

# caiana

Nadia Moreno Moya  
UNAM, México

Identidad nacional y colonialidad del saber en  
la exposición *3.500 años de arte colombiano*  
(1960)

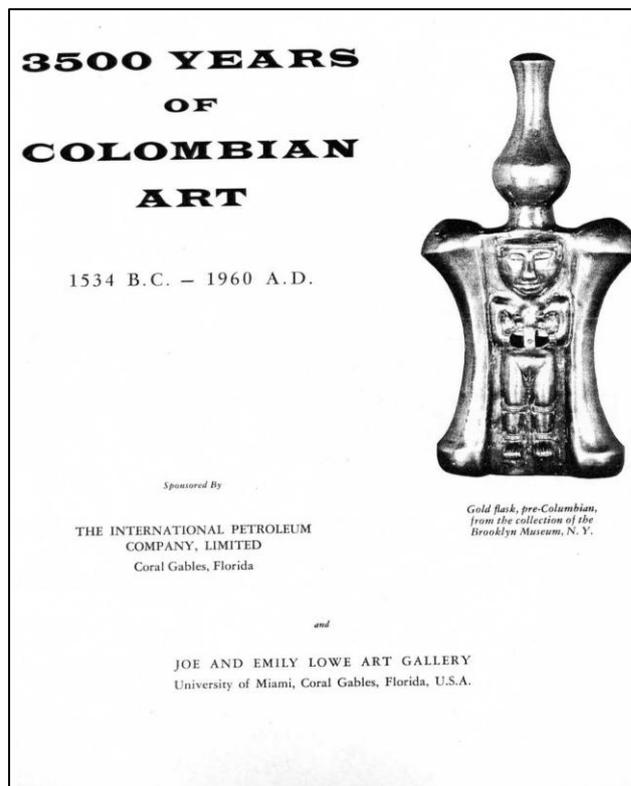
## Identidad nacional y colonialidad del saber en la exposición *3.500 años de arte colombiano* (1960)

Nadia Moreno Moya  
UNAM, México

En marzo de 1959, la empresa petrolera International Petroleum Company (Intercol) con sede en Bogotá, en asoció con la Universidad de Miami e inició las gestiones para realizar una “exhibición retrospectiva de arte colombiano”<sup>1</sup> que incluiría piezas de los periodos Precolombino, Colonial y Contemporáneo, en el marco de las celebraciones de los 150 años de independencia de Colombia que se avecinaban para 1960. Desde el inicio, Intercol había entablado diálogos con distintas instituciones y colecciones en Colombia para presentar esta muestra en la Galería Joe y Emily Lowe<sup>2</sup> de dicha universidad con sede en la ciudad de Coral Gables (Florida) donde se ubicaba uno de los complejos industriales más importantes del grupo Standard Oil al que pertenecía la empresa Intercol (**Fig. 1**).<sup>3</sup>

Lo que inicialmente había arrancado como una “exhibición retrospectiva” se convirtió para inicios de 1960 en una sólida “campaña de divulgación de la cultura colombiana en el exterior”<sup>4</sup> a tono con los ánimos nacionalistas del “renacer” de la República que despuntaron con el inicio del régimen del Frente Nacional (1958-1974). Este pacto político acordado entre las élites de los partidos tradicionales del país – Conservador y Liberal–, buscó articular simbólicamente la superación de la violencia política y bipartidista que había caracterizado la

década del cincuenta, y el fin de un régimen militar que, según sus ideólogos, había llevado al país a la supuesta debacle de su “tradicción democrática” (**Fig. 2**).<sup>5</sup>



**Fig. 1.** Portada del dossier de prensa de la exposición. Cortesía: Lowe Art Museum, University of Miami.

Para la historiadora del arte Florencia Bazzano-Nelson, *3.500 años de arte colombiano* constituye un ejemplo de la diplomacia cultural de la Guerra Fría, pues fue una exposición concebida estratégicamente para acompañar la gira del presidente colombiano Alberto Lleras Camargo a los Estados Unidos en medio de una compleja trama de agendas políticas y económicas: por una parte, la del gobierno colombiano, que pretendía a toda costa consolidar una imagen positiva del país en el exterior y recibir los beneficios económicos de la “Operación Panamericana”;<sup>6</sup> por otra, la del gobierno de los Estados Unidos que buscaba mantener a Colombia como un aliado inamovible en el hemisferio en su lucha contra el comunismo en América Latina.<sup>7</sup> A estas agendas, habría que añadir otra, la de la Intercol, pues en estas condiciones, dicha empresa consolidaba su dominio comercial en la explotación, distribución y producción de derivados del petróleo en territorio colombiano.



Al decir de varios pensadores y académicos del programa Modernidad/colonialidad, la modernidad no es sólo un proceso político y económico, sino una hegemonía epistémica y cultural que atraviesa todos los ámbitos de la vida a través de distintas formas, entre ellas, las formas de conocimiento.<sup>8</sup> La modernidad como proyecto de Occidente no ha sido posible sin su otra cara la colonialidad, y en esa medida, siempre produce la invención de una alteridad. El poder de la colonialidad del saber es que el “centro” deja de ser un lugar específico del planeta, para convertirse en régimen de discurso y de experiencia que se reproduce sobre las alteridades y adquiere el estatuto de universalidad y de verdad.

Una materialización de la colonialidad del saber es, justamente, la visión “universal” de la historia asociada a la idea de progreso, a partir de la cual se jerarquizan las experiencias históricas localizadas y el devenir de los pueblos, las culturas y de los continentes. La colonialidad del saber atraviesa cuerpos e imaginarios, modos de pensar y de hacer; es la modernidad como régimen de violencia epistémica.<sup>9</sup>

En las siguientes líneas plantearé que *3.500 años de arte colombiano* fue un dispositivo de reproducción de la colonialidad del saber. Esta aproximación analítica no debe confundirse con la categoría “colonialismo cultural”, la cual concibe los efectos del poder colonial como transformaciones sensibles en las producciones simbólicas “nacionales” por una cultura imperial externa a ella. Lo que pretendo explicar es que esta exposición reprodujo, en su concepción y realización –tanto en Colombia como en Estados Unidos– el anhelo por la validación “universal” del “arte colombiano” como una narrativa de continuidad histórica que iba desde el pasado prehispánico hasta el presente –en este caso, hasta mediados del siglo XX–. Este anhelo es uno de los efectos de la mirada eurocéntrica de la cultura, para la cual la universalidad abstracta se equipara con la mundialidad concreta hegemonizada por la modernidad occidental.<sup>10</sup> En este caso, Estados Unidos, como nuevo centro del poder político y económico del mundo occidental, reproduce dicha hegemonía, y asimismo, produce sus alteridades.

## Una exposición destinada al público estadounidense

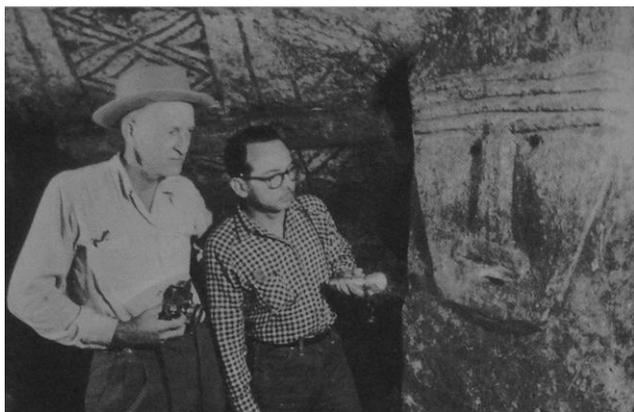
Como lo sugerí al inicio de este texto, desde los inicios de su preparación, *3.500 años de arte colombiano* se concibió como una exposición que formaba parte de una campaña de posicionamiento de una nueva imagen de Colombia. La empresa invitó a Robert Willson (1912-2000), artista plástico y director de la Escuela de Artes de la Universidad de Miami –a su vez designado por la Galería Joe y Emily Lowe para esta labor–, para unirse a la asesoría artística que el artista Enrique Grau brindaba a la empresa Intercol en varios proyectos culturales, incluyendo la organización de esta muestra.

Robert Willson llegó a Colombia en enero de 1960 y emprendió un viaje por varias de sus regiones y ciudades para seleccionar piezas de colecciones privadas. Pese a que su viaje contó con el apoyo de distintas personalidades e instituciones públicas –como el Museo de Arte Colonial, el Museo Nacional de Colombia, la Universidad del Cauca, entre otras–, no es del todo claro si existió algún comité que asesora la selección de piezas para la exposición.<sup>11</sup> Más de setenta artículos en periódicos de circulación nacional y regional, así como revistas culturales y de variedades referentes a la preparación de la exposición, muestran que los medios de comunicación enfocaron su atención en el itinerario del profesor estadounidense.<sup>12</sup> Su visita a la zona arqueológica de San Agustín, el momento de embalaje de las piezas y el aterrizaje de las mismas en los Estados Unidos, fabrican una narrativa de la preparación de la exposición como si se tratara de una hazaña **(Fig. 3)**.

Willson es el personaje que sirve para articular un discurso que propone esta exposición como una empresa necesaria para que el mundo supiera que Colombia tenía una sólida cultura desde tiempos prehispánicos. La narrativa periodística y las fotografías lo representan como un personaje que no deja de recordar la figura del viajero del siglo XIX a la búsqueda de tesoros arqueológicos; y a través de ella, actualiza el imaginario colonial del hombre blanco que “descubre” otras culturas y civilizaciones:

La expectativa domina favorablemente los medios culturales de los Estados Unidos. Famosos críticos de arte, intelectuales y personalidades representativas del mundo cultural se darán cita en Miami –declaró el profesor Willson–, atraídos por el magnetismo de lo desconocido. En ellos se producirá el veredicto. La primera impresión plasmará, en definitiva, un bosquejo, aunque muy general, de nuestra “personalidad histórica”. [...] [Willson] comprobó la existencia de un gran “movimiento artístico, tanto en lo prehispánico como en lo colonial y en lo contemporáneo de cuya vitalidad poco o nada se sabe fuera de Colombia”.<sup>13</sup>

Finalmente, la exposición se inauguró el 12 de marzo de 1960. A pesar de las pocas fotografías existentes que den cuenta del montaje, los numerosos artículos que se dedicaron a ella, tanto en Colombia como en Estados Unidos, permiten aproximarnos a algunos detalles sobre los aspectos museográficos de la muestra y su propuesta curatorial. La misma estaba conformada por 360 piezas, siendo notoriamente mayor en cantidad las piezas de culturas indoamericanas que involucraban trabajos de cerámica y orfebrería de más de diez grupos indígenas.



**Fig. 3.** Robert Willson (izquierda) y Enrique Grau (derecha). Fotografía del artículo “Cómo se realiza la exposición”, *Revista Cromos* (separata especial *3.500 años de arte colombiano*), 7 de marzo de 1960. Fotografía: Guillermo Angulo.

Todos estos objetos fueron ubicados en la sección de “Arte prehispánico”, sin que se establecieran diferencias claras entre grupos étnicos. Las piezas de cerámica fueron ubicadas en un punto central de la primera sala cuyo montaje aludía a un ambiente tropical: dispuestas sobre arena, algunas de ellas sobre pedestales de una baja altura, acumuladas en

virtud de su material y rodeadas de vegetación, proporcionaban una imagen ambigua sobre los objetos que oscilaba entre “lo exótico” y el mercado artesanal. Las diferencias del montaje entre las piezas de orfebrería y las de cerámica – las primeras exhibidas en una vitrina con fondo negro que destacaba los valores formales y la brillantez del oro– acentuaban el discurso sobre la supuesta primacía del valor económico, cultural y artístico de las primeras sobre las segundas.

Respecto al período colonial, la exposición incluyó cuarenta y seis objetos, entre los cuales se resaltaban las pinturas religiosas de autoría de Gregorio Vásquez Arce y Ceballos (1638-1711), Antonio Acero de la Cruz (c. 1600-1647) y Gaspar de Figueroa (c. 1594-1658).<sup>14</sup> De acuerdo al plegable de la exposición, se incluían algunas obras de pintores del siglo XIX que en la historiografía colombiana han sido reconocidos como pintores de los inicios de la República, como los hermanos Figueroa (José Celestino (?-1870) y José Miguel (?-1874) y José María Espinosa (1796-1883). Sin embargo, la Galería clasificó a estos pintores en la sección “Arte colonial”, junto con pinturas religiosas neogranadinas y objetos de uso doméstico o religioso. Así entonces, el único artista que aparecía como representante de la producción artística nacional en el transcurso del siglo XIX era Andrés de Santamaría (1860-1945) –un pintor activo entre Europa y Colombia, con intereses en el impresionismo, a pesar de que algunas de sus obras participantes eran de inicio del siglo XX.<sup>15</sup>

La sección “contemporánea”, ubicada en un segundo salón que también cumplía la función de sala de conferencias, estaba conformada por sesenta obras. Este grupo estaba dividido en dos secciones: la primera se llamaba “Grupo de pioneros” en el cual se incluían pinturas de artistas involucrados con el movimiento indigenista, activos desde la década del treinta en el ámbito colombiano entre los que se encontraban obras de Luis Alberto Acuña (1904-1994), Marco Ospina (1912-1995), Ignacio Gómez Jaramillo (1910-1970), Pedro Nel Gómez (1899-1984), Gonzalo Ariza (1912-1995) y Alipio Jaramillo (1913-1999). El segundo grupo se denominaba “Generación contemporánea” e incluía pinturas y esculturas; los pintores participantes eran Alejandro Obregón (1920-1992), Eduardo Ramírez Villamizar (1922-

2004), Fernando Botero (1932-), Lucy Tejada (1920-2011), Judith Márquez (1925-1994), Cecilia Porras (1925-1994), Antonio Roda (1921-2003), Armando Villegas (1926-2013), Guillermo Wiedemann (1926-2013) y Héctor Rojas Herazo (1920-2002); y los tres escultores eran Edgar Negret (1920-2012), Alberto Arboleda (1925-2011) y Otto Sabogal (1935-).

Esta forma de exhibición de las piezas –que enfocaba la atención sobre dos núcleos temporales (época prehispánica y época contemporánea), mientras las piezas de la época colonial y del siglo XIX eran tratadas con menos rigor– no era, de ninguna manera, una decisión ingenua. *3.500 años de arte colombiano* pretendía relacionar las formas modernas del arte con el pasado prehispánico y prestaba menos atención a la época colonial y republicana, pues estas no parecían suficientemente destacadas en el desarrollo del “arte nacional”.

De ello dan cuenta varias notas de prensa escritas en los Estados Unidos. Así, algunos comentaristas sugirieron que las pinturas de los hermanos Figueroa resultaban poco atractivas porque carecían de virtuosismo académico siguiendo los parámetros de la pintura histórica europea; en contraste, a las piezas de la época colonial se les reclamaba originalidad frente al legado barroco español. En otras palabras, las expectativas del público y de los comentaristas atendían al discurso de la historia como relato del progreso. Pero además, en este relato, el “arte colombiano” debía cumplir con una particular mezcla: maestría en la ejecución y tratamiento material –afín al canon europeo–, y a su vez singularidad y rasgos identitarios diferenciables como alteridad en el canon “universal”.

La colonialidad del saber está presente en este tipo de valoraciones, así como también en los comentarios periodísticos sobre la sección prehispánica que recurrían a los imaginarios de El Dorado y la búsqueda del oro en Suramérica para recalcar el valor de las piezas de orfebrería. Las obras contemporáneas tampoco escapaban a una mirada que, si bien reconocía en ellas rasgos de actualidad acordes a las corrientes “internacionales”, también construía una alteridad, un otro “suramericano” que se podía tipificar y diferenciar. Por ejemplo, una periodista del *New York Times* comentó que

“las pinturas y esculturas modernas, aunque muestran influencia de la pintura y escultura mexicana, son definitivamente colombianas en su tema. Esto es obvio por las pinturas de tipos campesinos, pero también por la representación de los Andes a través de parábolas abstractas”.<sup>16</sup>

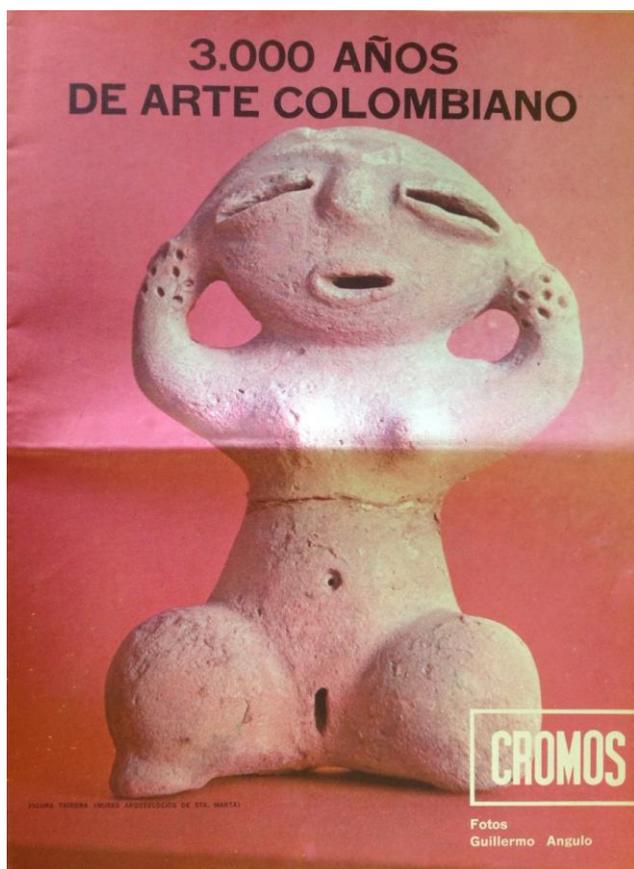
Finalmente, no se puede escindir de esta exposición las demás acciones que de forma paralela incentivaban al público estadounidense a visitar Colombia como un nuevo atractivo turístico: una cadena de almacenes presentó muestras fotográficas sobre Bogotá, en las que se mostraban los aspectos arquitectónicos modernos de la ciudad y sus lugares históricos. La Empresa Colombiana de Turismo editó unas cartillas sobre Colombia con textos en inglés que fueron repartidas en escuelas públicas de Miami a través de Intercol. Toda esta actitud proactiva por promocionar la cultura del país le mereció a la empresa Intercol la distinción de la Cruz de Boyacá por parte del presidente Alberto Lleras Camargo.

### **El patrimonio nacional como facsímil**

Finalmente, el modo en que el relato histórico de la exposición se dio a conocer en el ámbito colombiano refrendó una relación de saber/poder colonial que sobrepasaba la exotización y la mítica del progreso del “arte nacional” fabricada en la exposición en la Galería Joe y Emily Lowe: mientras los objetos originales pudieron ser vistos por el público de los Estados Unidos, al colombiano sólo le quedaba la experiencia de una narración escrita y un conjunto de reproducciones fotográficas de las piezas participantes (**Fig. 4**).

Al respecto, hay que tener presente que la mayoría de las obras no eran conocidas en el contexto nacional dado que pertenecían a colecciones privadas. El acceso a los patrimonios arqueológicos en Colombia era, aún en 1960, prácticamente un privilegio. Por ejemplo, sólo a partir de 1959 las colecciones del Museo del Oro del Banco de la República abrieron al público general, pero con muchas restricciones para su pleno disfrute por parte de la ciudadanía.<sup>17</sup> La apropiación social del patrimonio arqueológico y artístico por parte de las mayorías, había sido un proceso con muchos impases en el contexto nacional desde inicios del siglo. Una vez más, con la realización de esta exposición diseñada específicamente como una

operación de “marca país” fuera del territorio nacional, tal posibilidad parecía negada nuevamente.



**Fig. 4.** Portada separata especial *3.500 años de arte colombiano*, Revista *Cromos*, 7 de marzo de 1960. Fotografía: Guillermo Angulo.

Las revistas *Cromos*, *Lámpara* y *Semana* realizaron facsímiles especiales con fotografías a todo color de algunas de las piezas participantes en la exposición.<sup>18</sup> Se trataba de publicaciones que, con cierta independencia de la narrativa curatorial de la Galería de Arte Lowe, se editaron con fines pedagógicos. Por ejemplo, el facsímil titulado *Arte colombiano*, publicado por la revista *Lámpara*, enfatizaba la diversidad de los distintos grupos étnicos que habitaban el territorio nacional antes de la colonización española a través de textos de especialistas en arqueología. Esta perspectiva contrastaba con la exposición, pues en esta última la museografía aplanaba las diferencias existentes en las culturas materiales de uno y otro grupo étnico, a favor de una perspectiva formalista de las piezas que las valoraba como “arte”.

La edición de este facsímil y el texto de presentación estuvo a cargo de la crítica de arte Marta Traba (c. 1923-1983). Incluía, además, ensayos de Luis Duque Gómez, G. Reichel-Dolmatoff y Gregorio Hernández de Alba – personalidades reconocidas en el campo de la etnografía y la arqueología–; un texto sobre arte colonial de autoría del artista Luis Alberto Acuña, director en aquel entonces del Museo de Arte Colonial; y otro de la editora, dedicado al arte contemporáneo.

Pese a la diversidad de voces, esta edición tampoco escapaba al discurso del progreso artístico y al de la supremacía de lo “universal” y lo “internacional” sobre lo local. En el texto de presentación, Traba se arroga la autoridad de analizar los tres períodos históricos tratados en la exposición y posiciona la escena plástica contemporánea colombiana como momento artístico “superior” frente a periodos pasados, como lo sugiere el siguiente apartado:

Los siglos XVIII y XIX en Colombia, como en casi toda Latinoamérica, son un vasto cementerio de imágenes anodinas que no sobrepasan su labor documental (...). El siglo XX se inicia bien para Colombia: trabaja en las primeras décadas del siglo Andrés de Santa María, pintor post-impresionista educado y formado en Europa cuya agresividad cromática y su violento dinamismo lo califican de gran pintor y lo separan de la tímida y decorosa sociedad artística de su país. (...) Lo demás ya es historia contemporánea. Europa entra de lleno en el escenario colombiano: no una nación ni una escuela, sino un lenguaje internacional de la pintura que ella ha creado en el siglo XX.<sup>19</sup>

De acuerdo al párrafo anteriormente citado, es claro que para Traba el arte modernista en el siglo XX sería aquello digno de mostrar como “arte nacional”, en parte, por lo que ella consideraba el ingreso definitivo al país de un lenguaje “internacional” que no era otro que el legado de las vanguardias artísticas europeas. Más adelante, en otro momento del texto, Traba afirmaba que la cultura colombiana estaba en “estadio de formación”<sup>20</sup> pero que aún así no debía quedar “excluida de la competencia internacional”<sup>21</sup> puesto que esto último le garantizaría salir de marcos de referencia y de juicio provincianos.

Mientras ella afirmaba que tras la llegada de los españoles a América habían desaparecido totalmente las manifestaciones de las culturas indígenas, por el contrario, Luis Alberto Acuña, autor del texto sobre la sección colonial, defendía el barroco americano como una producción mestiza en la que se entrecruzaba la iconografía barroca española con elementos indígenas. De acuerdo al párrafo anteriormente citado, Traba tenía una opinión similar a la de los comentaristas estadounidenses a propósito de la exposición: la producción colonial y del siglo XIX en Colombia no eran suficientemente sólidos para entrar en la esfera “internacional” del arte.

El anhelo de ser validado en ese gran relato, y a su vez buscar la fabricación de un arte “nacional” único, aparece en la opinión de Traba como una paradoja atrapada en la colonialidad del saber. A propósito del trabajo del artista Eduardo Ramírez Villamizar, Marta Traba decía en este mismo texto: “la pintura de Eduardo Ramírez Villamizar pertenece a una categoría de búsquedas formales que intentando alcanzar una zona pura y aséptica, eliminan no solamente la pasión personal, sino todo sentimiento que perturba la validez universal del arte”.<sup>22</sup> Pero en otro artículo publicado en el facsímil preparado por la revista *Semana* dice sobre el mismo artista que “[Ramírez Villamizar] da nacimiento a la pintura abstracta en Colombia cuya condición internacional no excluye el empleo de ciertos colores que podrían considerarse como pertenecientes a la luz directa y violenta que irriga el paisaje colombiano”.<sup>23</sup>

Los dos comentarios ponen de manifiesto la tensión que se produce entre el intento por afirmar la singularidad de la obra de un artista colombiano, a partir de cualidades del territorio nacional –“la luz directa y violenta que irriga el paisaje”–; y la justificación de que su obra está plenamente acoplada al lenguaje “internacional” y “universal” del arte, más allá de esas particularidades. Esta paradoja forma parte del juego de la legitimación del arte colombiano desde la mirada hegemónica; pues, supone que este arte sí puede participar de la mundialidad pero mediante la actualización de sus características como otredad.

## A manera de conclusión

*3.500 años de arte colombiano* no sólo fue una exposición diseñada como estrategia de diplomacia cultural afín a los intereses de los gobiernos de Colombia y Estados Unidos en el escenario de la Guerra Fría de inicios de la década del sesenta. También fue un dispositivo que reprodujo la colonialidad del saber en su concepción, realización y en el relato histórico que proponía sobre el desarrollo del arte colombiano.

Al tratarse de una exposición específicamente diseñada para el público estadounidense, sus promotores impulsaron la idea de que esta iniciativa serviría a la validación “internacional” de la producción artística nacional. La historia “universal” del arte, entendida como un discurso eurocéntrico del progreso cultural a través de sus formas artísticas, traza las expectativas de la exposición *3.500 años de arte colombiano*.

La narrativa del “progreso” cultural característica de este discurso y su producción persistente de exotismos domina en las opiniones críticas a la exposición realizados por comentaristas en los periódicos estadounidenses. Sin embargo, esa misma estrategia se despliega en los periódicos colombianos al hacerse referencia al proceso de preparación de la exposición. Es decir, la colonialidad del saber atraviesa las miradas en uno u otro lugar para justificar o valorar el arte colombiano desde parámetros supuestamente “internacionales”.

Este mismo discurso de validación “internacional”, negó la posibilidad de que *3.500 años de arte colombiano* fuera una oportunidad de acceso público a los patrimonios en el territorio nacional. Quizás este último sea el aspecto más violento de las operaciones de la colonialidad del saber en esta exposición. Esto es, convertir el patrimonio cultural y artístico en estrategia de campaña de posicionamiento de la imagen del país en el exterior impidiendo su acceso por parte de las comunidades directamente involucradas con su resignificación y su memoria.

## Notas

- <sup>1</sup> Carta n° RP-112, Carpeta “Exposición Intercol 1960”, Archivo Museo del Oro, Banco de la República, Bogotá.
- <sup>2</sup> Los orígenes de la Galería Joe y Emily Lowe se remonta a 1950, aunque su sede como museo abrió en 1952, convirtiéndose así en el primer museo del sur de la Florida con colecciones de arte barroco, del renacimiento, arte asiático y de nativos americanos. Hoy día es el Museo de Arte Lowe de Miami.
- <sup>3</sup> El Grupo Standard Oil, perteneciente a la familia Rockefeller, ha sido uno de los grupos empresariales más influyente en la política internacional y nacional de los Estados Unidos. Fue el grupo con mayor presencia en la industria petrolera en Colombia desde que éste compró la Concesión de Mares en 1914. En Colombia, Standard Oil tenía presencia a través de Intercol, Esso Colombiana y Andian Petroleum en el transcurso de los años cincuenta y sesenta.
- <sup>4</sup> Carta n° 582, 1 de diciembre de 1961, Carpeta “Intercol 1960”, Archivo Museo del Oro, Banco de la República.
- <sup>5</sup> El gobierno del General Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957) y la Junta Militar que lo sucedió (1957-1958), han sido los únicos gobiernos que, en *stricto sensu*, se han tipificado como dictaduras en Colombia. No obstante, la democracia formal en Colombia ha existido junto con la persistencia de la represión y la violencia. El Frente Nacional no fue la excepción: un pacto políticamente cerrado que excluyó a las fuerzas no bipartidistas y mantuvo un nivel relativamente alto de represión a movimientos sociales, sindicatos y población civil. Véase Francisco Gutiérrez, *El orangután con sacoleva. Cien años de democracia y represión en Colombia (1910-2010)*, Bogotá, IEPRI, Debate, 2014, pp. 118-166.
- <sup>6</sup> “Operación Panamericana” fue el nombre inicial de lo que posteriormente se conoció como “Alianza para el progreso”.
- <sup>7</sup> Florencia Bazzano-Nelson, “Cold War Pan-American Operating: oil, coffee and 3.500 Years of Colombian Art”, *Hispanic research*, vol.12, n° 5, (1 de octubre de 2011), pp. 438-466. Hay que recordar que la exposición se realiza un año después del éxito de la Revolución cubana. Las relaciones entre Estados Unidos y Cuba comenzarán a desestabilizarse en 1960 debido a los acercamientos entre Cuba y la Unión Soviética. En octubre de 1962 se desatará la llamada “Crisis de los misiles”, momento en que definitivamente se rompen los lazos y Cuba es expulsada de la OEA.
- <sup>8</sup> Me refiero a autores como: Arturo Escobar, “Mundos y conocimientos de otro modo. El programa de investigación modernidad/colonialidad latinoamericano”, *Tabula Rasa*, n°1, Bogotá, (enero-diciembre 2003), pp. 51- 86; Catherine Walsh, Schiwy Freya y Santiago Castro-Gómez (ed.), *Indisciplinar las ciencias sociales: Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo andino*, Quito, Universidad Simón Bolívar y Abya-Yala, 2002; Catherine Walsh (ed.), *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial. Reflexiones latinoamericanas*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 2005.
- <sup>9</sup> Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales; perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), 2003.
- <sup>10</sup> Enrique Dussel, “Europa, modernidad y etnocentrismo” en Edgardo Lander (comp.), *op. cit.*, p. 48.
- <sup>11</sup> Para la selección de las obras participantes de la “sección contemporánea”, la empresa nombró un comité conformado por Eugenio Barney Cabrera, Jorge Varela y Jesús Arango, pero al parecer nunca fueron consultados para la selección. Ver: Nelly Vivas, “Arte colombiano en Miami”, *El Espectador Dominical*, Bogotá, 1° de mayo de 1960, s/p; Óscar Acosta Rivera, “Tres mil quinientos años de arte colombiano: un reportaje con el pintor Enrique Grau Araujo”, *El Colombiano literario* (suplemento dominical), Medellín, 7 de febrero de 1960, p. 1.
- <sup>12</sup> La amplia difusión de esta exposición en la prensa de circulación nacional y regional del país se debió, en gran medida, a la agresiva campaña publicitaria que realizó la empresa a través de boletines de prensa enviados a los periódicos de diferentes orientaciones ideológicas. Incluso, periódicos liberales que se mantenían en la oposición del Frente Nacional, como *Radiador* y *La Tribuna*, también divulgaron con optimismo la realización de esta exposición.
- <sup>13</sup> S/d, “Cómo irá el arte colombiano a Miami”, *El Espectador*, Bogotá, 16 de enero de 1960, p. 5.
- <sup>14</sup> Rivera Acosta, *op. cit.*
- <sup>15</sup> *Ídem*
- <sup>16</sup> Bess Furman, “Capital will see art of Colombia: exhibition opening this week is biggest ever brought from South America”, *New York Times*, 19 de junio de 1960, p. 54. La traducción es de la autora.
- <sup>17</sup> Cf. Efraín Sánchez Cabra, “El museo del oro”, *Boletín cultural y bibliográfico*, vol. 40, n° 64, Bogotá (2003), p. 9. Hasta aquel año, dichas colecciones sólo eran visitadas por altos funcionarios y dignatarios internacionales que podían acceder a un sótano en el que las piezas eran exhibidas en vitrinas decoradas como “gabinetes de curiosidades”.
- <sup>18</sup> *Lámpara* era la revista editada por las tres empresas en Colombia pertenecientes al grupo Standard Oil. Inició en 1951 como una revista empresarial, pero hacia mediados de la década del cincuenta adquirió pertinencia y legitimidad como revista cultural.
- <sup>19</sup> *Ídem*, s/p
- <sup>20</sup> *Ídem*
- <sup>21</sup> *Ídem*
- <sup>22</sup> Marta Traba, “Artes plásticas contemporáneas”, en *Arte colombiano* (suplemento especial revista Lámpara), Bogotá, Semana Ltda., c. 1960, s/p.
- <sup>23</sup> Marta Traba, “El arte colombiano a través de la historia”, *Semana* [separata especial], Bogotá, 1960, s/p.

## ¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Moreno Moya, Nadia; “Identidad nacional y colonialidad del saber en la exposición *3.500 años de arte colombiano* (1960)”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 11 | Segundo semestre 2017, pp. 192-200.

Fecha de recepción: 25 de noviembre de 2017

Fecha de aceptación: 9 de dicimebre de 2017