

**Christian
Padilla**

Universitat
de Barcelona,
Barcelona, Esp.

LA REVISTA *LÁMPARA* Y LA “CULTURA ESSO” EN COLOMBIA: ESTRATEGIAS PARA PACIFICAR EL ARTE DESDE WASHINGTON

En un reciente simposio realizado en Bogotá con la presencia de los profesores invitados José Luis Falconi (Universidad de Harvard), Robin Greeley (Universidad de Connecticut), Ana María Reyes (Universidad de Boston) y Doris Summer (Universidad de Harvard)¹ reparábamos en una particularidad de las historias del arte colombiano publicadas hasta entonces: el concepto “Guerra Fría” no aparece en ninguna de estas. Por el contrario, los investigadores norteamericanos han podido desentrañar con habilidad los alcances de la repercusión política de los años de la posguerra y vincularlos con las manifestaciones artísticas del

¹ El evento fue titulado Jornada Internacional de Arte y Cultura Visual. “Rumores íntimos: paisaje, México y Guerra Fría”, realizado en la Biblioteca Nacional de Bogotá el 12 de mayo de 2017, con el apoyo de la Universidad Distrital y la Fundación Proyecto Bachué.

“hemisferio”, palabra clave durante esa época en el discurso mesiánico de Estados Unidos para unificar el continente y dar la impresión equitativa de región.

El veredicto de nuestra reflexión parecía más o menos unánimemente diagnosticado: los investigadores norteamericanos han tenido mayor acceso a documentación desclasificada, y por otro lado, como buena guerra fría los mecanismos de infiltración se habían cumplido con un relativo sigilo y efectividad que hacía dar la impresión de que Colombia y su ambiente cultural no habían sido en forma alguna afectados por los estragos de un conflicto de proporciones globales. Ajena a cualquier tendencia política, la abstracción o la nueva figuración parecieron surgir por efecto de las corrientes artísticas internacionales del momento, y nunca pretendieron enunciarse abiertamente como una respuesta apolítica frente a las manifestaciones del arte comprometido que lideraban muralistas y otras tendencias vinculadas con ideologías socialistas. Tan solo algunos artículos y breves estudios empiezan ahora a atar cabos entre el quehacer artístico de los años cincuenta y sesenta y la presencia de multinacionales y mecanismos de penetración que intervinieron en los influyentes círculos culturales, los más predispuestos a ser “pervertidos” por la izquierda.²

² El primer estudio en hacer un acertado señalamiento a las relaciones entre el expresionismo abstracto y la CIA fue el artículo para la revista *Artforum* titulado “Abstract expressionism. Weapon of the Cold War” de Eve Cockcroft (1974). Desde entonces han sido contados estudios, aunque más extensos, los que han hecho grandes aportes al tema. Entre ellos vale la pena mencionar *La CIA y la guerra fría cultural* de Francis Stonor Saunders (1999), y los trabajos del historiador David Craven sobre el expresionismo abstracto, entre ellos *Abstract Expressionism as Cultural Critique: Dissent During the McCarthy Period* (1998), así como el estudio de Nancy Jachec *The Philosophy and Politics of Abstract Expressionism* (2000). Para el caso latinoamericano es Claire F. Fox quien a través de su libro *Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War* (2013) ha ampliado la mirada a la repercusión de estas políticas en el continente. A estos textos fundamentales en el tema se les ha

Bien sabido es en la actualidad que los móviles de la CIA (Central Intelligence Agency) para luchar en contra de cualquier infiltración socialista en los países latinoamericanos pasaron de ser actos bélicos subvencionados directamente por ellos como en los casos de Salvador Allende o al derrocamiento de Arbenz en Guatemala, hasta formas más sutiles e indirectas de promover, premiar y estimular la defensa de aquellos países por parte de Estados Unidos. Hoy se conocen los intercambios que la CIA y Walt Disney conformaron para favorecerse mutuamente. Los autores Ariel Dorfman y Armand Mattelart en su ensayo *Para leer al pato Donald*³ sugieren que el mundo fantástico de los comics de Disney (publicado en revistas distribuidas por toda América), aparentemente dedicados a una niñez diáfana y apolítica realmente direccionaban el comportamiento e imponían un modelo de ética a través de una serie de tiernos animales antropomorfos que representaban estereotipos cotidianos del hombre, sus dificultades y decisiones. La mayor parte de estos modelos estarían basados en estudios prediseñados desde Washington para amaestrar sutilmente a la juventud en pro de la defensa de la democracia.⁴ Walt Disney, como contraprestación a sus servicios de propaganda, tuvo entre sus réditos la ayuda de la CIA para comprar a bajo precio los terrenos para su parque de diversiones en la Florida manipulando por medios ilegales los precios de los terrenos.⁵

Otro objetivo en apariencia inofensivo de la CIA era alejar las producciones artísticas del alegato humanista, especialmente

venido sumando otros estudios y artículos que iré citando a lo largo de este breve ensayo.

³ Allman, T. D. (2013). *Finding Florida: the true history of the sunshine state*. New York: Atlantic Monthly Press.

⁴ Dorfman, Ariel y Matelart, Armand. (1976). *Para leer al pato Donald*. Bogotá: Siglo veintiuno editores, 73.

⁵ Allman, *Finding Florida: the true history of the sunshine state*. [op. cit.].

desestimando el sentimiento de inconformismo promovido por los muralistas mexicanos o muy especialmente el realismo socialista ruso a lo largo de las décadas del 20 al 50.⁶ Las vanguardias europeas también fueron vistas como peligrosas portadoras del comunismo e incluso llega a la hilaridad la explicación de que el abstraccionismo geométrico era en realidad una forma de representar cartográficamente y bajo una serie de claves que solo algunos podrían leer, la ubicación de los puntos débiles de Estados Unidos.⁷ Se temía que gran parte de los artistas de las vanguardias europeas eran activistas de izquierda, en muchos casos participantes de movimientos comunistas y en algunos casos su obra podía entenderse como un alegato al “american way of life”, al consumismo y por ende al desequilibrio social que la industrialización de posguerra evidenció con mayor énfasis. Los que parecían como cabezas más visibles del arte mundial eran entonces además, activistas políticos que se convertían en héroes a seguir: Picasso, el más célebre de los artistas europeos se había adherido al Partido Comunista a partir de 1944. Por consiguiente, las vanguardias en este contexto parecían ser mucho más que una amenaza ideológica. Motivos como este explican que el arte, que podía ser tan inofensivo para algunos e incluso para otros debía pasar desapercibido y hasta despreciado⁸, tenía un

⁶ Stonor Saunders, Frances (1995). Modern art was CIA weapon, *The Independent*. 21 de octubre. Disponible en: <<http://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html>> [Consultado el 15 de diciembre de 2017].

⁷ Stonor Saunders, Frances (2013). *La CIA y la guerra fría cultural*. Bogotá: Random House Mondador, 291.

⁸ En su momento el presidente Harry Truman despreció los primeros atisbos del arte moderno norteamericano con su tajante y recordada frase luego de salir de la exposición *Advancing American Art* (1946): “Si esto es arte, yo soy un Hottentot”. En otra ocasión describió la pintura de los expresionistas abstractos como “huevos revueltos”. En 1949, el congresista estadounidense George Dondero esgrimió en un discurso su credo sobre la obra de los incipientes expresionistas abstractos: “El llamado arte moderno y contemporáneo en nuestro amado país contiene todos los ismos de depravación.” Benett, James (2016). *Subsidizing culture. Taxpayer enrichment*

potencial que la élite política de Estados Unidos reconoció, y así como podía ser peligroso el mensaje que le trajera a los pensadores dentro de su territorio, podía ser también un arma para usar en contra de sus detractores. Por eso el arte era tomado tan en serio. Era preciso encausar el arte norteamericano como un movimiento independiente de Europa, en lo posible propio y extremadamente nacionalista.⁹

Con el surgimiento y consolidación del expresionismo abstracto, Jackson Pollock apareció de forma mesiánica reencarnando los valores norteamericanos que convertirían el movimiento en la orgullosa respuesta de la CIA a la pregunta de cómo enfocar la mirada de los artistas e intelectuales hacía un arte nacional: Pollock era el prototipo del vaquero alcohólico norteamericano¹⁰, que se inspiraba más en una búsqueda de lo aborígen que en la mirada a lo foráneo, con la energía para crear una nueva forma de pintura, vigorosa, violenta e impactante

of the creative class. Nueva York: Routledge, 82-88; Menand, Louis (2005). Unpopular front. *The New Yorker*. 17 de octubre. Disponible en:
<<https://www.newyorker.com/magazine/2005/10/17/unpopular-front>>
[Consultado el 15 de diciembre de 2017].

⁹ “Advancing American Art” (1946) y “New American Painting” (1959) fueron dos exposiciones icónicas para la consolidación global del movimiento estadounidense, enfatizando en el valor de lo americano como categoría identitaria, y no solo de proveniencia de un nuevo grupo artístico, sino además como motivo de regocijo por tratarse de la nueva vanguardia, la primera en venir de Estados Unidos. Más adelante, el historiador de arte Irving Sadler complementaría este proyecto nacionalista con su compendio histórico del expresionismo abstracto titulado *The triumph of American Painting* (1970).

¹⁰ La periodista e historiadora Frances Stonor Saunders describió la magnética personalidad de Pollock como “la encarnación de la virilidad [...] extático, libre, avivado por el alcohol.” También el artista Budd Hopkins se refirió al respecto suyo así: “Él era el gran pintor americano [...] Esa persona, ese arquetipo, tendría que ser un verdadero americano, no un europeo trasplantado [...] Además se le debe permitir el gran vicio americano, el vicio de Hemingway: ser un borracho”. En la biografía del artista escrita por el historiador Donald Wigal se hace un breve pero interesante capítulo titulado “Pollock the cowboy” donde explica detalladamente porque el culto al vaquero a mitad de siglo XX causaba una idealización del prototipo americano que refuerza la idea de nacionalismo a la que algunos autores se han referido en torno a este movimiento. Ver: Stonor Saunders, *La CIA y la guerra fría cultural*. [op. cit.], 292-293; y Wigal, Donald (2006). *Pollock. Veiling the image*. Londres: Parkstone, 20-23.

que llamara la atención del mundo y convirtiera a Nueva York en la capital del mundo artístico. La elite política estadounidense y la CIA promovieron el apoyo a los expresionistas abstractos a través de instituciones privadas que se encargaron de patrocinar el arte, a la vez que acallaban el sentimiento político de los artistas con su reconocimiento artístico y económico. Pollock fue adquirido por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, principal benefactor de este proyecto—una autosostenible empresa cultural de la familia Rockefeller—, y sería Alfred H. Barr quien convenciera a la revista *Life* para que en 1949 hicieran el super reportaje que convirtió de la noche a la mañana al pintor en el “Picasso derretido”, el primer gran maestro americano. John Hay Whitney, parte del consejo de administración del MoMA, había trabajado en el organismo que antecedió a la CIA: OSS (Office of Strategic Services, traducida como Buró de Servicios Estratégicos). Whitney consideraba el arte como un arma de defensa nacional y por tanto su militancia tanto en la estrategia belicista como en el arte le permitieron una estrecha alianza entre la CIA y el museo durante la Segunda Guerra Mundial y gran parte de la Guerra Fría.¹¹ Asimismo, Thomas 1950 y 1954.¹²

Aquí valdría la pena poner en contraste la frase que el presidente Kennedy enunciaba en torno al arte y la democracia: “Nosotros no queremos que la vida artística e intelectual sea usada como una arma en la batalla de la Guerra Fría, pero sentimos que esta es una parte

¹¹ Sebrelí, Juan José (2000). *Las aventuras de la vanguardia*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 405.

¹² *Ibid.*

esencial del espíritu democrático. El artista... necesariamente debe ser libre.”¹³ Pero no lo era del todo.

Como una campaña cultural continental, los ecos de este patrocinio resonaron por toda América Latina buscando contrarrestar la fuerte herencia mexicana en países que como Colombia, basaron su producción artística durante las décadas del veinte hasta el cincuenta en torno a un nacionalismo socialista que aspiraba a la igualdad de las razas marginadas, de los trabajadores, una reivindicación de lo aborigen y una profunda reflexión sobre las injusticias generadas por las macropolíticas regentes. Peligrosos políticos para la zona parecían alinearse perfectamente con el mensaje de estos artistas influidos por México¹⁴ y serían objetivo de la agencia de inteligencia norteamericana, entre ellos el caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán, asesinado en 1948 cuando su simpatía por la mayoría marginada del país auguraba convertirlo en presidente de Colombia para las elecciones de 1950. La amenaza de un líder político de extracción popular e ideales de izquierda generó en la CIA el temor de una incursión del comunismo en Colombia, por lo cual se sabe que él fue objeto de seguimiento por parte de esta organización.¹⁵

¹³ Tirado Mejía, Álvaro (2014). *Los años sesenta: una revolución en la cultura*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial, 291.

¹⁴ En estudios anteriores he hecho amplias revisiones panorámicas a la generación de artistas colombianos de la primera mitad de siglo XX que tuvieron una marcada influencia no solo de los aspectos formales del muralismo mexicano sino además de la continuación de su pensamiento revolucionario. Para nombrar algunos destacados: Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo, Alipio Jaramillo, Luis Alberto Acuña y uno de los más interesantes casos del continente, el escultor Rómulo Rozo. *La llamada de la tierra: el nacionalismo en la escultura colombiana* (2009). Bogotá: Alcaldía de Bogotá – Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

¹⁵ Sofer, Douglas (2001). Gaitán y la CIA: la evidencia. *Semana*. 7 de mayo. Disponible en: <<http://www.semana.com/nacion/articulo/gaitan-cia-evidencia/45925-3>> [Consultado el 5 de febrero de 2015].

Es precisamente durante los eventos cercanos a la muerte de Gaitán, en 1948, cuando se hace el acto fundacional de la Organización de los Estados Americanos (OEA) en Bogotá. Es en ella donde empieza a tomar forma la utopía de unidad hemisférica y donde se estructura el sentido del sistema interamericano. Aunque el proyecto había partido siempre de iniciativas anteriores lideradas por Estados Unidos, había que convencer que el ideal de unidad no se trataba de una imposición, sino que al contrario, la cruzada de Bolívar por unir el continente se había convertido en una excusa maquiavélica para hacer pensar que era Latinoamérica la que buscaba cumplir ese sueño frustrado. Tantas bondades debían pasar factura en algún momento, y al ver la vulnerabilidad que había experimentado Estados Unidos después de Pearl Harbor se propuso un sistema de seguridad hemisférico que salvaguardara a la región, pero que obviamente beneficiaba a la más bélica de las naciones, por medio del Tratado Interamericano de Asistencia Recíproca, según el cual:

las Altas Partes Contratantes convienen en que un ataque armado por parte de cualquier Estado contra un Estado americano, será considerado como un ataque contra todos los Estados Americanos y, en consecuencia, cada una de las dichas Partes Contratantes se compromete a ayudar a hacer frente al ataque, en el ejercicio del derecho inmanente de legítima defensa individual o colectiva que reconoce el Artículo 51 de la Carta de la Naciones Unidas.¹⁶

Esta política se aplicó con celeridad en Colombia, que fue el único país latinoamericano en prestar tropas a la guerra de Corea (1950-1953),

¹⁶ Secretaría General de los Estados Americanos (1963). *El Sistema Interamericano. Su evolución y función actual*. Washington, D.C.: Unión Panamericana, 8-9.

dejando a través de sus cientos de muertos por la lucha contra el comunismo, una conexión fraternal con Estados Unidos durante la Guerra Fría. Precisamente en los gobiernos de Laureano Gómez y Rafael Urdaneta— cuando se envían las tropas colombianas a participar en el conflicto—es cuando se estrechan las relaciones comerciales con las petroleras estadounidenses.¹⁷

En Colombia, la expansión de este proyecto cultural se puede revisar a partir de la participación de estas petroleras en la divulgación de publicaciones culturales donde participaron los artistas colombianos más importantes de su momento, y en su premiación en eventos gracias a la participación de críticos, jurados e intelectuales que muchas veces sin saber—al igual que los mismos artistas—participaban activamente de los mismos objetivos de la CIA. Hay que tener en cuenta que Estados Unidos, entre 1917 y 1918, había sido pionero en crear leyes de exención de impuestos para las organizaciones sin ánimo de lucro que encaminaran sus esfuerzos a la cultura. Nelson Rockefeller—quien además de empresario y magnate se desempeñó en los años cuarenta como coordinador de la Oficina de Asuntos Interamericanos fundada por el presidente Roosevelt para promover la propaganda en contra de Alemania e Italia durante la Segunda Guerra Mundial en las naciones latinoamericanas—aplicaba este beneficio a través de las instituciones culturales que presidía como el MoMA, y a las filiales petroleras en Latinoamérica, no sin aprovechar estas gestiones para su diplomacia política con los países de la región para obtener provecho en sus operaciones comerciales.¹⁸ De aquí se explica la participación de

¹⁷ Sánchez, Gonzalo (1985). La violencia y sus efectos en el sistema político colombiano. In: *Once ensayos sobre la violencia*. Bogotá, Centro Gaitán, 224.

¹⁸ Cockcroft, Eve (1985). Abstract expressionism. Weapon of the cold war. In: *Pollock and after: the critical debate*. Nueva York: Harper & Row, 126-127.

emporios multimillonarios como Guggenheim, Ford y otros en el mundo del arte, y la aparición de instituciones culturales en Estados Unidos durante este periodo, algunas además renovadas gracias a la arquitectura moderna—una efectiva manera de presentar el arte moderno en un empaque a su vez moderno y con una reminiscencia al progreso del mundo libre.¹⁹ También se comprende el por qué de su conveniente filantropía con países que consideraban subdesarrollados. Además de un afán por hacerse al poder del petróleo de la región, las empresas buscaban limpiar su nombre—y por extensión el de familias que eran vistas como inescrupulosas—y el de Estados Unidos con buenas acciones que contribuían con el desarrollo cultural de países latinoamericanos. De esta forma se cumplía el objetivo de la CIA: mantener a la raya el pensamiento revolucionario que consistía en una tremenda amenaza para las relaciones comerciales y especialmente para las petroleras, que eran las primeras en sufrir el temor de la

¹⁹ El lenguaje modernista de la arquitectura era un claro ejemplo del proyecto cultural de Estados Unidos a manera de propaganda para atraer las mentes más destacadas europeas exiliadas por la Segunda Guerra Mundial. Este pulso contra el régimen comunista—que la arquitectura del régimen socialista también procuró poner a favor de su imagen—se evidencia especialmente en las edificaciones relativas a la cultura y la educación. A partir de 1966 el Museo Whitney se mudó a un edificio moderno realizado por Marcel Breuer, un exalumno y profesor de la Bauhaus que al igual que muchos de los miembros del grupo escaparon del régimen nazi y se establecieron en Estados Unidos. De su mano también es el diseño del Museo de Arte de Cleveland (1970). De su maestro en la Bauhaus, Mies van der Rohe, es el edificio del Museo de Bellas Artes de Houston (1956) y de sus algunos de sus discípulos el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago (1967), así como el Museo de Arte del Condado de Los Angeles proyectado por el arquitecto William Pereira en 1961, y el Hirshhorn Museum and Sculpture Garden en Washington, de Gordon Bunshaft (1974). El Museo Solomon R. Guggenheim, conformado por una colección de arte moderno de vanguardia americano y europeo se estableció en su edificio icónico a partir de 1959, proyectado por el mítico Frank Lloyd Wright. En 1963 se inauguró el Carpenter Center for Visual Arts en la Universidad de Harvard, siendo el único edificio realizado en Estados Unidos por el padre de la arquitectura moderna, Le Corbusier. Este modelo de discurso de superioridad cultural por medio de la arquitectura sigue siendo empleado y tiene su más actual ejemplo en Abu Dhabi, tema que el economista Don Thompson analiza minuciosamente en su estudio *La supermodelo y la caja de Brillo* (2014).

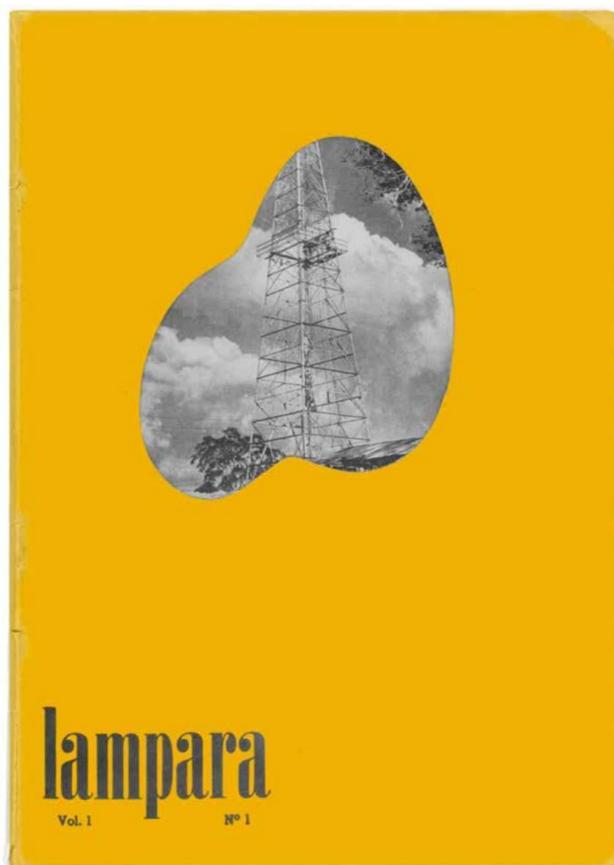
nacionalización. La historiadora Nadia Moreno explica que además la filantropía de los emporios extranjeros

también cumplió con lo que llaman la ‘diplomacia informal’ y la ‘licencia para operar’: la imagen de las marcas influye en la imagen del país que provienen, y la filantropía empresarial es una carta de presentación altamente valorada por los gobiernos para que las empresas extranjeras accedan a los mercados nacionales.²⁰

Una lámpara en la oscuridad

A mitad del siglo veinte Colombia no se destacaba en ningún mapa cultural. El ambiente artístico en la capital empezaba hasta ahora a ver sus primeras galerías de arte en una sociedad no educada para el coleccionismo. En 1952 se fundaba la galería El Callejón, la galería Bucholz traía litografías de Picasso jamás vistas en Colombia, y el joven Fernando Botero, con diecinueve años de edad, llegaba a Bogotá a hacer su primera exposición individual en la galería-taller del fotógrafo Leo Matiz. Este letargo se despertó en gran medida con la aparición de la revista *Lámpara* en febrero de 1952, la versión nacional de la publicación de la Standard Oil Company en Estados Unidos llamada *The Lamp*. (Fig.1) La publicación inicialmente ponía en conocimiento temas relativos al mundo petrolero pero pronto empezó a tener un contenido cultural invaluable por los aportes de respetadas figuras intelectuales del país y los más grandes artistas colombianos en sus respectivos procesos de consolidación como maestros.

²⁰ Moreno Moya, Nadia (2013). *Arte y juventud. El Salón Esso de artistas jóvenes en Colombia*. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes, 121.



[Fig. 1.] Portada de la revista Lámpara. N.º. 1 de febrero de 1952 con fotografía de Leo Matiz. Para cualquier reclamación relativa a los derechos de reproducción de esta imagen y las otras reproducidas en este artículo, ponerse en contacto con la revista REGAC.

Lámpara vio la luz en su primera etapa entre 1952 y 1972, y luego reapareció entre 1979 y 1999. La importantísima figura del poeta Álvaro Mutis fue crucial para el éxito de la revista en este primer período, donde fungió como director mientras se desempeñaba como jefe de relaciones públicas de la ESSO Colombiana (filial nacional de la Standard Oil Company). El auspicio de Álvaro Mutis a numerosos intelectuales para que participaran en la revista enriqueció la propuesta cultural de la publicación, con participantes jóvenes pero de gran peso en su pluma como Lucas Caballero, Eduardo Caballero Calderón, Gabriel García Márquez, Óscar Collazos, Juan Gustavo Cobo Borda, o el veterano

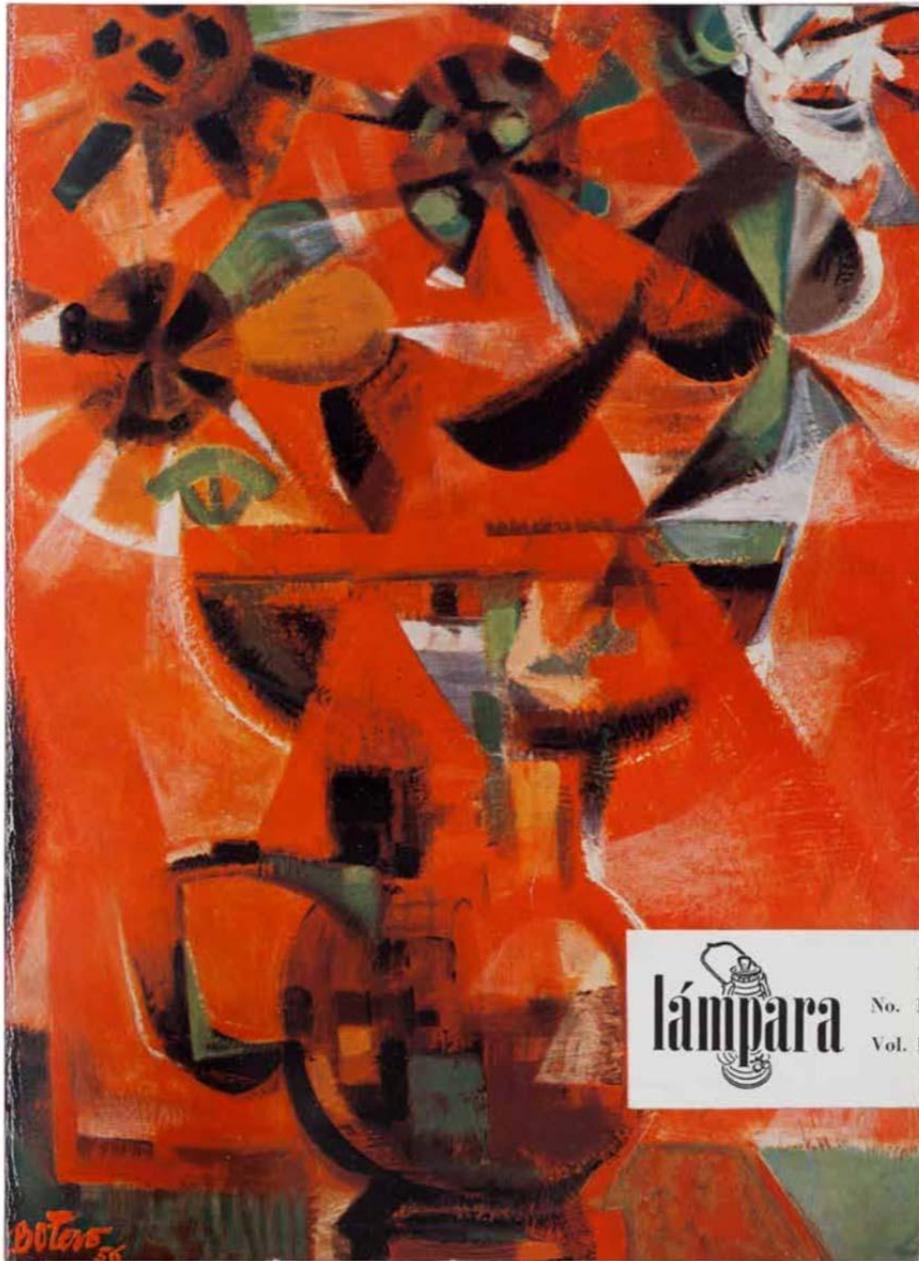
León de Greiff. Y si estas presencias reforzaban el contenido de *Lámpara*, a su vez las propuestas visuales para portadas, ilustraciones, gráficos y diseño en general estuvieron a cargo de jóvenes talentos entre los que vale la pena mencionar a Fernando Botero, Enrique Grau, Héctor Rojas Herazo, Pablo Solano, Augusto Rendón, David Manzur, Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar, Santiago Cárdenas, Ana Mercedes Hoyos, Luis Caballero, Antonio Caro, y Beatriz González entre otros.

Destacó especialmente la presencia del joven Fernando Botero, quien en 1955 regresaba con veintitrés años de su periodo formativo por Europa. **(Fig. 2)** Con una gran necesidad económica, fue reclutado por su amigo Álvaro Mutis para participar en algunos ejemplares de la revista, y el novel maestro, quien aún estaba en la búsqueda de su estilo, dejó unas maravillosas ilustraciones para distintas ediciones.²¹ Grau, Obregón, Ramírez Villamizar y Botero, las cabezas más visibles y talentosas de esta generación dorada del arte colombiano, se turnaron para trabajar en la revista en numerosas colaboraciones. Una de ellas realizada por Grau, ilustraba un cuento corto del joven Gabriel García Márquez titulado “La Sierpe”, quien también estaba aún en plena búsqueda de su estilo literario, y quien también se beneficiaría con un premio otorgado por ESSO por su novela *La mala hora*, novela que antecedió a *Cien años de soledad*.²² **(Fig. 3)** El mismo Enrique Grau sería comisionado en 1957 para hacer un gran mural en la recién inaugurada refinería de ESSO en Cartagena, representando la historia del petróleo.

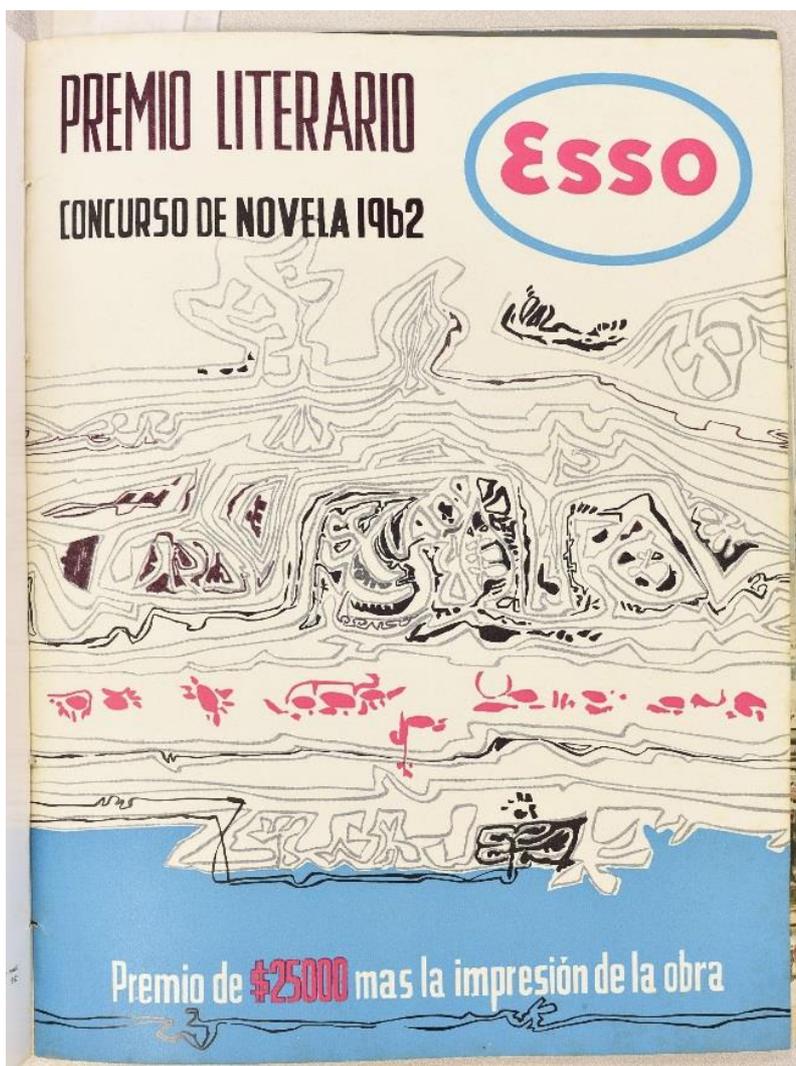
²¹ Fernando Botero. *La búsqueda del estilo: 1949-1963* (2012). Bogotá: Editorial La Bachué, 81.

²² García Márquez, Gabriel (1952). *La Sierpe*. *Lámpara*. Vol. 1. N°. 5. Bogotá: ESSO Colombiana.

De esta forma, todos los artistas tenían a su disposición una empresa que como mecenas les daba soporte económico en tiempos de escasez.



[Fig. 2.] Portada de la revista Lámpara N°. 19 de 1956, con ilustración de Fernando Botero.



[Fig. 3.] Afiche de promoción del Premio Literario Esso de 1962, obtenido por García Márquez.

Otro de los grandes aportes de la revista *Lámpara* fue el aspecto de reportería gráfica y crónica con el cual el fotógrafo cataquero, Leo Matiz, imprimió un sello especial. Sus imágenes para *Lámpara*, especialmente aquellas en que se adentra en las refinerías y estructuras, o sigue los pasos del oleoducto, o en aquellas donde entra a las fábricas de barriles, le permitieron hacer una investigación en torno a la composición de corte abstracto y geométrico que aún le permite ser considerado como un pionero en este tipo de fotografías en el

continente. Además, sus crónicas en los pueblos y las ciudades, poniendo de relieve el progreso con que ESSO contribuía a la evolución de la vida cotidiana, son un magnífico documento corográfico y humano de la Colombia de mitad de siglo.

La cercanía entre Mutis y grandes figuras de la intelectualidad colombiana se convirtió en un puente entre ESSO y la cultura, por lo cual su presencia en la compañía fue clave para ambos círculos. Incluso se llega a mencionar que su posicionamiento en la petrolera era estratégico para poder influir en los parlamentarios del gobierno militar populista de Gustavo Rojas Pinilla²³ (1953-1957), quien había llegado al poder a través de un golpe de Estado contra el conservador Laureano Gómez, que como dijimos era un aliado de los intereses de Estados Unidos. El hecho de que Mutis hubiera comprado a políticos para detener la amenaza de Rojas Pinilla con la nacionalización del petróleo es aun una tesis extraña dada la circunstancia que después el poeta sería encarcelado en México en un juicio contra la ESSO por malversación de fondos—posiblemente por favorecer a través de dineros de la compañía a amigos suyos disidentes políticos. Un conveniente pero discutido caso de contraespionaje.

La “cultura ESSO”

En cualquier caso, el apoyo de Álvaro Mutis a la cultura colombiana través de ESSO excedió su papel de director de *Lámpara*. Recién llegada al país en 1954, la crítica de arte argentina Marta Traba fue apoyada por el poeta para participar en varios programas de radio auspiciados por ESSO transmitidos desde la emisora HJCK, donde inició sus discusiones

²³ Ovejero, José (2011). *Escritores delincuentes*. Ciudad de México: Alfaguara. s.p.

sobre historia de arte y sobre las exposiciones vigentes en la capital. Traba, que a partir de estas intervenciones en los nuevos medios del país detectó la ausencia de un espacio físico de exclusividad para las manifestaciones artísticas más recientes, y ante su entusiasmo por apoyar talentos potenciales frente a un circuito tan reducido para mostrar sus obras, tomó la determinación de fundar un museo. Inicialmente el proyecto quedó firmado en papel a finales de los años cincuenta, pero en 1963, con el auspicio de Intercol (filial de ESSO), se consiguió un local para que fungiera de sede inaugural del museo. Así, el 31 de octubre de 1963, el Museo de Arte Moderno de Bogotá se inauguró en el local de la carrera 7 N° 23-61 con una exposición de otro gran maestro colaborador de *Lámpara*, Juan Antonio Roda.²⁴ Y la argentina, además de recibir el auspicio de la petrolera, tendría como asesor a la figura más influyente de las artes plásticas de Latinoamérica, el curador y director del área artística de la Unión Panamericana en Washington, José Gómez Sicre.

El crítico cubano Gómez Sicre había sido contratado por el presidente colombiano Alberto Lleras Camargo, quien fuera a partir de 1946 el Secretario General de la Organización de Estados Americanos. La División de Artes fue fundada el mismo año con el fin de promover las manifestaciones culturales del hemisferio, generando un programa de exhibiciones que cubriera y favoreciera a todos los países. Sin embargo, con sede en Washington, el propósito principal era que esas manifestaciones fueran reconocidas en Estados Unidos y que pudiera girar en torno a ellas una repercusión comercial que lograra hacer autónomo el comercio de arte de Estados Unidos. Por supuesto, una de las labores ofrecidas por la División de Artes era la de intermediación

²⁴ Zea, Gloria (1994). *El museo de arte moderno de Bogotá: una experiencia singular*. Bogotá, Museo de Arte moderno, 17.

de ventas con instituciones, galerías, museos y coleccionistas.²⁵ Claramente una jugada estratégica más dentro de la “desmarxización” del arte²⁶, como lo define el historiador Serge Guilbaut.

Bajo la dirección de Gómez Sicre la Unión Panamericana se consolidaría como la institución con el centro de documentación más completo sobre artistas latinoamericanos, sala de exposiciones de gran repercusión internacional y promotora de importantes publicaciones recopilatorias del arte de la región. Gómez Sicre además empezó a ser comisionado para organizar exposiciones, apoyar artistas que viajaban a Estados Unidos y promover el viaje de artistas para exhibir su obra en la Unión Panamericana. Desde la capital de Estados Unidos, la promoción al arte latinoamericano consolidó su coleccionismo y promovió la fundación de instituciones culturales a lo largo de todo el continente. Esto además favoreció el contacto e intercambio de exposiciones entre instituciones, convirtiendo a la plataforma en que se consolidaba la Unión Panamericana, en un lugar un poco más accesible para los artistas jóvenes. Para poder dar la impresión de una democracia equitativa frente al poder que Gómez Sicre sabía que había obtenido desde su oficina, él argumentaba diplomáticamente una igualdad de oportunidades de parte del organismo que regentaba:

No ha habido, como cualquier crítica maliciosa podría suponer, inclinación a una tendencia o a un grupo geográfico. El único prejuicio que ha impulsado estas funciones ha sido el de la calidad y el de dar oportunidad a los jóvenes, a los que recién surgen del campo de la creación artística, inyectándoles

²⁵ Union Panamericana (1961). *La Unión Panamericana al servicio de las artes visuales en América*. Washington: Unión Panamericana.

²⁶ Guilbaut, Serge (1983). *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*. Chicago: University of Chicago Press.

estímulo, para tratar de cimentar generaciones establecidas con una reputación continental. Así, en las artes visuales, la Unión Panamericana se convierte en una tribuna para la libre creación, proveyéndoles a las nuevas personalidades la oportunidad que, a veces, en sus medios respectivos no está a su alcance.²⁷

La verdad es que esa democratización dependía de una junta que tanto para sus adquisiciones como para la organización de exposiciones dependía de Gómez Sicre y expertos norteamericanos como Leslie Judd (crítica del diario *Washington Post*), Annemarie Pope (directora del *Traveling Exhibitions Service* de la Institución Smithsonian) y Henri Dorra (Director de la Galería Corcoran). Es decir que imperaba una mirada hegemónica y unidireccional desde Estados Unidos para una organización en apariencia continental con sede única desde su capital. Las palabras anteriormente citadas de Gómez Sicre entran en incongruencia al tomar del mismo texto, un párrafo donde reconoce cómo los movimientos nacionalistas tenían al borde de la crisis al arte latinoamericano hasta la aparición mesiánica de la División de Artes de la Unión Panamericana:

El aislamiento en que venían desenvolviéndose los artistas de Latinoamérica y la falta de articulación de las distintas iniciativas de esa índole, tanto oficiales como privadas, han sido factores adversos a la desaparición del provincianismo estético que tanto estorba la espontánea y libre manifestación del arte continental americano.²⁸

²⁷ Gómez Sicre, José (1961). Recuento. In: *La Unión Panamericana al servicio de las artes visuales en América*. Washington: Unión Panamericana. s.p.

²⁸ Gómez Sicre, José (1961). Labores de aproximación y de estímulo. In: *La Unión Panamericana al servicio de las artes visuales en América*. Washington: Unión Panamericana. s.p.

Desde 1946 el papel de Gómez Sicre como embajador del arte latinoamericano en Washington le permitió el envidiable estatus de poder viajar constantemente a conocer las producciones de los artistas de todo el continente, visibilizar y dar plataforma a los artistas que se alinearan a sus gustos e intereses, como reitera el historiador de arte Alessandro Armato analizando su rol en el modernismo de los años sesenta y quien agrega:

En particular, fue enemigo declarado de todo arte nacionalista y de todo arte puesto al servicio de una ideología. Su misión principal fue la de legitimar e institucionalizar el modernismo latinoamericano acabando con la tradicional influencia en la región del muralismo mexicano y del indigenismo andino.²⁹

Por tanto la correspondencia con la línea ideológica y estética promulgada por Marta Traba era clara.

En su estudio sobre Gómez Sicre, Armato explica como estratégicamente el cubano organiza la fundación de los Museos de Arte de Barranquilla y Cartagena en 1959 y 1960 respectivamente, aprovechándolos como plataformas para seleccionar a sus artistas favorecidos para participar en exposiciones y además apoyarse en empresarios para adquirir obras como parte de las colecciones de los incipientes museos. No sería el único país que sintiera las interferencias de Gómez Sicre. La historiadora de arte mexicana Ana María Torres estudia las implicaciones de su asistencia a la Bienal Interamericana de

²⁹ Armato, Alessandro (2012). La “primera piedra”: José Gómez Sicre y la fundación de los museos interamericanos de arte moderno de Cartagena y Barranquilla. *Revista Brasileira do Caribe*, vol. XII, núm. 24. Goiânia (Brasil): Universidade Federal de Goiás, 384.

Pintura y Grabado en México durante 1958 y el Salón Esso en 1965³⁰, en ambas, acusado públicamente de inmiscuirse en los eventos para favorecer artistas de sus intereses.

De esta manera, las exposiciones de arte estaban completamente politizadas hasta el punto que los bandos que emergían en la polémica parecían ser la extensión de un conflicto entre el realismo socialista y la libertad de expresión del arte abstracto. Pero la curiosa correspondencia entre el pensamiento de Marta Traba y Gómez Sicre parecía para algunos ir más allá que la afinidad de gustos frente a estilos y la defensa a ultranza por unos artistas de lenguajes novedosos. El historiador colombiano Álvaro Tirado Mejía recuerda que

el hecho de que muchos de los planteamientos de Marta Traba sobre el arte coincidieran con los que desde su posición en Washington expresaba Gómez Sicre llevó a que Pedro Nel Gómez la tachara en forma acalorada de agente de la CIA y a que dijera que Obregón era una farsa dirigida por Nelson Rockefeller.³¹

La historiadora Shifra Goldman fue más directa al acusar a Marta Traba de ser una de las agentes al servicio norteamericano para encargarse de desanimar la producción de corte socialista, el indigenismo en Colombia y el muralismo mexicano entre ellos. Que Traba tuvo un gran apoyo desde Washington para sus proyectos no es un secreto, publicando gracias al contacto con la Unión Panamericana varios libros y curando exposiciones que además le permitieron consolidar a los artistas que estaban dentro de sus intereses. Y este apoyo recibido por

³⁰ Torres, Ana María (2013). Guerra cultural en América Latina: debates estéticos y políticos. *Cátedra de Artes*. N°. 14. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.

³¹ Tirado Mejía, *Los años sesenta: una revolución en la cultura*. [op.cit.]. Tirado Mejía se basa en el testimonio del artista Carlos Correa, compilado en su libro titulado *Conversaciones con Pedro Nel*. Medellín: Secretaria de Cultura de Antioquia, 1998, 97.

parte de multinacionales como ESSO era tan evidente en contraste con los pocos estímulos del gobierno colombiano a las manifestaciones culturales nacionales que llevó a Traba a decir una polémica e incómoda verdad: “si tuviéramos que ponerle nombre a la actual cultura, deberíamos llamarla ‘Cultura Esso’, cosa que debería sonrojar a quienes dirigen este país.”³²

En cualquier caso, Traba veía que los modelos de constitución de los grandes museos norteamericanos no eran dependientes del Estado sino de la empresa privada, por lo cual el modelo, por asesoría de Gómez Sicre, era perfectamente aplicable al caso colombiano.

Arte colombiano para el mundo

Esta fructífera asociación entre la empresa privada y la cultura le permitiría al país por primera vez dar a conocer su producción artística en el exterior gracias a una serie de grandes exposiciones realizadas entre 1960 y 1964.

La primera, fue patrocinada por Intercol y exhibida en Estados Unidos bajo el nombre de “3.000 años de arte colombiano”, (**Fig. 4**) que como podía colegirse de su nombre, pretendía contar la historia total de las manifestaciones nacionales a través de piezas emblemáticas de cuatro periodos: arte precolombino, arte colonial, arte del siglo diecinueve y arte contemporáneo. Los primeros aspectos fueron mostrados a partir de piezas albergadas en las colecciones de los museos del país. Y para el

³² Torres García, A. (12 de marzo de 1961). El intercambio cultural superará el subdesarrollo del país. *El Tiempo*. Citado in: Acuña, Ruth (1991). *Arte, crítica y sociedad en Colombia: 1947-1970*. Bogotá: Tesis de grado, Departamento de Sociología, Universidad Nacional de Colombia, 66.

último periodo se integró la participación y asesoría de Marta Traba y de Gómez Sicre.



[Fig. 4.] Fotografía de la exposición “3000 años de arte colombiano” en la Universidad de Miami. Imagen de Leo Matiz. 1960.

El cubano comentó a través de la revista *Américas*, órgano informativo de la Unión Panamericana para todo el continente:

Este milagro de transportar obras pesadísimas y altamente costosas desde Colombia hasta los Estados Unidos, ha sido posible gracias al entusiasmo y generosidad de la International

Petroleum Company, quien acometió la empresa, asesorada por técnicos colombianos y norteamericanos.³³

Gómez Sicre se refería a cuatro toneladas de obras de arte, aseguradas en ciento cincuenta mil dólares, transportadas en los aviones privados de ESSO, camiones con guardas armados, además de la logística de la Universidad de Miami para cumplir con el objetivo de la exposición. Sin duda, era hasta el momento la exhibición de arte colombiano más ambiciosa nunca antes realizada como el mismo curador comentó:

Esta exposición es uno de los esfuerzos más valiosos que se han hecho de mostrar la cultura artística de un país latinoamericano en los Estados Unidos y solo tiene un precedente en la exhibición que antes de la segunda Guerra Mundial envió México al Museo de Arte Moderno de Nueva York.³⁴

“3.000 años de arte colombiano” se inauguró inicialmente en la Lowe Art Gallery en el campus de la Universidad de Miami, el 12 de marzo de 1960, con la presencia del presidente Lleras Camargo, quien coincidía con una visita diplomática en Estados Unidos, y quien satisfecho con la representación de Colombia, condecoró al presidente de la Universidad de Miami, Jay. F. Pierson, y al presidente de la International Petroleum Company, J. K. Jameson, con la Cruz de Boyacá, una de las distinciones más importantes de Colombia “por sus realizaciones en favor de la cultura colombiana.”³⁵ La verdad es que el presidente Lleras, más que viajar con el ánimo de inaugurar una exposición tenía asuntos comerciales que tratar con el gobernador de Nueva York, Nelson

³³ Gómez Sicre, José (1960). 3,000 años de arte colombiano. *Américas*. Vol 32. N°. 7. Washington, 23.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *El Tiempo* (1960). Alberto Lleras, predicador de nuestra herencia libertaria. Bogotá, 17 de abril, 8.

Rockefeller—dueño mayoritario de la ESSO—a quien le dedicaría unas palabras en su discurso de encuentro durante esta visita:

Todo ello contribuyó a establecer una amistad que se ha ido haciendo más grande con el tiempo. Dudo que haya dos personas, nacidas en tan diferentes países y circunstancias, que hayan discutido con más sinceridad y más acuerdo de puntos de vista los problemas políticos en que han estado envueltos, como servidores públicos que quienes hoy desempeñan la Gobernación de Nueva York y la Presidencia de Colombia[...].³⁶

Una bella y conveniente amistad

El éxito de la exposición se revela en los quince mil seiscientos ochenta y dos visitantes en el mes que duró abierta. Por tanto, la exhibición fue enviada a Washington para ampliar la muestra, dejándola a manos de Gómez Sicre para que se inaugurara en las instalaciones de la OEA, el 21 de junio del mismo año.³⁷

Una iniciativa semejante fue patrocinada nuevamente por ESSO en 1962, esta vez para exponer una muestra de arte colombiano en Europa. La selección pretendía ser una mirada histórica al arte colombiano, basada en las colecciones del Museo del Oro, el Museo de Arte Colonial, el Instituto Colombiano de Antropología y el Museo Nacional para hacer una panorámica al arte entre sus raíces precolombinas y el arte del siglo diecinueve. La selección de artistas

³⁶ Lleras Camargo, Alberto (1960). Palabras del presidente de Colombia en el banquete ofrecido por el Gobernador del Estado de Nueva York, 11 de abril de 1960. In: *Discursos pronunciados por el presidente Dr. Alberto Lleras Camargo con ocasión de su visita a los Estados Unidos*. Bogotá: República de Colombia, 68.

³⁷ Una exposición colombiana (1960). *El Tiempo*. Bogotá, 28 de junio, 5.

contemporáneos contaba con obras de Fernando Botero, Luciano Jaramillo, David Manzur, Edgar Negret, Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez, Antonio Roda, Lucy Tejada, Armando Villegas, Guillermo Wiedemman y Nirma Zárate. La exposición, titulada sucintamente “Arte de Colombia”, se presentó entre marzo y abril de 1962 en la Galería Nacional de Arte Moderno de Roma.



arte de **Colombia**

[Fig. 5.] Afiche de promoción de la exposición “Arte de Colombia”. 1962.

(Fig. 5 y 6) Entre abril y mayo se mostró en el Liljevalchs Konsthall de Estocolmo; luego viajó a Colonia³⁸; entre agosto y septiembre la exposición se exhibió en el Staatliche Kunsthalle de Baden-Baden³⁹; entre noviembre y diciembre se llevó a cabo en Madrid en la Sociedad Española de Amigos del Arte⁴⁰, y finalmente en diciembre en el Palau de la Virreina en Barcelona.



[Fig. 6.] La presentadora y periodista cultural Gloria Valencia de Castaño con el afiche de la exposición en Roma. 1962.

³⁸ ESSO Colombia (1962). *Arte Colombiano: schätze aus Kolumbien ; ausstellung im overstolzenhaus zu koln vom 16 juni bis 12 August 1962*. Bogotá: Esso Colombiana.

³⁹ Arte Colombiano en Baden-Baden (1962). *El Tiempo*. Bogotá, Agosto 25, 13.

⁴⁰ Apertura de la exposición ‘Arte de Colombia’ (1962). *ABC*, Madrid, 13 de noviembre, s.p.

Y si estas exposiciones se encargaban de dar a conocer las prácticas artísticas consolidadas del país, también faltaba un estímulo para los jóvenes artistas. En el año 1964 el Museo de Arte Moderno de Bogotá—dirigido por Marta Traba—e Intercol se asociaron para promover una idea de la crítica argentina: un salón exclusivo para artistas jóvenes, de tal forma que no despertara las molestias y suspicacias que dejaban los salones oficiales cuando los maestros mayores perdían las premiaciones frente a sus novatos colegas. Fundado como el Salón Intercol de Arte Joven, fue patrocinado por la filial de ESSO en Colombia, y asesorado por Gómez Sicre desde la Unión Panamericana, presencia que daba una alta calidad al evento. Se trataba de un concurso por convocatoria abierta para pintores y escultores menores de treinta y cinco años, contando como jurados a Gómez Sicre, Traba y Alejandro Obregón. (Fig. 7)

Los primeros premios se otorgaron a Fernando Botero en pintura y Feliza Bursztyn en escultura. Los artistas fueron premiados con una bolsa de trabajo mientras que las obras galardonadas pasaron a ser parte de la colección de Intercol. De esta forma, el objetivo de todas las instituciones había quedado satisfecho, pues se había cumplido con premiar, patrocinar y mediatizar las propuestas de artistas que se acercaban a nuevas estéticas en arriesgadas búsquedas formales (abstraccionismo, informalismo y nueva figuración). La idea del salón había sido un éxito que excedía sus propósitos iniciales, por lo cual ESSO planteó extender la propuesta a los demás países latinoamericanos.



[Fig. 7.] Afiche del Primer Salon Intercol realizado en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. 1964.

Las filiales de Esso en cada país replicaron el evento entre 1964 y 1965, pero hay que tener presente que de las dieciocho versiones hechas, Sicre fue jurado en nueve de ellas. Solamente se abstuvo en el caso de República Dominicana, México, Puerto Rico y Haití, mientras que participó en la de Argentina, Brasil, Centroamérica (incluidas El Salvador, Nicaragua, Guatemala, Costa Rica) y Panamá, Chile, Colombia, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela. Los resultados generales daban

una generación relativamente homogénea, coherente, antiacadémica y mayoritariamente abstracta.

En marzo de 1965, una vez otorgados los premios en todos los certámenes, se presentó en las instalaciones de la Unión Panamericana en Washington, el Salón ESSO de Jóvenes Artistas que reunía a los ganadores y segundos puestos de escultura y pintura de cada país.⁴¹ Entre ellos para señalar algunos de los más destacados estaban: Ary Brizzi y Rogelio Polesello (Argentina); Lilia Carrillo (México); Rodolfo Abularach (Guatemala); Fernando De Szyszlo (Perú); Feliza Burztyn, Fernando Botero y Nirma Zárate (Colombia); en total cincuenta y nueve artistas de dieciocho países. El alcance del evento se demuestra en que el mismo presidente de los Estados Unidos, Lyndon B. Johnson escribió unas breves palabras en el catálogo del Salón:

[el Salón] será un logro cultural y una inspiración para todos aquellos que buscan promover a través de las artes un profundo y enriquecedor entendimiento entre nuestras gentes. [...] Es además alentador que la Unión Panamericana y una compañía

⁴¹ Los artistas participantes en esta versión continental fueron: (Argentina) Felipe Aldama, Ary Brizzi, Víctor Chab, Ernesto Deira y Rogelio Polesello; (México) Olivier Seguin, Fernando García-Ponce, Lilia Carrillo y Guillermo Castaño. (Venezuela) Edgard Guinand, Francisco Hung, Humberto Jaimes-Sánchez y Víctor Valera; (República Dominicana) Domingo Liz, Gilberto Hernández y Candido Bido; (Puerto Rico) Tomas Batista, Olga Albizu, Luis Hernández-Cruz y Rafael Ferrer; (Guatemala) Rodolfo Abularach, Efraín Recinos y Roberto González-Goyri; (Panamá) Antonio Alvarado y Guillermo Trujillo; (Chile) Gracia Barrios, Sergio Castillo, Juan Egenau-Moore y Guillermo Núñez; (Uruguay) Ruisdael Suarez, Hermenegildo Sabat y Ernesto Cristiani; (El Salvador) Carlos Cañas y Víctor Manuel Rodríguez-Preza; (Paraguay) Carlos Colombino, Hermann Guggiari y Lotte Schulz; (Haití) Lionel Derenoncourt, María José Gardere y Mortes Merisier; (Costa Rica) Lola Fernández y Carlos Moya-Barahona; (Honduras) Gelasio Gimenez y Arturo Luna; (Nicaragua) Silvio Miranda y Orlando Sobalvarro; (Perú) Daniel Yaya, Manuel Pereira, Fernando De Szyszlo y Alberto Guzmán; (Brasil) Alberto Teixeira, Yutaka Toyota, Nicolas Vlavianos y Mauricio Salgueiro; (Colombia) Álvaro Herrán, Feliza Burztyn, Francisco Cardona, Fernando Botero y Nirma Zárate. Algunos nombres sonarán familiares mientras que otros parecen haber desaparecido en el tiempo.

privada hayan sumado fuerzas para hacer este festival posible, ya que es a través de esta dedicada sociedad, que nuestro Hemisferio crecerá en fortaleza y libertad.⁴²

El discurso hemisférico de Johnson y la elogiosa mención tácita a ESSO, sobresalen ocultando el desconocimiento del presidente al acontecimiento, al cual llama en varias ocasiones Festival de Arte.

Y Sicre, que si sabía bien de que trataba, aun así debía pagar tributo a la compañía patrocinadora:

Un día la International Petroleum llegó con una idea. Esta compañía afiliada a la organización Esso y con intereses en varios países latinoamericanos tenía un proyecto naciente y venía en busca de nuestra experiencia para llevarlo adelante. Con fe en el arte de Latinoamérica, le ofrecimos como instrumento nuestro ejercicio de veinte años consecutivos, esa acumulación de datos de primera mano que constituye nuestra División de Artes Visuales. La idea venía ya delineada: un concurso para los jóvenes pintores y escultores de nuestros países. En dos o tres entrevistas la maduramos en todos sus detalles. Vi enseguida el alcance del plan y sus ángulos más positivos.⁴³

⁴² “[The Salon] will be a cultural achievement and an inspiration to all of us who seek to promote through the arts a deeper and richer understanding among our peoples. [...] It is heartening also that the Pan American Union and a private company have joined forces to make this Festival possible, for it is through this type of dedicated partnership, that our hemisphere will grow in strength and freedom.” [La traducción es mía: Autor.] Pan American Union (1965). *Esso Salon of Young artists*. Washington: Pan American Union.

⁴³ “One day International Petroleum, one of the Esso companies operating in Latin America, came to me with the germ of an idea, for whose development they sought to draw on the experience of the Pan American Union's Division of Visual Arts, an

Cada uno de los cincuenta y nueve artistas participó con la obra ganadora en cada uno de los certámenes nacionales, y el jurado, conformado por el director del Museo de Arte del Instituto Carnegie, Gustave von Groschwitz, el director del Museo Solomon R. Guggenheim, Thomas M. Messer, y el director de colecciones del Museo de Arte Moderno de Nueva York, Alfred H. Barr, otorgaron el premio al argentino Rogelio Polesello, por un trabajo que, consecuente con su producción, puede ser descrito como de abstracción geométrica y un interés notorio por el arte óptico.

En algunas investigaciones anteriores me concentré en evaluar los motivos por los cuales la generación de artistas nacionalistas de los años veinte no solo fueron relevados sino que históricamente habían sido censurados durante varias décadas por la efectiva estrategia que la crítica argentina Marta Traba orquestó contra ellos⁴⁴, posicionándose en los medios de comunicación y convirtiéndose internacionalmente en el referente más importante de curadora/crítica de arte colombiano. Esto le permitió a la vez que visualizar a su generación victoriosa, sepultar en Colombia a sus contradictores a través del olvido y de la indiferencia en las historias de arte oficiales que a partir de entonces se escribieran. En el momento en que escribí esta hipótesis, argumentada en las agrias polémicas entabladas de parte y parte a través de la prensa, no reparé en que el entramado de estas relaciones continentales podía tener una trastienda más compleja y maquiavélica, pero a partir de cabos sueltos de otros historiadores se puede colegir que este supuesto proceso natural de ruptura que se había llevado en

experience which represented some twenty consecutive years of collecting firsthand information on Latin American art. The idea was that of a contest for young painters and sculptors of the land to the south of the United States and I seized at once the significance of the plan and the many positive benefits it offered." *Ibid.*

⁴⁴ *La llamada de la tierra: el nacionalismo en la escultura colombiana.* [op. cit.].

los países indigenistas por medio de sus prácticas artísticas coincidía con el éxito internacional de nuevos creadores con lenguajes más universales y contemporáneos. Ahora, puesto a que la Guerra Fría Cultural de la que habla Stonor Saunders se localiza temporalmente después de la Segunda Guerra Mundial, es apenas lógico que en Colombia el apogeo de esa corriente artística socialista en el arte colombiano se hubiera visto como un desgaste natural a casi tres décadas de vigencia, apogeo que se apoya en un empujón por la presencia vital de Marta Traba y una floreciente generación de artistas talentosos.

La repercusión de ese proyecto interamericano en tiempos de tensión política mundial, dirigido desde Washington a través de diversas instituciones culturales, es evidente en el apoyo de la Unión Panamericana a la internacionalización del arte colombiano y en el emprendimiento que multinacionales norteamericanas como ESSO promovían para generaban fuertes lazos entre la economía, la cultura y la política de los dos países. La revista *Lámpara* y los demás proyectos patrocinados por ESSO durante este periodo han sido, para el caso de la historia del arte colombiano, un caso subvalorado de estudio frente a los fenómenos macropolíticos del siglo veinte y su directa relación o influencia en los procesos artísticos. Si bien a estas intervenciones debe agradecerse la conexión del arte colombiano en un circuito más amplio, y la consolidación de un grupo descollante de artistas a nivel internacional, también deja un sinsabor en su proceder de ente censorador y descalificador de una miríada de artistas que encontraban el arte como una manifestación social, política y comunicativa. Por fortuna las historias siempre dan espacio para ser reescritas.

REFERENCIAS

ABC (1962). Apertura de la exposición 'Arte de Colombia. Madrid, 13 de noviembre.

Acuña, Ruth (1991). *Arte, crítica y sociedad en Colombia: 1947-1970*. Bogotá: Tesis de grado, Departamento de Sociología, Universidad Nacional de Colombia.

Allman, J. T. (2013). *Finding Florida: the true history of the sunshine state*. New York: Atlantic Monthly Press.

Armato, Alessandro (2012). La "primera piedra": José Gómez Sicre y la fundación de los museos interamericanos de arte moderno de Cartagena y Barranquilla. *Revista Brasileira do Caribe*, vol. XII, núm. 24. Goiânia (Brasil): Universidade Federal de Goiás.

Benett, James (2016). *Subsidizing culture. Taxpayer enrichment of the creative class*. Nueva York: Routledge.

Cockcroft, Eve (1985). Abstract expressionism. Weapon of the cold war. In: *Pollock and after: the critical debate*. Nueva York: Harper & Row.

Craven, David (1998). *Abstract Expressionism as Cultural Critique: Dissent During the McCarthy Period*. Cambridge: Cambridge University Press.

Dorfman, Ariel y Matelart, Armand (1976). *Para leer al pato Donald*. Bogotá: Siglo veintiuno editores.

El Tiempo (1960). Alberto Lleras, predicador de nuestra herencia libertaria. Bogotá, 17 de abril..

El Tiempo (1960). Una exposición colombiana. Bogotá, 28 de junio.

El Tiempo (1962). Arte Colombiano en Baden-Baden. Bogotá, 25 de agosto.

ESSO Colombia (1962). *Arte Colombiano: schätze aus Kolumbien ; ausstellung im overstolzenhaus zu koln vom 16 juni bis 12 August 1962*. Bogotá: Esso Colombiana.

Fernando Botero. *La búsqueda del estilo: 1949-1963* (2012). Bogotá: Editorial La Bachué.

Fox, Claire (2013). *Making art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

García Márquez, Gabriel (1952). La Sierpe. *Lámpara*. Vol. 1. N°. 5. Bogotá: ESSO Colombiana.

Gómez Sicre, José (1960). 3,000 años de arte colombiano. *Américas*. Vol 32. N°. 7. Washington.

Gómez Sicre, José (1961). Labores de aproximación y de estímulo. In: *La Unión Panamericana al servicio de las artes visuales en América*. Washington: Unión Panamericana.

Gómez Sicre, José (1961). Recuento. In: *La Unión Panamericana al servicio de las artes visuales en América*. Washington: Unión Panamericana.

Guilbaut, Serge (1983). *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*. Chicago: University of Chicago Press.

Jachec, Nancy (2000). *The Philosophy and Politics of Abstract Expressionism: 1940-1960*. Cambridge: University of Cambridge.

La llamada de la tierra: el nacionalismo en la escultura colombiana (2009). Bogotá: Alcaldía de Bogotá – Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

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

Menand, Louis (2005). Unpopular front. *The New Yorker*, 17 de octubre. Disponible en: <https://www.newyorker.com/magazine/2005/10/17/unpopular-front> [Consultado el 15 de diciembre de 2017.]

Moreno Moya, Nadia (2013). *Arte y juventud. El Salón Esso de artistas jóvenes en Colombia*. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes.

Ovejero, José (2011). *Escritores delincuentes*. Ciudad de México, Alfaguara.

Pan American Union (1965). *Esso Salon of Young artists*. Washington: Pan American Union.

Sadler, Irving (1970). *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*. New York: Praeger.

Sánchez, Gonzalo (1985). La violencia y sus efectos en el sistema político colombiano. In: *Once ensayos sobre la violencia*. Bogotá, Centro Gaitán.

Sebreli, Juan José (2000). *Las aventuras de la vanguardia*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Secretaria General de los Estados Americanos (1963). *El Sistema Interamericano. Su evolución y función actual*. Washington, D.C.: Unión Panamericana.

Sofer, Douglas (2001). Gaitán y la CIA: la evidencia. *Semana*, 7 de mayo. Disponible en: <<http://www.semana.com/nacion/articulo/gaitan-cia-evidencia/45925-3>> [Consultado el 5 de febrero de 2015.]

Stonor Saunders, Frances (2013). *La CIA y la guerra fría cultural*. Bogotá: Random House Mondador.

Stonor Saunders, Frances (1995). Modern art was CIA weapon. *The Independent*, 21 octubre. Disponible en: <http://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html> [Consultado el 15 de diciembre de 2017.]

Thompson, Don (2014). *La supermodelo y la caja de Brillo*. Barcelona: Editorial Planeta.

Tirado Mejía, Álvaro (2014). *Los años sesenta: una revolución en la cultura*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.

Torres García, A. (1961). El intercambio cultural superará el subdesarrollo del país. *El Tiempo*, 12 de marzo.

Torres, Ana María (2013). Guerra cultural en América Latina: debates estéticos y políticos. *Cátedra de Artes*. N°. 14. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.

Union Panamericana (1961). *La Unión Panamericana al servicio de las artes visuales en América*. Washington: Unión Panamericana.

Wigal, Donald (2006). *Pollock. Veiling the image*. Londres: Parkstone.

Zea, Gloria (1994). *El museo de arte moderno de Bogotá: una experiencia singular*. Bogotá, Museo de Arte moderno.