

caiana

Isabel Cristina Ramírez Botero

(Universidad del Atlántico, Colombia)

Arte latinoamericano en el Caribe colombiano.
Los Salones Interamericanos de Arte Moderno de
Cartagena (1959) y Barranquilla (1960 y 1963)

Arte latinoamericano en el Caribe colombiano. Los Salones Interamericanos de Arte Moderno de Cartagena (1959) y Barranquilla (1960 y 1963)

Isabel Cristina Ramírez Botero
(Universidad del Atlántico, Colombia)

A mediados del siglo XX se realizaron tres Salones Interamericanos de Arte Moderno de Cartagena (1959) y de Barranquilla (1960 y 1963). Estos salones, realizados en dos ciudades del Caribe colombiano, convocaron a artistas e intelectuales muy activos en los circuitos interamericanos del momento y tuvieron proyectos derivados como la creación, precoz en el contexto colombiano, de los museos de arte moderno de Cartagena (1959) y Barranquilla (1960).¹

La historiografía del arte latinoamericano ha reiterado la manera como, a partir de la segunda posguerra, se intensificaron las relaciones entre Estados Unidos y Latinoamérica. Durante la Guerra Fría y con la mediación de intereses ideológicos, se configuraron circuitos y proliferaron exposiciones, salones y bienales interamericanos en todo el continente. En este contexto fue fundamental la acción de la OEA y de su director de Artes Visuales José Gómez Sicre (1916-1991).²

Los salones de Cartagena y Barranquilla hacen parte de este entramado interamericano y fueron un escenario privilegiado de la acción y de las relaciones

que Gómez Sicre desarrolló en Colombia.³ Aunque en ambas ciudades aún prevalecía una notoria precariedad de la institucionalidad artística y cultural, ya desde mediados de los años cuarenta estaba activo un grupo de artistas e intelectuales vanguardistas que venía promoviendo iniciativas que significaron la génesis de las primeras instituciones del arte en estos contextos locales. Los salones interamericanos fueron una oportunidad para consolidar esos procesos, buscando su legitimación a través de la internacionalización.

Intereses de ida y vuelta

La proximidad de las Divisiones de Música y Artes Visuales de la OEA con Cartagena y Barranquilla dependió de diversos factores; por ejemplo, el interés y cercanía de Gómez Sicre con varios de los artistas locales como Alejandro Obregón (1920-1992) y Enrique Grau (1920-2004), a quienes definió en muchas ocasiones como los principales hitos de ruptura de la modernidad artística en Colombia.⁴ Además, el colega de Gómez Sicre, encargado de la División de Música en la OEA entre 1951 y 1975, fue el músico cartagenero Guillermo Espinosa (1905-1990).⁵ Por otro lado, Cartagena y Barranquilla eran dos ciudades portuarias que estaban encaminadas en procesos de modernización y que, especialmente durante la primera mitad del siglo XX, fueron muy atractivas para la inversión de capitales norteamericanos y el establecimiento de compañías multinacionales.

Si bien las instituciones del arte en estas ciudades eran muy recientes, discontinuas y estaban apenas en formación, es necesario resaltar que sí existía desde la década de los cuarenta un proceso modernizador, en el que convergieron una serie de inquietudes e iniciativas de un grupo de artistas, escritores, pensadores, y gestores locales⁶ que estaban impulsando nuevos espacios para el arte. Buscaban poner a circular y

legitimar nuevos lenguajes plásticos y e instalar la idea de artista “moderno” y profesional en estas ciudades.⁷

Por tanto, los salones interamericanos no llegaron como un proyecto aislado, sino que se engranaron con una serie de salones que los precedieron. A lo largo de dos décadas, se realizaron de forma discontinua y fueron adquiriendo diferentes nombres, dimensiones y alcances. Inicialmente se realizó en Barranquilla un salón regional denominado *El Salón de Artistas Costeños* del que se hicieron siete versiones entre 1945 y 1953, posteriormente se convirtieron en salones nacionales de los cuales se realizaron dos en Barranquilla (1955 y 1959) y uno en Cartagena (1959). Éstos convocaron a los artistas más activos y con mayor legitimidad en su momento en el campo nacional y finalmente, derivaron en los salones interamericanos. Este conjunto de salones estimuló intercambios entre ambas ciudades y entre la región Caribe con el campo del arte nacional. Su gestión estuvo ligada a un mismo grupo de gestores y de artistas locales. Entre los artistas sobresalieron el barranquillero Alejandro Obregón y los cartageneros Enrique Grau y Cecilia Porras, quienes paralelamente estaban teniendo una actividad muy dinámica en el campo artístico en Bogotá. Eran además protagonistas del grupo que promovió Marta Traba (1930-1983), a partir de su llegada a Colombia en 1954, como artífices de lo que denominó la “verdadera” modernidad artística en Colombia, en contraposición a la generación precedente ligada a los localismos y nacionalismos.

Como vemos, los procesos locales, aunque recientes, estaban en un momento de ascenso fecundo. Y durante toda la década del cincuenta se puso en acto una auténtica estrategia legitimadora de renovación plástica, de promoción de los jóvenes locales y de creación de nuevos espacios culturales en un contexto donde el campo del arte era aun extremadamente precario.

Además, con la realización de los salones precedentes en Cartagena y Barranquilla, se evidenciaba una tensión entre nación y región. En la información que circuló especialmente en la prensa es clara la tendencia a exaltar la calidad de los artistas de la región en relación con el conjunto del “arte nacional” y a puntualizar la confluencia de varios artistas y escritores del Caribe como protagonistas del modernismo artístico nacional. De tal manera, las élites locales empezaron a promover el talento regional como parte fundamental de la modernidad artística nacional,⁸ y, a Cartagena y Barranquilla como centros indiscutibles del movimiento cultural del país. Es importante aclarar aquí que la tensión entre las dos ciudades principales de la región Caribe y el centro del país —especialmente la ciudad capital— son históricas y tienen raíces políticas y económicas muy importantes. Cartagena fue un puerto fundamental en la colonia y siempre existieron dificultades por la definición de la capital del país. Por su parte Barranquilla, dada su ubicación estratégica en la desembocadura del río Magdalena, rápidamente a partir de finales del siglo XIX se convirtió en el puerto más importante por la consolidación del río como la ruta principal de transporte nacional. Este hecho le dio un crecimiento extraordinario que estuvo acompañado de procesos acelerados de modernización, especialmente en las décadas del veinte y treinta, pero hacia los cuarenta y cincuenta empezó a decaer, por el abandono progresivo del río como ruta principal y la priorización de la economía cafetera en el país que implicó la desviación hacia el puerto de Buenaventura en el Pacífico colombiano. Este hecho creó un decaimiento económico e industrial en Barranquilla y generó una tensión muy visible, ya que esta decadencia ha tendido a ser asociada al centralismo.

Con la realización de los salones interamericanos hubo confluencia de intereses en momentos estratégicos. Si bien para el programa de Gómez Sicre los salones fueron claves en su acción en

Colombia y en la consolidación del tipo de vanguardia que le interesó defender, para las iniciativas que venían promoviendo los actores locales era un momento fértil para buscar conexiones y caminos de legitimación como el que podía propiciar la internacionalización. Se generó así una sinergia de proyectos.

Rasgos comunes de los salones interamericanos en el Caribe colombiano

En 1959 se organizó el *IX Festival de Música de Cartagena*. Guillermo Espinosa había sido el gestor de este festival desde el año 1945 con la intención de promover un resurgimiento cultural de la ciudad. Desde su nueva posición en la OEA rescató el *Festival* que había dejado de hacerse en 1953 y le dio una dimensión interamericana. Para este Festival se organizó la *Exposición de Pintura Interamericana de Cartagena* con el apoyo de Gómez Sicre. (Fig.1)



Fig. 1. Vista general 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* (1956) de Oswaldo Vigas, una obra sin identificar de Ángel Hurtado, *Composición en negro* (1958) de Enrique Grau, *Casa de Venus* (1957) de Fernando de Szyszlo y *Carnicero* (1957) de José Luis Cuevas. Imagen publicada en el *Boletín de Artes Visuales* de la Unión Panamericana, N. 5, mayo-diciembre de 1959.

En Barranquilla en 1960, para celebrar el aniversario de la ciudad y por iniciativa del Centro Artístico⁹ y muy especialmente del escritor Álvaro Cepeda Samudio (1926-1972) y del mismo Obregón, se buscó el apoyo de Gómez Sicre para, siguiendo el ejemplo de Cartagena, convertir el Salón Anual de Barranquilla en un Salón

Interamericano. La presencia de Gómez Sicre en la ciudad no era una novedad. De hecho, desde 1956 en la prensa local se anunciaron permanentemente sus visitas a Barranquilla con diferentes propósitos y se le siguieron los pasos promoviendo sus proyectos en distintos lugares del continente. Además, el funcionario colaboró directamente con algunas iniciativas editoriales que dieron lugar en la prensa barranquillera a nuevos espacios para el arte y la cultura. Por ejemplo, en 1956 y 1957, cuando se creó el suplemento *Hojas Literarias*, el cubano envió periódicamente extensos artículos sobre arte moderno, en defensa del arte abstracto y en oposición al arte ideologizado. (Fig.2)



Fig. 2. Un diario local destaca la visita de José Gómez Sicre a la ciudad de Barranquilla. En la fotografía Alejandro Obregón (a la derecha) y el director de la Sección de Artes Visuales sosteniendo el folleto "La OEA al servicio del arte". *Diario del Caribe*, 13 de noviembre de 1961.

El tercer Salón Interamericano se realizó en 1963, tres años después. Dado que la ciudad celebraba entonces sus 150 años, en el marco de una serie de acontecimientos para esta celebración y por iniciativa del mismo Centro Artístico, se volvió a retomar la idea de realizar un salón de gran magnitud que estuvo muy asociado a una amplia campaña de promoción de Barranquilla como ciudad cosmopolita del progreso y la civilización en Colombia.¹⁰

Los rasgos comunes de los tres salones que se realizaron en el Caribe colombiano nos permiten identificar una reiteración en el tipo de estrategias que usó Gómez Sicre en diversos contextos latinoamericanos.¹¹ Con estos salones se difundieron ideas sobre el arte, se pusieron a circular imágenes, se insistió sobre la importancia de un mismo grupo de artistas que eran del interés del propio cubano,¹² y se transmitió la idea de la dimensión extraordinaria de estos eventos buscando darles a Cartagena y Barranquilla un lugar protagónico dentro de todo el continente.¹³ Además, Gómez Sicre convocó para los salones a otras figuras nacionales e internacionales que tuvieran el prestigio suficiente para desplazar la mirada sobre lo que allí sucedía y buscar el respaldo legitimador. Estos invitados —que en ocasiones fueron jurados— dieron entrevistas, conferencias y pusieron a circular textos e ideas en la prensa local, nacional e internacional sobre lo que allí sucedía y sobre la idea de arte moderno que se estaba promoviendo. Una invitada reiterada y clave en su respaldo fue Marta Traba quien, por ejemplo, para el salón de Cartagena de 1959 escribió en la prensa nacional un artículo contundente de respaldo a la iniciativa titulado “Un laurel para Cartagena”.¹⁴ En el salón de Barranquilla de 1960 escribió el texto introductorio del catálogo y visitó el salón donde los medios hicieron gran despliegue de su presencia en la ciudad y publicaron entrevistas en las que la argentina afirmaba que aquella era la mejor exposición que había visto en Colombia.¹⁵ **(Fig.3)**



Fig. 3. Marta Traba y Alejandro Obregón visitan el II Salón Anual de Pintura. *El Heraldo*, abril 12 de 1960.

Por otro lado, Gómez Sicre también promovió la idea de que los salones entregaran premios de adquisición para conformar colecciones que dieran origen a los museos de arte moderno en Cartagena y Barranquilla, una idea que ya había sido anhelada por los actores locales que habían promovido los salones regionales costeros.¹⁶ En efecto, en cada uno de los salones interamericanos se entregaron más de diez premios que, junto a obras que ya se habían recogido en salones precedentes, pasaron a formar parte de las colecciones de base de ambos museos.

En la otra orilla, en el contexto de los intereses de los artistas y actores locales, estos salones fueron aprovechados para fortalecer los propios proyectos. Se apeló al salón internacional para legitimar los lenguajes del arte moderno en los espacios locales, donde todavía encontraban muchas resistencias, y para promover la creación de una institucionalidad que permitiera asentar la preeminencia del tipo de modernismo artístico que dichos artistas desarrollaban. La misma Marta Traba estaba cumpliendo un papel crucial como promotora de la nueva generación de artistas colombianos en la que Porras, Grau y Obregón, los tres artistas del Caribe, tenían un protagonismo indiscutible.

La lectura formalista: buscando rasgos comunes en el arte latinoamericano

Las estrategias de gestión de los salones tenían que ver con el interés de Gómez Sicre por definir la idea de arte latinoamericano como un corpus reconocible y consolidar un circuito que lo legitimara. Las selecciones de artistas eran promovidas y definidas por el mismo cubano como un conjunto representativo del arte latinoamericano. Reiteradamente, en los catálogos y declaraciones públicas, más que sobre la obra de los artistas individuales, éste enfatizaba que las exposiciones mostraban rasgos generales que definían a los artistas del continente. El giro en la lectura de Gómez Sicre frente a la idea de arte latinoamericano, como ya ha sido estudiado por distintos investigadores en otros contextos, consistió en su explícita repelencia frente al realismo social, asociado al muralismo mexicano, los indigenismos y los americanismos. Por el contrario, defendió un tipo de arte que, manteniendo su “acento latinoamericano”, dialogara con los lenguajes internacionales de las vanguardias artísticas europeas. En última instancia, su interés se centró en un arte que asumiera ciertas relaciones con los contextos locales pero que se proyectara hacia lo universal, buscando principalmente la posibilidad de ser leído desde la visión formalista¹⁷ que pretendía neutralizar los contenidos políticos y adhería a la defensa de la libertad como valor máximo de la creación en contextos democráticos. En la inauguración del Salón de Cartagena Gómez Sicre hizo una presentación en la que asoció el nuevo movimiento artístico latinoamericano con el cubismo e instó a los asistentes a tener en cuenta primordialmente la emoción, la fuerza interior y el colorido.¹⁸

Esta idea general de Gómez Sicre de dar un giro hacia un pretendido formalismo, desplazando a los artistas asociados al muralismo y a los americanismos, fue

compartida en el periodo por Marta Traba.¹⁹ Los salones de Cartagena y Barranquilla fueron lugares privilegiados que permitieron consolidar la afinidad entre ambos.²⁰ Fueron espacios estratégicos desde los que se fraguó esta fractura generacional en las dinámicas y las relaciones del campo del arte en Colombia en el periodo y dónde se empezó a perfilar un discurso historiográfico que insistía en que con esta nueva generación nacía el arte moderno en Colombia. Este es un asunto que habría que analizar desde múltiples aspectos, pero nos concentraremos en uno específicamente. Traba y Gómez Sicre insistieron especialmente en la figura de Alejandro Obregón, y coincidieron en definirlo como el gran renovador del arte colombiano. En efecto, el artista local ganó el primer premio en los dos salones de Barranquilla y en el de Cartagena también recibió premio de adquisición —allí no se hizo distinción entre primeros y segundos premios—. Estos premios internacionales, otorgados en el marco de los salones a “los mejores artistas de todo el continente”, fueron un nuevo espaldarazo para seguir consolidando la carrera de Obregón en los espacios locales y nacionales.

En el marco de los tres salones, y de los discursos que Traba y Gómez Sicre promovieron en el periodo, se insistió mucho en la defensa de la visión formalista y la pretendida demarcación del arte moderno de alusiones a temas políticos o contenidos más allá de la auto referencialidad. No obstante, Alejandro Obregón era un artista que no se inclinaba por la pura abstracción y reiterativamente volvió sobre temas políticos y de la violencia en Colombia. Aunque los salones buscaron alinear a un grupo de artistas con la exaltación de valores formales que se suponía debían centrarse en la abstracción como un recurso clave para alcanzar la pretendida despolitización de los contenidos, en realidad no siempre las obras y los artistas se correspondieron con esta visión. Obregón encontró estrategias para poner en diálogo ambos componentes

—lo pictórico y lo político—, de tal manera que incluso en sus obras que aluden a temas políticos los problemas pictóricos son parte estructural de la propuesta.²¹ Sin embargo, los asuntos que eran recurrentes en sus obras no pueden ser pasados por alto. **(Fig.4)**



Fig. 4. Alejandro Obregón, *Estudiante muerto (El velorio)*, 1956. Óleo sobre tela - Colección Museo de Arte de las Américas

Este tema creó paradojas y puso en aprietos a Gómez Sicre y a Marta Traba. Una paradoja, por ejemplo, es que la obra que llegó a la colección permanente de la galería de la Unión Panamericana en 1956 fue justamente su *Estudiante Muerto (El velorio)*, una pintura en la que Obregón hacía referencia explícita al suceso trágico de la muerte de los estudiantes el 8 y 9 de junio de 1954, durante la dictadura en Colombia. Obregón había ganado el premio Guggenheim en 1956 con esta obra, y posiblemente por esta razón fue adquirida por la Unión Panamericana, sin embargo, es patente que problematiza profundamente las ideas que Gómez Sicre estaba promoviendo. Ante esta evidencia se puede ver que Gómez Sicre hizo lecturas descontextualizadas, miró ciertas obras con la lupa del formalismo y así las vació de contenido. Para esto aprovechaba que Obregón, como ya dijimos, incluso en sus obras más políticas enfrentaba también problemáticas pictóricas estructurales. Por ejemplo, desarrolla el tema del estudiante muerto a través de un recurso tan

propriadamente pictórico como el del bodegón, haciendo un guiño a un clásico de la historia del arte como la *Lección de Anatomía del doctor Tulp* de Rembrandt.²² También Marta Traba tuvo que recurrir a estrategias retóricas para distanciar esta obra de Obregón de cualquier intento de asociación a la idea del arte comprometido. En una columna que escribió a propósito del premio de Obregón a *Estudiante Muerto (El velorio)*, dijo:

Lo que puede hacer el crítico es decirle al espectador que contempla los cuadros de Obregón, que es inútil buscar en ellos verosimilitud, conexiones con la naturaleza, con la moral o con la historia. [...] Pero ¿puede separarse y desvincularse de todo contacto y de todo término de comparación una obra? Sí, puede y debe aislarse, como si se la colocara bajo una campana neumática, cuando la obra resiste, como en el caso de la pintura de Obregón.²³

Aunque anterior a los salones a los que nos estamos refiriendo, este ejemplo sirve para ilustrar las contradicciones que estaban implícitas en el circuito que Gómez Sicre buscó activar con los salones. Es muy contundente además para mostrarnos esa inconsistencia entre la defensa de ciertos valores estéticos y la intención de asociarlos a algunos artistas que los contradecían con las propias obras. Precisamente, lo que sucedió en los salones de Cartagena y Barranquilla es que se evitó hablar de las obras puntuales. Se tendía a analizar la exposición como un conjunto en el que se vinculaba al grupo de artistas a través de descripciones generales que inducían a ver coincidencias en una especie de temperamento colectivo que supuestamente llevaba a los artistas latinoamericanos hacia el abstraccionismo. Con el abstraccionismo se asociaron una enorme multiplicidad de búsquedas plásticas que de hecho no necesariamente fueron abstractas, como las de Obregón.

De tal manera, la idea de exposición fue muy efectiva no solo por la posibilidad que tuvo este tipo de institución de legitimar,

visibilizar y poner a circular a un grupo de artistas modernos, sino porque además, tal y como la concibió Gómez Sicre, tenía la capacidad de agrupar y definir desde ese carácter grupal para aplanar las diferencias y marcar o enfatizar ciertos rasgos desde los cuales se quería consolidar la idea de lo latinoamericano.

Conclusiones

Los Salones Interamericanos y la relación que artistas y gestores del Caribe colombiano tuvieron con la red interamericana, con su promotor José Gómez Sicre y con su aliada en Colombia Marta Traba, hicieron parte de una estrategia legitimadora efectiva. Se logró posicionar y visibilizar, desde los relatos historiográficos, a la vanguardia regional del Caribe colombiano como fundamental en los procesos histórico-artísticos de la modernidad en Colombia y a Alejandro Obregón como el artista más representativo de esta ruptura.

Los salones fueron posibles gracias a un encuentro de intereses entre el circuito de artistas, gestores y exposiciones que se estaba posicionando desde la OEA a nivel continental y las gestiones de un grupo de artistas e intelectuales locales que se agruparon para crear una institucionalidad que los reconociera, legitimara y les permitiera dedicarse de manera profesional al ejercicio artístico. Además, los salones y los proyectos que derivaron de ellos como la creación de los Museos de Arte Moderno de Cartagena y Barranquilla se dieron paralelamente a procesos de modernización de ambas ciudades. Por esta razón estos proyectos culturales también encontraron respaldo en ciertas élites locales que, en consonancia con la idea difundida por Gómez Sicre, veían en estos eventos una oportunidad para las ciudades de ocupar un lugar dentro del continente americano.

A pesar de esta confluencia de intereses encontramos que la definición de arte latinoamericano que se promovió a través

de estos salones, que pretendía vincularlo a un formalismo despolitizado y a una asepsia de la obra de arte que debería liberar a América Latina de los legados del muralismo y de los peligros del arte comprometido asociado a las ideas de izquierda, no necesariamente se correspondía con lo que estaban planteando algunos artistas. Nos referimos al ejemplo concreto de Alejandro Obregón, el artista insignia de este proyecto en Colombia. En este sentido consideramos que se abren nuevas perspectivas para mirar con mayor detenimiento las obras que circularon en estos salones y aquellas que pasaron a ser parte de las colecciones fundantes de los Museos de Arte Moderno de Cartagena y Barranquilla. Lo anterior se hace necesario para contextualizar las obras y desmarcarlas de las lecturas que se les dieron en el espacio de estos salones, en donde se insistió en miraras como conjuntos compactos que obedecían a una cierta asepsia social y política que se interpretó como la nueva realidad del arte latinoamericano. Los organizadores de los salones estratégicamente insistieron en el conjunto y esquivaron la mirada de las particularidades de las obras y los artistas para fortalecer una idea específica de arte moderno.

Notas

¹ Sobre el caso específico de la creación de los museos he escrito el artículo "Procesos locales y circuitos transnacionales. El proyecto interamericano y la génesis de los museos de arte moderno de Cartagena y Barranquilla" para el libro *Art Museum of Latin America* editado por Gina MacDaniel Tarver y Michel Greet y que será publicado por Routledge a principios de 2018.

² Crítico y curador cubano. Tuvo una formación inicial en Diplomacia y Ley Consular (1939) y se doctoró en Ciencias Sociales, Política y Economía (1941) en la Universidad de la Habana. Sin embargo, desde muy joven se interesó por el arte, escribió crítica y se desempeñó como gestor cultural, organizador y curador de exposiciones en Cuba. En 1946 fue nombrado director del Departamento de Artes Visuales de la Unión Panamericana (Secretaría de la OEA en Washington). Las contribuciones sobre el tema en orden cronológico son Shifra Goldman, *La pintura*

mexicana en el decenio de la confrontación. 1955-1965, *Plural* 85, 1978, pp. 33-44; Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001; Michael Wellen, *Pan-American Dreams: Art, Politics, and Museum-Making at the OAS, 1948-1976*, University of Texas at Austin: tesis doctoral, inédita, 2012; Claire F. Fox, *Making Art Panamerican. Cultural policy and the Cold War*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013; Alessandro Armato, “La ‘primera piedra’: José Gómez Sicre y la fundación de los museos interamericanos de arte moderno de Cartagena y Barranquilla”, *Revista Brasileira do Caribe*, XII, 24, pp. 382-404, 2012; Nadia Moreno, *Arte y juventud. El salón Esso de artistas jóvenes en Colombia*, Bogotá, IDARTES, 2013; Alessandro Armato, *Estética, política y poder. La influencia de Nelson Rockefeller, el MoMA y la OEA en la construcción de Sao Paulo como foco de irradiación para el arte moderno en Latinoamérica: los casos del MAM-SP y de la biennial (1946-1959)*, IDAES-USAM, Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Buenos Aires, inédita, 2014; William López, “José Gómez Sicre y el origen de una red continental polarizante: impacto en el ámbito colombiano”, en María Clara Bernal (ed.), *Redes intelectuales. Arte y política en América Latina*, Bogotá, Uniandes, 2015, pp. 339-375; Isabel Cristina Ramírez, *Arte y modernidad en el Caribe. Procesos locales y circuitos regionales, nacionales y transnacionales de la vanguardia artística costeña, 1940-1963*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, tesis doctoral, inédita, 2016.

³ La primera relación que Gómez Sicre estableció con Colombia fue con la realización en Bogotá de la exposición *32 Artistas de las Américas* en 1949. En este caso se alió con la Escuela de Bellas Artes de Bogotá y el Museo Nacional, y conoció a Alejandro Obregón quien era el director de la Escuela en ese momento. La relación con la Escuela y con el Museo Nacional no seguirían activas, y solo hasta 1964, con el Salón Intercol de Artistas Jóvenes, Gómez Sicre volverá a gestionar alguna exposición en la ciudad capital. Mientras que su relación con Alejandro Obregón y con Cartagena y Barranquilla seguirá siendo constantes durante toda la década de los cincuenta.

⁴ José Gómez Sicre, “Para la pintura, el mañana es hoy”, *Diario del Caribe*, 23 de abril de 1963.

⁵ Guillermo Espinosa fue un músico cartagenero formado en Italia y Alemania. Tuvo una carrera importante como director de orquesta que le permitió posicionarse a nivel nacional y latinoamericano. Fue director de la Sinfónica Nacional de Colombia y Jefe de la División de Música de la OEA. Gestionó múltiples iniciativas culturales en su ciudad natal.

⁶ Dentro de los actores importantes del grupo de intelectuales activo en la región se pueden mencionar a algunos escritores, periodistas y artistas como Alejandro Obregón, Cecilia Porras, Enrique Grau, Orlando Rivera, Héctor Rojas Herazo, Gabriel García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio, Alfonso Fuenmayor, Germán Vargas, Bernardo Restrepo Maya, Meira del Mar, Néstor Madrid Malo, Sonia Osorio, Eduardo Lemaitre, Aurelio Martínez Canabal, Miguel Sebastián Guerrero, Eric Stern y Jaime Gómez O’Byrne.

⁷ En este periodo abundaron las tensiones entre pintores que venían trabajando en la región, que en general defendían una idea de tradición artística —que valoraba la mimesis y las herencias del arte clásico europeo— y quienes defendían el arte moderno o nuevo.

⁸ Por ejemplo Eric Stern, un crítico local, en 1959 a propósito del Salón Nacional de Cartagena aunque defiende la idea de abogar por un arte nacional y no dejarse distraer por los regionalismos, sí habla de la circulación de este tipo de ideas y las enuncia como una tendencia a defender los “hechos materiales, con un marcado y buscado fin, probablemente muy sano, de combatir la voz dominante del llamado centralismo”, y continúa diciendo “nosotros no queremos discutir ahora, si los pintores del interior valen tanto o menos que los costeños. Nos queremos identificar plenamente con la opinión de Gómez O’Byrne, de que los tres cuadros de los pintores costeños, son los mejores. En lo que no nos identificamos es en la intención de radicar en la costa, la más avanzada expresión artística del país”. Véase: E. Stern, E., “Por un Arte Nacional”, *El Universal*, 24 de febrero de 1959.

⁹ El Centro Artístico de Barranquilla fue una institución privada creada en 1905, que agrupó diferentes integrantes de las élites locales interesados en promover la cultura y el progreso de la ciudad. Allí se agruparon personas reconocidas por su capital social, artistas, intelectuales y empresarios.

¹⁰ Para la celebración de los 150 años de Barranquilla se pusieron en escena una cantidad de iniciativas y de discursos que circularon en distintas publicaciones de la época en la que se promovió una campaña de rescate de las viejas glorias de Barranquilla como ciudad por antonomasia del progreso y la civilización en Colombia. El día 7 de abril, día del aniversario, los diarios locales publicaron ediciones especiales en las que abundaron defensas de la ciudad en este sentido. El artículo denominado “150 años de continuo progreso” se enuncia que “La ciudad ha dado señales de vastísima influencia en los campos de la intelectualidad y la cultura” y se hace un recuento de la importancia del Centro Artístico de Barranquilla, fundado en 1905 en este propósito. El artículo termina refiriendo a Barranquilla como: “Ciudad que ha introducido los adelantos más exigentes de la época moderna que aún lucha por colocarse a la altura de las mejores y que tiene en juego el prestigio de su posición social y económica casi sin contendores en toda la República”. Pocas páginas más adelante otro artículo dice “El futuro de Barranquilla está en construcción” este artículo además de referenciar que “gigantescos proyectos industriales por más de mil millones de pesos están en marcha” publica como ilustración central del artículo la maqueta del Museo de Arte Moderno de Barranquilla y anuncia su futura construcción. Ver S/a, “El futuro de Barranquilla está en construcción”, *Diario del Caribe*, 7 de Abril de 1963.

¹¹ Andrea Giunta, *op. cit.*; Alessandro Armato, *Estética, política y poder...*, *op. cit.*; William López, *op. cit.*

¹² Para contextualizar podemos mencionar a los artistas que no faltaron a ninguno de los tres salones: Sarah Grilo de Argentina, Manabu Mabe de Brasil, José Luis Cuevas de México, Armando Morales, de Nicaragua; Fernando de

Szyszlo de Perú y Alejandro Obregón, Enrique Grau, Cecilia Porras y Eduardo Ramírez Villamizar, de Colombia.

¹³ Gómez Sicre habló en reiteradas ocasiones sobre la importancia de estos salones y los catalogó como los más importantes del país e incluso del continente, comparándolos con otras exposiciones como la Bienal de Sao Paulo o la de Córdoba en Argentina.

¹⁴ Marta Traba, “Un Laurel para Cartagena”, *Revista Semana*, Bogotá, junio 9 de 1959.

¹⁵ Marta Traba, “La mejor exposición que he visto en Colombia”, *El Heraldo*, Bogotá, 12 de abril de 1960.

¹⁶ Desde las primeras versiones de los salones regionales, al final de los años cuarenta, sus gestores y organizadores hacía pública la intención de que pudieran llegar a convertirse en algún momento en nacionales y que derivaran en la creación de un museo. Sobre este asunto Alfonso Fuenmayor, director de gestión cultural del Departamento, declararía en 1947: “Sueño con [...] que se cree un museo pictórico de arte moderno colombiano. Publicar una revista mensual como órgano de la dirección de extensión cultural, y ampliar el salón de artistas costeños haciéndolo nacional...” En R. González, “Un año de cultura en la Costa. Entrevista a Alfonso Fuenmayor”, *El Espectador*, 24 de diciembre de 1947.

¹⁷ Las ideas formalistas tuvieron una amplia circulación en el periodo y encontraron respaldo teórico y crítico de especialistas como el crítico norteamericano Clement Greenberg, y el soporte de instituciones como el Museo de Arte Moderno de Nueva York y Alfred Barr, su director por muchos años. La postura formalista defendió la idea de la autonomía del arte en virtud de la cual se reducen o abandonan las referencias naturalistas al mundo externo y son los elementos pictóricos y formales los que se vuelven materia de reflexión y experimentación del propio arte. Para el formalismo las consideraciones intrínsecas a la obra de arte podrían estar aisladas de cualquier consideración social, política o ética.

¹⁸ S/a, “La exposición latinoamericana de arte moderno fue inaugurada en solemne acto”, *El Universal*, 26 de Mayo de 1959.

¹⁹ Esta confluencia se dio en un periodo específico, posteriormente ambos críticos se distanciaron e incluso llegaron a tener diferencias notorias, básicamente porque las posiciones políticas y estéticas de Marta Traba dieron un giro importante que se fue consolidando a partir de mediados de los años sesenta.

²⁰ Alessandro Armato, “José Gómez Sicre y Marta Traba: historias paralelas”, en Seminario *Synchronicity, contacts and divergences in Latin American and US Latino art*, University of Texas at Austin, 2012, pp. 118-127.

²¹ Isabel Cristina Ramírez, *Geografías Pictóricas. La exploración del espacio en el paisaje de Alejandro Obregón*, Bogotá, Ministerio de Relaciones Exteriores, 2013.

²² Carmen María Jaramillo, *Alejandro Obregón. El mago del Caribe*, Bogotá, Asociación de Amigos del Museo Nacional, 2001.

²³ Marta Traba, “Alejandro Obregón en la Sociedad de Arquitectos”, en Marta Traba, *Textos escogidos*, Bogotá, Colseguros, 2002 [1956], pp. 88-89.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Ramírez Botero, Isabel Cristina; “Arte latinoamericano en el Caribe colombiano. Los Salones Interamericanos de Arte Moderno de Cartagena (1959) y Barranquilla (1960 y 1963)”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 11 | 2do. semestre 2017. Pp 135-143

Recibido: 21 de noviembre de 2017

Aceptado: 14 de diciembre de 2017