaramiento de lo caduco con un toque de innovación o novedad. En consecuencia, ubica al pintor en el grupo de artistas que, distanciados del espíritu del nacionalismo cerril puesto en boga por los muralistas mexicanos, pasaron a ser modelos de una contraofensiva contra éste**:** la generación latinoamericana que lo acompañaba (Armando Morales, Fernando De Szyszlo y José Luis Cuevas, entre otros) y, antes que esta, algunos precursores del arte latinoamericano, como Lam y Torres García[112]**.**

112 Empresa Editorial Universidad Nacional de Colombia, Bogotá 1986, pp. 39-47.

* Historiador y crítico de arte austríaco (Viena, 1908). Emigró a Colombia en 1938, se estableció en Bogotá y fue el primer crítico especializado en artes plásticas en el país, donde publicó un gran

Con su irrupción, Obregón causó un sacudimiento radical que, a juicio de Walter Engel* (citado por Traba), inició el expresionismo romántico, entendido como una pintura o estilo que casi siempre recurre, en mayor o menor grado, a la abstracción y que, sin ser realista y tampoco abstracta, se arraiga en lo figurativo y se distingue del expresionismo europeo porque carece de una actitud amarga y agresiva. Identificada con aquella tesis expuesta por Engel a comienzos de los 50, Marta Traba recuerda que encontró en las obras de Obregón que los elementos claves presentes en su espacio "flotan, están suspendidos mágicamente en él, transitan, se desploman... definiendo así un paisaje excepcional, donde todo fluye…"[113].

Este concepto de *paisaje excepcional*, surge tras su encuentro con el cuadro *La nube gris* (1948), que no es un paisaje. Esta pintura de Obregón –anota Traba–, es "un cuadro independiente de las seducciones que el cubismo sintético y equilibrio poético de Braque habían ejercido sobre otros trabajos suyos", y empieza a abrirse paso el *espacio-paisaje* en su obra pictórica**:** un espacio que –agrega–, está desligado de la perspectiva, no es continente de formas, es ajeno a lo establecido y está asociado al poder ilimitado de la imaginación; y que, sin embargo, como el género tradicional del paisaje, es profundamente descriptivo. Por último, la crítica argentina señala los planteamientos conceptuales sobre los que se consolidan los procedimientos pictóricos de Obregón, y concluye que su plástica corta de modo desafiante el cordón umbilical con las metrópolis que actúan como centros emisores y, centrada en el contexto nacional que la impregna, le da acento y sentido "en la misma forma que la cultura africana explica las máscaras y la talla en madera. Todo ello hace de Obregón, como lo reconoció en 1970 Juan García Ponce* (citado por la escritora), "sin lugar a dudas un pintor moderno, pero su modernidad se encuentra dentro de la eternidad de lo que crea, a medida que va realizándose a sí mismo como pintor"[114].

---

número de artículos y ensayos, entre ellos, *Crónica de la moderna pintura colombiana* (Suplemento de la revista *Plástica*, Nº 6 y 7, 1957). *www.banrepcultural.org/ blaavirtual/ biografias/ engewalt.htm).*

[113] *Elogio de la locura.*, p. 49-50

* Escritor, crítico de arte y ensayista mexicano (1932-2003), es autor de *Nueva visión de Klee* (1966), *Rufino Tamayo* (1967) y *Nueve pintores mexicanos* (1968), entre otros escritos.

[114] *Elogio de la locura.*, p. 66.

Para la investigadora Carmen María Jaramillo Jiménez, es con la serie *Paisaje para un Cóndor* (Figs. 78-79), el primero expuesto en 1958 en el Primer Salón Anual de Pintura organizado por el Centro Artístico de Barranquilla, cuando Obregón alcanza el punto más cercano a la abstracción en toda su carrera y "comienza a diseñar los riscos del territorio colombiano a manera de escenario para las aves de rapiña, [y] su paleta cambia a una riquísima gama de grises… Las estructuras geométricas ceden paso a unos trazos libres y gestuales que, no obstante, conservan alguna angulosidad que permite vincularlos con su trabajo anterior…"[115].



Fig. 78. ***Paisaje para un cóndor,* 1958**.
Óleo sobre tela 80 x 100 cm.
Colección Particular.



Fig. 79. ***Paisaje para un cóndor,* 1958.**
Óleo sobre tela 70 x 100 cm.
Galería El Museo.

(Fuente: *Alejandro Obregón, el mago del Caribe*, Ilustraciones 34 y 35)

En riscos de similar naturaleza Obregón posaría en 1959 el *Cóndor* del MAMC (Fig. 70), probable precursor de los primeros cóndores obregonianos que el pintor presentó en la Bienal de Sao Paulo en Agosto de 1959 y le merecieron una Mención de honor. En este *Cóndor*, Obregón se desvincula de la geometría que aún se colaría en sus cóndores-paisaje de nubarrones grises (Figs. 78-79), deja atrás las tonalidades oscuras andinas y priman las cálidas de una paleta rembraniana. Como ningun otro, el ave bate sus alas en un grafismo

[115] *Alejandro Obregón, el mago del Caribe*, Asociación de Amigos del Museo Nacional de Colombia, Bogotá 2001, p. 144. **Jaramillo J.** es Magíster en Historia y Teoría del Arte de la Universidad Nacional de Colombia, coautora de los libros *Carlos Rojas* y *Beatriz González*. Ha publicado los ensayos *Una aproximación al arte moderno en Colombia, Una mirada al campo de la crítica de arte en Colombia*, y *Fisuras del arte moderno en Colombia*, entre otros. Realizó la curaduría de *Alejandro Obregón, pinturas 1947-1968* (Museo Nacional de Colombia).

continuo y se estremece en líneas dinámicas y flexibles, consecuencia del reciente encuentro de Obregón con el expresionismo abstracto norteamericano; y, a su vez, es imponente en la Sala, como lo es el cóndor posado en el emblema nacional, dejando de evocar la idea tradicional de paisaje. El *Cóndor* amarillo de Cartagena al ocupar toda la superficie del lienzo, es una obra moderna en la que Obregón habla de su territorio; y el soberbio manejo plástico desplegado coloca al pintor y a su obra en un plano internacional. De ahí, la importancia icónica de los *Cóndores* que trascienden tanto en la obra artística de Obregón y en la historia del arte colombiano.

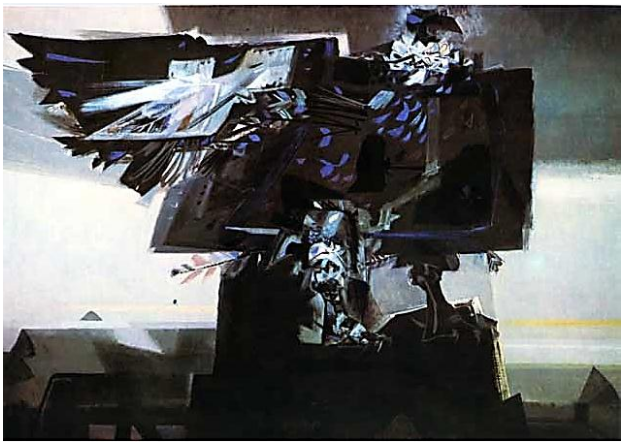


Fig. 80. ***Cóndor de los Andes,* 1959**.
Óleo sobre tela 190 x 285 cm. Bancolombia
(Fuente: *Alejandro Obregón, el mago del Caribe*, Ilustración 40)



Fig. 81. ***Cóndor,* 1959**.
Óleo sobre tela 79,5 x 100 cm. Colección Particular.
(Fuente: *Alejandro Obregón, el mago del Caribe*, Ilustración 41)

Al Cóndor del MAMC le son conceptualmente aplicables, por ser en gran parte comunes en la serie, los rasgos observados por Marta Traba en el *Cóndor* del Museo Nacional, luego de la Colección Rita de Agudelo:

> "[Obregón] Siguiendo las viejas soluciones empleadas por la pintura para ampliar una figura y conferirle carácter monumental: disminuye la cabeza a un tamaño casi ridículo y despliega el cuerpo como un gigantesco estandarte. Clava por fin ese estandarte en tierra mediante las dos garras potentes y separadas[116], y queda armado ese conjunto espeso, indestructible, que significa una continuidad cordillera-ave-estandarte-nube, con una precisión admirable. Levantado el monumento y cimentada su potencia épica, Obregón comienza enseguida el trabajo contrario; empieza entonces a descalificar, mediante actos sueltos de poesía lírica, un tono excesivamente poderoso… Va excavando, por medio de pequeños parches violentamente cromáticos, la omnipotencia del cóndor. Un collar fulgurante le estalla en el cuello. Las alas oscuras dejan infiltrar una semi-ala resplandeciente que se deshace en ramajes…"**[117]**.



Fig. 82. *Alejandro Obregón y uno de sus Cóndores.*
Fotografía de Hernán Díaz, 1959 (Fuente: Juan Gustavo Cobo Borda,
Hernán Díaz: un fotógrafo con el ojo que nos dio razón de ser[118]).

---

116 Esas *garras potentes y separadas* se observan, premonitorias, en las dos aves de *Souvenir of Venice* (Fig. 71).

117 *Historia abierta del arte colombiano*, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá 1984, p. 140.

118 *ciudadviva*, Secretaría de Cultura, Recreación y deporte, Bogotá 2010. Para Cobo Borda, Díaz fue el testigo fiel de la eclosión creativa de Obregón, Ramírez Villamizar, Grau, Wiedemann, Negret y Botero, fenómeno que adquirió carta de ciudadanía con su libro, en asocio con Marta Traba, *Seis artistas contemporáneos colombianos* (Bogotá, Antares, 1963).

A los diversos *Cóndores* pintados entre 1958 y 1965, fase de prolífica madurez de Obregón y de encuentro de un lenguaje pictórico propio, sucederán muchos otros en forma intermitente e intercalados con otras series, entre ellos el llamado *El último cóndor* (Fig. 83), ejecutado en 1982.



Fig. 83. ***El último cóndor***, **1982**
Acrílico sobre lienzo, 175 x 170 cm.
(Fuente: *Alejandro Obregón - Recent Paintings -1982*,
Metropolitan Museum and Art Center, 1982.



Fig. 84. De izquierda a derecha: el embajador de Colombia en USA, Marta Traba, José Gómez Sicre y Alejandro Obregón, *c*. 1960.



Fig. 85. Obregón
(Fotografía de Guillermo Angulo).
(*Monografías.com*)

3.9. ENRIQUE GRAU

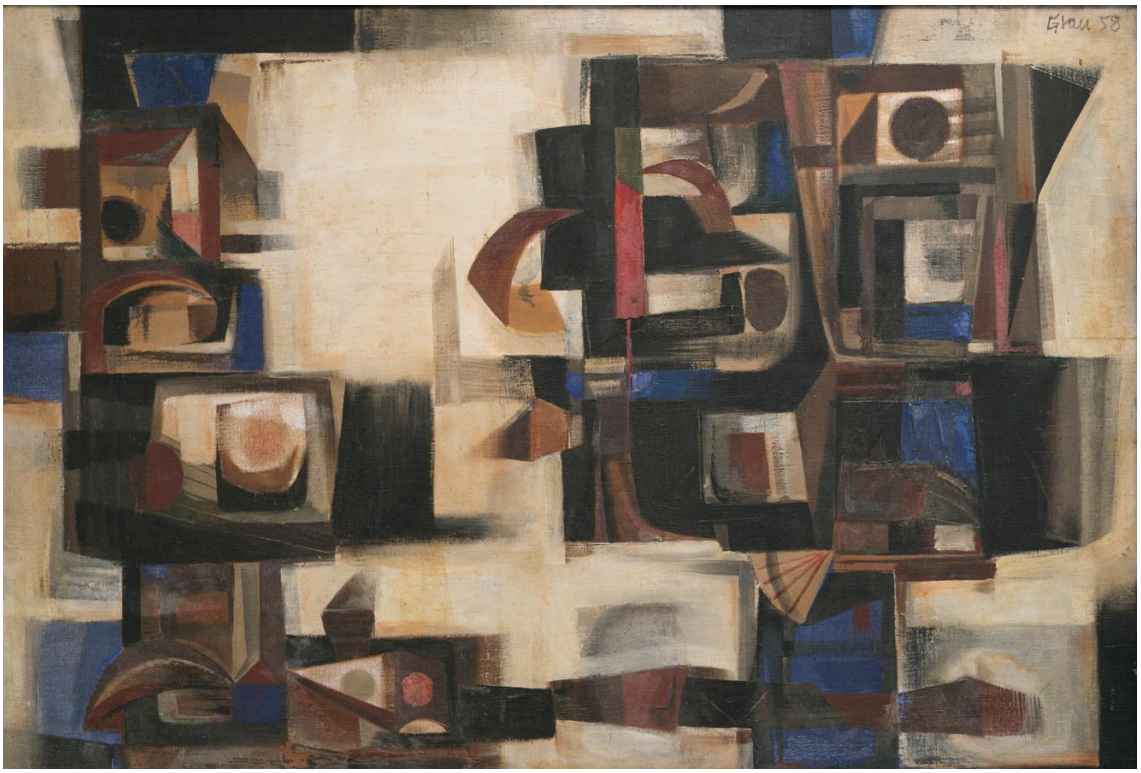


Fig. 86. ***Composición abstracta,* 1958**
Óleo s/lienzo, 79 x 115 cm.
Firmado y fechado esquina superior derecha.
Registro MAMC Nº 075, *Donación OEA*.
(Fotografía: Mateo González)

Enrique Grau (Ciudad de Panamá, 1920-Bogotá, 2004), autor de ***Composición abstracta*** (Fig. 86), la obra que hace parte de la Colección fundacional del MAMC, alcanzó reconocimiento internacional a mediados de la década de los 50 y, por su producción artística de entonces, Marta Traba lo consideró *el pintor más sobresaliente* de Colombia[119]. En 1956 expuso individualmente en la Galería L´Asterisco en Roma presentado por Enzo Carli y participó en la *Guggenheim International Prize Exhibition* de París y en la *Gulf Caribean Art Exhibition* de Texas; en 1957 expuso en la Galería Roland de Aenlle de Nueva York, en la Unión Panamericana de Washington con presentación de José Gómez Sicre, y participó en la IV Bienal de Sao Paulo y en la *Panamerican Art Exhibition* de Milwaukee; en 1958

[119] *Arquitectura y Arte*, Vol. 1, Nº 5, Bogotá 1995.

representó a Colombia en la Bienal de Venecia y participó en la II Bienal Interamericana de Ciudad de México; y, en 1959 expuso obras en la Muestra *Arte Suramericano de Hoy* en el Museo de Dallas, en la *Pittsburg International Exhibition* del Carnegie Institute y en la V Bienal de Sao Paulo.

Germán Rubiano Caballero clasifica la producción de Grau de aquellos años como básicamente geométrica, y distingue un subperíodo (1958-59), en que dicha producción linda con la abstracción. Mientras que entre 1955 y 1957 –señala Rubiano–, en las obras de Grau la figura humana no desaparece del todo; y, sin llegar a ser alguna vez un verdadero abstracto, entre 1958 y 1959 predominan en ellas los bodegones o las "composiciones en las que las formas más evidentes remiten a lunas menguantes, a círculos y a planos cuadrados o rectangulares que íntimamente se relacionan entre sí"[120].

Los antecedentes de la corta incursión de Grau en el abstraccionismo, los remonta María Cristina Laverde Toscano al viaje del pintor a Italia en 1955 donde visitó los museos de distintas ciudades. Allí descubrió, plásticamente, entre otros, a Piero della Francesca, a partir de lo cual inició la abstracción y la síntesis en sus trabajos que se evidencian en el cuadro *Desayuno en Florencia* de 1955 (Fig. 87), y en otras, a continuación, en donde la geometrización de las figuras empieza con más fuerza**:** figuras femeninas estilizadas, cuellos largos y delgados y diversos bodegones semi-geométricos (Figs. 89-90). Así, los cambios temáticos y formales de su obra –continúa Laverde–, empiezan a mostrar acercamiento a otras tendencias del arte contemporáneo, sin abandonar los vínculos con la tradición renacentista; y, en los dos años siguientes, en sus pinturas prevalecerán las composiciones del tipo mencionado por Rubiano, sus personajes casi desaparecerán y las naturalezas muertas serán entonces las grandes protagonistas de sus obras[121].

---

[120] *Enrique Grau*, Edición Centro Colombo-Americano y Fondo Cultural Cafetero, Ediciones Lerner, Bogotá 1983, pág. 68.

[121] *Enrique Grau. La figuración y sus laberintos*, Revista *NÓMADAS* Nº 17, Universidad Central, Bogotá 2002, pp. 112-13 (ISSN 0121-7550). **Laverde**, fue fundadora y Directora hasta comienzos de 2014 del Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, IESCO, antiguo Departamento de Investigaciones de la Universidad Central, DIUC. Sobre aquella experiencia italiana, Grau cuenta**:** *Pintaba todo lo que veía en Florencia, y de ahí, una tarde vino el encuentro con Piero de la Francesca y me enamoré de sus estructuras. Sus perspectivas, cómo decirlo ¡me abrieron el mundo!* […] *Y de*



Fig. 87. ***Desayuno en Florencia,* 1955**
Óleo s/lienzo, 70 x 80 cm.
(Fuente: *Enrique Grau. Homenaje,* pp.24-25)



Fig. 88. ***Cámara oscura*, 1956**
Óleo s/lienzo, 63 x 58 cm.
MAMC (Donación Grau)



Fig. 89. ***Mesa con brisero*, 1957**
Óleo s/lienzo, 93 x 54 cm.
MAMC (Donación Grau)



Fig. 90. ***Bodegón lunar*, 1958**
(Fuente: *Enrique Grau. Artista Colombiano*, p. 130)

Bélgica Rodríguez observa que en el período de abstracción de Grau la expresión general de su pintura se centra en su deconstrucción primero, para su posterior reconversión en planos de colores y reconstrucción, de acuerdo con la fuerza direccional de la línea; y, el cubismo de Picasso y Braque lo convierte en un postcubismo, con un enfoque inédito que se traduce en obras como ***Composición abstracta*** de 1958 [ejemplo que es, precisamente, el óleo

él, claro, me vino toda esa época cubista, o no digamos cubista que no lo es propiamente, pero sí esa cosa escueta y geométrica que un tiempo tuvieron mis figuras (Citado por Fausto Panesso en *Los intocables*, Ediciones Alcaraván, Bogotá 1975, Págs. 49-50).

integrante de la Colección Fundante del MAMC][122], que con *Composición* de 1958 y *Composición* de 1959 (Figs. 91-92), son de sus poquísimas pinturas que en la obra terminal de esta etapa del desarrollo artístico de Grau tienen un título no referencial al universo de la configuración"[123]. Sin embargo, no deja de presentirse, en la primera, la presencia de alacenas, tan del gusto del artista, repletas de muchos objetos que solía guardar y coleccionar; y, en las dos últimas, la figura humana:



Fig. 91. ***Composición,* 1958**
Óleo s/lienzo, 80 x 80 cm.
(Fuente: *Enrique Grau. Artista colombiano,* p.131)

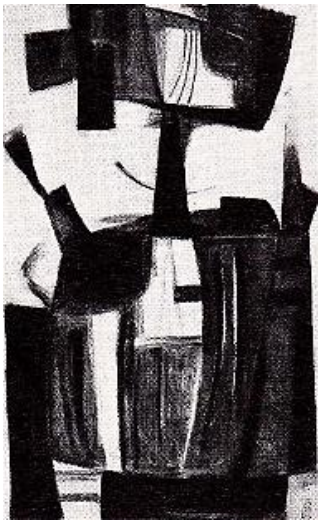


Fig. 92. ***Composición*, 1959**
Témpera y crayola s/papel, 84 x 51 cm.
(Fuente: *Enrique Grau.* Rubiano C., p. 68)

Esas *Composiciones* de 1958 y 1959 rayanas en la abstracción plena y sin referencias al universo de la configuración, cierran ese período de Grau de "exploración de la figuración como imagen simplificadamente geometrizada bajo influjos formales cubistas", en los años 50, enmarcado por Bélgica Rodríguez bajo el rubro *Geometría sin abstracción*[124]. A partir de entonces, Grau volvió a la plena figuración de manera definitiva.

---

[122] *El ayer y el hoy en la vida de Enrique Grau*, en *Enrique Grau. Homenaje*, Villegas Editores, Bogotá 2003, pág. 29.

[123] Bélgica Rodríguez, *Una aproximación al dibujo de Grau*, en *Enrique Grau. Artista colombiano*, pág. 85.

[124] *El ayer y el hoy en la vida de Enrique Grau*, pág. 29.

Donald B. Goodall, por su parte, ha señalado el período de Grau de finales de los años 50 como una etapa de cuestionamiento y análisis del pintor con fines de revitalización de la imagen figurativa o de exploración de la composición post-cubista[125]; lo que, en términos de Grau, fue "una búsqueda de la síntesis, la búsqueda del color, de la forma, alejado de lo que yo veo", que le enseñó a componer a partir de la geometría, sin necesidad de acudir a la figura, lo cual –agrega el artista–, le "fue importantísimo… antes de volver a la figuración"[126].

Vista integralmente, la producción artística de Grau, incluyendo ese tránsito por el abstraccionismo, estuvo influenciada por las tendencias o los estilos prevalecientes en su tiempo. En los años 40, se evidencia el influjo del expresionista alemán George Grosz, su profesor en la *Art Student League* de Nueva York; la influencia de Picasso y Braque es clara en las obras de los 50; y, salvo por la intención, generalizada entonces entre muchos artistas de Latinoamérica, de lograr una expresión identificada con *lo propio* como ruptura de las hegemonías artísticas de Europa y Norteamérica (*arte de la resisten*cia, en términos de Marta Traba[127]), no se vislumbra en las obras de Grau un trasfondo distinto al empleo de temas nacionales más que de valores nacionalistas. Ni siquiera una posible *colombianidad*, entendida como sello particular de identidad nacional, es visible en Grau al repasar sus temas y motivaciones: *Mulata cartagenera* (1940), *Aquelarre en Cartagena* (1982), *Nariño y los derechos del hombre* (1983), *Tríptico de la Violencia* (2002) y *El país del Sagrado Corazón de Colombia* (2003), por ejemplo, se entreveran con obras como *Eva en el paraíso* (serie, 1944), *Tobías y el ángel* (serie que abarca 1955-1987), *Las tres gracias* (1963), *El Fayum*

---

125 *Enrique Grau, un maestro colombiano,* en *Enrique Grau. Artista colombiano,* Amazonas Editores Ltda., Bogotá 1991. **Goodall** (1912-1997), Profesor de Historia del Arte, especialista en Arte Latinoamericano, estudió en el Instituto de Arte de Chicago y luego se doctoró en la Universidad de Harvard. Fue fundador del Museo de Arte de la Universidad de Texas en Austin, y su Director en los años 40 y 50.

126 Citado por Laverde Toscano, *op. cit*., pág. 134. "Sin estos ejercicios abstractos –ha escrito Rubiano Caballero–, la obra de Grau no hubiera alcanzado jamás la facilidad y vitalidad que le son características" (*Obregón y Grau, una aproximación al arte Latinoamericano,* en *Historia del Arte Colombiano,* pág. 1416).

127 *Hombre americano a todo color,* pág. 18: "quienes han actuado de esa manera, comprometiendo conductas y obra en una vida solitaria, marginada de la moda y del acoso de las culturas invasoras y su exigencia de rendición incondicional, constituyen ya una línea que bien puede llamarse *arte de la resistencia* por su rebeldía a asimilar las visiones de otros".

(serie, 1971), y *Galatea* (serie, 1971); al tiempo que intercala entre esos motivos bíblicos, mitológicos, históricos y literarios, los universales de la vida cotidiana: retratos, autorretratos, desnudos o naturalezas muertas.



Fig. 93. Grau y Ramírez Villamizar (México, 1958).

3.11. CECILIA PORRAS

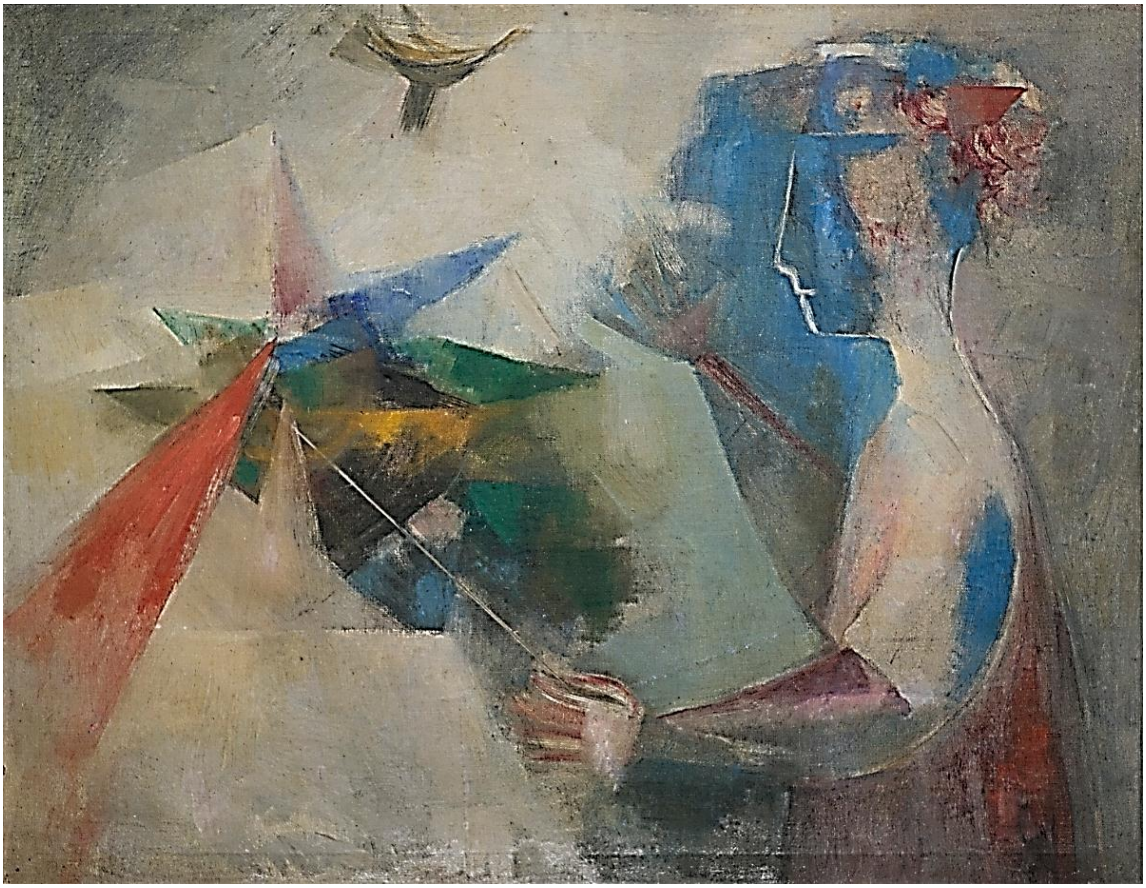


Fig. 94. ***Rehilete.***
Óleo s/lienzo, 85 x 124 cm.
Sin firma y sin fecha.
Registro MAMC 7536, *Donación OEA.*
(Fotografía: Mateo González)

Cecilia Porras (Cartagena, 1920-1971), fue alumna de Grau durante sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional, de donde derivó una influencia inicial, señalada por Walter Engel, que, sin llegar a la imitación, se evidencia especialmente en algunos óleos de temas figurales y se observa ya superada en 1955[128], tras haber tomado lo mejor de la pintura del maestro como punto de partida y de independizarse con suficientes

[128] *Pintoras colombianas contemporáneas*, en *Cuadernos de Arte colombiano*, Imprenta del Distrito Especial, Bogotá 1959, pág. XI. Registro ICAA 864629.

elementos propios que aseguran validez personal a su obra[129] y a su creatividad artística que, a juicio de Álvaro Medina, llegó a su ápice en el período 1956-1958[130].

De la exposición de Porras de 1956 en la Galería *El Callejón* (Bogotá), Marta Traba destaca que en sus cuadros "las curvas que limitaban los blandos brazos arqueados de sus figuritas femeninas, se han incorporado como ritmo interno al desarrollo plástico de los temas y *hamacan* los paisajes, moviéndolos dulcemente y sin violencia en un ritmo que casi siempre se cierra y se envuelve sobre sí mismo"[131]; *ritmo cerrado y envuelto* consistente en conjuntos de planos tramados de las más diversas formas y proporciones: triángulos, rectángulos, trapecios, rombos, semicírculos y círculos, sin exactitud al trazar los contornos:

> "Hay triángulos, sí, pero no perfectos, hay círculos, efectivamente, pero no son del todo redondos… Como Porras evitaba la recta perfecta –dice Medina–, las fronteras entre planos limítrofes se ablandaban y producían el efecto de hamaca definido por Marta Traba. Además, el predominio de curvas de arco muy amplio suavizaban las tensiones geométricas que actuando desde el fondo dinamizan la composición. Un buen ejemplo es *Ángel volador*…"[132] (Fig. 95);

y también lo es ***Rehilete*** (Fig. 94), obra de tendencia cubista en la que son evidentes el *predominio de las curvas de arco muy amplio* o *curvas limitantes de los blandos brazos arqueados*, así como los *triángulos no perfectos, rectángulos, trapecios y rombos* sin bordes delineados, que mencionan Traba y Medina y que, en palabras de Jorge Child Vélez,

---

[129] Engel, Walter, *Cecilia Porras: una revelación artística*, 1955. Texto mecanografiado, Biblioteca Luis Ángel Arango, Archivo Vertical, pág. 2. Registro ICAA: 1099021.

[130] *Poéticas visuales del Caribe colombiano al promediar el siglo XX*, Publicaciones MV, Molinos Velásquez Editores, Bogotá 2008, pág. 111.

[131] *Cecilia Porras, El triunfo de Arlequín*, El Tiempo, Bogotá 1956; reproducido en *Cecilia Porras, Cartagena y yo 1950-1970*, Alcaldía Mayor de Bogotá-Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá 2009, pág. 177.

[132] *Op. cit.*, pág. 112.

constituyen un "melodioso juego de compensación entre formas rectas y curvas delgadas y macizas"[133].



Fig. 95. ***Ángel Volador,* 1959**
Óleo s/lienzo, 65 x 90 cm.
(*Cecilia Porras. Cartagena y yo*, pág. 116)

Similares características se repiten en *Velo* (Fig. 96), pintura que es casi una imagen especular de *Rehilete*, donde el personaje de brazo arqueado, el ave en vuelo, el juego de formas geométricas que constituyen el fondo en la composición, así como la figura asteriforme, se duplican en sentido inverso**:**



Fig. 96. ***Velo***, s. f.
Óleo s/lienzo, 80 x 97,5 cm.
Colección Suramericana de Seguros, Medellín.

[133] Citado por Medina en *Poéticas visuales del Caribe colombiano al promediar el siglo XX*, pág. 111. **Child V.** (Bogotá 1925-1996), fue Economista y Doctor en Derecho (Universidad Nacional y Universidad de Paris), intelectual y académico. Se casó con la artista en 1957.

En el período encomiado por Medina, Cecilia Porras participó en la Bienal de Barcelona 1958, en donde obtuvo el Premio para Colombia (compartido con Obregón y otros artistas nacionales); posteriormente expuso en el Museo de Houston en 1959 y, por invitación de Gómez Sicre, en Washington en la Unión Panamericana el año siguiente (Fig. 97).



Fig. 97. En la fotografía, de derecha a izquierda: Cecilia Porras, Judith Márquez y Lucy Tejada en la inauguración de la exposición *Tres pintoras colombianas, en Washington* (Revista *Plástica dieciocho*, 2007, pág. 53)

En una reseña publicada en *Cromos* sobre esta última muestra, la pintora expresó: "Es indudable que no hay un arte nacional. Tampoco se ven cerca los elementos para forjarlo"[134], manifestación muy parecida a la de la argentina Sarah Grilo, que, al igual que en relación con su obra plástica, denota como en la de Porras la ausencia de cualquier sustrato o contenido identificable, en términos de Pini, con *lo propio*. "A pesar de una etapa abstracta de seis meses en 1956 –sigue diciendo la artista cartagenera–, mi pintura ha utilizado siempre la figura. Esto quiere decir que me apoyo en temas como paisajes urbanos y marinos, figuras humanas o bodegones, como un pretexto para desarrollar valores puramente estéticos. No me interesa un arte con otros contenidos".

[134] Encuesta en *Tres pintoras colombianas en la Unión Panamericana*, Cromos, Mayo 9 de 1960. Registro ICCA 1080244.

Engel, quien consideraba a Porras *una artista que media entre la figuración y la abstracción*, precisó esos valores**:**

> "Color y composición, movimiento y expresión, todo se reúne en una gran armonía plástica. […] en los óleos de Cecilia Porras, la calidad, la *materia* del color tiene gran importancia. Nunca vemos empastes recargados, espesos, excesivos. Pero la textura es rica, viva, vibrante, y a la vez noblemente opaca en la superficie. Los efectos reposan sobre bases sólidas, con prescindencia total de efectivismos gratuitos"[135]**.**



TRES PINTORAS COLOMBIANAS EN LA UNION PANAMERICANA

FOTOS DE HERNAN DIAZ

CECILIA PORRAS: "NO CREO EN UNA DISCRIMINACION SEXUAL. HAY ARTE O NO LO HAY"

EL índice del señor José Gómez Sicre recayó, durante su última visita a Colombia, sobre tres pintoras colombianas. Las decisiones que justifican el viaje anual por Latinoamérica del Jefe de la Sección de Artes Visuales de la Unión Panamericana abre, para los elegidos, un horizonte de esperanza. 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 trasciende 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.

Los conocedores del arte local designan a Judith Márquez, Cecilia Porras y Lucy Tejada como "las" tres pintoras colombianas, por anicronomasia. Representantes de tres diversas tendencias del arte nacional, la escogencia de tres mujeres dio pábulo a discusiones sobre una posible y pintoresca clasificación de "pintura femenina". Como circunstancias comunes, las exposiciones exhiben cada una 8 cuadros inéditos —Judith Márquez fue la única que viajó a Washington— y consideran la exposición del 5 al 30 de mayo como una obligada "etapa por quemar" en un proceso consabido. Las tres enviaron 3 cuadros cada una a la reciente exposición de Miami.

CROMOS sometió a las pintoras a tres preguntas antes de enviar sus cuadros a la exposición. 1): ¿Puede hablarse de un arte nacional? 2): ¿Qué características ostenta su pintura en la actualidad? 3): ¿Cree Ud. en la existencia de una "pintura femenina"?

LUCY TEJADA — Persico. Residencia en Cali. Estudios de decoración en la Juventud y dos años en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá. Viaje a Europa en 1950, estudios en la Real Academia de San Fernando y en la Escuela de Artes Gráficas de Madrid. Regreso a Cali. Segundo premio en el Salón de Jóvenes de 1947. Primer premio en el salón de Artistas Caldenses en 1952. Exposiciones individuales en Bogotá, 1954, y de grabados en Madrid (España), Bogotá y Cali. Participación en la 1ª y 2ª Bienal Hispanoamericana de Arte en Madrid y Barcelona. Tercer puesto en un concurso para mural de Coltejer, Primer premio, medalla de oro, en el Salón de Artistas Colombianos. Tres murales (en mosaico) ejecutados en Colombia: en el Club Rialto y Monumento al Estudiante en la plazoleta del parque de la Libertad de Pereira; mural de 60 metros cuadrados en la Planta de Purificación del Río Cauca en Cali.

1) No hay un arte nacional. Por otra parte, no sé si sea lícito hablar de nacionalismo en el arte. Pero admitiendo la posibilidad, el caso colombiano no tendría las ventajas del mexicano, por ejemplo. Podría hablarse de un arte precolombino. Pero luego se encuentra solamente una gran laguna. Habría que conjugar valores universales, sin arrastrar las tres locales.

2) Mi pintura estuvo, en su primera época, bastante influida por las tendencias mexicanas. Una pintura socializante, de formas cerradas. Pero luego he evolucionado hacia el encuentro de puros valores plásticos, con importancia del color, la línea y elementos formales, e incorporación de figuras geométricas. Nunca me he salido de lo figurativo para hacer abstracciones: creo que en el abstraccionismo es fácil entrar y difícil salir. Mi pintura actual podría calificarse de estática, tranquila, simple. Trabajo en gamas de rojos y azules y experimento una técnica nueva: óleo sobre cartulina. Temas: pájaros, mujeres, bodegones. Ultimas obras: "Crepúsculo", "Mujeres alunadas".

3) Cada vez que se organiza una exposición de pintores siguen habla de "pintura femenina". Pero realmente creo que no vale la pena considerar siquiera la posibilidad de su existencia.

CECILIA PORRAS — Cartagenera. Veinte años de residencia en Barranquilla. Tres años de estudios en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá. Actualmente dicta allí una cátedra de pintura. Exposiciones en Colombia: Salones de pintores costeños. XI Salón Anual. Individuales: Museo Zea, Medellín, 1950. El Callejón, 1955-56. Barranquilla. 1952. Cartagena. 1951 y 1957. 3er. premio en el Primer Anual de Barranquilla. Bienal de Barcelona, 1958 (premio para Colombia compartido con Obregón, Botero, Judith Márquez y Antonio Valencia). Museo de Houston, 1958, concurso Guggenheim para pintores colombianos, 1956. Exposición Internacional de Cartagena. Próximas exposiciones: 25 óleos en septiembre en la Biblioteca Nacional.

1) Es indudable que no hay un arte nacional. Tampoco se ven cerca los elementos para forjarlo. Hay, desde luego, valores importantes en la pintura colombiana, pero constituyen casos aislados, sin relaciones mutuas.

2) A pesar de una etapa abstracta de seis meses —en 1956— mi pintura ha utilizado siempre la figura. Esto quiere decir que me apoyo en temas como paisajes urbanos o marinos, figuras humanas o bodegones, como un pretexto para desarrollar valores puramente estéticos. No me interesa un arte con otros contenidos. Actualmente trabajo en azules, lilas y grises —como temas: siempre paisajes, niños, pájaros, trenes— y creo que en mi pintura actual se marcan las experiencias de la abstracción. Enviaré a Washington, entre otros cuadros, "Viento Sur", "Tren mágico", "Pájaro mecánico", "Paisaje para un niño".

3) No creo en una discriminación sexual para la pintura. Esta no puede ser nunca una denominación. Simplemente hay o no arte, independientemente del sujeto.

JUDITH MARQUEZ — Manizales. Egresada de Bellas Artes de Bogotá. En 1952-1954, estudios en la Universidad de Tennessee. Exposiciones en la Biblioteca Nacional, 1955, Medellín (Museo Zea), Hotel Escorial en Manizales, El Callejón, 1958. Salones Parroquiales: X (mención honorífica), XI (primer premio por Cundinamarca) y XII. Bienales de Venecia 1958 y 1959. Guggenheim, 1958. Bienal de México, 1958. Enseña pintura en la Escuela de Bellas Artes y es directora-educadora fundadora de la revista "Plástica", desde 1956.

1) En todas sus etapas, mi pintura ha sido abstraccionista, y siempre la he considerado como un experimento. Parto de un objeto natural —paisajes, tejados, por ejemplo— para buscar un universo de formas y colores. Creo que es la única forma de expresarme con autenticidad. Podría encontrarse quizás, en mi pintura, un elemento expresionista. Experimento ahora en una gama de rojos y contrastes fuertes (en una etapa anterior empleé casi exclusivamente amarillos y grises). Entre mis últimas obras: "Paisaje", "Ritmos", "Contrapunto".

2) No creo que sea fácil hablar de un arte nacional; la pintura no puede juzgarse aisladamente, sin incorporarla dentro del resto de elementos culturales. En Colombia no tenemos tradiciones en ese sentido. Por otra parte, es a los pintores a quienes nos demandan la creación de un "arte colombiano". Creo que más bien podría hablarse de formar un patrimonio americano, con valores afines, desdeñando folclorismos, nacionalismos o localismos.

3) Es absurdo hablar de una "pintura femenina", aunque en muchos países, inclusive Colombia, las pintoras encontramos anacrónicas dificultades para realizar una obra, cuyas raíces podrían encontrarse en el mito de una "condición femenina". Ocasionalmente se acusa a mi pintura de ser suave o poco vigorosa, bajo la misma explicación. Pero esto no me molesta en absoluto.

1080244 This electronic version © 2013 ICAA | MFAH [4/4]

Fig. 98. Revista *Cromos*, Mayo 1960
(Registro ICAA 1080244).

[135] *Cecilia Porras: una revelación artística, 1955*, pág. 3.

3.10. EDUARDO RAMÍREZ VILLAMIZAR



Fig. 99. ***Negro y oro.*** **1957**
Óleo s/lienzo, 100 x 82 cm.
Firmado y fechado esquina inferior derecha.
Registro MAMC 7545.
(Fotografía: Mateo González)

Eduardo Ramírez Villamizar (Pamplona, 1923-Bogotá, 2004), ha sido considerado por Francisco Gil Tovar el primer artista que en el país, en la década 1950-60, adhirió por

completo a la abstracción y cultivó muy conscientemente la pintura abstracta geométrica, prevaleciendo en esa postura desde entonces[136]; consideración que hace conveniente una alusión a las tendencias en el ámbito artístico nacional de aquel período, antes de hacer referencia a los otros destacados pintores colombianos cuyas obras también hacen parte de la Colección fundacional del MAMC y hoy se exhiben en su Sala permanente:

> "Tardíamente llegó la estética de la abstracción a la pintura colombiana, pues no puede decirse que se asentara hasta avanzados los años 50 –señala Gil Tovar–. En esos años se pudo observar en un buen número de pintores una cierta inclinación hacia los abstraccionismos -que no al arte abstracto propiamente dicho de raíz cubista-, tratados con notoria superficialidad. Curiosamente no se dio entonces en el país ningún pintor conscientemente cubista; pero una serie de notas sueltas del cubismo y de su campeón Picasso se introdujeron sin mayor coherencia**:** así, la geometrización de las formas, su tratamiento por planos, su distorsión, las abstracciones parciales, las ausencias de perspectivas, la simplificación o el punto de vista múltiple, aparecen con frecuencia en obras de Acuña, Grau, Obregón, Triana,… y otros, sin que ello significara que fueran encaminándose necesariamente hacia un abstraccionismo total y mucho menos hacia el puro arte abstracto como producto de las relaciones del pintor consigo mismo"[137].

Ramírez Villamizar fue una excepción. Tan pronto llegó a París en su primera instancia de 1950 a 1952, se asoció a los círculos de tendencias abstracto-geométricas inscribiéndose en el *Atelier d´art abstract* dirigido por Jean Dewasne y Edgar Pillet, cuyas teorías pronto lo influyeron, así como sus frecuentes visitas al *Salon des Réalités Nouvelles* entonces, y luego entre 1954 y 1956, donde se promovió el arte abstracto geométrico durante los años 50. Allí conoció las obras de Vasarely que, junto con las composiciones de Deswasne, contribuyeron a la transformación del lenguaje pictórico de Ramírez Villamizar a partir de 1956[138].

---

136 *Colombia en las artes*, Biblioteca Familiar de la Presidencia de la República, Imprenta Nacional de Colombia 1997, pp. 334-35. **Gil Tovar** (Granada, España 1923), Miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), se vinculó a Colombia en 1953, fue Profesor titular y Director del Departamento de Arte de la Universidad Javeriana, Profesor de Historia del Arte en la Universidad Nacional y catedrático de las universidades de Los Andes, Santo Tomás y Jorge Tadeo Lozano. Autor de *El Arte en Colombia* (1954), *Historia del Arte e iniciación al conocimiento de los estilos* (1965), y *Últimas horas del arte* (1982), entre muchas otras obras.

137 *Ibídem*, pág. 334.

138 Ana María Franco, Prólogo *Eduardo Ramírez Villamizar en contexto* de *Ramírez Villamizar. Geometría y abstracción*, Ediciones Gamma S.A., Bogotá 2010, pp. 19-23. **Franco** es Magíster en

Ese mismo año, por invitación de Gómez Sicre, Ramírez V. expuso sus obras en la Unión Panamericana y, concluida la exitosa exhibición individual en Washington, la muestra viajó a la galería Roland Aenlle de Nueva York, y su obra *Blanco y negro*, fue adquirida por Alfred Barr para el MoMA. El pintor se radicó en esta última ciudad hasta 1957, un distanciamiento de París que Ana Franco considera factor de alejamiento a la influencia de Dewasne y Vasarely y, como consecuencia, el surgimiento de una interpretación más personal de la abstracción geométrica por parte del pintor[139].

En 1959, Ramírez Villamizar, ya consolidado como pintor abstracto-geométrico, participó en la V Bienal de Sao Paulo y recibió el Premio Internacional Guggenheim por Colombia y el Primer Premio en la *Exposición de Arte Latinoamericano Contemporáneo* de Cartagena con la obra *Negro y oro*, de 1957 (Fig. 99), que hace parte de la Colección fundacional del MAMC. Ana María Franco, en el libro citado, se refiere a esta pintura premiada en Cartagena como *"El Dorado (1957)"*, óleo que aparece allí ilustrado en la página 54; sin embargo, las medidas de este (116 x 80 cm.) difieren de las de *Negro y oro,* nombre que no es ajeno a la titulación acostumbrada por el pintor**:** los títulos *Amarillo, rojo y negro* (1954), *Blanco y negro* (1956), y *Verde, azul y negro* (1958), son ejemplos de ello.

Es de anotar también que la composición geométrica de ***Negro y oro*** es casi idéntica a la de otra también titulada *El Dorado*, muy probablemente del mismo año 1957 (Fig. 100), apenas diferenciable por un pequeño *escalonamiento* de los planos inferiores y por la letra *E*, seguida por un punto, que inicia la firma. A su vez, esta última pintura es distinta a *El Dorado* (Fig. 101), presente en una fotografía al pintor tomada por Hernán Díaz.

Historia del Arte (Universidad de Saint Andrews, Escocia 2004), Doctorada en Historia del Arte (Institute of Fine Arts, New York University, 2012). Es Profesora del Departamento de Arte de la Universidad de Los Andes desde 2012.

139 *Ibídem,* pág. 25.



Fig. 100. ***El Dorado,*** *ca.* 1957
(Separata Revista *SHELL*, Bogotá 1958).

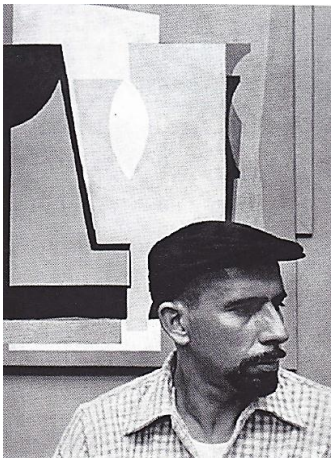


Fig. 101. "Eduardo Ramírez Villamizar con la pintura *El Dorado*, 1958"
(Fuente: *Geometría y Abstracción*, p. 71)

De las obras de Ramírez Villamizar denominadas *El Dorado*, la mostrada por él en el Salón X de Artistas Nacionales de 1957 recibió el siguiente comentario de Engel**:**

> "Ramírez Villamizar marcó… el punto máximo de la contención, de la economía, de la justeza y del rigor, mediante su espléndido cuadro *El Dorado*: llega ahí a la extrema exactitud de su razonamiento plástico. Su obra pura, armada estrictamente sobre los puros valores del plano y del color dominó sobre las demás obras abstractas presentadas en el Salón, demostrando que la concepción abstracta de un cuadro es una de las que más ardua y concienzudamente obligan a trabajar a un auténtico artista"[140]**.**

Dos aspectos pueden señalarse al respecto**:** primero, que lo expresado por el crítico austriaco sobre la ardua y concienzuda labor que implica la concepción abstracta coincide con lo anotado por Marta Traba, quien considera el trabajo pictórico y el proceso desarrollados en general por el pintor durante lo hasta entonces transcurrido de la década de los 50 como

> "un largo entrenamiento [que] dura hasta 1957. Ramírez Villamizar establece lentamente la vida de formas planas, independizadas de cualquier significado real y las

[140] Citado por José Ignacio Roca en *Ramírez Villamizar, pintor*, EL TIEMPO 31 de agosto de 1999. **Engel** (Viena 1908-Toronto 2005), historiador y crítico de arte Miembro de AICA, estudió dibujo, pintura e historia del arte con Oscar Lichtenstein y Ludwig Heinrich Jungnickel en Viena y con Joseph Floch en París. Emigró a Colombia en 1938 y, establecido en Bogotá, fue el primer crítico especializado en artes plásticas que tuvo el país. Estudioso del desarrollo del arte moderno colombiano, escribió numerosos artículos y ensayos en las principales revistas y diarios nacionales e internacionales, y publicó diversas obras, entre ellas *Crónica de la moderna pintura colombiana* (1957) y *Pintoras colombianas contemporáneas* (1959).

> va fortaleciendo en la convicción de su autonomía y en la seguridad de sus movimientos libres sobre la tela. No las desampara, sino que las va tramando… El cuadro se puebla en orden siguiendo equilibrios clásicos, imbricando curvas con rectas profundamente meditadas… El cuadro se va convirtiendo cada vez con mayor seguridad en una ficción inteligente, cuya belleza fría, escultórica, aparece detenida en un acto esencial"[141].

En segundo lugar, que en razón de la gran semejanza de los dos óleos titulados *El Dorado* antes ilustrados y de estos con *Negro y oro* (¿prototipo de la serie?), los atributos señalados por Engel resultan válidos y aplicables a todos ellos e, incluso, por rasgos en común, a *El Dorado N° 2* de 1957 (Fig. 103), óleo que es continuación de la serie de esa temática, explicada por el pintor al referirse al gran mural en madera y hojilla de oro (750 x 3.500 x 12 cm.), también titulado *El Dorado*, realizado en 1958 para la sede principal del Banco de Bogotá, "recordando un poco todo ese rico pasado nuestro precolombino y también la Colonia"[142].

Esta temática no significa que fuera una expresión de valores nacionalistas. Se trataba –dice Franco–, de la búsqueda de una aproximación personal a la abstracción geométrica, que le ayudó a formular un lenguaje artístico distinguible dentro de los contextos internacionales[143]. La reiteración del tema, entonces, es parte de aquella búsqueda durante el *entrenamiento* señalado por Traba, que fue llevando a este pintor a una ficción inteligente y bella, plasmada en el acto artístico esencial, y también es parte de aquella ardua y concienzuda labor que, en términos de Engel, lo llevó a la extrema exactitud de razonamiento plástico en su obra; todo lo cual, en el caso de las pinturas de Ramírez Villamizar aquí comentadas, es rastreable desde una *Composición dorada* (Fig. 102), pintada en 1954, a *El Dorado Nº 2* (Fig. 103), antes mencionado.

La reiteración del tópico no implica un contenido de *lo ancestral* en la obra de Ramírez Villamizar, como el que se encuentra, por ejemplo, en las obras de la serie *Tupac Amaru* de De Szyszlo; y la incidencia de lo precolombino en el pintor colombiano resulta equiparable a la de lo newyorkino, en otras obras suyas de 1957, como *Composición mecánica* y *Señal*

---

[141] *Seis artistas colombianos*, Bogotá 1963.

[142] Citado por Ana María Franco, *op. cit.*, p. 25.

[143] *Ibídem*, pág. 24.

de tráfico (Figs. 104-105), que, al aludir a partes mecánicas y semáforos, responden claramente a la vida en la gran ciudad,[144] durante su permanencia allí, los meses finales de 1956 y los primeros del año siguiente**.**



Fig. 102. ***Composición dorada*, 1954**
Óleo s/cartón, 75 x 65 cm.
(*Geometría y Abstracción*, p. 58)



Fig. 103. ***El Dorado Nº 2*, 1957**
Óleo s/tela, 150 x 65 cm.
(Colección Banco de la República)



Fig. 104. ***Composición mecánica*, 1957**
Óleo s/lienzo, 40 1/8" x 79 ½"
(OAS, Museo de Arte de las Américas)

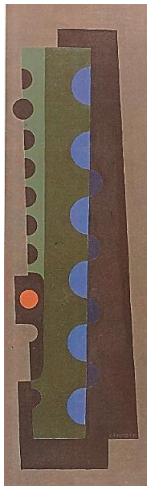


Fig. 105**. *Señal de tráfico*, 1957**
Óleo s/tela, 163 x 51,2 cm.
(Colección particular, Bogotá)

Más evidente en la obra de Ramírez Villamizar es la influencia de las teorías estéticas expuestas por Joaquín Torres García en *Universalismo constructivo* (1944), libro que el pintor colombiano leyó pocos años después de publicado. La frase de Ramírez Villamizar**:**

[144] Ana M. Franco, o*p. cit*., p. 24.

en mis pinturas quiero relacionar formas muy simples que se conecten de manera ingeniosa y extraña, encontrar algo nuevo, y quitar todo lo superfluo sin llegar a la esterilidad[145], dista muy poco de la propuesta universalista del artista uruguayo, años antes: *O bien el nombre escrito de la cosa, o una imagen esquemática lo menos aparentemente real posible: tal como un signo*. Así mismo, el empleo por Ramírez Villamizar de formas inspiradas en lo precolombino compagina bien con la idea de *Contribución a la unificación del arte y la cultura de América* planteada como subtítulo de aquella publicación; lo cual confirma la conjetura de Frederico Morais de que es "posible que las ideas de Torres García, más que su obra, estuvieran en el origen del interés de Ramírez Villamizar por el arte precolombino"[146].



Fig. 106. *Marta Traba con la obra de Ramírez Villamizar*. Fotografía: Hernán Díaz (*Noticias Humanas de Marta Traba*, Ana María Escallón).



Fig. 107. Inauguración Exposición en la Galería Roland de Anelle, Nueva York, 1956 (Ramírez Villamizar, MAMBO).

[145] Citado por Ana María Escallón en *La pintura de Eduardo Ramírez Villamizar*, en *El espacio en forma, Eduardo Ramírez Villamizar: exposición retrospectiva 1945-85, Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá Nov. 1985-Ene. 1986*, pág. 30.

[146] Citado por Medina, en *Ramírez Villamizar. Dieciocho notas para comprender a un escultor*, para la Exposición del artista en el MAMC, Cartagena 1993, pág. 9. **Morais** (Belo Horizonte 1936), es crítico e historiador de arte, autor de numerosos artículos y ensayos para diarios y revistas especializadas internacionales y de libros sobre arte brasilero y latinoamericano, entre ellos, *Artes plásticas en América Latina* (1979) y *Naturaleza de las Artes plásticas* (2001). Ha sido curador de exposiciones y eventos de arte en Brasil y el exterior.

3.12 ÁNGEL LOOCHKARTT



Fig. 107. ***Balletista*, 1959**
Óleo s/lienzo, 132 x 43,5 cm.
Firmado y fechado esquina inferior izquierda.
Registro MAMC 7529
(Fotografía: Mateo González)

Ángel Loochkartt (Barranquilla, 1933), en el largo período en que en los años 50 permaneció en Italia, estudió en la Academia de Bellas Artes de Roma con los maestros Ferruccio Ferrazi (pintura mural), Franco Gentilini (pintura de caballete) y Nino Maccari (grabado), y se

relacionó con Giuseppe Ciotti en la Academia San Giacomo, de quien fue su asistente en el estudio de Villa Borghese. En 1959 expuso colectivamente en las Galerías *Il Torcogliere* y Burckhard, de Roma, año en que fue pintado *Balletista* (Fig. 100), el óleo que hace parte de la Colección Fundante del MAMC.

A pesar de la extensa bibliografía existente conformada por artículos, ensayos y reportajes publicados en revistas impresas y virtuales sobre la producción artística de Loochkartt, son escasas las menciones a sus obras de entonces; sin embargo, por una referencia del pintor a esa primera época en que participó en la Primera Muestra de Pintura Latinoamericana (Roma) en 1958 y en la Bienal de Venecia de ese mismo año, se sabe que en ella "es constante la presencia de la figura humana. Incursiono –anota–, en técnicas de dibujo y pintura, observando más la actitud del hombre que el medio donde se mueve[147]". Las ilustraciones (Figs. 108-110), copias fotográficas de documentos del archivo personal del artista, facilitadas recientemente para el presente trabajo a la autora, son ejemplos de aquella presencia en sus pinturas:



Fig. 108. Figura femenina pintada en 1958

[147] *Intereses, objetivos y filosofía de la obra pictórica de Ángel Loochkartt, Ángel Loochkartt*, en *Momentos de trabajo-Veinte años Museo de Arte Universidad Nacional de Colombia*, Bogotá Nov – Dic. 1981, Imprenta de la Universidad Nacional.

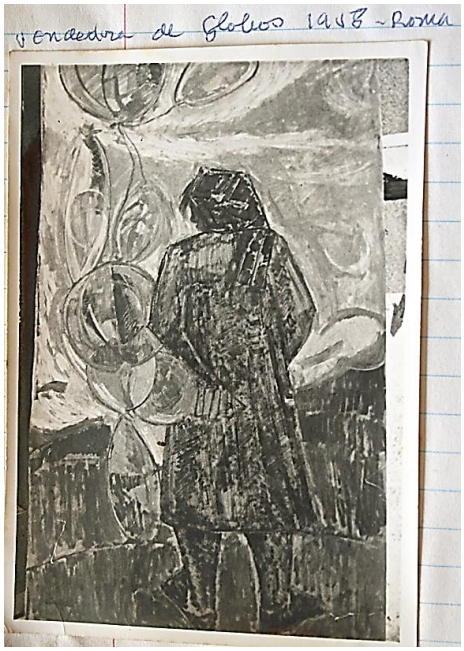


Fig. 109. ***Vendedora de globos***, **1958**

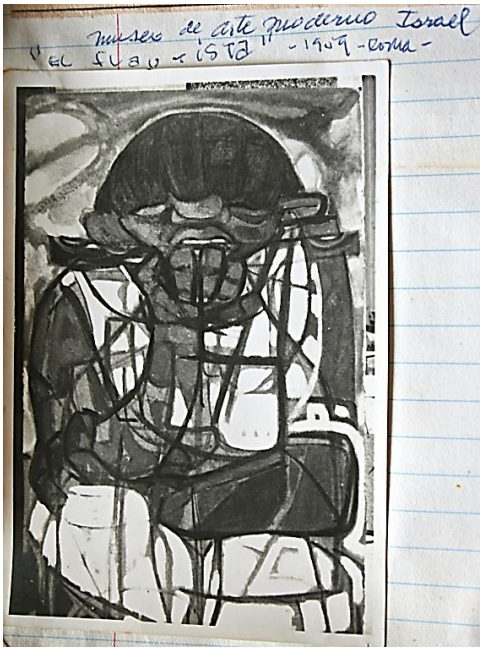


Fig. 110. ***Flautista***, **1959**

"La obra al final de este período –agrega el pintor–, va dejando la expresión dibujística para dar paso a un interés netamente cromático"[148], como se observa en ***Balletista*** (1959) y en las dos obras ilustradas a continuación (Figs. 111-112).

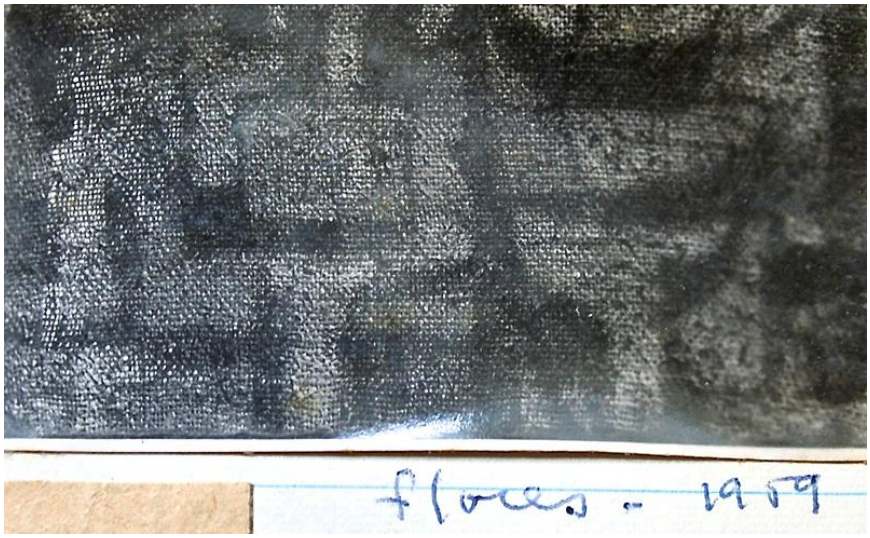


Fig. 111. ***Flores***, **1959**

148 *Ibídem.*

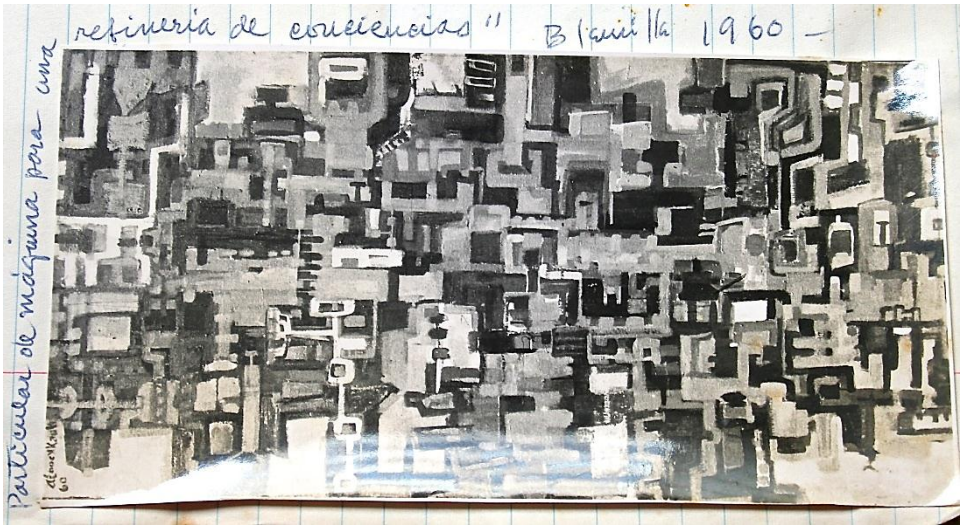


Fig. 112. ***Particular de máquina para una refinería de conciencias***, **1960**

Balletista (Fig. 107), fechada en el período correspondiente a su corta experiencia en la abstracción, es un buen ejemplo de obra abstracta. Esta pintura, sobre lienzo no imprimado, plena de formas geométricas, suavizadas por los ocres y los grises y por líneas curvas de refinada estilización, alude a una extraña figura femenina de difícil visualización (en conversación con el artista, se refirió a una bailarina inclinada atándose las zapatillas). La anteceden la pintura de una mujer sentada, que apoya la cabeza en su mano (Fig. 108), y la *Vendedora de globos*, de fondo no verista (Fig. 109), que evidencian el paso de una figuración expresionista a la abstracción.

Tras haber interrumpido así su obra figurativa y de experimentar temporalmente la abstracción a finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta[149], Loochkartt volvió definitivamente a la figuración, e inició su producción artística de obras singulares y por series temáticas de carácter urbano de contundente expresionismo emocional, como el que se ubica principalmente en Alemania y se remonta a las pinturas de Matías Grünewald,

[149] En el período 1961-62, Loochkartt expuso de nuevo individualmente en las Galerías Schneider y Burckhardt, de Roma en 1961; y, por invitación de Gómez Sicre (Fig. 108), en la Unión Panamericana, Washington, en 1962 (Figs. 107-109. Copias fotográficas del archivo del artista).

pasando por los rostros de James Ensor y el colorido de Emil Nolde[150]. Un ejemplo de las primeras es un retrato femenino de 1961 (Fig. 113):



Fig. 113. ***Rittrato de mia moglie di Corzas*, 1961**

Sobre sus subsiguientes series temáticas de hampones, travestis, prostitutas, mendigos y locos, entre otras, Gonzalo Márquez Cristo ha señalado que en ellas "hallamos la belleza en lo más precario y marginal; [y] lo condenado, lo proscrito, los bajos fondos, son una veta de inspiración"[151].

Con ello coincide Leonel Estrada al referirse a Loochkartt, cuya obra ubica entre el expresionismo y la nueva figuración:

> "su visión y su sentir siempre han sido expresionistas; es un artista rebelde, agresivo con las formas y con el color, artista sensible a la tragedia humana, que mira con ojo sensibilizado el mundo del hampa, de los travestis, y toda la tragedia cotidiana. Un inconforme de todo esto, denunciante de la miseria que circunda. En ese mundo ha

[150] Eduardo Márceles Daconte, *Los recursos de la imaginación. Artes visuales del Caribe colombiano*, Panamericana formas e impresos S. A., 2010, págs. 181-82. **Márceles D.** (Aracataca 1942), es B. A. de New York University (1970) y M. A. de University of California-Berkeley, Centro de Estudios Latinoamericanos; es también autor del libro de ensayos *La crítica de arte y las tendencias de la pintura en Colombia*.

[151] *La ofrenda del instante*, Revista de Psicoanálisis Nº 10, 2010, Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Estudios en Psicoanálisis y Cultura, Universidad Nacional, Bogotá, pág. 350 (ISNN 1657-3986). **Márquez C.** (Bogotá 1951), narrador y ensayista (Premio Internacional de ensayo Maurice Blanchot 2007), es fundador y director del periódico virtual *Con-fabulación* y director de la Revista cultural *Presencia*.

hecho y se ha movido su obra, pero lo fundamental es que ha logrado captar y convertir *ese lumpen* en algo hechizado y misterioso"[152]**.**

En razón de su semejanza temática y ubicación en el expresionismo, resulta inevitable la asociación de la obra de Loochkartt con el repertorio iconográfico de la de José Luis Cuevas, cuyo lenguaje personal también se inscribe en la Neo-figuración expresionista, pues las producciones de uno y otro tienen en común la condición del hombre, dibujada en los aspectos de la realidad de lo terrible cotidiano**:** la violencia, la locura, la prostitución, la alienación y la marginación humanas. Los contenidos de la obra artística de Loochkartt que persisten en su hoy activa producción son, por lo tanto, universales como los de Cuevas.



Guía Cultural

Por BEATRIZ QUEVEDO

Angel Loochkartt en Italia. El pintor colombiano Angel Loochkartt, quien se encuentra desde hace varios meses en Roma, tomó parte recientemente en una exposición colectiva de pintores, organizada por la Galería 'Schneider', de Roma; en ella presentó su obra inédita, "Particular de Naturaleza", la que fue comentada favorablemente.

Angel Loochkartt

También supimos de otras actividades ocurridas en el campo de las artes plásticas de la capital italiana, a saber: exposición de escultura del artista Henry Moore; en la Galería L' Obelisco, exposición del pintor venezolano Armando Barrios; en la Galería "Casapanca" expone el pintor argentino Guillermo Buitrago; y en la Galería "Schneider" expone el cubano Felipe Orlando.

Fig. 114. Nota de prensa de 1961



Angel Loochkartt

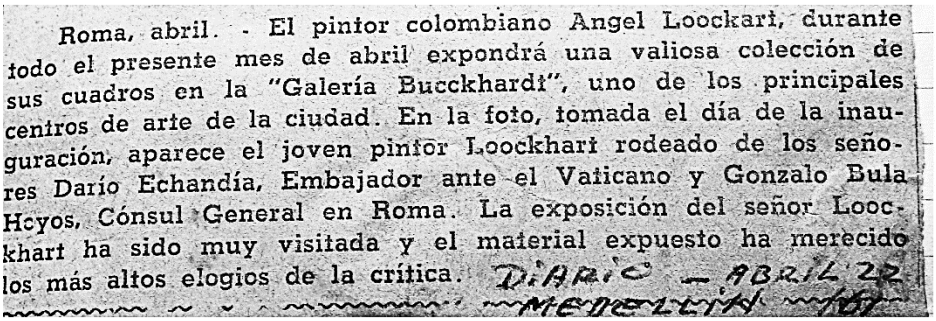
(Viene de la Tercera Página)

sición Nacional de Industria y Comercio. Los cuadros de Loochkartt estarán expuesto del 15 al 30 de oviembre.

El señor José Gomez Sicre Director del Departamento de Artes Visuales de la Unión Panamericana, despues de un escrutinio privado en la tarde de ayer de las obras del pintor Angel Loochkartt anunció que el artista barranquillero exhibirá en Washington por invitación de la Unión Panamericana, a mediados del proximo añ.

Fig. 115. Nota de prensa de 1961

152 *Cada cuadro de Loochkartt es un espectáculo dinámico,* en *Momentos de trabajo-Veinte años Museo de Arte Universidad Nacional de Colombia, Bogotá Nov.-Dic. 1981*. **Estrada** (Medellín 1921-2012), Crítico de Arte y artista, estudió arte en la Art Student League y Alfred University (USA). Autor de *Arte actual. Diccionario de términos, conceptos y tendencias* (1968), en 1994 recibió el Premio Latinoamericano a las Artes Visuales concedido por la Asociación Argentina de Críticos de Arte y en 2011 el Título *Honoris causa* de Doctor en Artes de la Universidad de Antioquia.



Roma, abril. - El pintor colombiano Angel Loockart, durante todo el presente mes de abril expondrá una valiosa colección de sus cuadros en la "Galería Buckhardt", uno de los principales centros de arte de la ciudad. En la foto, tomada el día de la inauguración, aparece el joven pintor Loockhart rodeado de los señores Darío Echandía, Embajador ante el Vaticano y Gonzalo Bula Hoyos, Cónsul General en Roma. La exposición del señor Loockhart ha sido muy visitada y el material expuesto ha merecido los más altos elogios de la crítica. DIARIO — ABRIL 22

Fig. 116. Nota de prensa de 1961

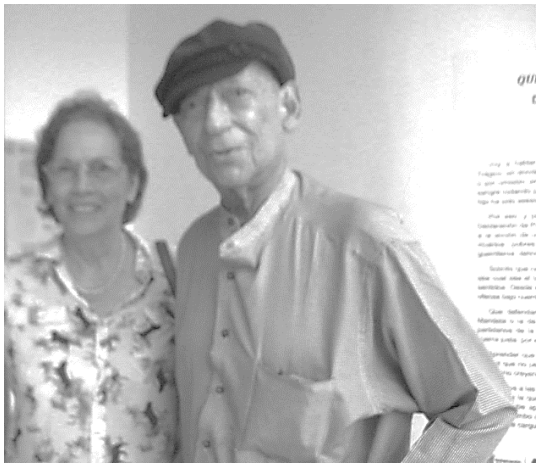


Fig. 117. La autora y el Maestro Loochkarrt en el Homenaje que la Universidad del Atlántico rindió al pintor con motivo de la *Exposición Antológica*, Barranquilla, octubre de 2017.

3.13 MATEO MANAURE



Fig. 118. ***Sin Título.*** **1.950**
Oleo s/lienzo, 81 X 100 cms.
Firmado y fechado esquina inferior derecha.
MAMC, Registro Nº 138, *Donación OEA.*

Mateo Manaure (Uracoa, Monagas, 1926-Caracas 2018), residió en París a principios de la década de los 50, donde hizo parte del grupo *Los Disidentes*, integrado por jóvenes artistas venezolanos defensores y promotores del abstraccionismo, y cuyo "Manifiesto NO" (París, Junio de 1950), criticaba y rechazaba las formas tradicionales y los academicismos del arte en Venezuela. Ya entonces, la producción artística de Manaure contaba con reconocimientos en el mundo del arte, entre ellos el de Gómez Sicre, a quien había conocido en 1948, cuando este llevó a Venezuela obras de la Colección de pintura latinoamericana de la Unión Panamericana, para una exposición con motivo de la posesión del Presidente Rómulo Gallegos; había expuesto individualmente en la Galería René Breteau de París en 1950, recibiendo la crítica favorable de Pierre Descargues; y, había participado ese mismo año en

el *V Salón des Réalités Nouvelles*, participación que le valió elogios del crítico R. V. Ginderteal.

A ese año pertenece la pintura abstracta que posee el MAMC (Fig. 118), obra cercana al grafismo sensible y a las atmósferas ingenuas de Klee, y afín al abstraccionismo lírico de Kandisky, presente también en diversas pinturas murales efectuadas por Manaure a partir de 1952, en la Ciudad Universitaria de Caracas, las cuales conservan elementos formales comunes al ***Sin Título*** del Museo, por lo que este óleo resulta un valioso prototipo. La composición recurrente en las obras de Manaure, en estos años, constituye una estructura muy personal del artista**:** puntos y círculos que flotan, como en ***La noche*** y en ***Color N° 2*** (Figs. 119-120), y un grafismo de líneas diagonales que se cruzan sobre las manchas de color, desplazando lo estático e imprimiendo dinamismo, observables en los murales del largo pasillo exterior de la Tribuna del Estadio Olímpico Universitario (Figs. 121-122) y en el mural en el límite oeste de la Plaza (Fig. 123), el cual –dice Antonio Granados Valdés–, es "una composición abstracta que en sus ordenaciones rítmicas y elementos formales se emparenta dignamente con la poesía pictórica de Wassily Kandisky" [153].



Fig. 119. ***La noche,*** **1951**
Óleo sobre lienzo, 37.7 x 60.3 cm.
(*arnet.com*)



Fig. 120. ***Color Nº 2*** **,1952**
Óleo sobre tela (2 piezas) 100 x 100 cm.
(Catálogo de la Exposición *Síntesis de las Artes Mayores. Seis décadas 1953-2013*).

[153] *Guía. Obras de arte de la Ciudad Universitaria de Caracas*. Imprenta Universitaria de la Universidad Central de Venezuela, Caracas 1974, pp. 29 y 80. **Granados V.** (autor de la *Guía*)**,** pintor y crítico español (Huelva 1917), radicado en Venezuela en 1955, fue Profesor de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central (1957-78) y Miembro de AICA.



Fig. 121. ***Sin título*, 1951**
1.024 x 768 cm.
(Pasillo exterior de la tribuna del Estadio (Nº 64 y N° 67 de la Guía)



Fig. 122, ***Sin título*, 1951**

Después de 1953, Manaure comenzó a hacer tránsito del abstraccionismo lírico, evidente en ***Sin título*** de 1950, al abstraccionismo geométrico, explícito en murales como el *Bimural* de 1954 (Fig. 124). El pintor relata ese proceso en sus *Recuentos*:

> "Para entonces [1950-1952] realizaba una abstracción un poco lírica, influenciado por Kandisky, presente en los primeros murales que se hicieron para el Estadio de la Ciudad Universitaria. Pero luego hubo una evolución. A mí me interesó más Kandisky que Mondrian en aquel primer momento, pero cuando entro de lleno en el proyecto de la *Síntesis de las Artes*, cuando hay que integrar la pintura a la arquitectura, allí doy un cambio a favor del abstraccionismo geométrico propio de Mondrian. Este cambio está presente en dos murales de la plaza cubierta de la UCV; uno de tendencia todavía lírica, es el que está enfrentado a la obra de Arp, el *Pastor de Nubes*; el otro, más geométrico, es el que está en la parte de atrás del Aula Magna"[154].

[154] *Mateo Manaure: recuentos.* Cuadernos MUCI, Colección Nº 6, pp. 25-41. La *Síntesis de las Artes* a que alude el pintor es el gran proyecto de integración artística concebida para el complejo universitario dirigida por el arquitecto Carlos Raúl Villanueva. Los dos murales a que se refiere Manaure se ilustran en la página siguiente (Figs. 116 y 117). Cabe agregar que en el campus hay también cinco murales de Vigas, entre ellos uno en el extremo sur de la fachada del Museo en la Plaza del Rectorado, al cual se refiere Granados Valdés como una composición abstracta donde "…el personal lenguaje con que Vigas se expresó en una de sus épocas pictóricas más interesantes, potencian la geometría lineal insertada en las dos dimensiones del muro" (*Op. cit.*, p. 12).



Fig. 123. ***Bimural,* 1954**
1.524 x 1.049 cm.
Límite oeste de la Plaza. (Nº 14 de la Guía).



Fig. 124. ***Bimural,* 1954** (Cara A)
302 x 1196 cm.
(Al fondo, el Aula Magna)

Para Bélgica Rodríguez, la "obra geométrica constructivista de Manaure, en especial las *columnas policromadas,* evidencia... una relación sensible en el universo de la naturaleza; posiblemente la razón estribe en sus conexiones profundas con el paisaje que le ha acompañado desde su niñez, conformando una personalidad dual que se mueve entre lo espiritual y lo físico, lo visible del hombre y su entorno, para resultar en una actitud plástica propia y personal"[155].

155 Bélgica Rodríguez. *Mateo Manaure, Columnas policromadas*, pp. 45-46, en *mateomanaure/ durbansegnini. com.*

Las aludidas *Columnas Policromadas*, gestadas desde la *Galería 4 Muros*, fundada por Manaure y Carlos González Bogen en 1952 al regresar de París como una tribuna del arte abstracto, constituyen la síntesis de la producción artística de Manaure, evolucionada desde la figuración previa a los años 50, hasta la total abstracción geométrica. Son obras elaboradas, inicialmente para la Ciudad Universitaria de Caracas, con tablones de madera pintados con un lenguaje muy propio de formas geométricas y de rico cromatismo.

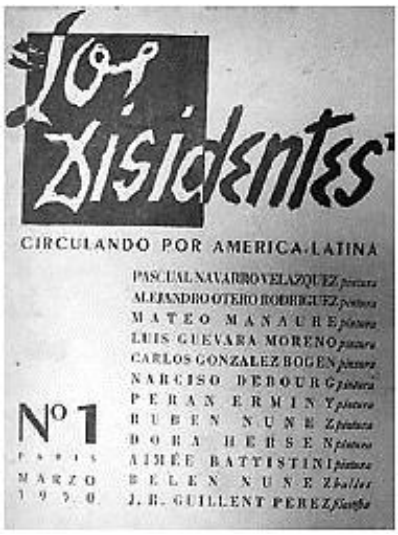


Fig. 125

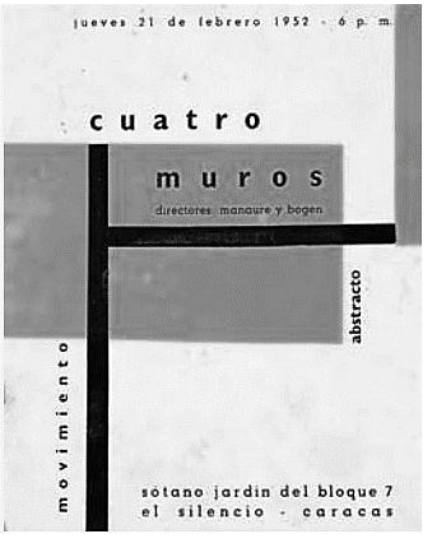


Fig. 126

Fig. 125. Primer número de la revista *Los Disidentes*, impreso bajo las firmas de Pascual Navarro Velásquez, Alejandro Otero, Mateo Manaure, Luis Guevara Moreno, Carlos González Bogen, Narciso Debourg, Perán Erminy, Rubén Núñez, Dora Hersen, Aimé Battistine, Belén Núñez y J. R. Guillent Pérez.

Fig. 126. Manifiesto de apertura de la Galería, 1952 (Portada), que se sintetiza en: "Ser historia y no sólo padecerla. Por eso en todo verdadero artista hay un destructor. Haber descargado al Arte de su contenido figurativo manteniéndolo en el plano de las realizaciones de las líneas y los colores puros, ha sido la obra del Arte Abstracto. Hasta ahora lo *temático* ha dominado en el entendimiento del no iniciado, de manera que lo *plástico* se ha substraído a su comprensión. Hoy se restituyen los valores plásticos puros. Nosotros abogamos porque esta nueva *dimensión de la plástica* llegue a ser comprendida e incorporada a toda realización viva".

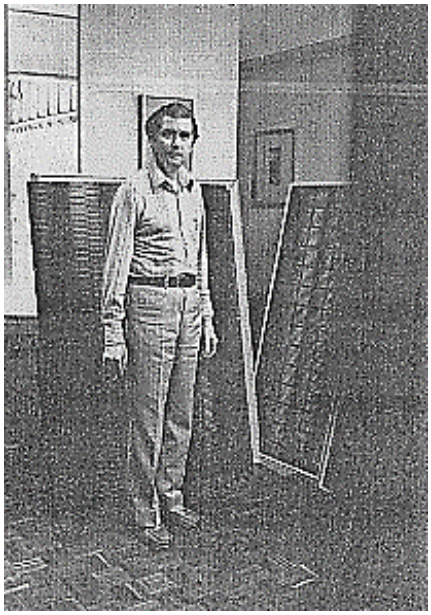


Fig. 127. El pintor en su taller, c. 1952
(*Mateo Manaure, Arte y Conciencia*,
Editorial Armitano)

3.14. OSWALDO VIGAS



Fig. 128. ***Objeto negro***. **1957.**
Óleo/lienzo, 129 x 94 cm.
Firmado y fechado esquina superior izquierda.
Registro MAMC Nº 217, *Donación OEA*.

Gran parte de la década de los años 50 coincide con la estancia de Oswaldo Vigas (Valencia, Carabobo, 1926-Caracas, 2014) en París, período que para Bélgica Rodríguez "marcó un cambio en la vida y obra de este prolífico creador venezolano"[156]. En ese lapso, el pintor participó en importantes exposiciones colectivas en Europa, entre ellas, en el Musée d´Art de

[156] *Oswaldo Vigas constructivista, sesenta años después*. En *El Carabobeño*, 3 de Noviembre de 2003.

la Ville de París y en la XXVIII Bienal de Venecia en 1954 con Arp, Léger y otros; y, en el IX Salón de Mai de aquél mismo museo, en 1955. En 1956 expuso individualmente en la Galerie la Roue de París y en la Gulf Caribbean Art Exhibition del Museo de Bellas Artes de Houston, donde ganó uno de los tres premios, con Cundo Bermúdez y Armando Morales; y, en 1957, en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid-Sala Negra, y en la Unión Panamericana en Washington D.C.

A este último año pertenece ***Objeto negro*** (Fig. 128), el óleo que hace parte de la Colección fundacional del MAMC, recibido bajo la modalidad de premio de adquisición concedido en 1959 en la Exposición de *Arte Latinoamericano Contemporáneo* de Cartagena[157]. Este ***Objeto negro***, con muchos otros *Objetos* de delicado cromatismo y trazos expresionistas, pintados antes, como *Objeto vegetal americano* de 1954 (Fig. 129), y *Objeto americano negro* de 1955 (Fig. 130), conforma una extensa subserie de obras en la que, a juicio de Hilda Benchetrit, Vigas asumió "una pintura más austera al prescindir casi del color y reducir su gama cromática a sepias, negros, grises y blancos"[158], donde la línea, que en los inicios del artista es "mancha y a su vez claroscuro,… para la década de los 50 y de ahí en adelante, ... se vuelve más segura, se vuelve contenedor y contenido, comienza la distinción diáfana entre figura y fondo"[159]. *Objeto negro*, de 1956 (Fig. 131), exhibido en la Exposición retrospectiva *Vigas constructivista, Paris 1953-1957* (Caracas, Noviembre-Diciembre 2013), *Objeto negro*, también de 1956 (Fig. 132), y el del MAMC, evidencian ese proceso.

---

[157] *Oswaldo Vigas. Ideografías de París, 1952-1957*. Embajada de Francia en Venezuela-Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Marzo 2002, p. 45.

[158] *Lectura hermenéutica de la obra de Oswaldo Vigas. Series Las Brujas e Ideografías de París (1950-1960)*. En *Portafolio 18* (Revista arbitrada de la Facultad de Arquitectura de la Universidad del Zulia, Año 9, Vol. 2, Nº 18. Julio-Diciembre 2008, pp. 115). **Benchetrit** es arquitecta y artista, docente de la Escuela de Diseño Gráfico de la Universidad del Zulia, donde simultáneamente hace su Doctorado en Arquitectura.

[159] Lizett Álvarez Ayesteran, Directora del Gabinete del Dibujo y la Estampa de Valencia (Venezuela). Catálogo de la Exposición *Oswaldo Vigas. Dibujos (1940-2012)*, 17 de Junio-26 de Agosto de 2012**;** en *www.arteenlared.com›venezuela›exposiciones*.

El ***Objeto negro*** del MAMC se distingue de las demás obras de la Colección Fundante por su sobriedad y flexibilidad marcada por las curvas del objeto dibujado con una gruesa línea negra, característica de las pinturas de Vigas. Como es propio de la abstracción pura, que desliga la obra artística de referentes a la naturaleza, este ***Objeto negro*** extrovierte sus valores formales, más cercanos al dibujo que a la pintura. Lo que podría haberse llamado *composición lineal* o *composición en negro*, Vigas lo llama *Objeto* (excluyendo aquellos referentes); sin embargo, cuando titula como *objeto vegetal* y *objeto americano* otras obras de la subserie, evidencia su apego a su contexto telúrico y ancestros.



Fig. 129. *Objeto vegetal americano*, 1954
Óleo/tela, 115 x 146 cm.

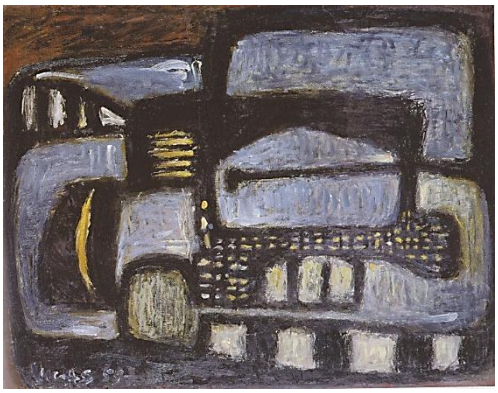


Fig. 130. *Objeto americano negro*, 1955
Óleo/cartulina pegada s/cartón, 51 x 64,3 cm.



Fig. 131. *Objeto negro*, 1956.
Catálogo de la exposición *Vigas Constructivista*.
Galería Ascaso, Nov. 2013 (*arteenlared.com).*

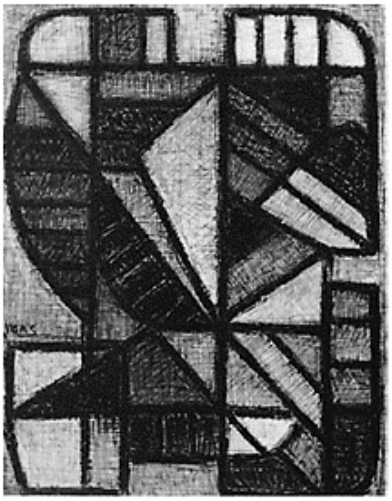


Fig. 132. *Objeto negro*, 1956.
Óleo/tela, 146 x 114cm.
H. Benchetrit (*Op. cit.*)

Con motivo de la retrospectiva *Vigas constructivista, Paris 1953-1957,* Dannys Matos señaló que en la producción de ese período "… el artista interviene de manera particular en el dominio del lenguaje de la abstracción geométrica, haciéndose un espacio importante dentro de esta tendencia de la segunda mitad del siglo XX"[160]. Bélgica Rodríguez, curadora de esa muestra, al comentarla detalla las características de las obras de aquel tiempo**:**

> "En París,… descubre a Picasso, su cubismo y muchas tendencias más, y construye un segundo andamiaje sustentado por la adaptación de corrientes abstractas y constructivas que plasma en piezas donde subyace el sustrato del estilo que tanto lo identificará en su producción figurativa con óleos, gouaches y tintas…, realizados por el maestro valenciano en los años 50… En sus series *Objetos negros*, *Formas tensionales* y *Proyectos para murales* radicaliza la abstracción y su geometría, pero no en su vertiente rígida sino aquella de fuerte carga emocional… Una vez en París y sin pérdida de tiempo, entabla relaciones con creadores que practicaban variantes personales de la abstracción geométrica, entre ellos Jean Dewasne, Victor Vasarely, August Herbin y Fernand Léger; los latinoamericanos Wifredo Lam y Roberto Matta; y los escultores Antoine Pevsner, Baltazar Lobo, Jean Arp, Robert Jacobsen y Henry Laurens, muy conocidos para el momento en la escena cultural de la ciudad. Este período abarca un tramo de tres intensos años (1953 a 1956 aproximadamente)… En sus series abstracto-geométricas, Vigas reduce la forma figurativa a una formalidad visual simbólica sin llevarla al estadio de mecanomorfia. Todo lo contrario, la carga de emoción y tensión íntima gracias a la densidad del trazo y del color, o el no color, y deja en ella una imprecisión en cuanto a la representación de un objeto particular del universo natural o humano… estas series generan una experiencia sensorial por sus relaciones con lo físico y el cosmos, en especial la serie de los objetos, en la que subyace una convicción metafísica de creer en la pintura no representacional, tanto en el interior del imaginario personal y emblemático del artista como en su entorno colectivo"[161].

El crítico Carlos Silva, citado por Gilbert Lascault, afirma que Oswaldo Vigas "se sumerge en lo extraordinario", en lo insólito, fuera del orden común; y Lascault acota que la creación de Vigas es "brujería, magia, chamanismo, encantamiento y evoca mitos lejanos, ritos secretos o sordos, ceremonias clandestinas, liturgias ignoradas…"[162]**.** No hay duda, por lo

---

[160] *Oswaldo Vigas: visualidad y discurso propio.* El *Nuevo Herald.* 2 de Abril, 2013. **Matos** es crítico de arte y curador independiente. Reside y trabaja entre Madrid y Miami. En *www.elnuevo herald.com/2013/02/16/1408667_oswaldo-vigas-visualidad-y-discursohtml.*

[161] *Oswaldo Vigas constructivista, sesenta años después*. En *El Carabobeño*, 3 de Noviembre de 2003.

[162] *Sortilegios del trópico: la obra de Oswaldo Vigas.* En *www.resonancias.org, 09/08/2005.* **Silva** (Caracas 1937-2002), fue historiador, crítico de arte y escritor destacado; autor de *La sustitución de Europa. Un proceso cultural desde la demarcación actual*, y *Jesús Soto y la escritu*ra, recibió el Premio Alfredo Boulton a la Mejor Investigación en Artes Plásticas CONAC en 1999. **Lascault** (Estrasburgo 1934), ensayista y crítico de arte, ha enseñado estética y filosofía del arte en la

tanto, de que el *connubio* de *tradiciones y herencias culturales ancestrales* en la creación artística latinoamericana al que se refiere Bélgica Rodríguez está presente en la obra de Vigas. En tal sentido, Eduardo Planchart Licea considera que para Vigas "la búsqueda de lo ancestral es un eterno presente, otra de las fuentes fundamentales que nutren su obra"[163]; y José Pulido escribe: "Oswaldo Vigas ha recreado eso siempre [lo ancestral], tratando de recuperar las visiones y la magia inherentes a todas las razas"[164].

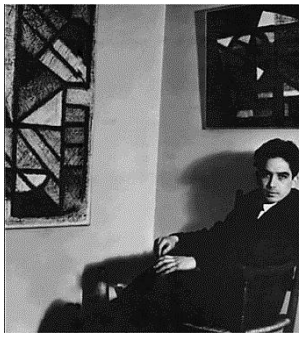
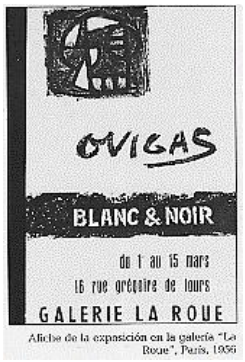


Fig. 133. Oswaldo Vigas. A la izquierda, *Objeto negro* de 1956 (*http://vereda.ula.ve/artevenezolano/index/*)



Fig. 134. Vigas en su Exposición de la OEA en compañía de Gómez Sicre, Washington D.C., 1957 (Catálogo *Ideografías de París*, *1952-1957*)



Afiche de la exposición en la galería "La Roue", París, 1956

Fig. 135

Universidad de París X-Nanterre y en la Sorbona. Especialista en Surrealismo, ha escrito varios libros sobre el tema y numerosos artículos en revistas como *L´Art Vivant* y *Beaux-arts*.

163 *Oswaldo Vigas. Figuras ancestrales.* En el Catálogo de la Exposición *Criaturas del asombro,* Caracas 2006. En: *medicci.com/pdf/catalogos/**oswaldo.vigas**.criaturasdelasombro.pdf*

164 *La **maravilla** cotidiana, Oswaldo Vigas entrevistado por José Pulido*. Caracas, Febrero de 2006. En *www .medicci .com/index.php?option=com_content&view...id*.

3.15. FERNANDO DE SZYSZLO



Fig. 136. ***Sin título,* 1958**
Óleo /lienzo, 127 x 77 cm.
Firmado y fechado esquina inferior derecha.
Registro MAMC 051.
(Fotografía: Mateo González)

Igual que Vigas y Manaure, Fernando De Szyszlo (Lima 1925-Distrito de San Isidro, 2017), estuvo en Europa, principalmente en Paris, en los albores de la década de los 50, adherido, como aquéllos, al abstraccionismo, estilo que exhibió en e1 *Salon de Mai*, en París en 1950,

y que promovió a su regreso a Lima, marcando un hito importante en la plástica peruana por la influencia que tuvo en las siguientes generaciones de artistas peruanos, caracterizada por un sentido de la abstracción, más vinculado a las antiguas culturas del Perú, que al lenguaje internacional que por aquel entonces se había desarrollado en Estados Unidos y Europa[165]. La aspiración de De Szyszlo –dice Marta Traba–, era "poner en circulación en el continente, o al menos en su país, sistemas expresivos y estructuras de lenguaje cuyas connotaciones [fueran] inseparables de la existencia continental o nacional,…"[166]. O, en palabras del artista: "crear una obra aquí, para contribuir en cualquier medida a que las cosas en este país cambiaran"[167].

En 1953, De Szyszlo volvió a Francia; expuso en la Unión Panamericana, en Washington, y participó en la Bienal de Sao Paulo, donde recibió Mención de Honor. Antes de dejar el viejo continente en 1955, estuvo en Italia. Fue durante aquella segunda estancia en Europa cuando adoptaría el abstraccionismo lírico, aunque sin renunciar del todo a una cierta matriz geométrica[168]. Durante 1959, trabajó como Subjefe de la División de Artes Visuales de la OEA, bajo la dirección de Gómez Sicre; y, en razón de su cargo, asistió a la Exposición de Cartagena, donde expuso ***Sin título*** (Fig. 136), óleo ejecutado el año anterior, que hoy se exhibe en el MAMC.

A esta pintura de claro abstraccionismo lírico, en la que predomina el color rojizo (que recuerda el dominante en los tejidos de Paracas), y se vislumbra una figura humana muy

---

[165] Félix Ángel, Curador, Centro Cultural del BID. *BIDamérica*, Revista del Banco Internacional de Desarrollo, Agosto 2001.

[166] *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, México, Siglo XXI, 1973, pág. 86.

[167] Luis Eduardo Wuffardel. *Itinerario de un artista integral*, en *Szyszlo*, Asociación de Arte de Lima-MALI, Gráfica Biblos, Lima 2011, pág. 40. **Wuffardel** es historiador y crítico de arte. Estudió Letras e Historia en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Autor de diversos libros, entre ellos *Las escuelas pictóricas virreinales*.

[168] *Ibídem.*

esquematizada y dinámica mediante el juego formal de curvas divergentes, la preceden obras igualmente abstractas, como las tituladas *Composición*, ejecutadas en 1956 y 1957 (Figs. 137-138); y le siguen otras, como los cuadros de la serie *Cajamarca*, "que en realidad fueron los primeros que tuvieron título"[169], realizadas en 1959 y 1960 (Figs. 139-140), en homenaje a Atahualpa, basadas en el tema de las luchas indígenas durante la Conquista española, cuyas figuras y cromatismo retrotraen a los de *Composición*, de 1957, y a ***Sin título***, de 1958.



Fig. 137. ***Composición,* 1956**
Óleo s/ tela, 86 x 116 cm.
Colección particular



Fig.138. ***Composición*. 1957**
Óleo/tela, 166 x 114,5 cm.
(*Szyszlo*, pág. 138).



Fig. 139. ***Cajamarca*, 1959**
Óleo/tela, 50 x 36"
Catálogo Colección OEA



Fig. 140**. *Cajamarca*, 1960**
Óleo s/ tela, 139 x 99,5 cm.
Colección particular, Lima

[169] Fernando De Szyszlo, *Miradas furtivas*, *Antología de textos 1955-2012*, Fondo de Cultura Económica, Lima 2012, pág. 305.

Las obras de ese período conservan, además de la tonalidad rojiza y diversos elementos iconográficamente afines, la tendencia al abstraccionismo lírico *sin renunciar del todo a una cierta matriz geométrica*[170].

Isabel Rith-Magni ha visto en la obra de Szyszlo, un *ancestralismo,* entendido como fenómeno o esquema cultural cuyo núcleo radica en las referencias tomadas de las raíces de las culturas indoamericanas y su conversión e integración a un lenguaje pictórico moderno y no mimético de origen occidental que, en este pintor, emerge a medida que "el abstraccionismo anulaba en él la percepción del mundo cotidiano y [le] proveía también de una expresividad plástica para las dimensiones de lo mítico y mágico" que, referida a la producción artística de De Szyszlo, Rith-Magni denomina *abstracción mágica*[171]. Sobre este mismo rasgo, Rodríguez Saavedra –citado por Javier Sologuren–, ha dicho que las telas de De Szyszlo "invocan formas inéditas y ancestrales que traducen en pintura la no esclarecida realidad de su país"[172].

Carlos Rodríguez Saavedra, por su parte, encuentra en la obra de De Szyszlo "profundas conexiones con el paisaje", que evidencian una riqueza espiritual "plena de memorias, paisajes, temas y colores de Perú"[173]; y Messer, una intensa presencia de contenido con componentes visual, literario y formal, donde el visual aflora en alusiones al paisaje, en

---

[170] Luis Eduardo Wuffardel, *Op. cit*., pág. 40.

[171] *El ancestralismo en la obra de Szyszlo*, en *Szyszlo* (edición citada), pp. 73 y 82. **Rith-M.** estudió Historia del Arte, Filosofía y Germanística. Se especializó en Arte Moderno de Latinoamérica, en particular de los países centroandinos. Es autora de *Ancestralismo: Identidad cultural en Latinoamérica.* Es profesora de la Universidad Alanus de Arte y Ciencias Sociales (Alemania).

[172] *El último Szyslo*, en *Szyszlo*, pág. 221.

[173] Carta de Abril 20/1965 desde Lima a T. M. Messer, en *Emergent Decades*, p. 91. En esta misma obra, Cornell Capa, a cargo de la parte gráfica y de las entrevistas y breves reseñas de varios de los artistas allí comentados, anota que "Zsyszlo siente que Perú, con sus increíbles montañas, desiertos y colores y su fabulosamente rica herencia cultural, ha sido un estímulo básico para su pintura", p. 93. **Rodríguez Saavedra** es historiador y crítico de arte, autor de *Alternativas de la Pintura latinoamericana actual (*1978). **Capa**, autor de *The Concerned Photographer* (1967), fue fotógrafo de la Revista *Life* a partir de 1946.

ocasiones rastreables hasta una particular reminiscencia del paisaje peruano, sin tratarse por ello de un arte que imite la realidad palpable del mundo observable [174].

Lo ancestral y *paisaje-naturaleza* se aúnan, entonces, del modo descrito por Marta Traba en *Hombre Americano a todo color*:

> "A partir de las series de Atahualpa y Tupac Amaru, Szyszlo camina entre la figura y el paisaje. Se hace evidente que trata de aproximarse más y más a los valores sígnicos, es decir a una comprensión iterativa, mítica de ambos temas… Por eso concentra en formas cada vez más simples su tendencia evocadora y su reencuentro con el mundo solitario con el cual quiere compactarse. Ese mundo solitario reviste la forma de paisaje, aun cuando no pueda reconocerse como un paisaje desprendido de la naturaleza…"[175].

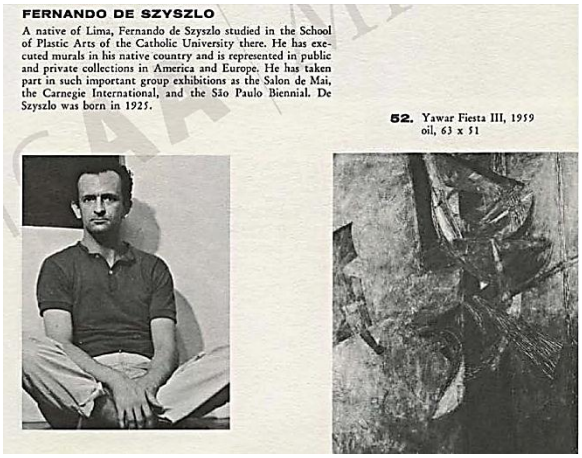
De Szyszlo logró lo que se propuso cuando regresó de Europa. Tan pronto como en 1955, recibió en Lima el Primer Premio del *III Salón de Pintura Manuel Moncloa y Ordóñez*, que fue un espaldarazo local a la pintura no figurativa; así como la presencia en espacio público de sus figuras dinámicas en el mural elaborado en 1957, para la fachada del Cementerio Nacional *El Ángel*, fue un gesto consagratorio para el movimiento abstracto en Perú. Al año siguiente se efectuó en el país el *Primer Salón de Arte Abstracto*, donde se consolidó esa tendencia.



Fig. 141. Exposición en la Unión Panamericana, Washington, 1953.

[174] Carta de Enero 3, 1965, desde Caracas a Carlos Rodríguez Saavedra, Lima, en *Emergent Decades*, p. 89).

[175] Ediciones Uniandes, Editorial Universidad Nacional, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Bogotá 1995, págs. 90-91.



FERNANDO DE SZYSZLO

A native of Lima, Fernando de Szyszlo studied in the School of Plastic Arts of the Catholic University there. He has executed murals in his native country and is represented in public and private collections in America and Europe. He has taken part in such important group exhibitions as the Salon de Mai, the Carnegie International, and the São Paulo Biennial. De Szyszlo was born in 1925.

52. Yawar Fiesta III, 1959
oil, 63 x 51

Fig. 142. Ficha de la obra *Yawar III Fiesta*, 1959
(Catálogo Colección OEA)

3.16. SARAH GRILO

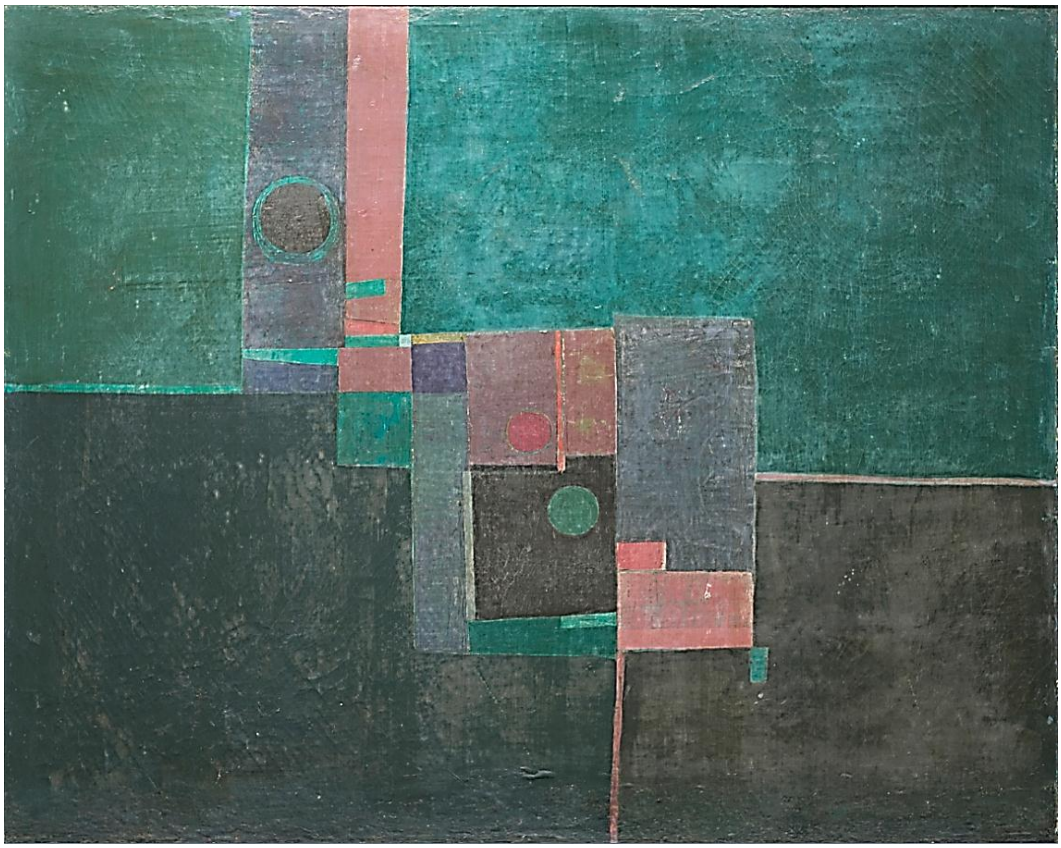


Fig. 143. ***Tema simple***, **1956**
Óleo s/lienzo, 67 x 81 cm.
Firmado y fechado al dorso.
Registro MAMC Nº 100, *Donación OEA*
(Fotografía: Mateo González)

Por los méritos de su producción artística en la década de los años 50, Sarah Grilo (Buenos Aires 1919-Madrid 2007), obtuvo la beca de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation en 1962; y se estableció en Nueva York. Antes había expuesto individualmente en 1949 en la Galería Palma en Madrid; en 1954, en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro y en el Stedelijk Museum de Amsterdam, y participado en la Bienal Internacional de Venecia de 1956, año en que se radicó en París con su esposo, el también pintor José Fernández Muro. En 1959, participó en la Exposición Internacional de Pittsburg. Es de

mencionar que Grilo obtuvo el Premio de Adquisición en la I Bienal Iberoamericana de Pintura de Medellín, en 1968, con la obra titulada *El cumpleaños de Matusalén*[176]**.**

Ubicada por Jorge Romero Brest entre "los artistas más valiosos hacia 1960… por la calidad de las obras que hacía", y estimada por Bayón "la representante de la extrema sensibilidad cromática [e] Inventora de un sistema particular de signos"[177], Grilo consideraba que lo fundamental en la pintura era "manifestar su época, alcanzando la mayor potencia expresiva, dentro de las tendencias más reveladoras"[178]. De ahí que su obra anterior a la década de los 50 fuera una versión sensible y cromática de la abstracción geométrica en boga; que a principios de aquélla y durante su permanencia en los Estados Unidos en los años 60 derivara hacia una abstracción lírica o sensible; y, que radicada en 1970 definitivamente en España con su esposo, su obra se desviara –dice Romero Brest–, "hacia una especie de impresionismo neorrealista con formas ambientales de referencia urbana"[179].

Del segundo período y de tendencia lírica, es la obra ***Tema simple***, de 1956 (Fig. 143), que se exhibe en el MAMC, en la que el lirismo también viene dado por el manejo del color, más que por las formas geométricas en sí, y por la composición cromática, más que por la construcción formal, como señala Natividad Marón respecto a óleos como *Pintura en rojo* y *Rojo profundo*, ambas de 1958 (Figs. 144-145)[180]. Más cercana en el tiempo a ***Tema simple***,

---

[176] *Una pintora inolvidable*, La Nación, *ADN Medellín*, Junio 2018.

[177] Ambos citados por Jorge López Anaya en *Una pintora inolvidable*, LA NACIÓN, 15/09/2007. **López A.** (1936-2010), Licenciado en Historia de las Artes (Universidad Nacional de la Plata), Profesor de Historia del Arte Argentino (Universidad de Buenos Aires), fue Director del Área de Artes Plásticas del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano y autor de *Historia del arte argentino* (1997). **Romero B**. Crítico de arte argentino (1905-1989), dirigió el Museo Nacional de Bellas Artes (1955-1963) y el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella (1963-1969), en Buenos Aires. Autor de *¿Qué es el arte abstracto?* (1962), *El arte en la Argentina* (1969) y *Arte visual: pasado, presente y futuro* (1981).

[178] Encuesta realizada entre pintores argentinos de la nueva generación, en *Letra y Línea*, 1954. *Documents of 20th-century, Latin American and Latino Art*, Austin, USA, Registro ICAA Nº 742144.

[179] También citado por López Anaya, *op.cit*.

[180] Serie *Mujeres argentinas en el Arte–Sarah Grilo*, en *www.lavozjoven.com.ar/cultura/natividad-marón*. **Marón** es Licenciada en Artes (Universidad de Buenos Aires, 2013).

es *Tema en azules Nº 5* de 1955 (Fig. 146), de parecida composición, que hace parte de la Colección de Arte de la OEA. Ambas se alejan de la abstracción geométrica de los años 40, y sus figuras rectangulares se cortan y se contienen unas a otras con mucha delicadeza y flexibilidad, constituyendo el universo característico de las pinturas de Grilo de los años 50.



Fig. 144. ***Pintura en rojo*** (1958)
Óleo s/tela, 80 x 100 cm.
(*www.arnet.com/artist/sara_grillo/...*)

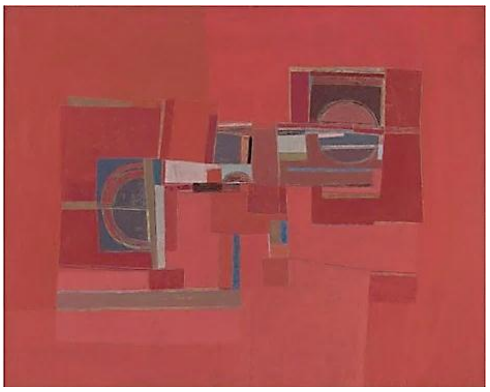


Fig. 145. ***Rojo profundo* (1958)**
Óleo s/lienzo, 160 x 130 cm.
(Museo Eduardo Sivari. Buenos Aires)

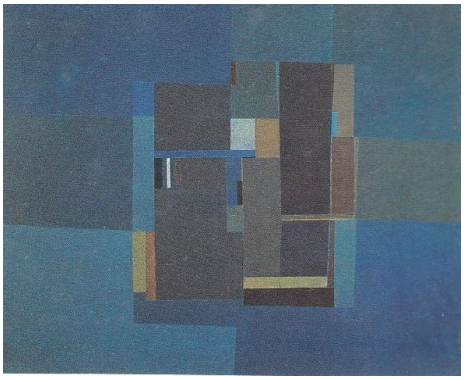


Fig. 146. ***Tema en azules Nº 5*** (1955)
Óleo s/tela, 66,7 x 81,5 cm.
Colección del Museo de Arte de las Américas, OEA.

Sobre la titulación de obras como las tres antes ilustradas, la investigadora Patricia Rizo ha señalado en la Introducción del Catálogo de la Exposición. *Los que no volvieron**:*** *Abstracción, Color y Desarraigo,* que basta observar el nombre de los cuadros (*Carmesí,*

Azul profundo, Oliva, Violetas sobre banda negra,…), para ver el énfasis asignado por la artista al uso del color como herramienta vital y expresiva[181].

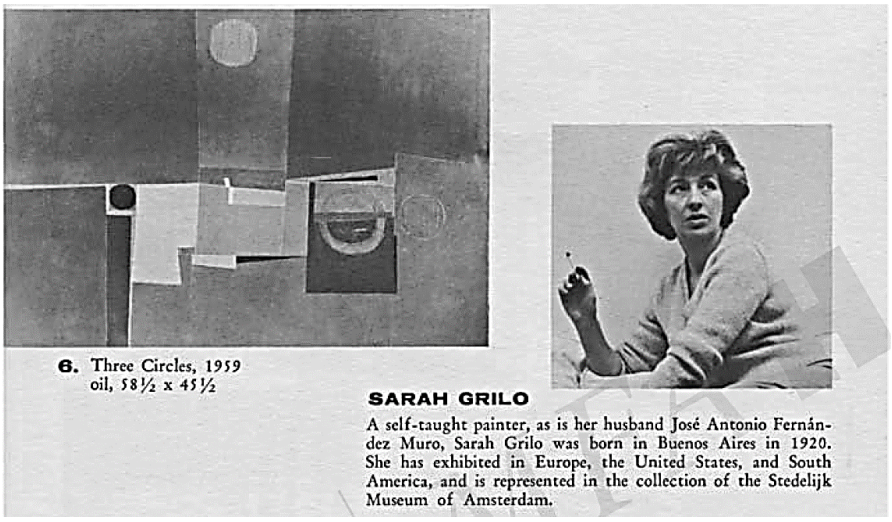


Fig. 147. Ficha del Catálogo de la Exposición *South American Art Today* en el Museo de Arte de Dallas en 1959 (Reg. ICAA: 1126373)

[181] Catálogo de la Exposición del mismo nombre, inaugurada en agosto de 2003 en Buenos Aires, editado por el Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2003. **Rizo** fue la Curadora de la Exposición.

CONCLUSIÓN

CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LAS OBRAS DE LA COLECCIÓN

> "Necesité más de 20 años para encontrar un sitio donde colgar esa palabra en mi novela más reciente. Casi tanto tiempo como el que necesitaron los cuadros del Museo de Arte Moderno de Cartagena, para encontrar un muro para quedar colgados para siempre"
>
> Gabriel García Márquez, 1980[182].

I

En las páginas precedentes se han reseñado las obras de dieciséis pintores de América Latina en una época determinada, la década 1950-1960, que hoy conforman la Colección Fundante del MAMC, y se exhiben en su Sala Permanente. A manera de *estudio de casos específicos*, recomendado alguna vez por Andrea Giunta para encontrar sentido a la historia del arte de América Latina, aquí se ha hecho para decantar las características y los denominadores comunes de dichas obras, que tienen el mérito de ser parte de esa Historia, como lo son sus autores.

De las destacadas ejecutorias de esos dieciséis artistas latinoamericanos, en particular las correspondientes a la época en que las obras de la Colección Fundante fueron realizadas, dan fe la frecuente participación de ellos en las más prestigiosas Galerías de Europa y de Estados Unidos, sus numerosas exposiciones, individuales y colectivas; y, la exhibición de sus obras, no pocas premiadas, en las más importantes Bienales Internacionales y en los más importantes Museos de Arte, durante las *Décadas emergentes*. De allí, que el arte entonces desplegado por estos pintores, se identifique como *arte internacional* por tener, en términos de Rubiano Caballero, las características con que se identifica a este: la muestra de obras en

[182] *Aquí solo falta un payaso pintado detrás de la puerta*, en *Museo de Arte Moderno de Cartagena de Indias*, Villegas Editores, 2009.

las grandes capitales, el reconocimiento, premiación y divulgación de ellas en las revistas del mundo del arte y la participación en las grandes bienales.

Es, además, un arte considerado *internacional* por algunos, porque se ajusta a la definición, originada en Norteamérica y mencionada por Giunta, según la cual es aquel arte *separado de toda forma de nacionalismo, es decir, un arte entendible en cualquier sitio, sin héroes o historias nacionales, sin indios, campesinos u obreros, y sobre todo sin política*; y que, como el arte abstracto, tanto en su vertiente geométrica como en la informal expresionista, atraviesa todas las fronteras y no requiere de explicaciones específicas[183]. Es claro que este fue el criterio que primó en José Gómez Sicre cuando seleccionó el grupo de artistas y obras para la *Exposición de Arte Latinoamericano Contemporáneo* en Cartagena en Mayo de 1959, con el propósito inmediato de fundar en la ciudad un *Museo Interamericano de Arte Moderno*; y también cuando afirmó, pocos meses después, que "América Latina utilizaba ahora el lenguaje internacional del arte, tanto como este era usado en los Estados Unidos"[184].

Es bien sabido el reconocimiento internacional, por parte de los críticos, tratadistas de arte y del público conocedor, al talento demostrado en sus obras por ese grupo de artistas (jóvenes en su gran mayoría), durante esa época que, como se precisó en la *Introducción*, constituye el marco temporal del presente trabajo. Todos ellos, salvo el primitivista José Antonio Velásquez, hicieron parte de las vanguardias que, rompiendo con el academismo antes y en la mitad del siglo XX, irrumpieron en el ámbito del arte, haciendo, algunos, parte de grupos artísticos disidentes, más o menos formales, como Gómez Jaramillo, José Ignacio Bermúdez, Vigas y Grilo, y otros, como De Szyszlo, de manera aislada. En los años cincuenta, con excepción de Velásquez, los demás siguieron las corrientes Postcubistas y adoptaron el Abstraccionismo, en forma temporal o definitiva, como Grau y Ramírez Villamizar,

---

183 *El 'triunfo' de la pintura argentina. Nacionalismo internacionalista en los sesenta*, texto presentado en el Congreso de LASA (Latin American Studies Association), Washington D.C., 2001. En *Proa*, Fundación Proa, Departamento de Prensa (*prensa@proa.org/www.proa.org*).

184 *Trends-Latin America*, en *Art in America*, Vol. 47, Nº 3, Otoño de 1959, New York, pág. 22.

respectivamente, y la Neofiguración, como Loochkartt, tendencias acentuadas por la formación artística de la mayoría de ellos en Europa y Estados Unidos.

En algunos apartes individuales, se han mencionado varios críticos y tratadistas de arte que, tras el análisis de lo realizado por algunos de los dieciséis artistas latinoamericanos, afirman la existencia de elementos o componentes que constituyen sustratos y trasfondos en sus respectivas producciones artísticas. *Magia ancestral*, *simbología mágica y naturaleza*, *ancestralismo y paisaje*, y *lo real maravilloso*, por ejemplo, son elementos considerados presentes, en su orden, en las obras de Obregón, Vigas, Manaure, De Szyszlo y Morales, independientemente de la tendencia o estilo que ellos adoptaron, y de la técnica o formato que utilizaron.

II

Las dieciséis obras actualmente que conforman la Colección Fundante, son una muestra representativa de la pintura vanguardista que se hizo en los años cincuenta del siglo XX, y en ellas priman dos tendencias: una figurativa alejada de la representación fiel de una realidad naturalista; y una abstraccionista, no atada a los pilares de la abstracción geométrica de Piet Mondrian ni la abstracción lírica de Wassily Kandinsky. Esas obras son una expresión distinguible y de gran valor estético, en las que cada autor supo dar su visión personal a la relación o dependencia de dichas tendencias.

A la tendencia figurativa se aproximan: *Carnicero*, de Cuevas; *Juglares*, de Cundo Bermúdez; *Bodegón*, de Gómez Jaramillo; *Cóndor*, de Obregón; *Rehilete*, de Porras; y, *Viaje a Tegucigalpa*, de Velásquez.

A la abstracción lírica se acercan: *Fruta nocturna*, de Morales; *Noche de luna*, de José Ygnacio Bermúdez; *Sin título*, de De Szyszlo; *Tema simple*, de Grilo; *Objeto negro*, de Vigas; *Estudio en rojo N° 6*, de Portocarrero; *Sin título*, de Manaure, *Balletista*, de Loochkartt; y, *Composición abstracta*, de Grau. Es de señalar que *Fruta nocturna* y *Noche de luna*, tienden al Informalismo por el uso de materias diversas (texturas, empastes y encolado) en su ejecución, de escaso rigor geométrico.

A la abstracción geométrica se ciñe *Negro y oro*, de Ramírez Villamizar.

POST SCRIPTUM

En virtud de un Convenio suscrito a fines de 2018 por la Fundación para la Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural Colombiano del Banco de la República y la Fundación Grupo CONSERVAR[185], cuya Propuesta se motivó parcialmente por esta última con información recabada sobre la Colección durante mi Especialización en Conservación y Restauración del Patrimonio Arquitectónico[186], y con material del presente Trabajo de Grado, las 16 obras se encuentran actualmente en proceso de restauración por especialistas (Figs. 148-150).



Fig.148. Taller CONSERVAR. Claustro de San Pedro Claver, Cartagena
(Fotografía de T. Perdomo E., 2018)

[185] *Proyecto N° 26: Recuperación de la colección semilla del Museo de Arte Moderno de Cartagena – Bolívar*.

[186] *Ampliación y Restauración del MAMC,* Milano, Perdomo, Polanco y Wiesner, 2008.



Fig. 149. Taller CONSERVAR. Claustro de San Pedro Claver, Cartagena
(Fotografía de T. Perdomo E., 2018)

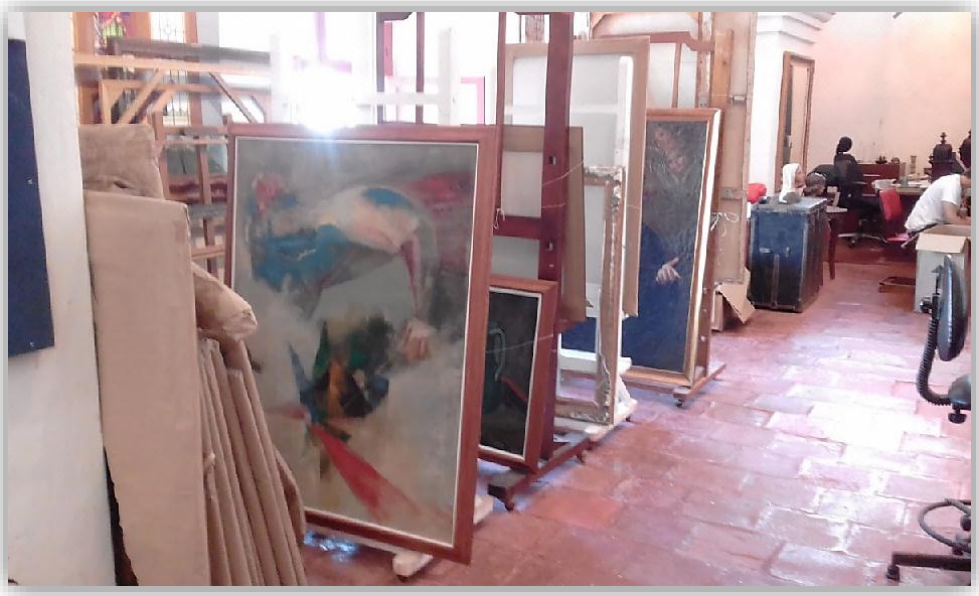


Fig. 150. Taller CONSERVAR. Claustro de San Pedro Claver, Cartagena
(Fotografía de T. Perdomo E., 2018)

Proyecto N° 26, en ejecución (Noviembre-Diciembre 2018).

ANEXO N° 1

Las obras de la Exposición de 1959

El domingo 24 de mayo de 1959 se inauguró a las 11 de la mañana, en la Sala 7 del Palacio de la Inquisición de Cartagena, la *Exposición de Arte Latinoamericano Contemporáneo*, fuente de la Colección Fundante del MAMC.

De acuerdo con John Haskins[187], en el Palacio de la Inquisición se expusieron once pinturas de Colombia; ocho de Cuba; cuatro de Argentina; cuatro de Venezuela; tres de Brasil; dos de Bolivia, e igual número de Ecuador, Guatemala, México y Perú; y, obras individuales de Costa Rica, Honduras, Nicaragua, Panamá y Uruguay; para un total de 45.

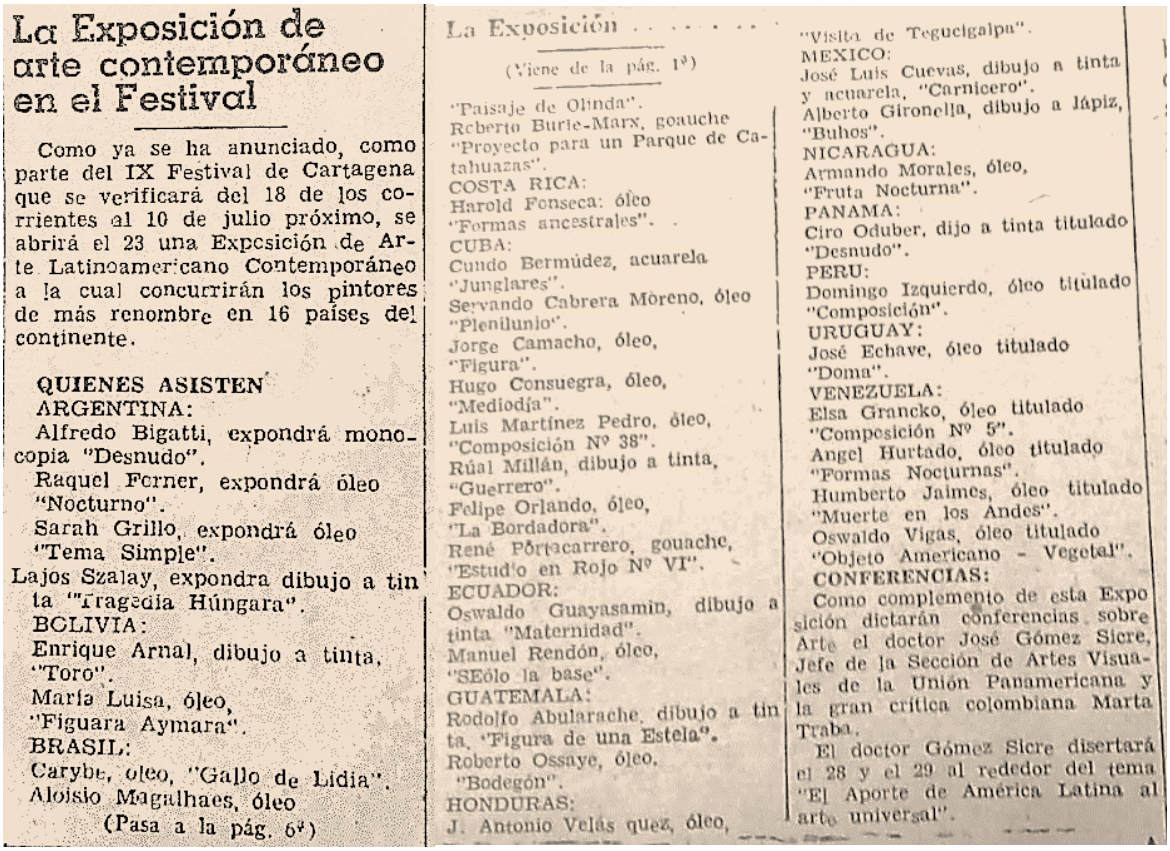
Previamente, EL UNIVERSAL, del sábado 16 de mayo de 1959 (Fig. 151), había anunciado que: "concurrirán [a la Exposición] los pintores de más renombre en los 16 (*sic*) países del continente"; y, sin incluir a Colombia, enumeraba los otros 12 países listados por Haskins y 33 obras**:**

- De Argentina, 4: *Desnudo* (monocopia), de Alfredo Bigatti; *Nocturno* (óleo) de Raquel Forner; ***Tema simple*** (óleo), de Sara Grilo; y *Tragedia húngara* (dibujo a tinta) de Lajos Szalay.
- De Bolivia, 2: *Toro* (dibujo a tinta), de Enrique Arnal y *Figura aymará* (óleo), de María Luisa Pacheco.
- De Brasil, 3: *Gallo de lidia* (óleo), de Carybé; *Paisaje de Olinda* (óleo), de Aloisio Magalhaes; y *Proyecto para un Parque de Cuatahuazas* (gouache), de Roberto Burle- Marx.
- De Costa Rica, 1: *Formas ancestrales* (óleo), de Harold Fonseca.
- De Cuba, 8**: *Juglares*** (acuarela), de Cundo Bermúdez; *Plenilunio* (óleo), de Servando Cabrera Moreno; *Figura* (óleo), de Jorge Camacho; *Mediodía* (óleo), de Hugo Consuegra; *Composición N° 38* (óleo), de Pedro Luis Martínez; *Guerrero* (dibujo a tinta), Raúl Millán; *La Bordadora* (óleo), de Juan de Dios Felipe Orlando; y, ***Estudio en rojo N° 6*** (óleo), de René Portocarrero.
- De Ecuador, 2: *Maternidad* (dibujo a tinta), de Oswaldo Guayasamín; y *Sólo la base* (óleo), de Manuel Rendón.
- De Guatemala, 2: *Figura de una estela* (dibujo a tinta), de Rodolfo Abularach; y *Bodegón* (óleo), de Roberto Ossaye.
- De Honduras 1: ***Visita a Tegucigalpa***, de José Antonio Velásquez (óleo):
- De México, 2: ***Carnicero*** (dibujo a tinta y acuarela), de José Luis Cuevas y *Buhos* (dibujo a lápiz), de Alberto Gironella.

[187] Citado por Alessandro Armato en *La "primera piedra": José Gómez Sicre y la fundación de los museos interamericanos de arte moderno de Cartagena y Barranquilla*, p. 381–404.

- Nicaragua 1: ***Fruta nocturna*** (óleo), de Armando Morales.
- De Panamá, 1: *Desnudo* (dibujo a tinta), de Oduber.
- De Perú, 1: *Composición* (óleo), de Domingo Izquierdo.
- De Venezuela, 4: *Composición N° 5* (óleo), de Elsa Gramko; *Formas nocturnas* (óleo), de Ángel Hurtado; *Muerte en los Andes* (óleo), de Humberto Jaimes, y ***Objeto americano-vegetal*** (óleo), de Oswaldo Vigas.
- De Uruguay, 1: *Doma* (óleo), de José Echave.

Estas 33 obras, sumadas a las 11 de los artistas colombianos, no listados por *EL UNIVERSAL*, totalizan 44. La diferencia con el número de 45 obras por países, enumerados por Haskins, probablemente estriba en que el periódico haya omitido anotar la pintura ***Sin título*** de De Szyszlo, cuya obra aparece exhibida en la Sala del Palacio de la Inquisición (Fig. 2, primer plano), quien asistió al evento y fue declarado, como Haskins y Gómez Sicre, Huésped de Honor de Cartagena (Fig. 153).



La Exposición de arte contemporáneo en el Festival

Como ya se ha anunciado, como parte del IX Festival de Cartagena que se verificará del 18 de los corrientes al 10 de julio próximo, se abrirá el 23 una Exposición de Arte Latinoamericano Contemporáneo a la cual concurrirán los pintores de más renombre en 16 países del continente.

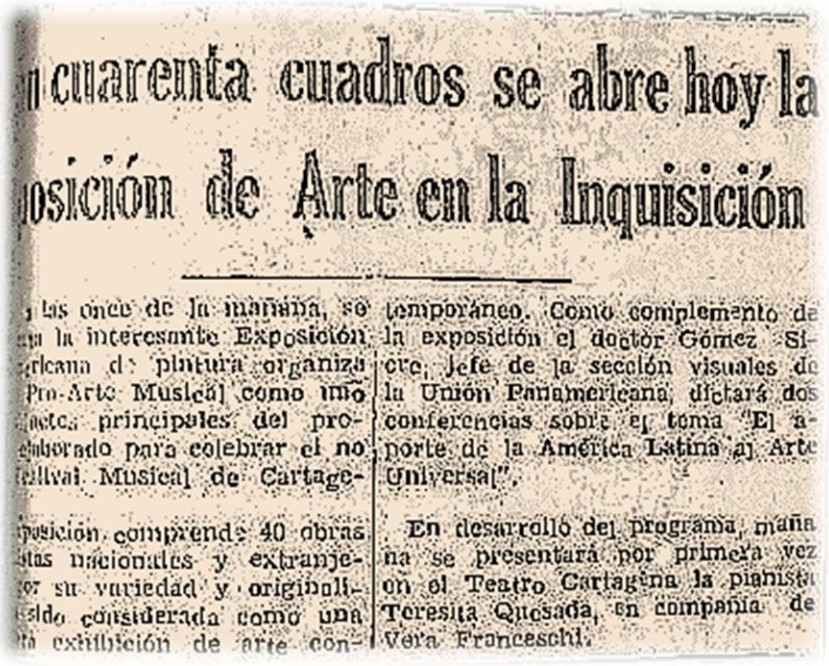
QUIENES ASISTEN
ARGENTINA:
Alfredo Bigatti, expondrá monocopia "Desnudo".
Raquel Forner, expondrá óleo "Nocturno".
Sarah Grillo, expondrá óleo "Tema Simple".
Lajos Szalay, expondra dibujo a tinta "Tragedia Húngara".
BOLIVIA:
Enrique Arnal, dibujo a tinta, "Toro".
María Luisa, óleo, "Figuara Aymara".
BRASIL:
Carybe, oleo, "Gallo de Lidia".
Aloisio Magalhaes, óleo
(Pasa a la pág. 6ª)

La Exposición . . . . . .
(Viene de la pág. 1ª)

"Paisaje de Olinda".
Roberto Burle-Marx, gouache "Proyecto para un Parque de Catahuazas".
COSTA RICA:
Harold Fonseca: óleo "Formas ancestrales".
CUBA:
Cundo Bermúdez, acuarela "Junglares".
Servando Cabrera Moreno, óleo "Plenilunio".
Jorge Camacho, óleo, "Figura".
Hugo Consuegra, óleo, "Mediodía".
Luis Martínez Pedro, óleo, "Composición Nº 38".
Rúal Millán, dibujo a tinta, "Guerrero".
Felipe Orlando, óleo, "La Bordadora".
René Portacarrero, gouache, "Estudio en Rojo Nº VI".
ECUADOR:
Oswaldo Guayasamin, dibujo a tinta "Maternidad".
Manuel Rendón, óleo, "SEólo la base".
GUATEMALA:
Rodolfo Abularache, dibujo a tinta, "Figura de una Estela".
Roberto Ossaye, óleo, "Bodegón".
HONDURAS:
J. Antonio Velásquez, óleo, "Visita de Tegucigalpa".
MEXICO:
José Luis Cuevas, dibujo a tinta y acuarela, "Carnicero".
Alberto Gironella, dibujo a lápiz, "Buhos".
NICARAGUA:
Armando Morales, óleo, "Fruta Nocturna".
PANAMA:
Ciro Oduber, dijo a tinta titulado "Desnudo".
PERU:
Domingo Izquierdo, óleo titulado "Composición".
URUGUAY:
José Echave, óleo titulado "Doma".
VENEZUELA:
Elsa Grancko, óleo titulado "Composición Nº 5".
Angel Hurtado, óleo titulado "Formas Nocturnas".
Humberto Jaimes, óleo titulado "Muerte en los Andes".
Oswaldo Vigas, óleo titulado "Objeto Americano - Vegetal".
CONFERENCIAS:
Como complemento de esta Exposición dictarán conferencias sobre Arte el doctor José Gómez Sicre, Jefe de la Sección de Artes Visuales de la Unión Panamericana y la gran crítica colombiana Marta Traba.
El doctor Gómez Sicre disertará el 28 y el 29 al rededor del tema "El Aporte de América Latina al arte universal".

Fig. 151 (El Universal, 16 de mayo, 1959, págs. 1ª y 6ª).

Debe agregarse que *EL UNIVERSAL* anunció el mismo día de la inauguración que "la exposición comprende 40 obras de artistas nacionales y extranjeros", sin enumerar las obras ni sus autores (Fig. 152); es decir, 4 obras menos que las anunciadas pocos días antes.



cuarenta cuadros se abre hoy la
posición de Arte en la Inquisición

las once de la mañana, se
a la interesante Exposición
ericana de pintura organiza
Pro-Arte Musical como uno
actos principales del pro-
elaborado para celebrar el no
tival Musical de Cartage-

posición comprende 40 obras
tas nacionales y extranje-
or su variedad y originali-
sido considerada como una
a exhibición de arte con-
temporáneo. Como complemento de la exposición el doctor Gómez Sicre, jefe de la sección visuales de la Unión Panamericana, dictará dos conferencias sobre el tema "El aporte de la América Latina al Arte Universal".

En desarrollo del programa, mañana se presentará por primera vez en el Teatro Cartagena la pianista Teresita Quesada, en compañía de Vera Franceschi.

Fig. 152 (El Universal, 23 de mayo, 1959, pág. 1ª).

Aparte de las 6 obras de pintores de Colombia exhibidas en su Sala Permanente, *Donación OEA*, que conforman la Colección Fundante del MAMC, diversas fuentes citadas en el presente trabajo permiten establecer que, además, participaron otras 3 obras de colombianos en la Exposición de mayo de 1959**:** ***Negro y oro***, de Eduardo Ramírez Villamizar (mencionada por Alessandro Armato); y ***Ciudad roja***, de Cecilia Porras y ***Figura con laúd***, de David Manzur (mencionadas por Eric Stern, *El Universal* del 23 y 27 de Mayo de 1959).

Albertina Cavadía Torres menciona, por su parte, un óleo sobre lienzo, *Bodegón grande* (102 x 52 cm.), de Aníbal Gil y una témpera sobre papel, *Sin título* (56 x 60 cm.), de Jorge Valencia Rey, ambas con fecha 1958, entre las obras que hicieron parte de la *Donación OEA*[188], que completarían las 11 obras colombianas aludidas por Haskins.

[188] Ver: *Museo de Arte Moderno de Cartagena en la consolidación del campo artístico local: Colección, procesos de formación y proyección social, 1979-1984*, Modalidad de grado de Prácticas

Restauración de las obras

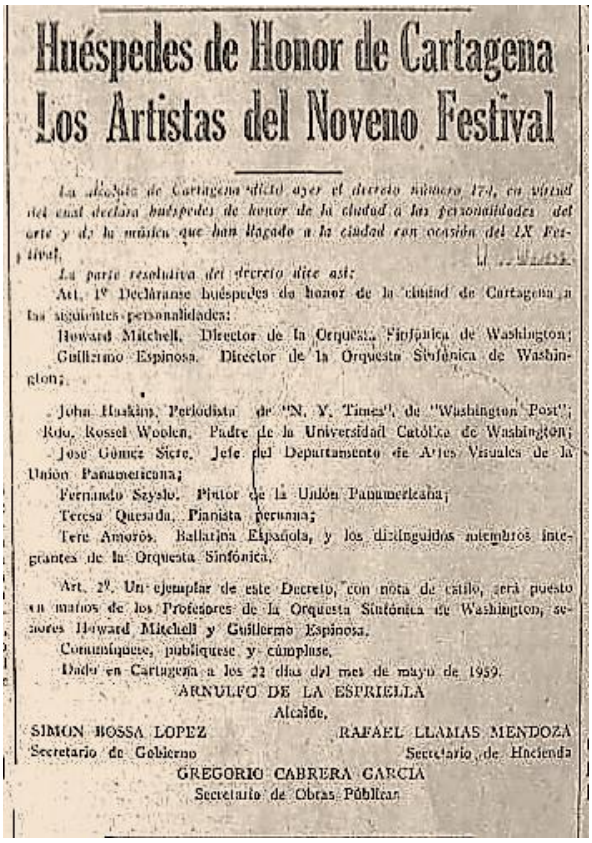
Las 16 pinturas que actualmente conforman el grupo fundacional son el remanente de las 40, o poco más (según la fuente que se adopte), de las obras expuestas en mayo de 1959 de las cuales 27 fueron obsequiadas por Gómez Sicre para que se iniciara el Museo (*cf.* 22); y son parte de las "treinta y pico de obras" encontradas en franco deterioro por Grau, hacia 1970, abandonadas en el Palacio de la Inquisición (*cf.* 18).

De las obras halladas, algunas no se pudieron recuperar (*cf.* 19). Tras la restauración, encargada por Grau a Héctor Díaz, quien trabajó con alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Cartagena (*cf.* 20), fue posible restaurar diecinueve[189], entre ellas, las dieciséis que hoy integran la Colección y, según recuerda Pupo de Mogollón, también, *Desnudo*, el dibujo a tinta sobre papel, del panameño Ciro Oduber[190].

museológicas para optar título de Historiadora, Universidad de Cartagena, 2015, Tabla N° 1: *La colección donada por la OEA en el MAMC*, y Anexo 1: *Cuadros de la colección donada por la OEA en el MAMC*, págs. 19 y 67). Es de señalar que la presencia de la obra de Valencia Rey en la exposición de 1959 no aparece citada entre las enumeradas en el catálogo de su *Retrospectiva 1932-2007*, celebrada en 2008 en el MAMC.

[189] *Intimidades de un Museo*, en AEU, *El Universal*, Cartagena, marzo 2 de 1977, p.3. Aparte de las 16 obras de la Colección Fundante, el dibujo a tinta sobre papel, del panameño Ciro Oduber, también estaba entre de las restauradas, según recuerda Pupo de Mogollón (Conversación con la autora, en 8/XI/2018).

[190] Conversación en 8/XI/2018, con la autora de este trabajo.



Huéspedes de Honor de Cartagena
Los Artistas del Noveno Festival

La Alcaldía de Cartagena dictó ayer el decreto número 174, en virtud del cual declara huéspedes de honor de la ciudad a las personalidades del arte y de la música que han llegado a la ciudad con ocasión del IX Festival.

La parte resolutiva del decreto dice así:

Art. 1º Declárase huéspedes de honor de la ciudad de Cartagena a las siguientes personalidades:

Howard Mitchell, Director de la Orquesta Sinfónica de Washington;

Guillermo Espinosa, Director de la Orquesta Sinfónica de Washington;

John Huskins, Periodista de "N. Y. Times", de "Washington Post";

Rdo. Rossel Wooden, Padre de la Universidad Católica de Washington;

José Gómez Sicre, Jefe del Departamento de Artes Visuales de la Unión Panamericana;

Fernando Szyslo, Pintor de la Unión Panamericana;

Teresa Quesada, Pianista peruana;

Tere Amorós, Bailarina Española, y los distinguidos miembros integrantes de la Orquesta Sinfónica.

Art. 2º. Un ejemplar de este Decreto, con nota de estilo, será puesto en manos de los Profesores de la Orquesta Sinfónica de Washington, señores Howard Mitchell y Guillermo Espinosa.

Comuníquese, publíquese y cúmplase.

Dado en Cartagena a los 22 días del mes de mayo de 1959.

ARNULFO DE LA ESPRIELLA
Alcalde.

SIMON BOSSA LOPEZ
Secretario de Gobierno

RAFAEL LLAMAS MENDOZA
Secretario de Hacienda

GREGORIO CABRERA GARCIA
Secretario de Obras Públicas

Fig. 153. *Decreto N° 174 de 22 de mayo de 1959*
(El Universal, 23 de mayo de 1959).

BIBLIOGRAFÍA POR TEMAS Y PINTORES

INTRODUCCIÓN

Isabel Cristina Ramírez Botero, *El arte en Cartagena a través de la Colección del Banco de la República*. Banco de la República 2010

Alejandro Anreus, *Mutilación de la estética*, **en** *www.cubaencuentro.com›Cultura›Artículos*;

Jesús Fernández Torna, *Torna & Prado Fine Art Collection*, en *www.pradoart.com/about-us.php.*

Alessandro Armato. *La "primera piedra": José Gómez Sicre y la fundación de los museos interamericanos de arte moderno de Cartagena y Barranquilla*. En *Revista Brasileira do Caribe*, Sao Luis, Vol. XII, Nº 24, Enero-Junio 2012 *(http://www.periodicoselectronicos.ufma.br/index php/rbrascaribe/article/viewFile/1127/877).*

Bélgica Rodríguez. *Arte en América Latina: Museo de Arte de las Américas. Obras selectas,* Capítulo Una mirada retrospectiva a la Colección (Editorial: Organization of American States, Washington, D.C. 1993, p. 8).

Gerardo Muñoz. *José Gómez Sicre: El crítico errado*, en *Puente Efráctico*, Julio 26, 2009 (*gerrypinturavisual.blogspot.com/2009/07/*).

Traba, Marta. *Un laurel para Cartagena*. En *Semana*, 9 de Junio de 1959

Michael Gordon Wellen. *Últimas conversaciones con José Gómez Sicre*, incluído en *Pan-American Dream: Art, Polítics, and Museum-Making at the OAS, 1948-1976*, Tesis de Grado, University of Texas, Austin, 2012.

Museo de Arte Contemporáneo de Caracas-Embajada de Francia en Venezuela, *Oswaldo Vigas, Ideografías de París, 1952-1957*. Marzo 2002,

Fernando Toledo, *Un museo indispensable*, Villegas Editores, Bogotá 2009,

Efrén Giraldo. *La crítica del arte moderno en Colombia, un proyecto formativo*. La Carreta, 2007

Una acuarela que no se desgasta en el tiempo. Andrés Pinzón Sinuco. El Universal. 15 de Septiembre de 2013.

Diego León Arango Gómez, Javier Domínguez Hernández y Carlos Arturo Fernández Uribe. *Los museos de arte moderno, entre la tradición y la contemporaneidad*, en *El Museo y la validación del arte*, (Editores), La Carreta Editores EU, Medellín 2008

Guido Garaycochea Cannon, *Museo de arte contemporáneo*, Tesis de Grado de Magíster en Artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago de Chile 2013.

Alfred H. Barr Jr., *The Museum of Modern Art. New York*, Painting and Sculpture Collection, Braun & C., Paris 1950.

Thomas M. Messer *The Emergent Decade: Latin American Painters and Paintings in the 1960´s* (Cornell University Press, Ithaca N.Y., 1966)

Marta Traba, *Elogio de la locura. Feliza Bursztyn/Alejandro Obregón*, Universidad Nacional de Colombia, 1986, pág. 64),

Marta Traba, *Arte de América Latina 1900-1980.* Edición: Banco Internacional de Desarrollo, 1994.

Ivo Mesquita. *Cartographies*, en el Catálogo *Cartographies,* Winnipeg Art Gallery, 1993, citado por Eduardo Pérez Soler en *El arte latinoamericano y sus paradojas*, Revista *Lápiz* Nº 128-29. Madrid 1997

Germán Rubiano Caballero. *Historia del Arte Colombiano*, Volumen X, Salvat Editores, S. A., Bogotá 1983, págs. 1403-1420.

Antonio Salcedo Miliani *Irrupción y continuidad de las vanguardias latinoamericanas* (en *Artigrama*, Nº 17, 2002, ISSN 0213-1498, págs. 72-86). Salcedo Miliani *(www.unizar.es/artigrama/pdf/).*

Christine Frérot. Identidades. Artistas de América Latina y del Caribe. BID, Paris, 1999 *(www.ameriquelatine.msh- paris.fr/spip.php).*

Andrea Giunta. *América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte Latinoamericano*. Documento presentado en el Seminario Internacional *Art Studies from Latin America* (Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM y la Fundación Rockefeller, Oaxaca, Febrero 1996 (*servidor.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/.../giunta_oaxaca96.pdf*).

Thomas McEvilley. *Sobre la manera de disponer nubes.* En *De la ruptura al* cul de sac. *Arte en la segunda mitad del siglo XX*. Ediciones AKAL, 2007, Cincinnati, USA, 1939.

Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1960*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires 2005

Andrea Giunta. *El "triunfo" de la pintura argentina. Nacionalismo internacionalista en los sesenta.* Texto presentado en el Congreso de LASA (Latin American Studies Association), Washington D. C. 2002, en *www.proa.org/esp/exhibition-iman-nueva-york-textos.php*.

JOSÉ LUIS CUEVAS

Juan Manuel Roca. *Retrato hablado con José Luis Cuevas*. EL ESPECTADOR *Magazin Dominical* Nº 497, 1º de Noviembre de 1992

Mathias Goeritz Brunner Carta de Abril de 1965 a Th. M. Messer, en *The Emergent Decade,*

Antonio Espinoza, *José Luis Cuevas: El tiempo de la rebeldía*, en *Confabulario. Segunda Época*. Suplemento Cultural de El Universal, México, Revista electrónica del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, CENIDIAP, del Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA, de México.

José Luis Cuevas. *El dibujo como lenguaje insuperable*, EL TIEMPO, Bogotá 1971, Documento digital MAMBO.

RENÉ PORTOCARRERO

Mara Steiner, *La crítica de arte entre la plástica y la literatura*. En *Figuraciones*, Revista de teoría y crítica de arte, Nº 10, Sept. 2012, ISSN 1852-432X (Versión *on-line*).

José de la Fuente García. *El tratamiento del tema religioso en la pintura cubana*, Gaceta de Antropología Nº 17, 2001, Oklahoma State University, Stillwater (ISSN 0214-7664. En Internet: ISSN 2340-2792).

Carlos M. Luis, *Cuba 100 años después. El impacto de Los Once*, publicado en Enero 2002 en *CONTACTO Magazine* (*www.contactomagazine.com/losonce100.htm*).

Carlos M. Luis, *La revolución de Los once*, en *El Nuevo Herald*, Mayo 18, 2003.

Damián Bayón. *XII. LOS PINTORES "INCLASIFICABLES"*, en *Aventura plástica de América Latina*, Editorial Breviarios Fondo de Cultura Económica, México 1974

Graziella Pogolotti y Ramón Vázquez Díaz, *René Portocarrero*. Editorial Henschel, Berlín-Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1987.

CUNDO BERMÚDEZ

Pau-Llosa, Ricardo. *Identidad y variaciones. El pensamiento visual cubano en el exilio desde 1959*, en *Documents of 20th-century*, Latin American and Latino Art, ICAA–MFAH. International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston (Registro ICAA: 801497).

Marta Traba. *Arte de América Latina 1900-1980.*

Mauricio Vicent, *Cundo Bermúdez, pintor cubano,* Diario El País, Puerto Rico, 1º de Noviembre de 2008.

F. Héctor Vázquez V**.** *La Trova cubana. Una historia compartida*,

Giulio V. Blanc, en *Grove Art Online*, © 2009 Oxford University Press.

Wilfredo Cancio Isla y Sarah Moreno, *Muere el pintor de la luz y las escenas cubanas*, El Nuevo Herald, 31/10/2008.

Aldo Menéndez. *Cundo Bermúdez: The Artist, The Friend*, El Nuevo Herald, 12 de Octubre de 2013.

Roberto Méndez Martínez. *Cundo Bermúdez. Con un poco de rabia y muchísima nostalgia*, en *www.ipscuba.net/index.php.*

Miguel Rojas Mix. *Publicaciones y artículos* (*http://miguelrojasmix/ap/*).

José Ramón Alonso Lorea, *María Luisa Gómez Mena. Al rescate de una imagen cultural*, en *Revista Hispano-Cubana*, Nº 34, Madrid, 2009

JOSÉ YGNACIO BERMÚDEZ

Grupo Los Once, en *Artes Visuales, Cuba* (*http://www.encaribe.org/es/article/grupo-de-los-once*).

Carlos M. Luis. *El Impacto de los Once*. En cuanto a las características del arte Zen, Inés Martín y Rubén González señalan que principalmente son la espontaneidad en el trazo, la ausencia de simetría y la existencia de vacíos en el cuadro, vacío que forma parte de la obra, no un fondo sin pintar (Artículo *El Zen y el Arte*, en *www.actiweb.es/zen/arte_zen.*).

Ileana Fuentes, *Profetas por conocer*, en *cubaencuentro.com*, *Encuentro en la red*, 28 de Octubre de 2005 (*http://arch1.cubaencuentro.com/cultura*).

Rosario Rexach. *El Lyceum de La Habana como institución cultural*, en *cvc.cervantes.es/literatura/ aih/*).

Damián Bayón. *Aventura plástica en América Latina*

Boletín Nº 7 del Museo de Arte Moderno de Nueva York, Junio 30 de 1957.

Luis A. González Pastrana. *Un grito en la pared: algunas consideraciones generales sobre el cartel desde el principio de la Revolución hasta la década del setenta del siglo XX. Arte y políticas de identidad*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. Murcia (España), Vol. 2 (diciembre 2010,).ISSN edición impresa: 1889-979X. ISSN edición web (http://revistas.um.es/api): 1989-8452.

ARMANDO MORALES

Traba, Marta. *La imagen rescatada***,** en *Hombre americano a todo color*,

Damián Bayón. *La pintura de Armando Morales: una irisación en la sombra*, Revista Arte en Colombia Internacional Nº 26, Bogotá, Febrero 1885

Dore Ashton. *Y los sueños sueños son*, en Catálogo *4 Maestros latinoamericanos*, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1987

Diana Moreinis, ***El arte mágico de Armando Morales*** Revista *En Exclusiva*, Banco General de Nicaragua, Marzo de 2006, en *https://www.bgeneral .com/Revista/artículos/.../***.**

JOSÉ ANTONIO VELÁSQUEZ

Luis Mariñas Otero. *Cuadernos hispanoamericanos*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid 1959, reproducido en *Acercamiento a la cultura de Honduras*, Litografía Iberoamericana, Tegucigalpa 2009,

Damián Bayón. *Arte hispanoamericano de los siglos XIX y X*,

IGNACIO GÓMEZ JARAMILLO

Piedrahita Orrego, Lucrecia. *El paisaje como intervalo. "Mosquera", (1949). Ignacio Gómez Jaramillo*, en *Letras Anónimas***.**
Rubiano Caballero, Germán. *Arte Moderno en Colombia: De comienzos de siglo a las manifestaciones más recientes*, Biblioteca virtual Biblioteca Luis Ángel Arango.

Rubiano Caballero, Germán. *Pintores y escultores "Bachués"*, en *Historia del Arte Colombiano*, Salvat Editores

Cobo Borda, Juan Gustavo. *Ignacio Gómez Jaramillo*, Villegas Editores, Bogotá 2003

Engel, Walter. *Crónica de la moderna pintura colombiana*, Revista Plástica Nº 7, Bogotá 1957.

Traba, Marta. *Últimas obras de Ignacio Gómez Jaramillo*, EL TIEMPO Bogotá 1957, reproducción digital del MamBo.

Gómez Jaramillo, Ignacio. *Anotaciones de un pintor*, Ediciones Autores Antioqueños, Medellín 1987.

ALEJANDRO OBREGÓN

Juan Gustavo Cobo Borda. *Retrato literario de Alejandro Obregón*, en Obregón (Propal 35 Años

Eduardo Marceles Daconte. *Los recursos de la imaginación*. Gobernación del Atlántico, Fundación Amigos del arte del Caribe, 2010

Eduardo Serrano. *Alejandro Obregón: Mucho más que un pintor moderno*, en *Obregón* (Propal 35 Años)

Álvaro Medina. *Procesos* del arte en Colombia. Biblioteca Básica Colombiana. Instituto Colombiano de Cultura, 1978

Carlos Arturo Fernández Uribe. *Arte en Colombia 1981-2006*. Editorial Universidad de Antioquia, 2007

El arte de Alejandro Obregón, Ricardo Ortiz McCormick, El Tiempo, 24 de mayo de 1948, citado por Álvaro Medina en *Poéticas visuales del Caribe colombiano*,

ENRIQUE GRAU

Rubiano Caballero, Germán. *Enrique Grau*, Edición Centro Colombo-Americano y Fondo Cultural Cafetero, Ediciones Lerner, Bogotá 1983,

Traba, Marta. *Arquitectura y Arte*, Vol. 1, Nº 5, Bogotá 1995.

María Cristina Laverde Toscano. *Enrique Grau. La figuración y sus laberintos*, Revista *NÓMADAS* Nº 17, Universidad Central, Bogotá 2002, pp. 112-13 (ISSN 0121-7550).

Donald B. Goodall. *Enrique Grau, un maestro colombiano,* en *Enrique Grau. Artista colombiano*, Amazonas Editores Ltda., Bogotá 1991.

Bélgica Rodríguez. *El ayer y el hoy en la vida de Enrique Grau*, en *Enrique Grau. Homenaje*, Villegas Editores, Bogotá 2003

Bélgica Rodríguez. *Una aproximación al dibujo de Grau*, en *Enrique Grau. Artista colombiano*

CECILIA PORRAS

Engel, Walter. *Cecilia Porras: una revelación artística, 1955*.

Engel, Walter. *Pintoras colombianas contemporáneas*, en *Cuadernos de Arte colombiano*, Imprenta del Distrito Especial, Bogotá 1959, pág. XI. Registro ICAA 864629.

Cromos Mayo 9 de 1960. Registro ICCA 1080244. *Tres pintoras colombianas en la Unión Panamericana.*

Medina, Álvaro. *Poéticas visuales del Caribe colombiano al promediar el siglo X*, Publicaciones MV, Molinos Velásquez Editores, Bogotá 2008,

Traba, Marta. *Cecilia Porras, El triunfo de Arlequín*, El Tiempo, Bogotá 1956; reproducido en *Cecilia Porras, Cartagena y yo 1950-1970*, Alcaldía Mayor de Bogotá-Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá 2009.

EDUARDO RAMÍREZ VILLAMIZAR

Gil Tovar, Francisco. *Colombia en las artes,* Biblioteca Familiar de la Presidencia de la República, Imprenta Nacional de Colombia 1997, pp. 334-35.

Ana María Franco, Prólogo *Eduardo Ramírez Villamizar en contexto* de *Ramírez Villamizar. Geometría y abstracción*, Ediciones Gamma S.A., Bogotá 2010

José Ignacio Roca en *Ramírez Villamizar, pintor*, EL TIEMPO 31 de Agosto de 1999.

Traba, Marta. *Seis artistas colombianos*, Bogotá 1963.

Ana María Escallón. *La pintura de Eduardo Ramírez Villamizar*, en *El espacio en forma, Eduardo Ramírez Villamizar: exposición retrospectiva 1945-85, Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá Nov. 1985-Ene. 1986,*

Medina, Álvaro. *Ramírez Villamizar. Dieciocho notas para comprender a un escultor*, para la Exposición del artista en el MAMC, Cartagena 1993

ÁNGEL LOOCHKARTT

Estrada, Leonel**.** *Cada cuadro de Loochkartt es un espectáculo dinámico*, en *Momentos de trabajo-Veinte años Museo de Arte Universidad Nacional de Colombia, Bogotá Nov.-Dic. 1981.*

Márquez Cristo, Gonzalo**.** *La ofrenda del instante*, Revista de Psicoanálisis Nº 10, 2010, Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Estudios en Psicoanálisis y Cultura, Universidad Nacional, Bogotá, pág. 350 (ISNN 1657-3986).

Márceles Daconte, Eduardo. *Los recursos de la imaginación. Artes visuales del Caribe colombiano*, Panamericana formas e impresos S. A., 2010.

Loochkartt, Ángel. *Intereses, objetivos y filosofía de la obra pictórica de Ángel Loochkartt*, Ángel Loochkartt, en *Momentos de trabajo-Veinte años Museo de Arte Universidad Nacional de Colombia, Bogotá Nov –Dic. 1981,* Imprenta de la Universidad Nacional.

MATEO MANAURE

Granados Valdés, Antonio. *Guía. Obras de arte de la Ciudad Universitaria de Caracas*. Imprenta Universitaria de la Universidad Central de Venezuela, Caracas 1974, pp. 29 y 80.

Mateo Manaure *Mateo Manaure: recuentos.* Cuadernos MUCI, Colección Nº 6

Bélgica Rodríguez. *Mateo Manaure, Columnas policromadas*, pp. 45-46, en *mateomanaure/ durbansegnini.com.*

OSWALDO VIGAS.

Bélgica Rodríguez. *Oswaldo Vigas constructivista, sesenta años después*. En *El Carabobeño,* 3 de Noviembre de 2003.

Oswaldo Vigas. Ideografías de París, 1952-1957. Embajada de Francia en Venezuela-Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Marzo 2002

Hilda Benchetrit, *Lectura hermenéutica de la obra de Oswaldo Vigas. Series Las Brujas e Ideografías de París (1950-1960).* En *Portafolio 18* (Revista arbitrada de la Facultad de Arquitectura de la Universidad del Zulia, Año 9, Vol. 2, Nº 18. Julio-Diciembre 2008

Lizett Álvarez Ayesteran, Catálogo de la Exposición *Oswaldo Vigas. Dibujos (1940-2012)*, 17 de Junio-26 de Agosto de 2012; en *www.arteenlared.com›venezuela›exposiciones.*

Dannys Matos. *Oswaldo Vigas: visualidad y discurso propio.* El *Nuevo Herald.* 2 de Abril, 2013. En *www.elnuevoherald.com/2013/02/16/1408667_oswaldo-vigas-visualidad-y-discursohtml*

Bélgica Rodríguez. *El presente en perspectiva. Arte en América Latina* (en: *www.bi-coa.org/belgica-rodríguez-el-presente-en perspectiva-arte-en-am...*).

Gilbert Lascault. *Sortilegios del trópico: la obra de Oswaldo Vigas.* En *www.resonancias.org, 09/08/2005.*

Eduardo Planchart. *Oswaldo Vigas. Figuras ancestrales.* En el Catálogo de la Exposición *Criaturas del asombro,* Caracas 2006. En: *medicci.com/pdf/catalogos/**oswaldo**.**vigas**. criaturasdelasombro.pdf*

José Pulido. *La maravilla cotidiana, Oswaldo Vigas entrevistado por José Pulido*. Caracas, Febrero de 2006. En *www .medicci .com/index.php?option=com_content&view...id*.

FERNANDO DE SZYSZLO

Félix Ángel, Curador, Centro Cultural del BID. *BIDamérica*, Revista del Banco Internacional de Desarrollo, Agosto 2001.

Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, México, Siglo XXI, 1973.

Luis Eduardo Wuffardel. *Itinerario de un artista integral*, en *Szyszlo*, Asociación de Arte de Lima-MALI, Gráfica Biblos, Lima 2011.

Fernando De Szyszlo, *Miradas furtivas, Antología de textos 1955-2012*, Fondo de Cultura Económica, Lima 2012.

Carlos Rodríguez Saavedra (Carta a Thomas M. Messer), en T. M. Messer, en *Emergent Decades*

Isabel Rith-Magni. (Carta a Thomas M. Messer), en T. M. Messer, en *Emergent Decades*

Javier Soluoguren. *El último Szyslo*, en *Szyszlo*,

Traba, Marta. *Hombre Americano a todo color.* Ediciones Uniandes, Editorial Universidad Nacional, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Bogotá 1995

SARAH GRILO

Jorge López Anaya en *Una pintora inolvidable*, LA NACIÓN, 15/09/2007. López A. (1936-2010),

Letra y Línea, 1954. *Documents of 20th-century, Latin American and Latino Art*, Austin, USA, Registro ICAA Nº 742144. Encuesta realizada entre pintores argentinos de la nueva generación,

Natividad Marón Serie *Mujeres argentinas en el Arte–Sarah Grilo,* en *www.lavozjoven.com.ar/cultura /natividad-marón.*

Marta Traba. *Arte Latinoamericano actual*, Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela, Caracas 1972,

CONCLUSIÓN

Gómez Sicre, José. *Trends-Latin America,* en *Art in America*, Vol. 47, Nº 3, Otoño de 1959, New York,

Giunta, Andrea. *El 'triunfo' de la pintura argentina. Nacionalismo internacionalista en los sesenta*, texto presentado en el Congreso de LASA (Latin American Studies Association), Washington D.C., 2001. En *Proa*, Fundación Proa, Departamento de Prensa (*prensa@proa.org/www.proa.org*).

ANEXO N° 1

Alessandro Armato. La "primera piedra": José Gómez Sicre y la fundación de los museos interamericanos de arte moderno de Cartagena y Barranquilla, en Revista Brasileira do Caribe, Sao Luis, Vol. XII, Nº 24, Enero-Junio 2012.

Albertina Cavadía Torres. *Museo de Arte Moderno de Cartagena en la consolidación del campo artístico local: Colección, procesos de formación y proyección social, 1979-1984*, Universidad de Cartagena, 2015.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL POR AUTORES

Alonso Lorea, José Ramón. *María Luisa Gómez Mena. Al rescate de una imagen cultural*, en *Revista Hispano-Cubana*, Nº 34, Madrid, 2009

Álvarez Ayesteran, Lizett, Catálogo de la Exposición *Oswaldo Vigas. Dibujos (1940-2012)*, 17 de Junio-26 de Agosto de 2012; en *www.arteenlared.com›venezuela› exposiciones.*

Ángel, Félix. Revista del Banco Internacional de Desarrollo, Agosto 2001. Centro Cultural del BID. *BIDamérica.*

Anreus, Alejandro. *Mutilación de la estética*, **en** *www.cubaencuentro.com›Cultura› Artículos.*

Arango Gómez Diego León, Domínguez Hernández Javier y Fernández Uribe Carlos Arturo. *Los museos de arte moderno, entre la tradición y la contemporaneidad*, en *El Museo y la validación del arte*, (Editores), La Carreta Editores EU, Medellín 2008

Armato, Alessandro. *La "primera piedra": José Gómez Sicre y la fundación de los museos interamericanos de arte moderno de Cartagena y Barranquilla*. En *Revista Brasileira do Caribe*, Sao Luis, Vol. XII, Nº 24, Enero-Junio 2012 *(http://www.periodico selectronicos.ufma.br/index. php/rbrascaribe/article/viewFile/1127/877).*

Ashton, Dore. *Y los sueños, sueños son*, en Catálogo *4 Maestros latinoamericanos*, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1987

Blanc, Giulio V. *Grove Art Online,* © 2009 Oxford University Press.

Barr Jr., Alfred H. *The Museum of Modern Art. New York*, Painting and Sculpture Collection, Braun & C., Paris 1950.

Bayón, Damián. *La pintura de Armando Morales: una irisación en la sombra*, Revista Arte en Colombia Internacional Nº 26, Bogotá, Febrero 1885

_____. *Arte hispanoamericano de los siglos XIX y X*,

_____. *Aventura plástica de América Latina*, Editorial Breviarios Fondo de Cultura Económica, México 1974

Benchetrit, Hilda, *Lectura hermenéutica de la obra de Oswaldo Vigas. Series Las Brujas e Ideografías de París (1950-1960)*. En *Portafolio 18* (Revista arbitrada de la Facultad de Arquitectura de la Universidad del Zulia, Año 9, Vol. 2, Nº 18. Julio-Diciembre 2008

Cancio Isla, Wilfredo y Moreno, Sarah. *Muere el pintor de la luz y las escenas cubanas*, El Nuevo Herald, 31/10/2008.

Cavadía Torres, Albertina. *Museo de Arte Moderno de Cartagena en la consolidación del campo artístico local: Colección, procesos de formación y proyección social, 1979-1984*, Universidad de Cartagena, 2015.

Cobo Borda, Juan Gustavo. *Retrato literario de Alejandro Obregón*, en *Obregón* (*Propal 35 Años).*

_____. *Ignacio Gómez Jaramillo*, Villegas Editores, Bogotá 2003

Cuevas, José Luis. *El dibujo como lenguaje insuperable*, EL TIEMPO, Bogotá 1971, Documento digital MAMBO.

De la Fuente García, José. *El tratamiento del tema religioso en la pintura cubana*, Gaceta de Antropología Nº 17, 2001, Oklahoma State University, Stillwater (ISSN 0214-7664. En Internet: ISSN 2340-2792).

De Szyszlo, Fernando. *Miradas furtivas, Antología de textos 1955-2012*, Fondo de Cultura Económica, Lima 2012.

Engel, Walter. *Crónica de la moderna pintura colombiana*, Revista Plástica Nº 7, Bogotá 1957.

_____. *Cecilia Porras: una revelación artística, 1955.*

_____. *Pintoras colombianas contemporáneas*, en *Cuadernos de Arte colombiano*, Imprenta del Distrito Especial, Bogotá 1959, pág. XI. Registro ICAA 864629.

Escallón, Ana María. *La pintura de Eduardo Ramírez Villamizar*, en *El espacio en forma, Eduardo Ramírez Villamizar: exposición retrospectiva 1945-85, Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá Nov. 1985-Ene. 1986*,

Espinoza, Antonio. *José Luis Cuevas: El tiempo de la rebeldía,* en *Confabulario. Segunda Época.* Suplemento Cultural de El Universal, México, Revista electrónica del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, CENIDIAP, del Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA, de México.

Estrada, Leonel**.** *Cada cuadro de Loochkartt es un espectáculo dinámico*, en *Momentos de trabajo-Veinte años Museo de Arte Universidad Nacional de Colombia, Bogotá Nov.-Dic. 1981.*

Fernández Torna, Jesús. *Torna & Prado Fine Art Collection*, en *www.pradoart.com/about-us.php.*

Fernández Uribe, Carlos Arturo. *Arte en Colombia 1981-2006.* Editorial Universidad de Antioquia, 2007

Franco, Ana María. Prólogo *Eduardo Ramírez Villamizar en contexto* de *Ramírez Villamizar. Geometría y abstracción*, Ediciones Gamma S.A., Bogotá 2010

Frérot, Christine. *Identidades. Artistas de América Latina y del Caribe*. BID, Paris, 1999 *(www.ameriquelatine .msh- paris.fr/spip.php).*

Fuentes, Ileana. *Profetas por conocer*, en *cubaencuentro.com, Encuentro en la red*, 28 de Octubre de 2005 (*http://arch1.cubaencuentro.com/cultura*).

Garaycochea Cannon, Guido. *Museo de arte contemporáneo*, Tesis de Grado de Magíster en Artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago de Chile 2013.

Gil Tovar, Francisco. *Colombia en las artes*, Biblioteca Familiar de la Presidencia de la República, Imprenta Nacional de Colombia 1997, pp. 334-35.

Giraldo, Efrén. *La crítica del arte moderno en Colombia, un proyecto formativo*. La Carreta, 2007

Giunta, Andrea. *América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte Latinoamericano*. Documento presentado en el Seminario Internacional *Art Studies from Latin America* (Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM y la Fundación Rockefeller, Oaxaca, Febrero 1996 (*servidor.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/.../giunta_oaxaca96. pdf*).

_____. *El "triunfo" de la pintura argentina. Nacionalismo internacionalista en los sesenta.* Texto presentado en el Congreso de LASA (Latin American Studies Association), Washington D. C. 2002, en *www.proa.org/esp/exhibition-iman-nueva-york-textos.php*.

Goeritz Brunner, Mathias. Carta de Abril de 1965 a Th. M. Messer, en *The Emergent Decade*,

Gómez Jaramillo, Ignacio. *Anotaciones de un pintor*, Ediciones Autores Antioqueños, Medellín 1987.

Gómez Sicre, José. *Trends-Latin America*, en *Art in America*, Vol. 47, Nº 3, Otoño de 1959, New York,

González Pastrana, Luis A. *Un grito en la pared: algunas consideraciones generales sobre el cartel desde el principio de la Revolución hasta la década del setenta del siglo XX. Arte y políticas de identidad*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. Murcia (España), Vol. 2 (diciembre 2010,).ISSN edición impresa: 1889-979X. ISSN edición web (http://revistas.um.es/api): 1989-8452.

Goodall, Donald B. *Enrique Grau, un maestro colombiano*, en *Enrique Grau. Artista colombiano*, Amazonas Editores Ltda., Bogotá 1991.

Gordon Wellen, Michael. *Últimas conversaciones con José Gómez Sicre*, incluido en *Pan-American Dream: Art, Polítics, and Museum-Making at the OAS, 1948-1976*, Tesis de Grado, University of Texas, Austin, 2012.

Granados Valdés, Antonio. *Guía. Obras de arte de la Ciudad Universitaria de Caracas*. Imprenta Universitaria de la Universidad Central de Venezuela, Caracas 1974, pp. 29 y 80.

Lascault, Gilbert. *Sortilegios del trópico: la obra de Oswaldo Vigas.* En *www.resonancias.org, 09/08/2005.*

Laverde Toscano, María Cristina. *Enrique Grau. La figuración y sus laberintos*, Revista *NÓMADAS* Nº 17, Universidad Central, Bogotá 2002, pp. 112-13 (ISSN 0121-7550).

López Anaya, Jorge. *Una pintora inolvidable*, LA NACIÓN, 15/09/2007.

Luis, Carlos M. *Cuba 100 años después. El impacto de Los Once*, publicado en Enero 2002 en *CONTACTO Magazine* (*www.contactomagazine.com/losonce100.htm*).

_____. *La revolución de Los once*, en *El Nuevo Herald*, Mayo 18, 2003.

Loochkartt, Ángel. *Intereses, objetivos y filosofía de la obra pictórica de Ángel Loochkartt*, Ángel Loochkartt, en *Momentos de trabajo-Veinte años Museo de Arte Universidad Nacional de Colombia, Bogotá Nov –Dic. 1981*, Imprenta de la Universidad Nacional.

Manaure, Mateo. *Mateo Manaure: recuentos.* Cuadernos MUCI, Colección Nº 6

Marceles Daconte, Eduardo. *Los recursos de la imaginación*. Gobernación del Atlántico, Fundación Amigos del arte del Caribe, 2010

Mariñas Otero, Luis. *Cuadernos hispanoamericanos*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid 1959, reproducido en *Acercamiento a la cultura de Honduras*, Litografía Iberoamericana, Tegucigalpa 2009,

Márquez Cristo, Gonzalo**.** *La ofrenda del instante*, Revista de Psicoanálisis Nº 10, 2010, Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Estudios en Psicoanálisis y Cultura, Universidad Nacional, Bogotá, pág. 350 (ISNN 1657-3986).

Marón, Natividad. Serie *Mujeres argentinas en el Arte–Sarah Grilo*, en *www.lavozjoven.com.ar/cultura /natividad-marón.*

Matos, Dannys. *Oswaldo Vigas: visualidad y discurso propio.* El *Nuevo Herald.* 2 de Abril, 2013. En *www.elnuevoherald.com/2013/02/16/1408667_oswaldo-vigas-visualidad-y-discursohtml*

McEvilley, Thomas. *Sobre la manera de disponer nubes.* En *De la ruptura al* cul de sac. *Arte en la segunda mitad del siglo XX*. Ediciones AKAL, 2007, Cincinnati, USA, 1939.

Medina, Álvaro. *Procesos* del arte en Colombia. Biblioteca Básica Colombiana. Instituto Colombiano de Cultura, 1978

_____. *Ramírez Villamizar. Dieciocho notas para comprender a un escultor*, para la Exposición del artista en el MAMC, Cartagena 1993

_____. *Poéticas visuales del Caribe colombiano al promediar el siglo X*, Publicaciones MV, Molinos Velásquez Editores, Bogotá 2008,

Méndez Martínez, Roberto. *Cundo Bermúdez. Con un poco de rabia y muchísima nostalgia*, en *www.ipscuba.net/index.php.*

Menéndez, Aldo. *Cundo Bermúdez: The Artist, The Friend*, El Nuevo Herald, 12 de Octubre de 2013.

Mesquita, Ivo. *Cartographies*, en el Catálogo *Cartographies*, Winnipeg Art Gallery, 1993, citado por Eduardo Pérez Soler en *El arte latinoamericano y sus paradojas*, Revista *Lápiz* Nº 128-29. Madrid 1997

Messer, Thomas M. *The Emergent Decade: Latin American Painters and Paintings in the 1960´s*, (Cornell University Press, Ithaca N.Y., 1966)

Moreinis, Diana, *El arte mágico de Armando Morales* Revista *En Exclusiva*, Banco General de Nicaragua, Marzo de 2006, en *https://www.bgeneral .com/Revista/articulos/.../***.**

Muñoz, Gerardo. *José Gómez Sicre: El crítico errado*, en *Puente Efráctico*, Julio 26, 2009 (*gerrypinturavisual.blogspot.com/2009/07/*).

Ortiz McCormick, Ricardo. *El arte de Alejandro Obregón*, El Tiempo, 24 de mayo de 1948, citado por Álvaro Medina en *Poéticas visuales del Caribe colombiano,*

Pau-Llosa, Ricardo**.** *Identidad y variaciones. El pensamiento visual cubano en el exilio desde 1959*, en *Documents of 20th-century*, Latin American and Latino Art, ICAA–MFAH. International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston **(**Registro IC**AA:** 801497).

Piedrahita Orrego, Lucrecia. *El paisaje como intervalo. "Mosquera", (1949). Ignacio Gómez Jaramillo*, en *Letras Anónimas***.**

Pinzón Sinuco, Andrés. *Una acuarela que no se desgasta en el tiempo.* El Universal. 15 de Septiembre de 2013.

Planchart, Eduardo. *Oswaldo Vigas. Figuras ancestrales.* En el Catálogo de la Exposición *Criaturas del asombro,* Caracas 2006. En: *medicci.com/pdf/catalogos/oswaldo.vigas. criaturasdelasombro.pdf*

Pogolotti, Graziella y Vázquez Díaz, Ramón. *René Portocarrero*. Editorial Henschel, Berlín-Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1987.

Pulido, José. *La maravilla cotidiana, Oswaldo Vigas entrevistado por José Pulido*. Caracas, Febrero de 2006. En *www .medicci .com/index.php?option=com.content& view. .id*

Ramírez Botero, Isabel Cristina. *El arte en Cartagena a través de la Colección del Banco de la República*. Banco de la República 2010

Rexach, Rosario. *El Lyceum de La Habana como institución cultural*, en *cvc. cervantes.Es/ literatura/aih/*).

Rith-Magni, Isabel. (Carta a Thomas M. Messer), en T. M. Messer, en *Emergent Decades*

Roca, José Ignacio. *Ramírez Villamizar, pintor,* EL TIEMPO 31 de Agosto de 1999.

Roca, Juan Manuel. *Retrato hablado con José Luis Cuevas*. EL ESPECTADOR *Magazin Dominical* Nº 497, 1º de Noviembre de 1992

Rodríguez, Bélgica. *Arte en América Latina: Museo de Arte de las Américas. Obras selectas,* Capítulo Una mirada retrospectiva a la Colección (Editorial: Organization of American States, Washington, D.C. 1993, p. 8).

_____. *Oswaldo Vigas constructivista, sesenta años después*. En *El Carabobeño,* 3 de Noviembre de 2003.

_____. *El presente en perspectiva. Arte en América Latina* (en: *www.bi-coa.org/belgica- rodríguez-el-presente-en perspectiva-arte-en-am...*).

_____. *Mateo Manaure, Columnas policromadas*, en *mateomanaure/ durbansegnini. com.*

_____. El ayer y el hoy en la vida de Enrique Grau, en Enrique Grau. Homenaje, Villegas Editores, Bogotá 2003

_____. *Una aproximación al dibujo de Grau*, en *Enrique Grau. Artista colombiano.*

Rodríguez Saavedra, Carlos (Carta a Thomas M. Messer), en T. M. Messer, en *Emergent Decades*

Rojas Mix, Miguel. *Publicaciones y artículos* (*http://miguelrojasmix/ap/*).

Rubiano Caballero, Germán. *Enrique Grau*, Edición Centro Colombo-Americano y Fondo Cultural Cafetero, Ediciones Lerner, Bogotá 1983,

_____. *Historia del Arte Colombiano*, Volumen X, Salvat Editores, S. A., Bogotá 1983, págs. 1403-1420.

_____. *Arte Moderno en Colombia: De comienzos de siglo a las manifestaciones más recientes*, Biblioteca virtual Biblioteca Luis Ángel Arango.

_____. *Pintores y escultores "Bachués"*, en *Historia del Arte Colombiano*, Salvat Editores

Salcedo Miliani, Antonio. *Irrupción y continuidad de las vanguardias latinoamericanas* (en *Artigrama*, Nº 17, 2002, ISSN 0213-1498, págs. 72-86). *(www.unizar.es /artigrama/ pdf/).*

Serrano, Eduardo. *Alejandro Obregón: Mucho más que un pintor moderno*, en *Obregón* (Propal 35 Años)

Soluoguren, Javier. *El último Szyslo*, en *Szyszlo*,

Steiner, Mara. *La crítica de arte entre la plástica y la literatura*. En *Figuraciones*, Revista de teoría y crítica de arte, Nº 10, Sept. 2012, ISSN 1852-432X (Versión *on-line*).

Toledo, Fernando. *Un museo indispensable*, Villegas Editores, Bogotá 2009,

Traba, Marta. *Un laurel para Cartagena*. En *Semana*, 9 de Junio de 1959

_____ . *Elogio de la locura. Feliza Bursztyn/Alejandro Obregón*, Universidad Nacional de Colombia, 1986, pág. 64),

_____. *Arte de América Latina 1900-1980.* Edición: Banco Internacional de Desarrollo, 1994.

_____. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1960*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires 2005

_____. *Hombre Americano a todo color*. Ediciones Uniandes, Editorial Universidad Nacional, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Bogotá 1995

_____. *Arte Latinoamericano actual*, Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela, Caracas 1972.

_____. *Seis artistas colombianos*, Bogotá 1963.

_____. *Arquitectura y Arte*, Vol. 1, Nº 5, Bogotá 1995.

_____. *Últimas obras de Ignacio Gómez Jaramillo*, EL TIEMPO Bogotá 1957, reproducción digital del MamBo.

_____. *Cecilia Porras, El triunfo de Arlequín*, El Tiempo, Bogotá 1956; reproducido en *Cecilia Porras, Cartagena y yo 1950-1970*, Alcaldía Mayor de Bogotá-Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá 2009.

Vázquez V., F. Héctor. *La Trova cubana. Una historia compartida*,

Vicent, Mauricio. *Cundo Bermúdez, pintor cubano*, Diario El País, Puerto Rico, 1º de Noviembre de 2008.

Wuffardel, Luis Eduardo. *Itinerario de un artista integral*, en *Szyszlo*, Asociación de Arte de Lima-MALI, Gráfica Biblos, Lima 2011

DOCUMENTOS

Letra y Línea, 1954. *Documents of 20th-century, Latin American and Latino Art*, Austin, USA, Registro ICAA Nº 742144. Encuesta realizada entre pintores argentinos de la nueva generación,

Museo de Arte Contemporáneo de Caracas-Embajada de Francia en Venezuela, *Oswaldo Vigas, Ideografías de París, 1952-1957*. Marzo 2002,

Boletín Nº 7 del Museo de Arte Moderno de Nueva York, Junio 30 de 1957.

Estatutos de la Fundación Cultural Privada ´Fundación Hispano Cubana´, en *www.hispanocubana.org/_pdf/estatutos.pdf*). Véase, además, *www.radiosantacruz.co. cu/.../1926-se-crea-institucion-hispano-cubana*

Grupo Los Once, en *Artes Visuales, Cuba* (*http://www.encaribe.org/es/article/grupo-de-los-once*).

Cromos Mayo 9 de 1960. Registro ICCA 1080244. *Tres pintoras colombianas en la Unión Panamericana.*