

MUSEO DE ARTE MODERNO DE BOGOTÁ: PRIMERA PINCELADA, 1963–1965

Data recepción: 2016/04/23

Data aceptación: 2017/03/26

Contacto autora: arrasana@hotmail.com

Alexandra Mesa Mendieta

Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

En 1963 se abre el Museo de Arte Moderno de Bogotá y con el respaldo de una red institucional panamericanista, propone lineamientos para el arte local. Siguiendo las actividades y criterios de coleccionismo de este museo entre 1963 y 1965, se hace una lectura de cómo se concreta este espacio como efecto del reordenamiento global tras la Segunda Guerra Mundial, tiempo en que la circulación de arte moderno se estructura a partir de instituciones que adaptan el modelo del Museo de Arte Moderno de Nueva York, y respaldan paradigmas de modernidad enfocados en la universalización de los lenguajes plásticos.

Palabras clave: historia del arte, museos, arte latinoamericano, coleccionismo, arte moderno, Colombia

ABSTRACT

When it opened in 1963, the Bogota Museum of Modern Art – with the support of a Pan-American network of institutions – proposed guidelines for local art. In tracing the museum's activities and collecting criteria between 1963 and 1965, this paper assesses how the space is formulated as a result of global reorganisation in the wake of World War II, a time when the circulation of modern art was shaped by institutions that adapted the model provided by New York's Museum of Modern Art and supported paradigms of modernity focused on the universalisation of visual languages.

Keywords: history of art, museums, Latin American art, collecting, modern art, Colombia

Introducción

Al estudiar eventos relacionados a los procesos del arte durante el siglo XX, es inevitable referirnos al Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) teniendo en cuenta la gran influencia que ejerció en el desarrollo del arte mundial. Este Museo fundado en 1929 bajo la dirección de Alfred Barr Jr., dictó lineamientos para el arte moderno global y respaldó una historia del arte que ponía en el centro el poder del lenguaje plástico como un elemento autónomo frente a la narrativa historicista. En este sentido,

luchas culturales para occidente se libraron allí y el arte abstracto junto a las alternativas plásticas que transgredían el poder simbólico del arte figurativo, encontraron su lugar de legitimación.¹

La estructura del MoMA se convirtió en un modelo, que favorecido por el respaldo de las políticas de expansión cultural estadounidenses durante los periodos de posguerra, se replicó alrededor del mundo.² Se fundaron espacios de arte moderno que conservaron relación directa o indirecta con el museo neoyorquino. En el caso de los países latinoamericanos, este vínculo estu-

vo mediado por la Sección de Artes Visuales de la Organización de Estados Americanos (OEA), dirigida entre 1948 y 1976 por el crítico de arte cubano José Gómez Sicre.

Tal como sucedió en otros países, en Colombia hubo varios intentos para consolidar un espacio de arte que se ajustara a las condiciones globales que se proponían desde los Estados Unidos y se centraban en el MoMA. Mientras esto sucedía, desde 1948, instituciones como el Museo Nacional, la Biblioteca Luis Ángel Arango y un pequeño circuito de galerías privadas, bajo sus propios criterios e intereses, recibían exposiciones, adquirían obras de arte actual y contribuían en la formación de un público. En la segunda mitad de la década de los 1950, con un sentido un poco más localista, se fundó en Cali la Corporación La Tertulia para la enseñanza popular, museos y extensión cultural. Bajo la asesoría de José Gómez Sicre, también se proyectaron los museos de arte moderno de Cartagena (1959) y Barranquilla (1960), tal como anota Alessandro Armato, estas dos últimas iniciativas no se desarrollaron para el momento, más allá de un gesto fundacional que trajo consigo el origen de sus colecciones.³ Fue en 1963 cuando se concretó en el país un proyecto que logró continuidad, y con una dinámica aparentemente autónoma, consiguió conectarse con los circuitos internacionales: el Museo de Arte Moderno de Bogotá.

En este artículo se relatan los antecedentes y la primera etapa de este museo bogotano, comprendida entre la inauguración de su primera sede en octubre de 1963, y el traslado de sus actividades y colección a la Ciudad Universitaria a mediados de 1965. Durante este tiempo el Museo de Arte Moderno de Bogotá se concreta como espacio de exhibición, como coleccionista de arte moderno, y a través de su programación contribuye a la internacionalización del arte colombiano implícita en la modernidad para occidente. Aunque hasta ahora no ha sido investigado en detalle, este proceso ha sido reconocido como fundamental en el desarrollo de los lenguajes plásticos en Colombia durante la segunda mitad del siglo XX, y es reseñado en los trabajos de historiadores del arte como Ruth Acuña, Carmen María Jaramillo y William López, y en algunos de los libros publicados por el Museo para celebrar sus aniversarios.⁴

La investigación para este texto se respalda en una serie de fuentes primarias consignadas en el Archivo de la Biblioteca del Museo de Arte Moderno de Bogotá: catálogos, informes de actividades, invitaciones, notas, etc., y en información y textos críticos publicados en la prensa local y revistas culturales entre 1963 y 1965. La mayoría de estos documentos son inéditos, otros se han hecho públicos recientemente a través del archivo digital de fuentes sobre arte latinoamericano publicado por el Museo de Bellas Artes de Houston.⁵

El texto está dividido en cuatro partes, en las que se piensa al Museo de Arte Moderno de Bogotá como gestor de exposiciones y coleccionista, con el fin de comprender la incidencia de estas prácticas de circulación en la escena local, y en el proceso de anclaje a las dinámicas globales. En la primera parte, *Museo de Arte Moderno de Bogotá, una necesidad latente*, se reconstruyen los antecedentes y las condiciones que posibilitaron la apertura del Museo. La segunda, *1963, El año nómada*, se centra en el primer impulso de actividades, entre el acuerdo para su fundación definitiva en noviembre de 1962 y los meses que antecedieron a la apertura de la primera sede patrocinada por la petrolera Intercol, en octubre de 1963. En el tercer apartado, *la primera sede*, se ofrece el panorama de un museo en actividad, que concreta su programa de cara a las dinámicas internacionales y acorde su adscripción a una red panamericana de arte moderno. Finalmente se hace una síntesis de la colección como huella latente de la actividad del Museo hasta junio de 1965, momento en que se traslada a la Ciudad Universitaria.

1. Museo de Arte Moderno, una necesidad latente

*Nadie pone en duda la necesidad de que exista un Museo de Arte Moderno en Bogotá. Cuando una ciudad pasa del millón de habitantes esta institución se vuelve tan obligatoria como el Teatro Colón o la Biblioteca Nacional*⁶

Es 1962, la capital colombiana cuenta con una actividad cultural ágil, en la que el campo de las artes plásticas ocupa un lugar visible. A pesar de las limitaciones económicas del país, existe una pequeña pero importante actividad de exhibición. Además del *Salón de Artistas Nacionales*

en su versión XIV, semana a semana se anuncian eventos en diferentes lugares. El Museo Nacional, la Biblioteca Luis Ángel Arango, la Biblioteca Nacional, el Centro Colombo Americano; las galerías El Callejón, la del Automático, y la de Arte Moderno, exponen con presteza la producción de consagrados pintores y escultores locales.

Artistas colombianos de talla internacional se cotizan en el mercado europeo y norteamericano, y ofrecen ritmo a la escena bogotana. Para 1962 la ya mencionada Galería de Arte Moderno realiza un importante evento, el público capitalino se congrega en torno a *La Exposición de los Grandes* en la cual se muestran las obras recientes de Alejandro Obregón, Fernando Botero, Enrique Grau, Eduardo Ramírez Villamizar y Guillermo Wiedemann. Exposición que ratifica la nominación, dada por Marta Traba a estos artistas como “monstruos” del arte moderno. La reputación del arte colombiano de talla internacional pesa sobre sus cabezas, y sus trabajos circulan en los focos centrales del arte moderno occidental localizados en Nueva York y París.

Periodistas, escritores y críticos también hacen su parte. Es común ver notas en revistas y periódicos locales, que van desde el simple anuncio de una exposición, hasta complejos ensayos sobre historia y crítica de arte. Los principales voceros para la época son: Casimiro Eiger, Jorge Zalamea, Walter Engel, Fernando Gaitán Durán, Gloria Valencia Diago, Francisco Gil Tovar, Carlos Correa, Dicken Castro, Rosa Margarita Puccini, Álvaro Monroy Caicedo, Jorge Eliecer Ruíz y la argentina Marta Traba, quien desde su llegada a Colombia en 1954, asume un liderazgo en el medio artístico. *El Tiempo* y *El Espectador*; las revistas *Mito*, *Estampa*, *Cromos*, *Lámpara*, *Semana* y *La Nueva Prensa*, se convierten en escenarios de papel para los discursos del arte nacional, latinoamericano y universal.

La televisión que, no cuenta con una década de haber llegado al país, tiene para este momento un record histórico importante dentro de su programación sobre artes plásticas. Marta Traba también es protagonista en este proceso. Entre 1954 y 1966 es presentadora en los programas sobre arte televisados en Colombia. A su llegada al país, en 1954, la argentina es elegida para presentar *El Museo Imaginario*, en 1955 es la

imagen de *Una visita a los museos* y *El ABC del arte moderno*.⁷

Después de una suspensión a estas primeras iniciativas televisivas, causada por la difícil situación política durante la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla, la crítica argentina retorna a la televisión en 1957 con, *Curso de historia del arte*. La conciencia del nuevo medio por difundir espacios culturales relativos a las artes plásticas universales está latente durante la época. Este medio contribuye a la captación de un público interesado en los procesos del arte. “hay un quince por ciento a quienes llaman la atención los cursos y las conferencias de tipo intelectual”⁸

Por otra parte, la difusión de los trabajos de los artistas jóvenes de academia y amateurs, capitalinos y de provincia, es uno de los intereses de los críticos, artistas consolidados, e instituciones educativas. Iniciativas como el *Salón Francisco A. Cano* organizado por la Universidad Nacional y el *Salón de Artes Plásticas* de la Universidad Piloto de Colombia, son acciones que promueven los nuevos talentos.⁹ Para 1962 algunos jóvenes se procuran un lugar junto a “Los Grandes”, nombres como; Luciano Jaramillo, David Manzur, Beatriz González y Feliza Bursztyn empiezan a sonar en la escena capitalina.

En una escena artística local que empieza a fluir por sí misma, y que se perfila a nivel internacional, la labor de recuperación gestión y preservación patrimonial de arte moderno, está representada para 1962, en un incipiente museo, que existe de manera elemental en la mente y las buenas intenciones de artistas e intelectuales. “un museo imaginado” sin sede ni colección.

1.1 El Museo imaginado: Primeras iniciativas

*La “Operación Museo” sobre todo, es sencillamente vergonzosa. Fue necesario que un ministro de educación de la dictadura rojaspinillista diera la idea del museo, así como bastó la llegada luminosa de la democracia para que nadie más la tuviera en cuenta.*¹⁰

El título de este apartado hace referencia al primer programa de televisión presentado por Marta Traba y a su libro *El Museo Vacío*, publicado por la Editorial Mito en 1958. En el momento en el que el Museo es un proyecto sin colección y sin sede, Marta Traba escribe este ensayo, allí

recopila una serie de ideas en torno al arte moderno, selecciona y expone de manera crítica 20 obras del arte mundial que se ajustan al concepto de arte moderno que allí construye. Un arte que se soporta a sí mismo desde el ejercicio creativo e individual del artista quien inventa un mundo autónomo utilizando elementos plásticos formales.¹¹

En simultánea con "El Museo Vacío" que la crítica argentina construye en su libro, a pocos años de su llegada al país, en Bogotá algunos ciudadanos interesados en los proyectos de arte de Colombia para el mundo, desde 1955 han empezado a construir en su imaginación un museo de arte moderno, y trabajan por su materialización.

La historia del "Museo Imaginado" empieza en 1955 cuando el Ministro de Educación Nacional en el gobierno de Rojas Pinilla, Aurelio Caicedo Ayerbe reúne a una serie de personas en el Hotel Tequendama con el firme propósito de fundar un Museo de Arte Moderno para Bogotá. La iniciativa se hace efectiva y queda registrada en un documento legal, que firman los asistentes, dentro de los que se puede identificar a prestigiosas personalidades de diferentes esferas de la vida Pública.¹²

Eduardo Serrano en su Libro *El Museo de Arte Moderno de Bogotá: Recuento de un Esfuerzo Conjunto*, identifica en el acta de fundación del veintisiete de julio de 1955 los nombres de: Luz Marina Caicedo Ayerbe, Luis Eduardo Nieto Caballero, Teresa Cuervo Borda, Luis López de Mesa, Casimiro Eiger, Olav Roots, Lucio Pabón Núñez, Castor Jaramillo Arrubla, Carlos López Narváez, Alejandro Obregón, Enrique Grau, Luis Alberto Acuña, Dolcey Vergara, Jorge Elías Triana, Hena Rodríguez, y Marco Ospina.¹³

Teniendo en cuenta las condiciones de su fundación en 1955, el Museo es asumido como una entidad de tipo oficial. En 1958 este carácter se revoca a petición de los miembros de la junta directiva, y el aún "Museo Imaginado", es asimilado como una entidad autónoma.

Según cuenta Gloria Zea: "Durante los primeros años de su existencia como entidad sin sede, el Museo funciona en la oficina de su primer director, el arquitecto Gabriel Serrano Ca-

margo, la cuál estaba situada en la calle 13 N° 9-33, en pleno corazón de Bogotá."¹⁴ En éste lugar, se redactan los primeros estatutos de la institución, y los miembros del comité, conformado en el acto de fundación, con su nuevo líder, elaboran y reciben correspondencia, y empiezan a hacer los primeros contactos hacia el exterior, fundamentalmente buscando eco en los museos de ciudades como Nueva York, Río de Janeiro y París.¹⁵

La imposibilidad de albergar las obras posterga día a día el inicio de una colección permanente. En 1961 el Director de Artes Plásticas de la Unión Panamericana, Secretaría General de la OEA, José Gómez Sicre, visita el país y se contacta con el comité encargado del Proyecto Museo. Para ese entonces el liderazgo de Marta Traba como autoridad nacional en cuestiones de arte ya es evidente, así que ella y el comité se entrevistan con el emisario de la OEA quién es un estudioso del arte del continente, y está muy interesado en apoyar iniciativas en pro del desarrollo de los lenguajes plásticos latinoamericanos, a través de la creación y el contacto entre instituciones y museos, asunto en el que ha venido trabajando desde la década de los 1940, y que en nuestro país se hizo explícito en exposiciones como *32 Artistas de las Américas* celebrada en 1948 en la sala temporal del Museo Nacional y con el apoyo del MoMA.

Estas acciones de colaboración cultural estadounidense gestionadas a través de la OEA en los primeros años de la segunda posguerra, son hoy de interés para los historiadores. Tal como Frances Stonor Saunders en su libro "La CIA y la Guerra Fría Cultural" estudia la intervención de la CIA en contextos culturales alrededor del Mundo, en Colombia investigadores como María Clara Bernal, Ivonne Pini y Cristian Padilla, se interesan en entender la participación de la OEA y polemizan respecto a la mediación de figuras como José Gómez Sicre en estos procesos.¹⁶

1.2 *Con los pies en la tierra: se concretan los primeros proyectos...*

*Es obvio que en circunstancias tan sui generis, también el museo debe ser sui generis. Hay que eliminar de plano la ambición de tener a priori un terreno, un local adecuado, y grandes colecciones.*¹⁷

La conciencia de la necesidad de un museo de arte moderno operando en Bogotá se hace cada vez más latente. Después de un preámbulo de siete años, el "Museo Imaginado" empieza a quedar realmente plasmado en su propio lienzo. Una reunión en foyer del Teatro Colón el 20 de noviembre de 1962, congrega a las directivas y socios fundadores del proyecto original, y convoca a inversionistas y colaboradores potenciales. Ésta iniciativa desencadena en acciones contundentes y del todo favorables. Se asume la refundación del proyecto, y los antiguos y nuevos socios eligen a Marta Traba como directora.

Con la crítica argentina al frente, el Museo consigue asociados de todo tipo. Artistas y miembros fundadores, empiezan a ser protagonistas. Todos los seguidores de antes y los nuevos hacen aportes al proyecto. Se generan diferentes tipos de socios y colaboradores, que junto a los artistas donantes y la junta directiva serán el motor del naciente museo.

El grupo del Colón decidió darle a la idea del Museo una vida real y dinámica, por medio de reuniones semanales, conferencias, exposiciones y diversas formas de actividad cultural. Gracias a la generosidad del SENA, dispuso a lo largo del año de su auditorio todos los miércoles y allí reunió semanalmente a sus socios en los ciclos de educación visual, presentándose alternativamente películas de arte, exposiciones directas, conferencistas de cine, música y artes plásticas, teatro, etc., para tratar de demostrar al público la convergencia de todas las formas creativas del siglo XX. En dichas reuniones se fueron afiliando más y más personas atraídas por los programas.¹⁸

Por otra parte, las ideas de José Gómez Sicre, centradas en fortalecer los lazos institucionales a nivel continental, con el fin de perfilar el latinoamericano como un arte universal y competitivo en la esfera de occidente, queriendo acercarlo a los parámetros de la modernidad "abstracta" estadounidense, en contraposición a las estéticas comunistas encarnadas en los realismos, calan en los planes de la nueva directora del Museo. La gestión internacional se hace evidente a través del contacto y apoyo de instituciones museísticas de toda América, se empieza a armar un itinerario de exposiciones internacionales.

Para los primeros meses de 1963 el museo imaginado empieza a dibujarse gracias a 1. Los

aportes monetarios de sus socios. 2. La colaboración camaradería con instituciones como la Biblioteca Luis Ángel Arango, el Banco de la República y el Servicio Nacional de Aprendizaje (SENA). 3. El compromiso de intelectuales y artistas para potenciar las actividades de exhibición, educación y difusión en torno a todos los ámbitos relativos al arte moderno 4. Y La gestión nacional e internacional encabezada por los miembros de la Junta Directiva.

2. 1963: El año nómada

2.1 El Museo como mediador: Los dos primeros experimentos

El Museo de Arte Moderno de Bogotá es una empresa de cultura que le hacia falta a Colombia y que la acreditará ante los demás países latinoamericanos¹⁹

Una vez consolidado el proyecto para el Museo, la gestión hacia el exterior, empieza a dar frutos. La actividad internacional comienza con la selección y el envío de cinco obras de pintura joven a la *III Bienal de París*, proceso que inicia en abril de 1963 y que es reseñado en el *Primer Informe Anual de Actividades* de la siguiente manera:

El Museo se ha propuesto representar a Colombia en forma de comisario en los eventos internacionales de artes gráficas, para que los envíos tengan una firme calidad artística. En abril la III Bienal de París nombró de Comisario al Museo para que Colombia realizara su envío de pintura joven. El comité de selección del Museo escogió cinco obras de Alberto Gutiérrez, Teresa Cuellar y Leandro Velazco, entre los trabajos de veintitrés artistas menores de 30 años, y las envió por su cuenta a París.²⁰

Una notable transformación en los ejercicios de legitimación se empieza a gestar, el rol que solía atribuirse la División Cultural del Ministerio de Educación y en ciertas ocasiones al Museo Nacional, ahora es asumido por el naciente Museo de Arte Moderno, un organismo con vocación privada, desde donde se empezó a mediar entre el ámbito local y la escena internacional en asuntos de artes plásticas. Es así como comienza una larga serie de exposiciones y proyectos, sobretodo de índole continental.

En simultánea con la gestión del Museo respecto a la *III la Bienal de París*, la prensa nacional

anuncia otro gran evento: la exposición, *Pintura Venezolana Contemporánea*. “Con la Exposición de Pintores Venezolanos Inicia Actividades el Museo de Arte Moderno”²¹. La pregonada muestra realizada en colaboración con el Museo de Bellas Artes de Caracas, planeada inicialmente para abril, se realiza en el mes de junio en las instalaciones de la Biblioteca Luis Ángel Arango, a falta de sede.²² El evento es todo un éxito y genera credibilidad. “Se trajo de Venezuela la más grande muestra conocida hasta el momento. 63 obras que representaban las piezas más valiosas de la plástica venezolana.”²³

Pintura Venezolana Contemporánea se inaugura el 20 de junio y permanece por un mes en la Biblioteca. Es realmente un suceso de talla internacional, se presentan al público capitalino obras caracterizadas como las más valiosas de la plástica venezolana del momento. Como soporte del importante acto, se publica un lujoso catálogo que es distribuido entre los socios, y enviado a los museos latinoamericanos y estadounidenses.²⁴

Intervienen en esta muestra inaugural artistas tanto figurativos como abstractos de talla



Fig.1. Héctor Poleo (Venezuela, 1918-1989) • Medio rostro en rosas, 1962. Témpera sobre papel • 32 x 26 cm. Reg. 25. Ingresó a la colección del Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1963 (Cortesía MAMBO)

internacional. Son ellos: Alberto Brandt, Jacobo Borges, Carlos Cruz Diez, Gerd Leutert, Gabriel Morera, Alejandro Otero, Mercedes Pardo, Manuel Quintana, Luisa Ritcher, Jesús Soto, Ángel Hurtado y Oswaldo Vigas. Además de los anteriores también exponen 12 artistas más, quienes conceden cada uno una de sus obras a la nueva Colección Permanente del Museo de Arte Moderno de Bogotá, estos son: Teresa Casanova, Cruxent, Humberto Jaimes, Milloc Ionic, Ángel Luque, Elsa Grameko, Mateo Manaure, Boguen, Maruja Rolando, Gori, Felipe Luis de Vallejo y Héctor Poleo (Fig. 1).²⁵

Con ésta exposición se empieza a cubrir uno de los frentes que ocupan al Museo, la idea de construir un arte fortalecido por la identidad latinoamericana, con el objeto de ampliar mercados para los artistas de la región, e incursionar de manera contundente en la escena de la plástica occidental.

2.2 *¿Cómo funciona? y ¿Qué le espera al nuevo museo?*

Es agosto de 1963, el Museo de Arte Moderno de Bogotá continúa vivo, gracias al apoyo de sus miembros, una comunidad imaginada que tiene en común su interés y preocupación por el arte moderno. En este mes el Museo publica su *Primer Informe Anual de Actividades*, en él despliega todo su aparataje, ofrece crédito a todos sus socios y colaboradores, da cuenta de la base de su colección e informa acerca de sus planes futuros, dentro de los que se encuentra el firme propósito de adquirir urgentemente una sede propia.²⁶

La Junta Directiva encabezada por Marta Traba y secundada por Luis Antonio Escobar, Ana Vejarano de Uribe, Inés Torres de Quin, Aurelio Caicedo Ayerbe, Mireya Zawadsky, Gabriel Serrano, Gódula Buchholz y Carlos Dupuy, se encargará de gestionar toda la programación y de enganchar patrocinadores para lograr su ejecución.

Por otra parte, los socios son parte fundamental del proyecto, pues para este momento constituyen la principal fuente de ingresos, además de garantizar regularidad y control sobre la asistencia a los eventos. La figura de “socio” tuvo categorías diferentes, según la participa-

ción monetaria en el proyecto. En el Informe de Actividades de agosto del 63, a estos actores se los ubica dentro de la sección "ingresos":

Los ingresos del museo dependen de los aportes de sus socios, que son de diferentes tipos:

Socios benefactores: 1000 pesos a cambio, los nombres impresos en todas las publicaciones del museo. (En esta categoría encontramos 27 socios, La Emisora HJCK y 26 personas naturales)

Socios Regulares: 10 pesos mensuales, abonados a los delegados estudiantiles en los ciclos organizados por el museo.

Socios estudiantes: 1 peso, abonados en los ciclos o a los delegados estudiantiles en las universidades.

Todos los socios tienen las mismas prerrogativas reciben su carnet e invitaciones semanales para asistencia a los ciclos de educación visual. El boletín semanal les informa sobre donaciones, noticias del extranjero etc. La plata entra a una cuenta en el Banco Popular. Tesorera Inés Gómez de Quintero.

El dinero es usado para programas culturales, gastos de exposiciones, fletes, participaciones en el extranjero, catálogos, gastos de los ciclos de educación, papelería y relaciones públicas.²⁷

El beneficio mutuo y la cooperación guían las relaciones del Museo, todos los socios ven retribuida su inversión de manera proporcional a su aporte y cada uno goza de las actividades que ha posibilitado su contribución. Desde estos principios de beneficio mutuo y cooperación, el Museo busca apoyo en el resto del mundo recurriendo a artistas, críticos y gestores, muchos de ellos adscritos a institutos de arte.

El Museo de Arte Moderno de Bogotá se sostiene como el proyecto de una comunidad hacia el interior del país, y al mismo tiempo hace parte de una cadena de actores del arte, la mayoría provenientes de América. Es explícito en la programación de exposiciones y en el listado de colaboradores del informe anual el contacto con: el Museo de Bellas Artes de Caracas, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y varias galerías en Argentina, como la Bonino, la Rubbers y la Nueva. En Chile hay relación con el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, en Perú con el Instituto de Arte Contemporáneo de Lima, en Ecuador con las casas de la cultura de Quito y Guayaquil, en Estados Unidos con el Secretario General de la OEA - División de Artes Visua-

les de la Unión Panamericana-, y en París con la Organización para la *III Biental de pintura joven*.²⁸

Para los últimos meses de 1963 la gestión internacional, y el apoyo de artistas locales y extranjeros, hacen posible el desarrollo de un programa de exposiciones y conferencias, y el inicio de una Colección Permanente.²⁹

A pocos meses de la fundación de su primera sede permanente, El Museo de Arte Moderno de Bogotá tiene un itinerario planeado para cerca de un año, en el que se incluye: ciclos de educación audiovisual, recitales, teatro, y exposiciones de artistas nacionales y de otros países latinoamericanos.

2.3 Un Museo "Para enseñar a ver": Un Arte Moderno Para un público Moderno

El arte contemporáneo es un auxiliar importantísimo para alcanzar el mundo infinitamente vasto de los valores imaginativos. Al desprenderse progresivamente de su esclavitud a lo real, al derrotar la realidad limitada en aras de una fantasía ilimitada, al superponer el sentimiento individual a la noción rigurosa de conocimiento, el arte del siglo XX va abriendo las dimensiones del escenario en el cual se mueve el hombre.³⁰

El Museo propone a su público, participar activamente de la vida del arte. Desde el principio del proyecto se presenta un plan paralelo a las exposiciones, para que los espectadores puedan aprender sobre historia y lenguajes plásticos. "El objeto es que tanto los artistas como el público tengan una ubicación real en la cultura plástica de nuestro continente"³¹

El proyecto Museo busca enseñar a conocer un lenguaje que no es evidente, el idioma de las imágenes, para que finalmente el espectador logre tener "un juicio crítico, independiente y acertado"³² en lo que se refiere al arte contemporáneo, que no habla más que del hombre de hoy. Un museo de arte moderno requiere un público moderno.³³

No es suficiente que existan buenos artistas si lo que se expresa no es comprendido. Es necesario que el arte cumpla con su función de difusor de ideas, pensamientos y sentimientos, desde su propia autonomía, para ello el público debe ser tan culto y sensible como el artista, por esta razón la misión educativa es fundamental

en el proyecto. En una entrevista ofrecida por la directora del Museo a Gloria Valencia Diago y publicada el 3 de noviembre de 1963, Marta Traba anota:

El objetivo primordial del museo de arte Moderno. Educar al público y acostumbrarlo a ver las formas del arte, para que dejen de ser ante sus ojos horribles, inverosímiles. Ello significa tan solo falta de información y la práctica nos ha demostrado que cuando se enseñan los motivos y razones del arte moderno, desaparecen los prejuicios y la pereza de penetrar en ese mundo nuevo.³⁴

El arte moderno se concibe entonces, como un fenómeno de interacción social, y el Museo sirve como mediador entre el artista y el espectador, “mostrándole y enseñándole a ver”, desde sus programas de exhibición y educación.

La comunidad es receptiva a esta iniciativa, la prueba: por lo menos ochocientos espectadores constantes en un año,³⁵ y el reconocimiento de artistas y críticos. Juan Antonio Roda dice:

Y a propósito de los esfuerzos que se realizan en el país por el arte, quiero referirme a la trascendencia que supone el Museo de Arte Moderno en la educación cultural de los públicos, debido al tesonero empeño de Marta Traba. Por el tipo de funciones que adelanta, debe aplicársele el nombre de “Museo Universidad”³⁶

El Museo está presto a tener un espacio propio, una sede permanente. Meses antes de este acontecimiento, cuatro objetivos darán razón a sus actividades de educación, promoción, gestión, y exposición: El desarrollo constante de una actividad pedagógica relacionada con todas las expresiones artísticas. El apoyo recíproco con los artistas locales (para 1965 se habrán expuesto los trabajos de Antonio Roda, Fernando Botero, Guillermo Wiedemann, Beatriz González, Alberto Gutiérrez, Leonel Góngora, Nereo, Eduardo Ramírez, Feliza Burztyin, Edgar Negret, Hernando Tejada (Fig. 2) entre otros.)³⁷ El propósito de generar un proceso coherente para el arte moderno latinoamericano, reflejado en la gestión y difusión de artistas de diferentes países y expresado en exposiciones internacionales. Y El plan de difundir y apoyar la creación de nuevos lenguajes plásticos, reflejados en el trabajo de los artistas jóvenes, dos proyectos se planean a este respecto. Un *Salón de Pintura y Escultura Joven* y uno de *Nueva Realidad*.



Fig. 2. Hernando Tejada (Colombia, 1924-1998) • Negros y el mar, 1960. Óleo sobre tela • 50 x 60 cm. Reg. 946. Ingresó a la colección del Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1965 (Cortesía MAMBO)

3. La primera Sede

Las actividades de gestión y promoción continúan adquiriendo fuerza y credibilidad. En octubre, gracias a una donación de Intercol, filial de la ESSO en Colombia, El Museo de Arte Moderno de Bogotá inaugura su sala propia en la carrera 7ª números 23 - 55,61, un lugar para desplegar su programa de exposiciones, presentar ciclos audiovisuales y alojar la colección permanente que ha venido acrecentándose durante todo el año, una colección con piezas de importantes artistas latinoamericanos y que según la prensa incluiría “los mejores artistas colombianos de tres generaciones (Pedro Nel Gómez, Obregón, Nirma Zarate)”³⁸.

La noticia de la activación de un espacio físico entusiasma a los ochocientos cuarenta y dos socios del Museo, “que consideran que mediante la sede propia se harán muchas nuevas afiliaciones y el público recibirá beneficios más públicos y directos”.³⁹ (Fig. 3)

Con este suceso se completa un ciclo, El 31 de octubre de 1963, no solo se inaugura la sede, es cuando los aportes monetarios del sector privado entran a jugar un papel determinante. Desde este momento, la mayoría los salones y exposiciones presentados por el Museo de Arte Moderno de Bogotá tienen el mecenazgo de alguna entidad privada. El beneficio mutuo y la cooperación continúan siendo una constante.



Fig. 3. Acto mediante el cual se inaugura el Museo de Arte Moderno de Bogotá (Cortesía MAMBO)

Los patrocinadores reciben todo el crédito por sus aportes a través de anuncios publicitarios en los catálogos de exposición y en las publicaciones del Museo. En el caso de los salones, además de llevar el nombre de la entidad benefactora, tal como el *Salón de Artistas Jóvenes Intercol*, ésta tiene el privilegio de obtener las piezas ganadoras a través de premios de adquisición.

Los principales diarios capitalinos anuncian la apertura de la sede, *El Tiempo* ofrecen una breve reseña de la historia del Museo y reconocen la importancia del aporte privado en este proceso. En *El Espectador* del 30 de octubre de 1963, se comenta respecto a la reciente inauguración y sus condiciones de posibilidad:

Lo más importante de todo fue conseguir la simpatía de las empresas para que colaboraran y apoyaran en esta obra: sin ellas no sería posible la existencia de la sede propia. INTERCOL, en primer término, para conseguir la sede, enseguida varias empresas que aceptaron contribuir mensualmente al mantenimiento de la sede –entre ellas, aunque la lista es aún incompleta, Shell, Colmotores, Flota Mercante Gran Colombiana, Panauto. etc., sostendrán esta empresa con su espíritu de cooperación⁴⁰

La directora del Museo declara en entrevista dada al diario *El Tiempo*: “Con la apertura de este local, damos por terminado nuestro primer año, el año nómada, y comenzamos un nuevo periodo más intenso y productivo aún que el anterior.”⁴¹. El proyecto se concibe como una obra colectiva entre los artistas, la empresa privada, el público y los organizadores. De esta manera este proyecto de museo se diferencia de espacios con vocación pública donde circulaba arte moderno como el Museo Nacional y la Biblioteca Luis Án-

gel Arango, y presenta la posibilidad de un modelo con vocación privada, a través del que se gestiona arte en función de un público amplio, cercano a la manera como se estaba haciendo en otros lugares del mundo.

3.1 Tumbas de Juan Antonio Roda: El Museo inaugura su primera sede

La nueva sede se inaugura con la exposición *Tumbas* de Juan Antonio Roda (Fig. 4), un artista español radicado en el país poco menos de una década atrás, y quien acaba de descolgar uno de sus cuadros del XIV Salón Nacional. La de Juan Antonio Roda es la primera obra desarrollada en Colombia que se legitima desde la institucionalidad museística del arte moderno capitalino. *Tumbas* simboliza precisamente lo que el Museo espera del arte moderno, en el texto del plegable de *Tumbas* Marta Traba anota:



Fig. 4. *Tumbas* (plegable de exposición), Museo de Arte Moderno de Bogotá. Octubre de 1963 (Cortesía MAMBO)

(Juan Antonio Roda) Confía aún en la pintura y los elementos que la sostienen desde siempre: color, espacio, movimiento, composición, línea. Lleva a cada uno a su estilo emotivo y en el fondo romántico, los convierte en lenguaje particular. Las Tumbas expresan este lenguaje con entusiasmo y energía. Los dos riesgos que corrieron los anteriores Escoriales⁴²; la presencia de Obregón espiando tras arabescos amarillos y espacios profundos; el peligro de "adornar" una superficie con gestos frívolos, han sido eliminados de las Tumbas. Roda es Roda por primera vez, sin tanteos, ni recortes, ni timideces.⁴³

Una vez se desmonta la exposición inaugural, Juan Antonio Roda dona una obra, *Felipe II (Tumba II)* óleo que entra a ser parte de la naciente Colección del Museo de Arte Moderno de Bogotá. (Fig. 5)



Fig. 5. Juan Antonio Roda (España, 1921-Colombia, 2003) • Tumba N.º 11 (Felipe II), 1963 • Óleo sobre tela. 95 x 120 cm • Colección Juan Antonio Roda • Reg. 7. Ingresó a la colección del Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1963 (Cortesía MAMBO)

En este momento y bajo la mediación del Museo de Arte Moderno de Bogotá, se ratifican valores artísticos para la pintura moderna colombiana, sustentados sobre un postulado simple: independiente del tipo de técnica o estilo, el valor de la obra de arte moderno radica en, el lenguaje autónomo y particular que usa el artista para lograr con su trabajo una composición creativa y original. El arte colombiano indaga sobre sí mismo, en busca de salidas expresivas que le permiten liberar nuevos lenguajes, nuevas obras e individualidades, desligadas de la originalidad y la fama de los prestigiosos artistas modernos

consolidados una década atrás, dentro de los cuales Alejandro Obregón es destacable.

Tras las *Tumbas* el Museo funciona con regularidad teniendo en cuenta el respaldo que le ofrecen los últimos eventos: el asentamiento en una sede propia, el comienzo de una colección permanente y la financiación de la empresa privada. Así, exposiciones nacionales y extranjeras, y conferencias se realizan cada mes. El proyecto firme por educar al público capitalino tiene gran receptividad sobre todo a nivel universitario, y las relaciones hacia el exterior continúan generando importantes proyectos. Esta dinámica se conserva hasta el traslado del Museo a la Ciudad Universitaria en Junio de 1965.

3.2 Pintura Latinoamericana en el MAM, 1963-1965

Pocos escépticos osarían hoy negar que Latinoamérica posee, como realidad patente y briosa, un arte conformado con elementos heterogéneos, disímiles, opuestos, pero que se integra y emite como una de las más sustanciales verdades culturales que nuestro continente haya gestado.

En su poder y en su alcance, en su viabilidad, somos algunos los que creemos sin un asomo de duda desde hace años, más de veinte, quizás hasta treinta. La disimilitud de ese conglomerado que llamamos arte latinoamericano actual es el resultado de actitudes irrelacionadas en el tiempo y en el espacio.⁴⁴

El debate frente a la identidad del arte latinoamericano está latente. Artistas, críticos y museos de todo el continente están al tanto de los procesos del arte que se desarrollan en las principales metrópolis de Norteamérica y Europa. Los artistas se concentran en "crear" acordes a su tiempo y lugar. Los críticos se preocupan por desentrañar la esencia de los lenguajes artísticos latinoamericanos. Y los institutos encargados de la difusión y la conservación del patrimonio de la plástica contemporánea se congregan y trabajan en mutua colaboración.

Las expresiones particulares son apoyadas desde un concierto continental, que tal como anota en su momento el artista y miembro directivo del Instituto de Arte Contemporáneo de Lima, Fernando de Szyszlo, se cimienta a partir tres lecciones: Uno, "mirar hacia el pasado como grupo humano de tradiciones e historia. Dos,

abrir los ojos hacia las realidades del presente. Y por último, adquirir herramientas que esta época ha puesto al alcance de nuestras manos hacia un futuro mejor”⁴⁵. Así como desde otros lugares para el arte en Latinoamérica, las actividades de exposición del Museo de Arte Moderno de Bogotá, tanto de artistas locales como internacionales, buscan cubrir estos tres frentes, con el objeto de ampliar mercados para los artistas de la región, e incursionar de manera contundente en la escena de la plástica occidental.

El discurso del arte moderno latinoamericano pregonado por el Museo de Arte Moderno de Bogotá, está directamente ligado a la originalidad del lenguaje pictórico. No se requiere que el artista se empeñe en un rigor formal, esto llega por añadidura, se le valora por la capacidad creativa en torno a sus condiciones, dentro de las cuales es imposible aislarse del acontecer europeo y norteamericano en cuanto a técnica. En este sentido, tal como ocurrió con la exposición de pintura venezolana meses atrás la junta directiva selecciona y expone los trabajos que se consideran acordes a este lineamiento trayendo consigo una oleada de “Nueva Pintura”.

Es paradójico que a pesar de la pretensión de enmarcar la modernidad que se desarrollaba en los países latinoamericanos dentro de un formalismo cercano a los lineamientos del expresionismo abstracto estadounidense, las realidades locales impulsaron los ejercicios estéticos hacia nuevas vías de expresión, que fueron comprendidas y asimiladas por los nuevos contextos institucionales. Poco a poco se insertaron dinámicas propias respondiendo a eventos que impactaban la región y debían ser asumidos por el arte como dispositivo de comprensión. Asumiendo los requerimientos formales de registro internacional derivados de la influencia estadounidense, temas como la identidad local, la violencia generada por tensiones políticas, la desigualdad social, fueron motivo de reflexión estética. En este sentido, una de las obras más logradas para la época, ganadora del Salón Nacional de 1962, y que continúa emitiendo un fuerte eco, es *Violencia*, de Alejandro Obregón. Su impacto en la escena local ha sido tal, que se le considera el *Guernica* Colombiano. (Fig. 6)



Fig. 6. Alejandro Obregón (España, 1920 – Colombia, 1992). • *Violencia*, 1962 • Óleo sobre lienzo. 155 x 188 cm. Museo de Arte Banco de la República (Cortesía Banco de la República)

3.2.1 Tres Artistas Argentinos en el MAM: Antonio Berni, Carlos Alonso y Carlos Uria

*Se trajo la exposición de tres artistas argentinos con la presentación en absoluta primacía en Latinoamérica de los grabados de Berni que obtuvieron el gran premio internacional de grabado en la última Bienal de Venecia, y que serán expuestos a mediados de mes, al finalizar la muestra de Roda.*⁴⁶

Las obras de los argentinos Antonio Berni, Carlos Alonso y Carlos Uria, permanecen almacenadas por algunos días, a la espera de ser reveladas al público bogotano. A su llegada, la pequeña sala del Museo está comprometida, allí se muestra la exposición inaugural. Tan pronto se desmonta *Tumbas* de Juan Antonio Roda, la sala se llena de “nueva pintura”, expresión que Marta Traba utiliza para referirse a la pintura de los tres visitantes extranjeros, “el arte otro el denostado y alabado informalismo, la chatarra, los desperdicios, las deformaciones, la irrisión la fealdad agresiva, el despropósito.” La infatigable humanidad y el ánimo inconforme, “resuelto a denunciar haciendo pintura en cambio de caer en la trampa mortal de olvidar el arte denunciando.”⁴⁷

Esta exposición es secundada por el Museo de Arte Moderno de Argentina. Y al igual que la elegida para la inauguración, enfatiza los valores creativos del arte moderno latinoamericano. En el catálogo de esta exposición para el Museo

de Arte Moderno de Bogotá, la Directora exalta las dotes modernas del trabajo de los artistas en cuanto a formas y contenidos.

El trabajo de Antonio Berni es reconocido desde una doble perspectiva, un arte comprometido con su entorno y a su vez riguroso y creativo desde lo formal. Para esta exhibición del 63, llega al Museo la serie *Ramona Montiel* la misma con que Berni gana en 1962 el premio interna-

cional de la Bienal de Venecia. De esta muestra quedará en la colección un grabado, *Ramona vive su vida*. (Fig. 7)

Carlos Alonso, también es caracterizado como un artista comprometido y creativo “alcanza a dar en su esplendida obra de tintas y collages, la visión plena de un mundo dominado por lo irracional, la injusticia y el pánico.”⁴⁸ Finalmente el más joven de todos, Carlos Uría trae una serie de dibujos caracterizados dentro de un virtuosismo expresionista. Al igual que sus compañeros de exposición, en sus dibujos formula un lenguaje plástico auténtico que transgrede las normas convencionales: “irracionalismo, desorden, libertinaje de las formas flamean en una obra que desacata la tranquilidad tradicional del arte argentino. (...) La consigna de esta muestra es la inconformidad, único motor realmente formidable para renovar cualquier lenguaje nacional.”⁴⁹

Además de su lugar de procedencia una característica común une a estos tres artistas, su capacidad de trasgresión y su originalidad respecto a la criticada escena rioplatense de las primeras décadas del siglo, juzgada por su excesiva occidentalización representada en el carácter netamente formalista. La de estos tres argentinos es una propuesta que responde a la nueva perspectiva de un arte para Latinoamérica, caracterizada por la alternativa de lo no homogéneo, el reconocimiento de si misma y la narrativa de lo propio.

*¿Por qué Berni, Alonso y Uría? Porque ante sus obras pueden plantearse los problemas más interesantes de la pintura argentina contemporánea que son, en parte, nuestros propios problemas.*⁵⁰

3.2.2 Fernando de Szyszlo: gestor y artista

La visita de Szyszlo a Colombia en mayo de 1964, deja evidencias importantes en relación a la escena plástica latinoamericana y su reflejo en Colombia. Este peruano es un artista con reconocido por su trabajo frente a la realidad de su entorno, a partir de un abstraccionismo lírico fundado en las tradiciones precolombinas. *La muerte de Atahualpa* es la serie que se expone en esta visita a la capital colombiana.

La exhibición de Szyszlo en Bogotá, reposa en una serie de elementos interesantes para el

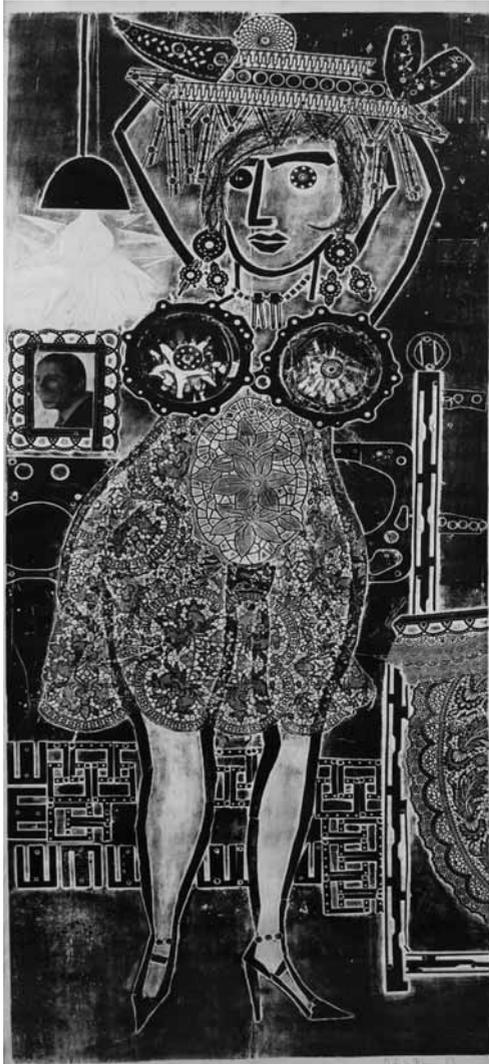


Fig. 7. Antonio Berni (Argentina, 1905-1981) • *Ramona vive su vida*, 1962 • Aguafuerte e intaglio, 7/10. 142 x 63 cm • Reg. 29. Ingresó a la colección del Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1963 (Cortesía MAMBO)



Fig. 8. Fernando de Szyszlo (Perú, 1925) • Mi corazón presentía, 1964 • Óleo sobre tela 162,5 x 130 cm • Reg. 40. Ingresó a la colección del Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1964 (Cortesía MAMBO)

estudio del campo del arte en Colombia y en Latinoamérica. En ella se conjugan la institucionalidad museística latinoamericana en plena cooperación, la intervención consolidada de la empresa privada en los procesos del arte colombiano del siglo XX, y la voluntad de los artistas por lograr reconocimiento internacional a partir de una propuesta plástica que se hace llamar latinoamericana. La exposición *Sobre el poema de Atahualpa* es financiada por la empresa *Gaseosas Lux* y montada en conjunto con el Instituto de Arte Contemporáneo de Lima del que Fernando de Szyszlo es miembro directivo.

El Instituto de Arte Contemporáneo de Lima, creado 10 años atrás resulta ser en la capital peruana, el homólogo del Museo de arte Moderno. Esta institución se ha ocupado en fomentar el intercambio cultural en América Latina. Szyszlo comenta en una entrevista:

Todos los años (en el Instituto de Arte Contemporáneo de Lima) invitamos a cuatro pintores de diversos países de Latinoamérica para que expongan allí, En estos 10 años hemos logrado crear un mercado.

De Colombia han participado en esta serie de muestras Obregón y Villegas.⁵¹

Desde la institucionalidad del museo limeño, y con su obra, Fernando de Szyszlo se adscribe a los circuitos del arte moderno latinoamericano. La serie de obras inspirada en el poema *La muerte de Atahualpa*, ofrece al público bogotano una de las mejores muestras de abstraccionismo lírico, y lega al Museo una importante pieza. "Mi Corazón Presentía". (Fig. 8)

3.2.3 Oscar Pantoja en Colombia

De esta vida extraña, solitaria, revolucionaria, perdida en el gran bosque latinoamericano, ha salido una pintura bella, hipersensible, apoyada en los más puros valores del espíritu ante la cual fallan todas las interpretaciones sociológicas. La única explicación que se siente viable es la de que parafraseando a Oscar Wilde "detrás de todo lo maravillosos está el individuo y no es el momento el que hará al hombre, sino el hombre quien crea la época"⁵²

El martes 30 de junio de 1964, se inaugura la muestra de Oscar Pantoja, uno de los artistas más importantes de la plástica contemporánea en Bolivia. Muchas peripecias suceden en torno a esta exposición. Primero, el artista cancela su visita, pero no la exposición. En cumplimiento envía las obras por barco, los lienzos se extravían en los trámites postales, por lo que la programación se aplaza. Finalmente las obras llegan a la capital colombiana, para ser mostradas en la sede del Museo de Arte Moderno.

La serie de temperas titulada *Variaciones sobre el aire en Tarija* muestra con sutileza la preocupación de Pantoja por Latinoamérica y Bolivia. En artículos de prensa publicados en la época y en el catálogo de exposición, se caracteriza al boliviano como solitario y lejano y a su pintura como un verdadero milagro, teniendo en cuenta sus condiciones de producción.

Oscar Pantoja vive en un pueblo recóndito en Bolivia, Tarija, a donde siempre retorna, y que se vuelve fuente inspiradora para una pintura, a la que se puede catalogar como "espiritual". Pantoja viaja por todo el mundo y expone en las principales plazas del arte occidental. Antes de venir a Bogotá *Variaciones sobre el aire en Tarija* ha visitado La Unión Panamericana en Washington.

*Presentando a Pantoja, el Museo de Arte Moderno sigue su línea de trabajo orientada a subrayar los valores de la plástica latinoamericana y a analizarlos sin cesar para el público, tratando de que éste adquiera una conciencia continental*⁵³

3.2.4 La nueva gente del Museo y los salones ESSO

Los artistas latinoamericanos que protagonizan las primeras exhibiciones del Museo de Arte Moderno de Bogotá, que en su misión de ilustrar al público en asuntos de arte expone sus creaciones, expresan lenguajes propios y heterogéneos, que de alguna manera caracterizan a cada uno de sus países, y se comprometen con la misión de un arte latinoamericano de cara a occidente. Haciendo empalme con ellos, llega una nueva generación de artistas, que retoma muchos de los elementos de sus predecesores, y propone nuevas vías utilizando los recursos de su entorno y dando respuesta a la escena internacional. Esta generación crece al lado del Museo y es apoyada por él. El evento que ofrece más visibilidad y catapulta este grupo de artistas hacia escenarios internacionales es el *Salón de Artistas Jóvenes Intercol*.

Un reto complejo se impone a los jóvenes creadores, superar a sus antecesores y un nuevo momento se abre para el arte nacional, los jóvenes se apropian de nuevos recursos plásticos y los utilizan para mediar entre su pensamiento y la realidad. El Salón Intercol es en espacio en que se junta un arte renovado, que trasciende de la sombra del pasado. Una pintura valorada desde los nacientes circuitos de arte por su actitud creadora y trasgresora, empezará a legitimarse en toda Latinoamérica.⁵⁴

La neo-figuración, el pop-art y el informalismo serán privilegiados. Materiales poco convencionales como la chatarra son utilizados tanto por pintores como por escultores, tal como sucede en los trabajos de Feliza Burztyn Carlos Rojas y Álvaro Herrán (Fig. 9). El recurso de la deformación se utiliza en la neo-figuración como velo para pensar la realidad, el caso más evidente es el de las obras de Fernando Botero, uno de los artistas que traza el vínculo entre los grandes de los 50 y la Nueva Gente de Museo (Fig.10). Botero para 1964 no supera los 35 años, límite de edad para concursar en salones de arte joven.



Fig. 9. Álvaro Herrán (Colombia, 1937-1999) • Collage N.º 23, 1963 • Óleo y collage sobre tela. 98 x 112 cm • Reg. 11. Ingresó a la colección del Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1964 (Cortesía MAMBO)



Fig. 10. Fernando Botero (Colombia, 1932) • Nuestra Señora de Fátima, 1963 • Óleo sobre tela • 182 x 177 cm. • Reg. 17. Ingresó a la colección del Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1963 (Cortesía MAMBO)

(El Salón de Artistas Jóvenes Intercol) Consagró la obra de artistas nuevos que en los salones generales se resentían de la difícil competencia con artistas ya enteramente seguros de sí mismos y lanzó nombres y obras inéditos que se lanzaron sin temor al ruedo porque se sentían protegidos por su propia juventud.

Permitió por fin, analizar y discutir acerca de cuáles son las tendencias de los jóvenes; definir si se limitan a seguir los pasos de quienes les pre-

*ceden o si se rebelan contra ellos y se mueven en direcciones originales.*⁵⁵

El *Salón de Artistas Jóvenes* se realiza en Colombia en marzo de 1964, en él participan 238 pinturas y esculturas de artistas procedentes de diferentes zonas del país. (Fig. 11) Los jurados del evento representan cada una de las entidades organizadoras, asunto que deja ver el entramado de la circulación que se patenta en el país en este momento (Multinacional privada financiando, Entidad internacional vinculando el evento al concierto mundial, Museo de Arte Moderno Local no oficial, legitimando las tendencias creativas de los artistas. Por la petrolera Intercol el jurado delegado fue el pintor Alejandro Obregón, por *La Unión Panamericana* el señor José Gómez Sicre y por el Museo de Arte Moderno de Bogotá su Directora Marta Traba. La prensa celebra el evento, el 15 de marzo de 1964 el diario *El Espectador*, en su "Magazín Dominical", publica en primacía los resultados del concurso:



Fig. 11. Primera sede del MAM. En Catálogo Primer Salón Intercol. Museo de Arte moderno de Bogotá. 1964

*El primer premio correspondió a Fernando Botero y el segundo a Nirma Zarate. Los cuatro premios de adquisición fueron adjudicados de la siguiente forma: los dos primeros a David Manzur y Alberto Gutiérrez; el segundo a Carlos Rojas y el tercero a Delfina Bernal. Las tres menciones de honor corresponden a Beatriz González, Gaston Betelli y Leonel Góngora. Premios de escultura, Feliza Burzty, y primero y segundo fueron divididos entre Francisco Cardona y Álvaro Herrán.*⁵⁶

Este salón fue un importante espacio de reflexión frente a lo que ofrecía el arte latinoamericano al arte mundial, el concurso de Bogotá fue un evento piloto que desencadenó una serie de salones similares en el resto de capitales latinoamericanas a través de sus museos

Esta ola de arte joven sucedida en Latinoamérica durante 1964, fue patrocinada por las filiales de la ESSO en la mayoría de los países y gestionada por la Unión Panamericana, los ganadores de cada uno de los concursos se encontraron en una importante exposición sucedida en Washington durante 1965, a este salón acudieron los más prestigiosos gestores de arte de Latinoamérica y los grandes de la escena del arte moderno estadounidense. El jurado estuvo compuesto por Alfred H. Barr, JR. Fundador del Museo de Arte Moderno de Nueva York, su primer Director General y para 1963, director de de Colecciones. Junto a Alfred H. Barr, Gustave Von Groschwitz Director del Museo de arte del Instituto Carnegie, Y Thomas M. Messer, Director del Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York (Fig. 12).⁵⁷

Jury of International Salon-Washington



ALFRED H. BARR, JR.



GUSTAVE VON GROSCHWITZ



THOMAS M. MESSER

Fig. 12. *Jurado del Salón de Artistas Jóvenes Latinoamericanos ESSO.* En, *Salón Esso de Artistas Jóvenes: Patrocinado por la Unión Panamericana y Esso. Washington (catálogo).* [s.n.], 1965

Cincuenta y nueve obras de catorce países de sur América y el Caribe fueron expuestas en esta ocasión. Se presentaron allí trabajos de artistas peruanos, brasileños, colombianos, nicaragüenses, dominicanos, mexicanos, argentinos, chilenos, panameños, guatemaltecos, uruguayos, portorriqueños, costarricenses y venezolanos. Por Colombia concursaron los ganadores de los dos primeros lugares del salón local en pintura y escultura. Fernando Botero y Nirma Zarate y, Feliza Burzty y Álvaro Herrán.

Esta exposición daba cuenta de la dinámica del arte moderno latinoamericano, en toda su complejidad, un arte que lograba movilizarse gracias a todos los actores necesarios: Finan-

ciación proveniente de una multinacional interesada en conocer y tener control sobre las actividades de la región, críticos y gestores comprometidos con el arte, instituciones museísticas de tipo nacional que individualmente y en cadena ofrecían respaldo a sus artistas, y la expresión de una generación que experimentaba y creaba lenguajes con posibilidad de competir en circuitos internacionales.

En este momento, el arte moderno latinoamericano impulsado desde la Sección de Artes Visuales de la OEA, se evidencia como un movimiento unificado en sus propósitos de reconocimiento y en correspondencia a la geopolítica del arte occidental. Este proceso ha sido estudiado de manera crítica, cuestionando su legitimidad y autonomía, al vincularse con la política de expansión cultural estadounidense durante la Guerra Fria. Sin embargo, es necesario ofrecer matices a estas críticas que a pesar de ser importantes para comprender los procesos de intervención cultural, muchas profundizan poco en las transformaciones en los circuitos para el arte y en las implicaciones estéticas del lenguaje plástico en sí mismo, al asumir perspectivas politizadas en términos centro – periferia, posición que de plano margina el aporte de los artistas latinoamericanos de la época a la historia del arte occidental.

4. La colección

Para marzo de 1963, el MAM ha recibido las primeras obras de arte a manera de donación, estas son exhibidas en la Biblioteca Luis Ángel Arango junto a la primera exposición de arte venezolano en junio. Existe una débil evidencia de lo que se debió mostrar en esa ocasión, y es un artículo publicado en el periódico *El Tiempo*, con motivo de la inauguración del "Museo sin sede". El artículo en mención enumera los artistas donantes, veintitrés hasta ese momento. Y habla de la donación de la obra *Violencia* de Alejandro Obregón (Fig. 6). En *El Tiempo* del 17 de marzo de 1963 podemos leer:

Simultáneamente con esta exposición (la de artistas venezolanos), se presentará al público la colección estable del museo, conformada hasta el presente por donaciones de artistas colombianos y extranjeros. Esta parte está integrada por obras de Alejandro Obregón, Guillermo Wiedemann, Alber-

to Gutiérrez, Antonio Roda, Augusto Rivera Enrique Grau, Teresa Cuellar, de Colombia. De Venezuela. Los doce artistas citados cuyas donaciones se consiguieron mediante el entusiasta trabajo del arquitecto Carlos Celis Cenero y del escritor Jaime Tello. Delegados del museo en Caracas. De Estados Unidos, la escultora Louise Nevelson (donación conseguida por Edgar Negret), Lawrence Calcagno (donación conseguida por Alberto Gutiérrez). De México, Luis Cuevas y Alberto Gironella.⁵⁸

Además de este informe de adquisiciones, como ya habíamos anotado, a través de éste periódico solicita los artistas de las tres generaciones activas en el momento, que donen sus trabajos, y así sucede. En la colección que se traslada al Campus de la Universidad Nacional en 1965 se encuentra presente incluso la primera generación representada por obras de Pedro Nel Gómez y Luis Alberto Acuña. Es interesante ver que a pesar de las polémicas en el campo de la crítica del momento, en relación a la discutible modernidad que representan estos dos artistas, en este primer momento, la historia del arte que se cuenta desde el Museo, se reclama su participación.

Algunos meses después de la primera petición pública de donaciones, tenemos la segunda noticia de la Colección Permanente, divulgada en el Primer Informe Anual del Museo publicado en agosto de 1963:

Colección Permanente:

En los seis meses de existencia del museo: fue refundado en febrero de 1963, se ha conseguido formar gracias a donaciones de los artistas, una importantísima colección de pintura colombiana (23 obras), venezolana (14 obras), mexicana (2 obras) y americana (2 obras)⁵⁹

El informe en este caso, da cuenta de cuarenta y un obras en total, correspondientes a treinta y tres artistas donantes. Un año después el informe correspondiente referencia cincuenta y dos artistas donantes, y no habla en específico de las obras entrantes.

Al comparar los datos incluidos en el artículo publicado en *El Tiempo* en marzo del 63, el Informe de Actividades de este mismo año, y el del 64 podemos ver que el número de artistas donantes colombianos aumentó. También que están referidos como artistas donantes todos

los que han hecho exposiciones alojadas por el Museo desde la inauguración, acrecentando el acervo de arte Latinoamericano, teniendo en cuenta la intensa actividad y la gestión de cara a las instituciones homónimas del continente.

Enigmáticamente los dos artistas referenciados en el 63, como "americanos" (es decir norteamericanos) y sus respectivas obras, no aparecen en el informe del 64. Se trata de Louise Nevelson y Lawrence Calcagno. Del mismo modo *Violencia* de Obregón, tampoco hace parte del repertorio. Por alguna razón desconocida, la donación de estas piezas, no pasó del compromiso inicial, pues no se vuelven a mencionar en los documentos, y en la Colección del Museo hoy no hay rastro de ellas. Sin embargo la mención de estas negociaciones, aunque fallidas, da cuenta de las maneras en que tanto gestores como artistas se ocuparon en conseguir piezas nacionales y extranjeras de considerable valor.

La totalidad de las obras que ingresan al Museo para quedarse allí como patrimonio artístico durante el periodo 1963-1965, son conferidas por los artistas, teniendo en cuenta que para este momento, no se cuenta con un fondo para adquisiciones. Estas acciones hacen evidente la importancia de la voluntad de cooperación para que este espacio de arte tuviera posibilidad de existir, fortalecerse como mediador entre artistas y público, y funcionar como vínculo frente a dinámicas internacionales. Esto nos permite pensar el origen de éste acervo como resultado de una voluntad colectiva, en un momento puntual.

Un año después, al terminarse la contribución de La ESSO, el Museo, que ya contaba con una excelente colección permanente de más de cincuenta obras, se vio nuevamente abocado a su disolución. Fue ese momento en el cual se gestionó el traslado del Museo a la Ciudad Universitaria.⁶⁰

En el momento de la mudanza a la Universidad Nacional, la colección estuvo compuesta por cerca 63 piezas, referenciadas en un informe general hecho desde la sede del campus a finales de 1965. Hasta este momento, salvo contadas excepciones, los artistas que expusieron en el Museo estuvieron representados en la colección.

Conclusión

El estudio del caso de la fundación del Museo de Arte Moderno de Bogotá y sus primeros años de funcionamiento abre puertas hacia varios temas que merecen ser trabajados para comprender las dinámicas artísticas desde ópticas diferentes. La escena de la plástica colombiana de los años sesenta ha sido bastante estudiada desde la transformación de los lenguajes y la crítica, sin embargo prácticas inherentes a su desarrollo como la exhibición y el coleccionismo apenas están sugeridas. El análisis de las dinámicas relacionadas al origen de la colección del Museo de Arte Moderno en sus primeros años, posibilita comprender cómo desde Colombia, se asumen las lógicas de circulación de arte moderno en un momento de reescritura de la historia del arte mundial como fue la Guerra Fría.

El impacto de la globalización liderada por los Estados Unidos en asuntos de arte llegaría a Colombia y en general a Latinoamérica, mediado por la OEA. Este proceso a nivel continental, tal como lo estudian historiadores como Alessandro Armato, Michell Wallen, Claire Fox y Shifra Goldman, da cuenta de un cuestionable plan de colonización desde la cultura. Pero también hace evidente el potencial creativo que existía en los países Latinoamericanos asunto que posibilitó su inserción a la dinámica global. Si lo pensamos desde el otro lado lo que en principio fue un plan "adoctrinador" se convirtió, al menos por un tiempo, en la oportunidad de participar en la construcción simbólica de occidente a través de la plástica.

El acercamiento que se propone en este texto va más allá de caracterizar estos procesos como estrategias maniqueas resultado de las políticas internacionales de las potencias mundiales, el asunto está más bien enfocado en entender cómo funcionan las dinámicas de reorganización de la geografía del arte en un momento puntual, generando espacios de visibilidad a nuevos actores, asunto evidente en la reconfiguración de prácticas como el coleccionismo y la exhibición. Claramente durante la segunda mitad del siglo XX el arte latinoamericano entro a ser participe activo en los escenarios de circulación, su rol cambió en las colecciones de arte moderno del mundo, y se concretaron acervos propios que

respaldaron los movimientos artísticos locales y continentales.

El Museo se inserta al concierto del arte mundial, difundiendo los discursos de la plástica colombiana y latinoamericana, desde la adopción de un modelo internacional –MoMA– fenómeno que en un país con una economía dependiente, impulsó espacios con vocación pública e inversión privada tanto local como extranjera, encargados de coleccionar apoyar, difundir y educar público en asuntos de arte, misión que solía atribuirse a entes oficiales, desde intereses educativos o de diplomacia.

Si bien es cierto que el Museo de Arte Moderno de Bogotá ofreció legitimidad a lenguajes modernos dentro de la lógica institucional inspirada en el MoMA, otras modernidades subyacen en el contexto capitalino y se ven reflejadas en otros espacios y colecciones con vocación pública como por ejemplo las del Museo Nacional y Banco de la República, que desde esta perspectiva merecen ser estudiadas para complejizar el panorama de la institucionalización arte moderno en Colombia durante la Guerra Fría.

NOTAS

¹ El asunto de como Nueva York, con su museo de arte moderno a la cabeza, se apropia del potencial simbólico del arte es estudiado por Serge Gilbert en su libro, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2007.

² Este tema tratado por J. Pedro Lorente en su libro *Los museos de arte contemporáneo: noción y desarrollo histórico*, Gijón, Trea ed, 2008.

³ 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 Universidade Federal de Goiás Goiânia, Brasil*, vol. XII, núm. 24, enero-junio, 2012, pp. 381-404

⁴ C.M. Jaramillo Jiménez. *Fisuras del arte moderno en Colombia*, Bogotá, Alcaldía Mayor, 2012. R. Acuña, “Arte, crítica y sociedad en Colombia: 1 947-1970”. Tesis de Pregrado en Sociología Universidad Nacional de Colombia, 1991. E. Serrano *El Museo de Arte Moderno de Bogotá: Recuento de un Esfuerzo Conjunto*. Bogotá, Litotechnology, [196-]. G. Zea, *El Museo de Arte Moderno de Bogotá, Una experiencia singular*. Bogotá, Editorial El Sello - Museo de Arte Moderno, 1994.

⁵ El archivo digital de Documentos del Arte Latinoamericano y Latino de

Siglo XX, ofrece acceso a las fuentes primarias y a la documentación fundamental que analiza el desarrollo del arte del siglo veinte de Latinoamérica y de los latinos residentes en los Estados Unidos. Se encuentra disponible de forma gratuita en: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/es-mx/portada.aspx>

⁶ *Marta Traba*, “Sí, Habrá Museo de Arte Moderno en Bogotá” en *Marta Traba: Selección de textos*, Ema Araujo ed., Bogotá, Museo de Arte Moderno, Editorial Planeta, 1984, p. 123.

⁷ Nicolás Gómez, *En blanco y negro. Marta Traba en la televisión colombiana, 1954-1958* (Bogotá: Ediciones Uniandes, 2008), 12-14.

⁸ N. Gómez, *En blanco*. 12-14.

⁹ Engel, Walter, “Trimestre Promisorio”, *Magazín Dominical del Espectador*, 20 octubre de 1963.

¹⁰ M.Traba, “Las artes plásticas invaden el país”, *Revista Estampa*, 1961, en *Marta Traba Selección de textos*, Emma Araujo ed. ... p.123.

¹¹ Aunque este artículo no está enfocado de manera directa en el pensamiento trabista, sin lugar a dudas Marta Traba desde su ejercicio crítico ejerce una influencia fundamental en el proceso de institucionalización del arte moderno en el país. Es importante anotar que no se puede estereotipar a Marta Traba dentro de una manera única de asumir el arte, teniendo en cuenta

que su pensamiento y su crítica varió pasando por una perspectiva formalista del arte en los años 1950 y una estética del arte como resistencia en los 1970. La estrategia para comprender su pensamiento en perspectiva histórica es el análisis de sus escritos. Durante los últimos años se ha hecho una revisión de su pensamiento, este respecto se puede consultar: Beatriz González, “Marta Traba” en *Pensamiento colombiano del siglo XX*, ed. Santiago Castro-Gómez et alit, Bogotá, Instituto Pensar - Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2007. Alvaro Tirado Mejía, *Los años sesenta. Una revolución en la cultura*, Bogotá, Editorial Debate, 2014. Gustavo Zalamea (ed.), *El programa cultural y político de Marta Traba. Relecturas*, Bogotá, Facultad de Artes - Universidad Nacional de Colombia, 2008.

¹² A continuación, texto impreso en la *Primer Acta de Fundación del Museo de Arte Moderno de Bogotá*, en 1955, extraído de una copia del documento original publicada por E. Serrano en, *El Museo*

“En la ciudad de Bogotá, a los veintisiete días del mes de julio del año mil novecientos cincuenta y cinco. Convocados por el Ministro de Educación Nacional, Aurelio Caicedo Ayerbe, nos reunimos con el objeto de fundar el Museo de Arte Moderno.

Nosotros, Autoridades civiles, militares y eclesiásticas, arquitectos, pinto-

res y escultores, escritores y periodistas, rectores universitarios, representantes de la industria de la banca y del comercio. En presencia de los excelentísimos señores embajadores y ministros plenipotenciarios de los países amigos, y de sus agregados culturales firmamos esta carta de fundación.”

¹³ E. Serrano, *El Museo*

¹⁴ G. Zea, *El Museo* p.15.

¹⁵ G. Zea, *El Museo*

¹⁶ El proyecto *Redes Intelectuales: arte y política en América Latina 1920-1970*, coordinado por María Clara Bernal y patrocinado por la Fundación Getty, ha profundizado en la trama oscura detrás del arte panamericanista avalado desde la OEA, poniendo el tela de juicio la intervención de José Gomez Sicre entre otros asuntos. El resultado de estas investigaciones fue presentado en eventos de encuentro y exposición celebrados entre 2012 y 2013 en Bogotá, los Ángeles y Buenos Aires. Información en, <http://redesintelectuales.net/pages/publicacion.html>. [Consulta: 01-03-2016].

¹⁷ Marta Traba, “Sí, Habrá Museo de Arte Moderno en Bogotá”

¹⁸ “El Museo de Arte Moderno de Bogotá: Para enseñar a ver”, *El Espectador*, Bogotá, 30 de octubre de 1963. Este andamiaje de colaboración es mucho más explícito en, el *Primer Informe Anual de Actividades* 1963, Archivo Biblioteca Museo de Arte Moderno de Bogotá (ABMAMB), en este documento se da reconocimiento y se agradece a las personas y entidades que han posibilitado el flujo de actividades del proyecto.

¹⁹ *Primer Informe Anual de Actividades* 1963

²⁰ *Primer Informe Anual de Actividades* 1963

²¹ “Con la exposición de Pintores Venezolanos Inicia Actividades el Museo de Arte Moderno”, *El Tiempo*, Marzo 17 de 1963.

²² Para este momento la Biblioteca Luis Ángel Arango es un importante centro de cultura en Bogotá y las artes plásticas hacen parte de su repertorio. Desde 1957 funciona en la Biblioteca una Sala de Exposiciones por la que han pasado importantes artistas locales y extranjeros y para 1963 posee una im-

portante colección con vocación pública y con obras de arte del momento. En 1960 Francisco Gil Tovar anota:

“Porque, que nosotros sepamos, no existe en Colombia una entidad, aunque sea específicamente cultural y artística, que posea igual suma de cuadros de artistas nacionales de nuestro tiempo, cultivadores de tendencias actuales. Sea cual sea la calidad y la intención estética de estos cuadros, [ellos] constituyen un núcleo real para un futuro museo de arte moderno, museo que está en la mente de muchos”

“La colección de pinturas de la Biblioteca Luis Ángel Arango, núcleo inicial para un posible museo de arte moderno”, en: *Boletín cultural y bibliográfico* 1960 Vol. 3 N° 12, oct-dic, Bogotá. pp. 852- 854.

²³ *Primer Informe Anual de Actividades* 1963

²⁴ *Primer Informe Anual de Actividades* 1963

²⁵ Las donaciones de arte venezolano fueron gestionadas por “el arquitecto Carlos Celis y el escritor Jaime Tello, delegados del Museo en Caracas Primer” tal como consta en *Informe Anual de Actividades* 1963. y en el artículo publicado en la prensa nacional, “Con la exposición de Pintores Venezolanos Inicia Actividades el Museo de Arte Moderno”

²⁶ “El Museo posee una opción renovada por un Acuerdo del Consejo del Distrito aprobado el 28 de agosto del presente año, un terreno situado en frente de la Editorial Antares, con obligación de construir el edificio correspondiente antes de cinco años. La Junta Directiva del Museo convocará un concurso nacional para escoger el mejor proyecto del Museo, que será enviado al Departamento Cultural de la OEA, a cargo de Rafael Squirru quien lo hará a su vez seguir a fundaciones Norteamericanas que puedan interesarse por este proyecto y apoyarlo económicamente. El Museo llevará el nombre de una entidad, si ella sola provee los gastos de su construcción, estimada básicamente en \$ 500.000 pesos colombianos; o de varias en el caso de que sean más de una las instituciones fundaciones o empresas contribuyentes”. *Primer Informe Anual de Actividades* 1963.

²⁷ *Primer Informe Anual de Actividades* 1963.

²⁸ *Primer Informe Anual de Actividades* 1963.

²⁹ En los seis meses de existencia del museo (Fue refundado en febrero de 1963), se ha conseguido formar gracias a donaciones de los artistas, una importantísima colección de pintura colombiana (23 obras), venezolana (14 obras), mexicana (2 obras) y americana (2 obras). *Primer Informe Anual de Actividades* 1963.

³⁰ Marta Traba, “Museo de Arte Moderno”, *Revista Lámpara*, vol. 10 N° 47, 1964

³¹ “Museo de Arte Moderno de Bogotá, Para Enseñar a ver”

³² Marta Traba. “Museo de Arte Moderno”.

³³ Si bien es cierto que la iniciativa del Museo de Arte Moderno consiguió congregarse a un público interesado en entender los lenguajes artísticos, este tipo de acciones pueden rastrearse desde 1948 en iniciativas de exposición como los primeros salones de arte moderno en las galerías de arte y el Museo Nacional, en las que Alejandro Obregón además de participar como artista, desde su puesto como director de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional, lo haría como gestor.

³⁴ Gloria Valencia Diago, “Un año en la Vida del Museo de Arte Moderno de Bogotá”, *El Tiempo*, Bogotá, 3 nov, 1963.

³⁵ “El Museo de Arte Moderno de Bogotá: Para enseñar a ver”

³⁶ Gloria Valencia Diago, “Dentro de lo abstracto, lo mío es lo menos abstracto” dice Roda” *El Tiempo*, Bogotá, 3 nov, 1963.

³⁷ *El Museo de Arte Moderno y la Universidad Nacional*, Museo de Arte Moderno-Universidad Nacional, [Bogotá],[1965], Archivo Histórico Museo Nacional de Colombia, AHMNC, vol36-pza8.

³⁸ “El Museo de Arte Moderno de Bogotá: Para enseñar a ver”. las tensiones al interior de la escena y las críticas de Marta Traba en relación a la dudosa modernidad de esta primera generación (la de Pedro Nel Gómez), por su cercanía al realismo socialista, harían suponer que estos artistas no se contemplarían a

la hora de configurar la colección, paradójicamente se les contempló desde el principio, asunto que hace interesante historiar prácticas diferentes a los lenguajes plásticos en sí mismos o la crítica, como el coleccionismo, para entender los procesos del arte desde nuevas perspectivas.

³⁹ “El Museo de Arte Moderno de Bogotá: Para enseñar a ver”

⁴⁰ “El Museo de Arte Moderno de Bogotá: Para enseñar a ver”

⁴¹ “Numeroso Público en el Museo de “Arte Moderno” *El Espectador*, Bogotá, 1 nov.1963.

⁴² *Los Escoriales* es la serie previa a *Tumbas*. Para Roda son trabajos que guardan continuidad dentro de su proceso y su muestra artística. Según Marta Traba la segunda es la plena superación de la anterior, y la evidencia de un artista consolidado.

⁴³ Marta Traba. *Catálogo de exposición, Tumbas de Juan Antonio Roda*. Bogotá, 1963, ABMAMB.

⁴⁴ José Gómez Sicre, “Introducción” en, *Salón Esso de Artistas Jóvenes: Pa-*

trocinado por la Unión Panamericana y Esso. Washington, [s.n.], 1965.

⁴⁵ Gloria Valencia Diago, “Los artistas latinoamericanos debemos mirar hacia el pasado” *Entrevista a Szyszlo, El Tiempo* –vida social-, 22 mayo, 1964.

⁴⁶ “El Museo de Arte Moderno de Bogotá: Para” enseñar a ver”

⁴⁷ Marta Traba, *Tres pintores argentinos*, Museo de Arte Moderno de Bogotá, octubre de 1963, ABMAMB

⁴⁸ Marta Traba, *Tres pintores*

⁴⁹ Marta Traba, *Tres pintores*

⁵⁰ Marta Traba, *Tres pintores*

⁵¹ “Pintor peruano expone mañana en la capital una parte de sus obras” mayo, 1964, ABMAMB, Szyszlo. Carpeta de prensa

⁵² *Pantoja Oscar*, ABMAMB, Carpeta de prensa.

⁵³ *Pantoja Oscar*,

⁵⁴ Para profundizar el tema de este salón y la importancia de la figura del artista joven en este momento de la historia del arte colombiano se puede consultar: Nadia Moreno, *Arte y juven-*

tud: El Salón Esso de Artistas Jóvenes en Colombia, Instituto Distrital de las Artes La Silueta Ediciones, Bogotá, 2013.

⁵⁵ Marta Traba “Conclusiones Salón de Artistas Jóvenes Intercol” Museo de Arte Moderno de Bogotá 1964. *Pantoja Oscar*, ABMAMB.

⁵⁶ “Fernando Botero ganó el primer premio del Salón de Artistas Jóvenes Intercol” *El Día, Bogotá*, marzo, 1964. ABMAMB, *Botero Fernando*, carpeta de prensa.

⁵⁷ José Gómez Sicre, *Salón Esso*, Introducción y notas.

⁵⁸ “Con la exposición de Pintores Venezolanos Inicia Actividades el Museo de Arte Moderno.

⁵⁹ *Primer Informe Anual de Actividades 1963*

⁶⁰ Marta Traba, “La Nueva Gente del Museo” en *Marta Traba: Selección de textos*, Ema Araujo ed., Bogotá, Museo de Arte Moderno, Editorial Planeta, 1984, p. 124