

Universidad Nacional de General Sarmiento
Instituto del Desarrollo Humano
Maestría en Historia Contemporánea

**La creación del Museo de Arte Moderno de Cartagena de Indias:
artistas, gestores culturales y procesos de negociación en el campo artístico, 1959 -
1979**

Albertina Andrea Cavadia Torres
Tesista

Dr. Ernesto Bohoslavsky
Director

Buenos Aires, Argentina
2020

Resumen

La presente tesis aborda la confluencia de gestiones en el campo cultural que hizo posible la constitución de Museo de Arte Moderno de Cartagena (MAMC) en la segunda mitad del siglo XX. Planteamos que, la creación del MAMC demandó de una serie de negociaciones que se dieron entre 1972 y 1979 inspiradas en la restauración de un acervo de obras de la primera iniciativa de museo de arte en la ciudad en 1959. En esta línea, estudiamos cómo la Junta directiva del Museo desde su constitución legal, administrativa y espacial desplegó la búsqueda de un lugar social privilegiado para luchar por su funcionamiento. Para esto se utilizaron fuentes orales, el archivo del diario *El Universal*, el Archivo Histórico de Cartagena (AHC), el archivo del MAMC y el repositorio digital del Museum of Fine Arts de Houston.

Abstract

This thesis address the confluence of efforts that made possible the constitution of the Museum of Modern Art of Cartagena (MAMC) in the cultural field in the second half of the 20th century. We propose that the creation of the MAMC required a series of negotiations that took place between 1972 and 1979 for its conception inspired by the restoration of a collection of works from the first art museum initiative in the city in 1959. In this line, we study how the Board of Directors of the Museum from its legal, administrative and spatial constitution deployed the search for a privileged social place to fight for its operation in Cartagena. This from oral sources, the archive of the newspaper El Universal, the Historical Archive of Cartagena (AHC), the archive of the Museum of Modern Art of Cartagena and the digital repository of the Museum of Fine Arts of Houston.

Eso es lo que más me ha fascinado siempre de Cartagena: el raro destino de sus casas y de sus cosas. Todas parecen tener vida propia, tanto más cuanto más muertas parecen, y van cambiando de forma y de utilidad en el tiempo, mudándose de sitio y de oficio mientras sus dueños pasan de largo por la vida, sin demasiado ruido.

Gabriel Garcia Marquez, 1980

Índice	
Agradecimientos	1
Introducción	2
Estado de la cuestión	5
Sobre la creación de museos de arte moderno	6
Los agentes estatales y privados en la gestión de museos	11
El museo como institución del campo artístico y cultural	15
Estructura de la tesis	19
Capítulo 1. Promoción cultural en Cartagena a mediados del siglo XX: el caso del Museo Interamericano de Arte Moderno	22
Las experiencias del arte moderno en Cartagena	24
José Gómez Sicre y la circulación de arte moderno colombiano	35
La actividad cultural y los artistas locales en los años sesenta	59
Conclusiones	69
Capítulo 2. Procesos de negociación en la creación del Museo de Arte Moderno de Cartagena, 1972-1977	71
Declaración institucional del MAMC en 1972	72
Actividad artística y cultural en la ciudad en paralelo al MAMC, 1972-1977	84
Disputas por el espacio del MAMC entre 1972 y 1977	91
Las luchas por la reactivación del MAMC, 1977	102
Conclusiones	107
Capítulo 3. La reapertura del MAMC en 1979 y su impacto sobre la vida artística de Cartagena	110
Galerías, museos y <i>snobs</i>	111
La gestión de recursos para la adecuación del Museo, 1978- 1979	122
La reapertura del MAMC en 1979	129
Conclusiones	139
Consideraciones finales	141
Bibliografía	146
Anexos	164

Tabla de Ilustraciones

Imagen No. 1. Asistentes a la exposición de 1959.....	49
Imagen No. 2. “Vista a Tegucigalpa” de Velásquez (1957)	51
Imagen No. 3. “Composición abstracta” de Grau (1958).....	52
Imagen No. 4. “Cóndor” de Obregón (1959).....	52
Imagen No. 5. “Carnicero” de Cuevas (1957)	53
Imagen No. 6. Salón Interamericano de Arte Moderno, 1959.....	54
Imagen No. 7. Inauguración de la Sección de Escultura del Instituto Musical.....	64
Imagen No. 8. “Bodegón” de Gómez Jaramillo.....	85
Imagen No. 9. “Oro y negro” de Ramírez Villamizar (1957).....	77
Imagen No. 10. Miembros históricos del Museo	80
Imagen No. 11. Logo del MAMC, 1972.....	82
Imagen No. 12. Exposición de Lemaitre, 1972.....	93
Imagen No. 13. Prepara exposición Enrique Grau, 1972.....	94
Imagen No. 14. Mapa del traslado del MAMC.....	99
Imagen No. 15. Planos de calificación del MAMC.....	100
Imagen No. 16. Trazos de la fachada del edificio del MAMC.....	101
Imagen No. 17. Página de Arte 7 días.....	118
Imagen No. 18. Localización de instituciones culturales en Cartagena, 1977- 1979.....	121
Imagen No. 19. MAMC, 1978.....	124
Imagen No. 20. Plano del edificio colonial del MAMC.....	126
Imagen No. 21. Detalle de aspecto interior del MAMC.....	127
Imagen No. 22. Inauguración del MAMC en 1979.....	133
Imagen No. 23. Curaduría de 1979.....	135
Imagen No. 24. En el MAMC Taller de Arte de Medellín.....	136

Agradecimientos

A Dios por sus bondades. Ser favorecida por el programa de Becas Roberto Carri del Ministerio de Educación y Deporte de Argentina fue una experiencia de vida muy valiosa. A mis padres, hermanos y familiares por la confianza en que mis sueños sean los suyos. A los docentes que integran las diferentes cátedras de la Maestría en Historia Contemporánea, en particular, a mi tutor el Doctor Ernesto Bohoslavsky por ser un gran guarda costa. A mis compañeros de cursada por su solidaridad, en especial, a Mariana Brondino, Mónica Alcántara, Nicolás Fernández, Belén Lo Russo y Ximena González por los debates académicos, las aventuras dentro del conurbano bonaerense y la suma de cualidades latinoamericanas: los animalitos del bosque.

En Cartagena, le agradezco a las directivas del Museo, artistas, gestores culturales e investigadores que apoyaron este proyecto Yolanda Pupo, María Pía Mogollón, Eduardo Hernández, Eduardo Polanco, Teresa Perdomo, Cesar Gutiérrez, Camilo Calderón, Jason Vital, Lázaro Valdelamar, Marta Zúñiga, Lázaro Diz, Miguel Rodríguez y Nancy Correa. Al Doctor Jesús Olivero y su grupo de investigación por el intenso amor a la labor académica. Y a mis colegas María Teresa Valdelamar, Gloria Martínez, Lilia Martínez y Leonardo Ospina porque entre la experiencia académica y la amistad me ayudaron a empacar el caribe en una maleta, porque “el caribe es uno solo”.

Por último, agradezco a todos los nacionales que me recibieron y extranjeros que me acompañaron a sentirme como en casa, en especial, Agustín Fertonani, Micaela Becker y sus familias; a mis amigos Laura García, Georgina Frías, María Matheus, Lizeth Vélez, Héctor López, Gladys Solano, Rafael Bautista, Camilo Galván, Jorge y Santiago Londoño con cariño por mantenernos en la lucha.

Introducción

Esta tesis responde al estudio de los vínculos en el espacio social que hicieron posible la creación del Museo de Arte Moderno de Cartagena (MAMC)¹ en la segunda mitad del siglo XX. Nos interesa entonces situar los conflictos y las negociaciones entre determinados individuos para la formación del Museo, considerando que, esta es una institución que se constituye en 1972 a partir de la restauración de un acervo de obras de la primera iniciativa de museo de arte en la ciudad en 1959; y atravesó una serie de continuidades y discontinuidades en su funcionamiento entre 1972 y 1979.

El objetivo principal que persigue este trabajo es identificar cómo convergen intereses de los artistas, los administradores culturales y los agentes del campo político y económico en la creación del MAMC entre 1972 y 1979. Este propósito se apoya en tres objetivos específicos con que pretendemos contribuir a la historia del Museo. Primero, nos proponemos analizar el establecimiento del primer proyecto de museo de arte moderno en el espacio social cartagenero a mediados del siglo XX. Segundo, pretendemos reconocer los procesos de negociación que permitieron a los artistas y sujetos interesados en la constitución del MAMC la toma de posición en el campo cultural entre 1972 y 1977. Tercero, pretendemos estudiar la burocratización del MAMC que le permitió mejorar su inserción en la actividad artística y cultural de la ciudad entre 1978 y 1979.

En este sentido, esta tesis buscar recuperar la conformación del MAMC orientada por las preguntas: ¿Cuál fue el perfil de los agentes que gestionaron la creación del Museo y los límites de su agencia? ¿Cómo fue la búsqueda de recursos e institucionalidad? ¿Cómo hizo parte el MAMC del juego por el control del capital simbólico? ¿Qué lugar tuvo el MAMC en las prácticas coleccionistas y expositivas del campo cultural?

¹ Registrado como Museo de Arte Moderno de Cartagena por lo que sus iniciales corresponden a MAMC al igual que su logo institucional (Acta No. 008175, 1972), distinguido en la prensa como MAM.

Las fuentes analizadas evidencian que, la creación del MAMC parte del patrimonio artístico recuperado del proyecto de Museo Interamericano Arte Moderno (MIAM) para acceder a un espacio bien atendido en el campo cultural de la ciudad. En esta línea, proponemos que la gestión institucional del MAMC corresponde a una serie de negociaciones y disputas por parte de artistas y administradores culturales con el campo del poder entre 1972 y 1979. Sus gestores están constantemente intentando dar cuenta del patrimonio artístico y el deseo de fomentar el arte local para desprovincializar la actividad cultural; por otro lado, los agentes del campo del poder convergen en el MAMC con el interés económico de articularlo a las iniciativas turísticas de acondicionamiento del casco histórico. En este sentido, es posible argumentar que la creación del MAMC es el resultado de discusiones colectivas y de confluencia de intereses.

La hipótesis general está acompañada de tres hipótesis particulares, en primer lugar, proponemos que la actividad cultural en Cartagena durante la década del cincuenta y sesenta fue un terreno de luchas y tensiones marcadas por la emergencia de nuevas iniciativas propuestas por políticos, historiadores, artistas, escritores y músicos anclados al proyecto de modernización de la ciudad. Una fracción estaba concentrada en capitalizar la actividad cultural alrededor de la históricación del pasado heroico del puerto y su patrimonio arquitectónico colonial y republicano. Mientras que otra acogió la promoción cultural como una oportunidad para renovar y visibilizar nuevos sujetos históricos, tendencias artísticas y literarias; Este último grupo encontró en la adquisición de obras del “Salón Interamericano de Arte Moderno” gestionado por José Gómez Sicre, director del programa regular de exhibiciones de arte de la OEA, la oportunidad para reafirmar la necesidad de un museo en el espacio social cartagenero. La constitución de este proyecto llamado Museo Interamericano de Arte Moderno careció de herramientas administrativas y apoyo económico para el desarrollo de sus actividades. Predominando entidades mejor atendidas por el gobierno local como la Academia de Historia de Cartagena (AHC). La ausencia de recursos del

MIAM lo convirtió en un acervo de obras recuperadas para la concepción del MAMC.

En segundo lugar, consideramos como hipótesis que la constitución del MAMC en 1972 como entidad privada de responsabilidad social y sin ánimo de lucro, tuvo un formato administrativo de beneficencia, al igual que las sociedades de mejoras y ornato. El Museo partió de la recuperación del acervo de obras del proyecto de MIAM, las narrativas internacionales de la gestión de Gómez Sicre y la ausencia de instituciones de este tipo en la ciudad para articularse como patrimonio artístico de la ciudad y exigir atención financiera. Por lo cual, la Junta directiva compuesta por Enrique Grau, Alejandro Obregón, Yolanda Pupo, Héctor Díaz, Jaime Gómez O'Byrne y Fulgencio Lequerica pretendió sustentarse de las influencias y el capital simbólico de sus representantes en la vida artística, la Alcaldía de Cartagena, la Gobernación de Bolívar, la Escuela de Bellas Artes y empresas privadas cartageneras. El desencuentro entre estos apoyos colectivos provenientes del campo del poder contribuyó a la interrupción de actividades en el MAMC entre finales de 1973 y 1977.

En tercer lugar, sostenemos que, desde finales de 1977 la Junta directiva del MAMC encuentra lugar en el plan de acción nacional de Cartagena como puerto turístico y la descentralización de la institucionalidad cultural nacional, y comienza a experimentar cambios institucionales para enfrentar la desatención de los poderes locales y la inestabilidad de los recursos privados. El Museo articuló nuevos ejes de lucha por la legitimidad frente la proliferación de nuevas iniciativas con el apoyo del Ministerio de Obras Públicas, la Corporación Nacional de Turismo de Colombia (CNT), el Fondo de Auxilios Nacionales, Colcultura y la Gobernación de Bolívar. La dirección del MAMC adquiere la tutela del edificio en que se encontraba instalado, la financiación de adecuaciones del espacio y la renovación de propuestas en el campo cultural desplegándose como patrimonio artístico de carácter nacional. Por lo cual, la reapertura de 1979 se convierte en un acto de consagración de la institución en el campo del poder y el campo cultural.

La selección del MAMC como estudio de caso se debe a diversas razones. En primer lugar, debido a que en la historia de la ciudad los museos han sido escasos, precarios e intermitentes. El MAMC no es ajeno a esta situación, y con una trayectoria de más de cuarenta y cinco años se ha convertido en poseedor de colecciones internacionales, nacionales y locales que hacen parte de la historia del arte local (Cavadia, 2015). Creemos que, es relevante estudiar esta experiencia para comprender su intervención en la escena pública, y con ello, cubrir ausencias en la historiografía. En segundo lugar, este trabajo de investigación estudia las estrategias narrativas que una institución moviliza de su pasado. Por el carácter selectivo su pasado y su patrón institucionalizado presenta un doble reto para el investigador tal como plantea el antropólogo Sergio Visacovsky (2005), escapar de ser guardián de la memoria, y desencantar un horizonte moral de estas historias sagradas (288).

En tercer lugar, atendiendo al vínculo con el espacio social propuesto en esta tesis intentamos pensar el Museo como productor cultural en Cartagena, con categorías que permiten percibirlo y valorizarlo (Bourdieu, 2015; Bourdieu y Darbel, 2012; Martínez, 2007). Esta perspectiva habilita la percepción de las tensiones de la funcionalidad cultural y artística de los museos de arte en una ciudad periférica. Por último, la elección del Museo también obedece a mi vinculación a la institución desde el año 2014 (Cavadia, 2015). Esta experiencia permitió el acceso al archivo administrativo y el capital social necesario para acceder a entrevistas con la dirección, artistas y gestores culturales asociados a la institución. Esto fue reforzado a partir de la vinculación de la Maestría en Historia Contemporánea de la Universidad Nacional de General Sarmiento gracias al programa de Becas Roberto Carri del Ministerio de Educación Nacional de la República Argentina.

Estado de la cuestión

Esta tesis se presenta como una investigación sobre los vínculos en el espacio social que hicieron posible la creación del Museo de Arte Moderno de

Cartagena entre 1972 y 1979. A su vez, tiene presente la gestión de iniciativas que le antecedieron a fines de la década del cincuenta, articulando un panorama de tres décadas de administración cultural. En esta línea, se compone principalmente por un enfoque de orden histórico y otro de orden sociológico. El primero con los aportes de la historia cultural, política y social contemporánea latinoamericana para analizar el medio interno y externo en el cual se desenvuelve la propuesta del Museo. Y el otro enfoque, se inspira en lecturas de la sociología cultural de las relaciones de poder y la constitución de campos. Y si bien este trabajo se beneficia del diálogo con la historia del arte para enriquecer el análisis socio-histórico de agentes e instituciones artísticas en la fisonomía cultural de Cartagena, nos parece importante aclarar que esta tesis no se dedica un esfuerzo particular a analizar cada una de las obras o artistas que componen el complejo universo del MAMC. En este sentido, nos preguntamos en primer lugar cómo se ha abordado la creación de museos de arte moderno en contextos socio-históricos latinoamericanos. Seguido, qué se ha investigado sobre la confluencia de agentes estatales y privados en los museos de arte moderno en el siglo XX. Y por último, cómo se ha investigado su participación en el campo artístico cultural.

Sobre la creación de museos de arte moderno

En esta primera parte del estado de la cuestión pretendemos evaluar cómo se ha abordado la creación de museos de arte moderno en contextos socio-históricos latinoamericanos. Las investigaciones que se han preocupado por esta cuestión provienen de museólogos, historiadores, politólogos e historiadores del arte que estudian el proceso de creación a partir de la circulación de capitales financieros para promoción cultural, la acción política transnacional, el impacto heterogéneo de la modernización, el proceso de profesionalización de los artistas, el incremento de las actividades culturales y la especialización de las prácticas museológicas, entre otras (Arias, 2015; De León, 1999; López, 2018; Ornelas, 2019).

Para comenzar, una de las primeras referencias es la tesis de doctorado de De Santiago (1999) que busca las raíces de los museos de arte moderno desde el siglo XIX y sus transformaciones en centros de cultura contemporánea en el siglo XX. En este sentido, propone el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) como modelo museológico que patentó e instaló sus criterios institucionales (de exposición, adquisición y organización de actividades) en otros países del continente. Por otro lado, Leigh (2008) reflexiona la creación de los museos de arte moderno en la configuración de las representaciones del arte moderno. Para esto se pregunta por las narrativas que atraviesan los museos en los Países Bajos y Estados Unidos entre 1935-1975 e investiga la organización, la construcción de sus representaciones y los canales de financiación de este tipo de museo como parte de un marco de gestión internacional.

De acuerdo con la propuesta de Leigh (2008), Jaime Cerón (2011) encuentra en el proceso de creación del MoMA un terreno de negociación que aborda como el origen de procesos de inclusión y exclusión social. Por lo cual, Cerón presenta el Museo no sólo como espacio continuo de resignificación de los objetos, discursos e instituciones que conforman el campo del arte, sino como un movilizador de prácticas sociales, culturales y políticas. En este sentido, Laura Arias (2015: 135) contextualiza la creación del MoMA e identifica las características que le permitieron representar el movimiento cultural norteamericano por varias capitales latinoamericanas como un satélite del arte moderno. El historiador Eustaquio Ornelas (2019) aborda esta problemática desde la organización de la colección latinoamericana del MoMA entre 1931-1943. Ornelas compone una relación estrecha entre arte y política y analiza la construcción de relaciones de dominación, las conexiones internacionales y la influencia de administradores culturales en la constitución del arte moderno y su musealización.

En este punto, podemos decir que los estudios han mostrado que la creación de los museos de arte moderno en el contexto latinoamericano estuvo atravesada por el movimiento cultural generado a partir de la política internacional de la

segunda posguerra. La gestión de actividades artísticas y museales han sido abordadas por las investigaciones de Rossi (2016), Bayón (2000), Mesa (2017) y Gordon Wellen (2012). En el campo artístico y cultural consideramos relevante la intervención de trabajos que analizan la aparición de Occidente como sujeto hegemónico (Barriandos, 2013); la acción diplomática de los Estados Unidos sobre los países vecinos (Ornelas, 2019); la Alianza para el Progreso en América Latina y sus iniciativas (Giunta, 1996); los nuevos itinerarios que articularon el escenario global entre la Primera y Segunda Guerra Mundial (Giunta, 2003: 105); los intercambios receptivos del circuito internacional del arte (Cerviño, 2011); y la transformación del panorama cultural desde las discusiones de la crítica del arte y literaria (Marambio, 2015b). Estos trabajos examinan, organizan y conceptualizan proyectos panamericanos, interamericanos y latinoamericanos en diferentes latitudes latinoamericanas que respaldaron la circulación de obras, la conformación de colecciones y la idea de museos de arte moderno, como el MoMA (1929), el Museo de Arte Moderno de São Paulo (1948) (Aguilar, 2013), el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (1956) (Dourron, 2017) y el Museo de Arte Moderno de Bogotá (1955) (López, 2015).

Aguilar (2013) presenta el caso de Museo de Arte Moderno de São Paulo y evalúa la influencia de la política internacional en la promoción de la modernidad. Dourron (2017) estudia el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en el marco de la internacionalización del arte argentino en 1956 y con la participación del estado y los agentes culturales en la creación del relato institucional. López (2015) estudia el origen y fundación del MAMBo a través del análisis del campo cultural entre 1955 y 1962. Estos trabajos recuperan las prácticas institucionales, el discurso sobre la modernidad y las prácticas artísticas a la luz de la situación política, económica y social del país. La investigación de López (2018) se aproxima a las propuestas desarrolladas en esta tesis por el abordaje institucional de las discontinuidades que atravesó el MAMBo consideradas fundaciones y refundaciones. Por otro lado, las investigaciones que han surgido sobre la creación de los museos colombianos de arte moderno se

encargan de estudiar la institucionalización, la caracterización de agentes artísticos, los espacios de negociación artística y cultural en el caso del Museo Rayo (Tabares,2012), Museo de Arte Moderno de Medellín (Ramírez González, 2012), Museo de Arte Moderno Barranquilla (MAMBa) (Ramírez, 2013) y el MAMC (Cavadia, 2015; Ramírez, 2017).

Rueda Fajardo (2008) elaboró una de las primeras cartografías en estas áreas de investigación museológica, presentando la creación del MAMBo, del Museo de Arte de la Universidad Nacional y del Museo de Arte Moderno La Tertulia. Para Rueda (2008) estos tres museos fueron los primeros agentes normativos de la vida museal del arte moderno en el país, dejando por fuera los casos cartagenero y barranquillero. En los últimos siete años, la narrativa historiográfica de estos dos casos sobre su proceso fundacional ha sido cuestionada y matizada con investigaciones que recuperan su creación y papel en el campo artístico y cultural (Ramírez, 2013 y 2017; Cavadia,2015; Perdomo, 2018; López, 2018).

Las investigaciones desarrolladas en la primera y segunda cohorte de Maestría en Historia del Arte de la Institución Universitaria Bellas Artes en convenio con la Universidad de Antioquia (UNIBAC-UdeA) aluden a los salones de arte, los movimientos artísticos, el discurso regionalista, la crítica del arte y las biografías de artistas correspondientes al MAMC: mediante las biografías del artista Enrique Grau (Durán, 2015), la artista cartagenera Cecilia Porras (De la Cruz, 2015) y el grupo de artistas latinoamericanos que componen la colección fundante del Museo (Perdomo, 2018).

El MAMC de momento cuenta con el libro *Museo de Arte Moderno de Cartagena de Indias* (Toledo, 2009), a modo de catálogo de la colección, en el cual se cuenta la trayectoria de esta institución. Es un texto lleno de anécdotas y discursos sobre la permanencia en el tiempo del Museo dentro de la ciudad, que se muestra a favor de las narrativas oficiales de la institución. Por otro lado, el MAMC cuenta con un proyecto de ampliación de sus instalaciones que dispone de un breve relevamiento histórico de la sede (Polanco, et al., 2008). Y recientemente, con la colaboración del Banco de la República se editó el catálogo de la exposición

Fragmentos de modernidad a cargo de Ramírez (2017). Este es un aporte dinámico a la lectura del guion museológico del MAMC orientado a la trayectoria de los artistas que hacen parte de la colección de obras de 1959; Ramírez (2017) recupera las exploraciones plásticas de los artistas locales y su profesionalización, destacando la trayectoria de artistas como Obregón, Grau y Porras. *Fragmentos de modernidad* se concentra en el surgimiento de prácticas modernistas dentro de la actividad artística cartagenera entre 1957 y 1959, que resultaría interesante integrar para su ampliación las investigaciones de Durán (2015), De la Cruz (2015) y Perdomo (2018). Esta última sobre todo que brinda un análisis sobre las obras que se vincularon a la colección del primer proyecto de Museo en 1959 como colección fundante en el MAMC.

La curaduría de Ramírez (2017) va de la mano con su trabajo doctoral, presentado ante la Universidad Nacional de Colombia (sede Bogotá) (Ramírez, 2017b). En este realiza un aporte contundente a los movimientos artísticos y culturales costeños que crearon las primeras instituciones de arte moderno en la región. Ramírez (2017b) localiza las tensiones ocasionadas por la gestión del Museo de Arte Moderno, visibilizado en la presente investigación como Museo Interamericano de Arte Moderno, en 1959. En esta línea, la investigadora analiza en el modernismo artístico de la región la convivencia de distintos proyectos de modernización y en la decadencia de los proyectos de museos termina evaluando la imposibilidad de observación de un “nuevo escenario cultural verdaderamente moderno” (Ramírez, 2017b: 489). Este contexto analizado por Ramírez (2017b) evidencia una riqueza de la promoción cultural y resulta fundamental en esta tesis para estudiar luchas, negociaciones y supervivencias en la creación de instituciones artísticas en la ciudad.

En esta línea, para trabajar la creación del MAMC también nos apoyamos en la distinción entre modernidad, modernización y modernismos que hace García Canclini (1990) cuando propone: “la modernidad como etapa histórica, la modernización como proceso socioeconómico que trata de ir construyendo la modernidad, y los modernismos, o sea los proyectos culturales que renuevan las

prácticas simbólicas con un sentido experimental o crítico” (20). Esto nos permite abordar con claridad aspectos socioeconómicos y culturales que se conjugan en Cartagena. A su vez, resulta necesario analizar las relaciones de fuerza que se insertan en el universo social desde el encuentro con lo tradicional y lo moderno. Por lo cual, consideramos los trabajos de José Brunner (2001) y Jorge Melo (1990) con el fin de no simplificar linealmente los valores modernos y los tradicionales. Brunner (2001) propone que:

los procesos de difusión / adopción / adaptación de la modernidad en la periferia configuran, inevitablemente, constelaciones culturalmente híbridas, mezcla de elementos culturales heterogéneos, discontinuidades y reciclamientos, fenómenos todos que adquieren su singularidad exclusivamente dentro del contexto socio-histórico en que tienen lugar (248).

Esta lectura en zonas periféricas acoge el modernismo artístico en el caso de estudio, desde las características culturales heterogéneas marcadas por mezclas, discontinuidades y reciclados. En el plano socio-histórico Melo (1990) plantea la noción de modernización tradicionalista para analizar la lucha entre sectores modernos y capitalistas en conflicto con instituciones y grupos tradicionales (29). Ambas consideraciones atraviesan las condiciones en las cuales se crea el Museo.

Por último, las fuentes de los trabajos mencionados en este aparte aluden en su mayoría a la prensa, la legislación, los archivos personales e institucionales; luego, se posicionan las entrevistas y encuestas como metodologías para desarrollar las condiciones espaciales, la biografía de artistas y colecciones que reafirman la posición del museo como una institución social.

Los agentes estatales y privados en la gestión de museos

En la segunda parte de este estado de la cuestión nos preguntamos qué se ha investigado sobre la confluencia de agentes estatales y privados en los museos de arte moderno. Para comenzar podemos decir que, los estudios que se han preocupado por estas cuestiones en su mayoría surgen de las ciencias sociales,

ciencias políticas, filosofía y la historia del arte; y parten del estudio de las relaciones de poder subyacentes en el ámbito artístico e identifican la actividad de organismos internacionales, organizaciones y sujetos.

Por un lado, encontramos un grupo importante de investigaciones de historia del arte, historia latinoamericana e historia intelectual que estudian las propuestas de críticos y administradores de actividades artísticas en Latinoamérica como José Gómez Sicre, Rafael Squirru, Alfred H. Barr, Jorge Alberto Manrique, Marta Traba, Damián Bayón, Saúl Yurkievich, Mario Pedrosa y Jorge Romero Brest (Berríos, 2011; De la Nuez 2014; Olivar, 2014; Marambio, 2013; Jara 2012; Gordon, 2012; Giunta, 2014). Éstos son estudiados porque problematizaron la circulación de ideas sobre el valor del arte en la sociedad (Fox, 2010; Olivar, 2014); elaboraron lecturas críticas y propusieron una fisonomía cultural del territorio latinoamericano (De la Nuez, 2014); trabajaron con las categorías de “arte latinoamericano” y “producción cultural” (Berríos, 2011; Jara, 2012); y examinaron el entramado conceptual de la segunda posguerra (Marambio, 2013).

Además, se encargaron de seleccionar los itinerarios latinoamericanos para la difusión de las publicaciones, las exposiciones, las bienales y los programas de formación, todos dependientes de los núcleos de financiación (Rossi, 2016: 102). En el caso del MAMC, Gómez Sicre fue una de las figuras implicadas en la formación y gestión del patrimonio artístico. Anreus (2005) propone que a través de la gestión pública y privada Gómez Sicre buscó la configuración y mantenimiento de una visualidad del arte latinoamericano. Fox (2010) analiza los sentidos políticos y las negociaciones sobre el riguroso calendario de exhibiciones que había trazado Gómez Sicre desde la Unión Panamericana ante la comunidad internacional. Gordon (2012) se concentra en estudiar detenidamente los intercambios artísticos entre América Latina y Estados Unidos movilizadas por Gómez Sicre como esfuerzos por unificar las estéticas americanas.

La investigación de Armato (2012) explica el origen de las colecciones del

MAMC y el MAMBa a partir de la participación de gestores internacionales como Gómez Sicre y Traba. Esta publicación nos sugiere pensar en el peso de los actores internacionales en las propuestas de museos como parte de la búsqueda de legitimidad del arte moderno local. Además, Armato (2012a) analiza la relación profesional de Gómez Sicre y Traba entre las décadas del cincuenta al setenta para identificar el papel que jugaron dentro de la emergencia y consolidación del arte latinoamericano. Estos aportes nos permiten aproximarnos al peso simbólico que adquirieron estos gestores, en especial Gómez Sicre dentro de la narrativa del MAMC. Sin embargo, su participación institucional no es suficiente para explicar la creación de los museos, sino se alimenta de las dinámicas de los gestores locales, tal como demuestra Ramírez (2017b).

Este grupo de textos enunciados aluden principalmente al análisis del discurso crítico y las relaciones de poder subyacentes a las propuestas del arte latinoamericano. Estos trabajos vinculan la historia intelectual y la historia del arte en sus abordajes, permitiendo plantear relaciones entre cultura y sociedad desde la segunda posguerra hasta principios de los setenta (Marambio, 2015b: 53). En este sentido, los estudios evidencian los criterios, los programas expositivos y las luchas por la validación o censura de los circuitos que constituyen lógicas de inclusión o exclusión de artistas, la conformación de colecciones, una política pedagógica, entre otras.

Junto a esto, encontramos estudios preocupados por la inversión en proyectos culturales producida por el cambio de modelos económicos latinoamericanos en el primer decenio mundial para el desarrollo (1960-1970) y la Alianza para el Progreso como los de Ardila (1996), Mejía (2004) y Garavito (2006). Estos artículos nos permiten entender los cambios administrativos en el área cultural colombiana e identificar la actividad gubernamental y la participación de organismos internacionales, sin embargo, no brindan un panorama de los programas que se desarrollaron para el caso de Cartagena.

La actividad de los agentes estatales o privados en la gestión de museos también ha sido estudiada desde la promoción e institucionalización de la cultura teniendo presente: la historiografía sobre las elites sociales y políticas permite identificar su participación en la gestión de los museos, el mecenazgo y el patrocinio cultural en la emergencia de industrias culturales (López, 2011). Por otro lado, Rey (2010) postula que la institucionalización de la cultura en Colombia se debe al rediseño de los organismos culturales del estado con la vinculación a la educación y la articulación de los proyectos políticos de nación a mediados del siglo XX. Bravo (2010) propone el estudio del panorama de las artes plásticas en el país en relación con tendencias mundiales como la cooperación internacional, institucionalidad cultural y ampliación de derechos. Mesa (2016) estudia la relación del MAMBo con una red institucional panamericanista como efecto del reordenamiento global tras la Segunda Guerra entre 1963 y 1965. Este trabajo describe la influencia de organismos internacionales en el funcionamiento del MAMBo.

En lo referido al Caribe, los trabajos de Jacques Gilard, publicado por Fabio Rodríguez (2009) y de Álvaro Medina (2009) fueron pioneros en dar luces sobre la gestión de artistas, escritores y músicos costeños. El artículo de García Usta (2002) enunciaba los conflictos de poder en la gestión cultural en Cartagena, dando también paso a la discusión por la participación de escritores en la actividad cultural en las primeras décadas del siglo XX. Sobre este mismo periodo contamos con el artículo de Mestra (2010) que hace un análisis político de los espacios de opinión pública en la ciudad. Puello y Cardona (2012) despliegan los debates liderados por artistas, intelectuales y trabajadores de la cultura alrededor de la revista *En Tono Menor* a finales de los setenta. Entre los aportes más recientes se encuentran las investigaciones de Ramírez (2015; 2017) sobre la vanguardia artística local, que recuperan iniciativas culturales gestionadas por artistas ante la poca infraestructura institucional de la ciudad en la primera mitad del siglo XX.

Estos trabajos dialogan con esta tesis, puesto que presentan observaciones sobre los apoyos e intereses políticos, financieros y sociales en el marco de la cooperación internacional e intercambio cultural de la segunda posguerra. Y permiten recuperar las nociones y experiencias de administradores culturales interesados en formas del arte moderno. En el caso del MAMC estudiaremos las operaciones de los agentes interesados en su conformación teniendo presente el uso de la noción de “tradición selectiva” para la definición e identificación institucional. Por lo cual, tomamos los aportes del sociólogo galés Raymond Williams (1980) cuando propone que en la tradición se aloja una versión intencional del pasado que pretende conectarse y ratificarse dentro de la organización social y cultural contemporánea (Williams, 1980: 137). Esto resulta esencial para reflexionar las estrategias que la dirección del MAMC articuló desde 1972 en relación con la figura de Gómez Sicre en su despliegue como patrimonio artístico de la ciudad.

En general, estas investigaciones sobre la gestión de agentes estatales y privados en los museos usan como fuentes la legislación, los planes de cultura nacional, la prensa y los programas sociales. Además, podemos percibir el cruce entre la geopolítica y los proyectos artísticos a partir de folletos, curadurías, informes y artículos.

El museo como institución del campo artístico y cultural

En este último aparte revisamos cómo se ha investigado la participación de los museos de arte moderno en el campo cultural. Encontramos que predomina una perspectiva que corresponde al ámbito sociológico más que al propiamente museológico. Para comprender el proceso de concepción de los museos de arte moderno en Latinoamérica resulta fundamental considerar la propuesta que desarrolla Giunta (2001: 164) en *Vanguardia, internacionalismo y política*, puesto que pone el foco sobre la legitimación y el reconocimiento de los procesos artísticos en el campo artístico. Esta autora plantea, por un lado, las oportunidades de definir, redefinir y circular el arte moderno en un entorno

diferente al de las vanguardias históricas; por otro, la gestión de intereses económicos, políticos y simbólicos intervinientes en la formación de instituciones modernas. Esto nos permite pensar el movimiento de las instituciones y los artistas a partir de la dinámica del campo.

En esta línea, el trabajo doctoral sobre el MAMBo realizado por López (2018) recupera su creación a lo largo de tres momentos diferenciados de la historia del campo cultural con respecto al campo de poder: un primer momento al campo académico, un segundo al político y un tercero al económico (171). En esta la noción de campo de Bourdieu (2015) se convierte en la base para la constitución de marcos teórico-narrativos del escenario cultural en el que se inserta el Museo. Esta investigación presta una reflexión crítica importante sobre esas instancias de “sobrevivencia” institucional en el tiempo, narrativas y contextos políticos.

El sociólogo francés Pierre Bourdieu (2015: 342) desde la noción de campo como lugar social estructurado e internamente diferenciado valora las jerarquías de acuerdo a las posiciones, estrategias y luchas por el reconocimiento. La configuración de jerarquías hace posible la administración de un conocimiento o saber particular y la gestión de la consagración. Bourdieu (2015) observa estas dinámicas de legitimación y administración del monopolio de las posiciones dominantes a través de la institucionalización. Por lo cual, esta tesis se orienta al estudio de la institucionalización del Museo, la concentración de capital simbólico y, en consecuencia, su gestión y burocratización. Este abordaje también se apoya en la propuesta desarrollada por Ana Teresa Martínez (2013: 179) quien presenta una lectura sociológica de espacios culturales periféricos. En esta línea, esta tesis surge con la intención de interpelar la agencia del Museo en medio de las pugnas de la actividad cultural de un universo social específico como la ciudad de Cartagena.

En Colombia la propuesta metodológica de Bourdieu es seguida en investigaciones como las de Federico Ardila (2018) y Adriana Castellanos (2016) quienes explican las condiciones en las que se desarrollaron las Bienales de

Coltejer en la ciudad de Medellín y las Bienales Americanas de Artes Gráficas del Museo La Tertulia y Cartón de Colombia en Cali. En estos dos trabajos analizan la lucha por el control del capital cultural a partir de las relaciones entre el desarrollo económico, político y social tanto a nivel local como a nivel transnacional. Además, nos permitieron considerar que la circulación y legitimación artística de las Bienales representaba una alternativa a los espacios centrales con sede en Bogotá

Sobre Cartagena, la artista María Eugenia Trujillo (2000) escribió uno de los primeros balances que recuperaban las expresiones artísticas y plásticas en la ciudad durante el siglo XX. Este trabajo plantea inquietudes sobre el funcionamiento del campo artístico por la inestabilidad y abandono de la administración cultural en torno al arte. A este le siguen el corpus bibliográfico de la investigadora Isabel Ramírez (2010) sobre las instituciones y los sujetos vinculados al universo artísticos costeño en la primera mitad del siglo XX. Ramírez identifica la labor de gestores, políticos y hombres de letras que apoyaron a los artistas a crear los primeros espacios para la profesionalización y circulación del arte en Cartagena y Barranquilla. Su investigación tiene continuidad a rastreando las luchas, tensiones y coexistencias del tradicionalismo y vanguardismo en la vida cultural cartagenera (Ramírez, 2015). Todos estos temas son retomados por Ramírez (2017b) en su tesis doctoral, trabajo que resulta un precedente en la recuperación de documental y la apertura en el campo de las artes en el Caribe.

Este estado de la cuestión intentó identificar los aportes historiográficos útiles para estudiar la creación del MAMC y sus vínculos con el campo cultural local entre 1959 y 1979. En un contexto en que la creación y la historia de la colección fundante del Museo está comenzando a ser foco de investigación en el ámbito universitario, nacional e internacional, encuentra necesario examinar las estrategias narrativas que articuló el MAMC para su participación y legitimación en el campo cultural.

El encuadre metodológico que plantea esta investigación es un estudio de

carácter local, descriptivo y cualitativo. En este sentido, implicó el trabajo minucioso de recopilación, lectura y sistematización de distintas fuentes primarias y secundarias. Por esto se apoyó en la utilización de reseñas periodísticas, fuentes orales, textos críticos y correspondencia en distintos repositorios documentales consultados como el archivo el Archivo Histórico de Cartagena (AHC), el archivo del diario *El Universal*, el archivo digital de Documentos del Arte Latinoamericano y Latino de Siglo XX en el *International Center for the Arts of the Americas* (ICAA) del Museum of Fine Arts de Houston que son en su mayoría provenientes de archivos y repositorios públicos. Si bien es innegable que esta tesis se vería enriquecida por la incorporación de otras publicaciones locales de corta periodicidad como boletines culturales y revistas literarias de corto tiraje, lamentablemente solo las instituciones aquí presentadas accedieron a la consulta y trabajo con las fuentes.

El archivo del MAMC no cuenta con el espacio suficiente para su organización, y no tiene catalogados sus actas, publicaciones, facturas, convenios, etc. Esto hace a su consulta accesible, pero muy dificultosa. Cabe señalar que hubo una pérdida de buena parte del acervo documental referido al periodo de estudio de esta investigación, contando sólo con resoluciones, convenios, órdenes de compra y recortes de prensa desde 1977. El AHC es un archivo que depende del gobierno local, es de acceso público y tiene catalogados los documentos disponibles. En éste se recuperó *El Fígaro* y el registro de documentos notariales. El Archivo de *El Universal* es de consulta pública por solicitud, cuenta con un buen estado de conservación y cobertura estable en la temporalidad estudiada por esta tesis; por ende, principalmente a través de sus crónicas, registros de exposición y entrevistas realizamos una lectura de la actividad cultural y artística de la ciudad. Otros repositorios digitales relevados fue el del ICAA y el del Museum of Modern Art que disponían documentos en relación con la circulación internacional del arte latinoamericano con textos curatoriales, presentación de artistas y crítica del arte producidos por agentes como José Gómez Sicre, Eric Stern, Fausto Panesso, Álvaro Herazo y Delfina

Bernal.

Además, en esta investigación habría resultado enriquecedor aproximarse a los folletos de exhibiciones producidos por el MAMC, los libros o índices de visitantes y el registro de donaciones y adquisiciones de obras que el Museo hizo parte de su patrimonio. Ante la ausencia de este material institucional se valoró la información obtenida en entrevistas a la directora, los artistas y los gestores culturales vinculados hace más de 30 años. De los miembros de la Junta directiva fundadora solo fue posible entrevistar a Yolanda Pupo de Mogollón, actual directora del Museo, puesto que, el resto ha fallecido; no obstante, en vida facilitaron entrevistas que han permitido esbozar las trayectorias personales y visibilizar distintos ámbitos de la vida cultural y social de la ciudad. Por otro lado, se entrevistó a: Eduardo Polanco, diseñador del MAMC desde 1984; Eduardo Hernández, curador del Museo desde 1983; Teresa Perdomo, artista vinculada a la dirección del Museo en 1982; Cecilia Herrera, artista de la colección del Museo; León Trujillo, exalcalde de la ciudad y miembro honorario del Museo; Jorge Sandoval arquitecto especialista en arquitectura colonial y republicana; y Lázaro Diz y Miguel Rodríguez los asistentes de montaje y encargados del mantenimiento general del Museo desde 1982.

Estructura de la tesis

Esta tesis se organiza a partir de una introducción, tres capítulos que permiten desglosar distintos aspectos, un apartado dedicado a las conclusiones y anexos. El primer capítulo se centra en analizar el establecimiento del primer proyecto de museo de arte en la programación cultural cartagenera a mediados del siglo XX. Para esto, en el primer aparte se identifica la emergencia de las instituciones artísticas, promotores culturales y artistas en defensa de las formas del arte moderno en el ámbito local en la década del cincuenta. En el segundo aparte se examina la participación de Gómez Sicre dentro el monopolio de la canonización artística en Colombia para incitar la formación de museos de arte moderno. El tercer apartado, se revisa la iniciativa de conformar un museo luego

del “Salón Interamericano de Arte Moderno” en la ciudad en 1959. Y para finalizar, consideramos el panorama institucional encargado de la actividad artística y cultural de la década del sesenta.

El segundo capítulo se enfoca en reconocer los procesos de negociación en la constitución del MAMC que permitieron a los artistas y sujetos interesados posicionarse en el campo cultural entre 1972 y 1977. Para esto, en el primer aparte analizamos las estrategias planteadas por artistas y sujetos interesados en el acervo de obras del MIAM para negociar la conformación del MAMC con el gobierno local en 1972. Seguido, examinamos las propuestas de instituciones privadas u oficiales que promovieron la presentación de artistas locales y nacionales en paralelo al Museo como la Galería de Arte del Banco Ganadero y Galería del Marqués Valdehoyos, la Cámara de Comercio, entre 1972 y 1977. En el tercer apartado identificamos los espacios que fueron dispuestos para el funcionamiento del Museo y las variables involucradas en el cambio de sede. Para esto, nos detenemos en la convivencia con el espacio y los procesos de negociación institucional. En el último apartado revisamos las estrategias institucionales del MAMC, la gestión de recursos, las propuestas de la agenda cultural y la inserción de nuevas áreas de trabajo tras su suspensión.

El tercer y último capítulo pretende estudiar la burocratización del MAMC para mejorar su inserción en la actividad artística y cultural de la ciudad entre 1978 y 1979. Para esto, en el primer aparte consideramos el despliegue de la programación cultural de los espacios de expresión artística frente al cierre temporal del MAMC entre 1978 y 1979. En el segundo aparte analizamos las estrategias administrativas y mecanismos de financiación empleados por la Junta del MAMC para la adecuación del edificio entre 1978 y 1979. Por último, en el tercer aparte examinamos las propuestas relacionadas con el despliegue de la actividad cultural del Museo en la reinauguración de 1979. Para esto revisamos la presentación y proyección del Museo, teniendo presente a relación con la ciudad.

Las conclusiones presentan las consideraciones finales sobre la

investigación y proponen algunas futuras líneas de investigación. Al final, esta tesis dispone de anexos e imágenes como planos, mapas, placas conmemorativas, obras disponibles en las instalaciones del Museo y otras obras contemporáneas a las estudiadas. Éstos se encuentran en su mayoría mencionados dentro del trabajo o son referenciados con el fin de generar herramientas que faciliten la percepción del Museo.²

² Véase las imágenes y anexos disponibles para su mejor apreciación en el siguiente link <https://drive.google.com/drive/folders/1rXvAA3k95KoGD56QrceiJOJWDw7M2VaB?usp=sharing>

Capítulo 1. Promoción cultural en Cartagena a mediados del siglo XX: el caso del Museo Interamericano de Arte Moderno

En Cartagena, la actividad cultural fue un territorio de disputa entre políticos, historiadores, artistas, escritores y músicos durante la primera mitad del siglo XX (Mestra, 2010: 159; García Usta, 2002: 204). Éstos se encargaron de configurar la programación cultural y diseñar instituciones para su administración. Artistas, administradores culturales y políticos plantearon la constitución de un museo de arte con obras internacionales y locales que fue reconocido como Museo Interamericano de Arte Moderno en 1960.³ En este proceso fue muy relevante el peso que tuvo José Gómez Sicre⁴, director del programa regular de exhibiciones de arte de la OEA, a partir de la organización del “Salón Interamericano de Arte Moderno” en 1959. El Museo animó una serie de contiendas en la administración cultural que le impidieron afirmarse en la esfera pública. Sin embargo, su patrimonio continuó siendo el eje de negociación de un futuro museo en la ciudad. En este capítulo nos proponemos analizar el

³ En el levantamiento de fuentes identificamos esta iniciativa con múltiples denominaciones. En uno de los pocos documentos oficiales que aparece es el Acta N. 115 del 2 de octubre de 1959 regida ante el gobierno departamental por la Academia de Historia de Cartagena, se registra como Museo Interamericano de Arte Moderno (Ramírez, 2017b: 424); esta misma denominación se encuentra en algunas fuentes de prensas, sin embargo, son mucho más comunes la referencia a Museo de Arte Moderno; por último, en 1960 la prensa trae a alusión la expedición de un decreto ante la Secretaria de Educación (el cual no se ha podido localizar) que legalizaba su función con la denominación de Museo Interamericano de Arte Contemporáneo (“Museo Interamericano de Arte”, abril 9 de 1960). En este trabajo hemos decidido orientarnos por la mencionada en el acta de la Academia que coincide con la entrevista a Hernando Lemaitre que reproduce el historiador Nicolás del Castillo en: Cabrera, Sergio y Busquets, Manuel. (s.f) Elementos para un Acuarela. Homenaje a Hernando Lemaitre. Debido a que, en la prensa varió mucho su denominación y hasta el momento se desconoce los términos precisos del decreto por la Secretaria de Educación.

⁴ Gómez Sicre (1916- 1991) desde muy joven se desempeñó como gestor cultural, organizador y curador de exposiciones en Cuba. Se doctoró en Ciencias Sociales, Política y Economía en la Universidad de la Habana. En 1946 fue nombrado director del programa regular de exhibiciones de arte de la Unión Panamericana (dos años después sería la OEA) al cual estaría vinculado entre 1946 y 1977 en Washington. En 1949 fue nombrado jefe de la Unidad de Artes Visuales de la institución, y en 1976 director del Museo de Arte Contemporáneo de América Latina, de donde se jubiló en 1983. Fue colaborador y editor del *Boletín de Artes Visuales* desde 1957 (Armato, 2012; Bernal y Pini, 2018; Ramírez, 2017a).

establecimiento del primer proyecto de museo de arte en el espacio social cartagenero a mediados del siglo XX.

En este sentido, consideramos como hipótesis que la propuesta de José Gómez Sicre de formar un museo en el marco del Salón Interamericano fue acogida por artistas, administradores culturales y políticos con la intención de competir en el campo cultural local y nacional. Estos se concentraron en la adquisición de un patrimonio internacional para desplegar la necesidad de un museo en el espacio social cartagenero. Y en búsqueda de su legitimidad se apoyaron en el proyecto de modernización local, la presencia institucional internacional de Gómez Sicre y la gestión administrativa cercana al gobierno local. No obstante, estas gestiones no fueron suficiente para alcanzar la autonomía y competir con instituciones mejor atendidas por el gobierno local como la Academia de Historia de Cartagena (AHC).

En el primer aparte identificaremos la emergencia de las instituciones artísticas, promotores culturales y artistas en defensa de las formas del arte moderno en el ámbito local en la década del cincuenta; con el propósito de develar el contexto en el que surgieron instituciones de arte moderno en Cartagena. Para esto tendremos presente su desarrollo en la configuración de la institucionalidad cultural nacional, regional y local. En el segundo examinaremos la participación de Gómez Sicre en la circulación de artistas colombianos y las relaciones que le permitieron incitar la formación de museos de arte moderno en el país. En el tercero, revisaremos la iniciativa de conformar un museo luego del “Salón Interamericano de Arte Moderno” en la ciudad en 1959. Para finalizar, consideraremos el panorama institucional encargado de la actividad artística y cultural de la década del sesenta en Cartagena. La documentación que hizo posible este capítulo incluye catálogos internacionales y textos publicados en la prensa sobre las exposiciones del Museo, en los cuales se manifiestan intenciones y propuestas de gestión del arte moderno en territorio americano.

Las experiencias del arte moderno en Cartagena

En las primeras décadas del siglo XX, en Cartagena el proyecto de modernización dependía de la industrialización del puerto exportador de petróleo (y otras empresas derivadas como las jaboneras, llanterías y zapaterías). El proyecto de modernización orientó discusiones asociadas al desarrollo urbano y las prácticas de saneamiento en la ciudad (Ávila, 2008: 62; Estrada, 2017: 53).⁵ La visión sobre el patrimonio histórico de la elite cartagenera estaba dividida en dos, una parte conservadora cercana a las tradiciones hispánicas que defendían su preservación; y otra, con tendencia liberal vinculada a la burguesía criolla emergente que consideraban el patrimonio colonial poco aportante al progreso (Ávila, 2008: 66; Bassois y Soutto-Colón, 2020: 52).⁶ El predominio liberal ocasionó la demolición completa de una cortina de murallas conocida como “muralicidio” (Calvo y Meisel, 2000; Cunín y Rinaudo, 2005) (Anexo N. 1).

Políticos, historiadores, hombres de letras conservadores se ocuparon de gestionar los programas de adecuación y revalorización del patrimonio bajo la dirección de sociedades de ornato y la administración pública de la ciudad. Esta fracción de la elite creó la Sociedad de Mejoras Públicas (SMP) de discurso social

⁵ Entre las refinerías más conocidas se encontraba el Gasoducto Jobo-Tablón (Intercol) desde 1965 hasta 1974 que esta pasa a ser propiedad del Estado, cambiando su nombre a Empresa Colombiana de Petróleos (Ecopetrol) (Estrada, 2017: 56). Además, La cercanía comercial con compañías como la Andian National Corporation permitió la circulación de materiales como el concreto que tuvo consecuencias infraestructurales en la ciudad.

⁶ Esta diferenciación entre conservadores y liberales surge con la intención de identificar las divisiones que causo esta temática en el campo del poder desde finales del siglo XIX hasta 1926, en un cambio de la hegemonía conservadora a la liberal. Sin embargo, esta no pretende clasificar herméticamente estas tendencias que se estaban fracturando a medida que recrudecía el conflicto político del país. Desde los gobiernos liberales de Alfonso López Pumarejo (1934-1938) y Eduardo Santos (1938-1942) con los cuales se inicia un proceso de industrialización y tecnificación representado en el proyecto político denominado la “Revolución en marcha”, con el cual, se dotaba el país de una red de carreteras y conocían un fuerte auge el transporte aéreo y la radiodifusión (Rodríguez, 2009). En el cual surgieron divisiones por el enfoque del proceso de modernización liberal, por un lado, estaban los ‘Lopistas’ que apoyaban la vida sindical reconocidos como liberales de izquierda; por otro, los ‘Santistas’ de derecha con una inclinación burguesa. El ‘santismo’ acababa con la obra del ‘lopismo’, aniquilaba al movimiento popular e instauraba su propia violencia incluso antes de que el conservador Mariano Ospina Pérez (1946-1950) llegara al poder.

y paternalista, orientada a la mejora del entorno urbano, para hacerle frente a la promoción y conservación del patrimonio. Cunín y Rianudo (2005) explican que:

los Fundadores de la Sociedad de Mejoras Públicas son miembros de estas familias de clase alta, que tienden a concentrar el capital económico, político y simbólico, y a reproducir un orden social aristocrático en el cual los sectores populares son considerados como objeto de sus bondades más que como sujetos autónomos (6).

En la década del cuarenta, las funciones y los espacios atribuidas a la SMP se fueron integrando cada vez más a la actividad económica que exploraba la ciudad: el turismo. La SMP tomó funciones de Junta de Monumentos y Turismo del Departamento desde 1943, trabajando de la mano con la Oficina Central de Turismo por el desarrollo y promoción del turismo (Cunín y Rianudo, 2005:10; Carrillo et.al., 2013:194).⁷ En este sentido, la promoción y el cuidado de bienes históricos se comienza a mezclar durante la década del cuarenta con la capacidad turística para la instalación de políticas urbanas (Cunín y Rianudo, 2005:11).

En Cartagena, la actividad social, económica y política de la década de los cincuenta se vio marcada por el carácter masivo que tomó la industria del turismo (Carrillo, 2013: 5). Desde 1942, la infraestructura turística que se venía procurando de una ciudad histórica con un paisaje de mar y playa, se intensifica para posicionarse en el imaginario nacional e internacional. En este sentido, el proyecto de modernización económica en la ciudad conjugó la convivencia entre lo moderno y lo tradicional.⁸ La publicidad nacional de la época sobre la ciudad se contaba que:

La histórica ciudad de Cartagena con la imponencia de su mar y la esplendidez de su pasado ha venido progresando a la vista de miles de turistas

⁷ En 1957, en el estado nacional esta actividad se concentró en la Empresa Colombiana de Turismo (ECT) (1957). Y a favor del afianzamiento de la industria turística en la ciudad el Alcalde Ernesto Carlos Martelo realiza el primer estudio de la posibilidad turística contratando la firma *Stanton Robbins & Co. Inc.* (Carrillo, 4).

⁸ En Colombia, Melo (1990: 31) propone que la instauración de instituciones modernas en convivencia con prácticas tradicionales (propias de un sistema político bipartidista, clientelista y religioso anclado en el catolicismo) ocasionaron una modernización tradicionalista a mediados de siglo XX.

que la visitan (...) La serenidad de sus murallas, sus coloniales castillos y torreones nos hablan claramente de un esplendoroso pasado. Todos estos muros están impregnados de recuerdos ya que vivieron aquellas épocas extraordinarias de la fantástica biografía del Caribe (Señal Memoria, 2018: 0:20).

Esto permitió que las instituciones defensoras del patrimonio histórico comenzaron a ocupar un lugar social bien atendido por el gobierno local y nacional⁹ como la SMP y la Academia de Historia (1911)¹⁰. La AHC surgió compuesta por miembros de la elite cartagenera interesados en contar y conservar memorias, reliquias y monumentos de la ciudad. Desde su creación esta institución ocupó un lugar próximo al gobierno local y departamental como se puede apreciar en la ordenanza No. 56 del 27 de abril de 1918, ante la gobernación que se le declara “del carácter de Corporación oficial del Departamento” y de “cuerpo consultivo del Gobierno Departamental”.¹¹ Y con la adecuación turística recaudaron un valor agregado por su trabajo junto con la Junta Promotora de Turismo en el Palacio de la Inquisición bajo la Resolución municipal No. 159 de 18 de junio de 1958.

La AHC en conjunto con sus dependencias como *el Boletín Historial* (1915) y el Museo Histórico de Cartagena (1924) promovieron actividades artísticas, literarias y musicales para celebrar efemérides patrióticas, los juegos florales o congresos de historia en el recién restaurado Palacio de la Inquisición

⁹ La administración local y departamental está compuesta por el Alcalde y el Gobernador, precedidos por el Consejo Municipal y la Asamblea Departamental. Cabe anotar que, los alcaldes y gobernadores eran designados por el Consejo y la Asamblea. Y estos dos órganos como agentes de la administración central (presidencia) estaban compuestos de miembros elegidos por votación pública.

¹⁰ Esta creada en el marco de las celebraciones del centenario de la Independencia, como un apéndice de la Academia Colombiana de Historia. Entre los intelectuales y letrados que se encontraban concentrados en la Academia de Historia de Cartagena creada el 27 de octubre en 1911 se encuentran Luis Patrón Rosano, el general Lácides Segovia, Eduardo Gutiérrez de Piñeres, Miguel Gómez Fernández, Jeneroso Jaspe, Camilo S. Delgado y Gabriel Porras Troconis (Arrieta, s.f.; Ramírez, 2017b: 56). Esta designada por el Gobierno Nacional como la encargada de velar por el patrimonio arquitectónico del centro histórico (Carrillo, et.al., 2013).

¹¹ También la Ley nacional 45 de 1918 en la cual versa que no se podía destruir, mover o decorar Monumentos y fortalezas de los tiempos coloniales sin autorización de la Academia de Historia y la Dirección Nacional de Bellas Artes; en la Ley 107 de 1946 ratifica que no se pueden intervenir los monumentos y el perímetro amurallado sin autorización de la AHC y SMP.

(Ramírez, 2017b; Ramírez, 2018; Carrillo, et.al., 2013).¹² Si bien estos logran conquistar un territorio cultural con una la narrativa decimonónica, hispanista e incluso católica tal como propone Ramírez (2017b: 43), su militancia en el positivismo histórico les permitió dar uso de los elementos de la tradición de carácter heroico y patriótico para operar en el medio social como una institución afín a la modernización local.¹³ Estos actores buscaban hacer una historia distinta a la de finales de siglo XIX con un método orientado fuera de la política y la literatura (Sámaca: 2006). Sus reflexiones de sobre la patria y libertad ascendieron al universo social en la instrucción pública, los boletines, y los eventos a medida que sus miembros posicionaron con la ocupación de cargos políticos. En esta línea, los relatos producidos por la AHC en el área cultural les dieron un lugar social como autoridad para validar la configuración social del gusto. García Usta (2002: 204) propone que en Cartagena la promoción de cultura se confundió con la historización del pasado glorioso.

Esta propuesta fue interpelada por poetas, cronistas y artistas que dejando de lado herencias centenaristas e hispanistas, articularon intereses por lo negro, lo indígena y lo mestizo como autóctono desde la década del cuarenta apoyados en referentes literarios y artísticos contemporáneos¹⁴: Ramírez (2018) registra en este escenario el grupo de jóvenes artistas que se autodenominaron *maricielistas*. Entre estos podemos mencionar los escritores José Nieto, Gustavo Ibarra Merlano, Jacinto Fernández, Lácides Moreno, Antonio del Real Torres, Ramón de Zubiría, Jaime Gómez O'Byrne, Judith Porto Calvo y Héctor Rojas Herazo,

¹² En la ciudad, las celebraciones de festividades patrióticas estaban compuestas por un orden cultural. Estas se materializaban en eventos, veladas literarias y musicales. Principalmente, la independencia de Cartagena (11 de noviembre) se convirtió en la segunda celebración más significativa en el país conformada por diez días de festejos sobre el papel de los criollos blancos en el proceso revolucionario.

¹³ Las investigaciones que hicieron parte de las reflexiones de la AHC corresponden a temas como la historia del convento de la Popa; las mujeres de Simón Bolívar; los seudónimos y nombres propios de los habitantes de la ciudad y la región; el lenguaje y el entorno de Rafael Núñez; y el sitio a Cartagena de Pablo Morillo (Arrieta, s.f.; Boletín de Historia, 1988). Estos proveían de melancolía el pasado, buscando dar cuenta del crecimiento de la ciudad y con ello el presente, abierta al porvenir para pensar el tiempo.

¹⁴ Señalados por Ramírez (2017b: 74) como Juan Ramón Jiménez, la Generación del 27, James Joyce, Reiner María Rilke, Virginia Wolf, Pablo Neruda y Jorge Luis Borges

dirigidos por Eduardo Lemaitre y Jorge Artel (Mestra, 2010; Ramírez, 2017b) y la colaboración de los pintores Miguel Sebastián Guerrero y Enrique Grau. Estos desplegaron reflexiones y disputas entre lo clásico y lo nuevo o moderno mediante la participación en eventos, creación de propuestas culturales o publicaciones en la prensa periódica (Ramírez, 2017a: 28).¹⁵

Las tensiones en la administración cultural se fueron marcando a la medida que se ampliaron las condiciones en que poetas, cronistas, artistas e intelectuales se aproximaron a los cargos públicos, haciendo posible la creación de nuevas actividades, espacios e instituciones para el arte y la cultura. Por ejemplo, el apoyo de Lácides Moreno Blanco a cargo de la Secretaría de Educación del Departamento (1952-1957), y Eduardo Lemaitre rector de la Universidad de Cartagena (1954-1957) y gobernador de Bolívar (1957-1958) (Ramírez, 2018: 26; Obando, 2018: 31). Estos lograron conciliar proyectos como la Galería de Arte Moderno (1957), el Instituto Musical y de Bellas Artes (1958) y el Museo Interamericano de Arte Moderno en la ciudad (1959). En este contexto de actividad cultural también se generó un terreno de colaboración entre artistas y escritores de Cartagena y Barranquilla que comenzó con la creación de la “Primera Feria de Arte de Cartagena” (1940), y continuo con el “Salón Anual de Artistas Costeños” (1945- 1953), el “Primer Salón Anual de Barranquilla” (1955), el “Salón de Arte Contemporáneo” (1955), “Salón Anual de Barranquilla” con versión nacional (1959), el “Salón de Arte Contemporáneo de Cartagena” (1959), el “Salón Interamericano de Arte Moderno en Cartagena”

¹⁵ La formación de la opinión pública hasta la década de los cuarenta se vio condicionada por el bajo nivel de escolaridad de la mayoría de la población y el permanente enfrentamiento de los partidos hegemónicos en el país. Entre las publicaciones se pueden mencionar *El Diario de la Costa*, (1921/1926 - 1980) de filiación conservadora, fue fundado por el señor Gabriel Eduardo O’Byrne; el *Mercurio* (1927-1934) de filiación conservadora; *El Figaro* (1926-1959) bajo la dirección de don Lázaro Espinosa se constituyó en la tribuna más importante de oposición liberal durante sus años de circulación en Cartagena. En reemplazó a este, se encuentra *El Universal* (1948) orientado por Clemente Zabala. La generación de ruptura de la prensa conservadora estuvo compuesta por los jóvenes escritores Gabriel García Márquez, Héctor Rojas Herazo, Jorge Artel, Manuel Zapata Olivella, Ibarra Merlano. En su mayoría representantes del periodismo moderno junto con Alfredo Pernet y Santiago Colorado. Con menos periodicidad: *La Época* (conservador), *La Patria* (liberal moderado), *La Opinión* (conservador), *El Combate* (liberal), entre otros que no atravesaron la segunda mitad del siglo XX (Mestra, 2010).

(1959) y el “Salón Interamericano de Barranquilla” (1960) (Medina, 2009: 274; Ramírez, 2013: 18).

Sobre la actividad del grupo de Barranquilla¹⁶ y sus colaboradores cartageneros, Gilard (2009) cuenta que:

Ese grupo de muchachos contestatarios, alocados, sin melena y a mala pena veinteañeros son los actores principales de la nueva literatura, la nueva pintura y, de manera absoluta, pioneros del cine en Colombia. Son adictos al amor, la rumba y buenos consumidores de vida; andan desquiciados por la novedad, buscan el cambio a cualquier costo y se van congregando de manera natural entorno a cuestiones muy claras (19). No son críticos, pero sí lectores atentos e irrestrictos analistas de cuanto les cae entre manos, razón por la que ven con nitidez el panorama de las letras nacionales, continentales y mundiales (...) Gustan de ser informales y apelan al mamagallismo costeño contra las actitudes almidonadas y snob de los andinos. Desprecian la lagartería y la sociedad del mutuo bombo tan difundidas entre artistas y escritores del interior y cuando escriben sobre la obra, el uno del otro, lo hacen conscientes de la amistad, pero con un rigor ejemplar (20).

Entre los artistas plásticos vinculados podemos mencionar a Alejandro Obregón, Enrique Grau, Cecilia Porras, Leo Matiz, Nereo, “figurita” Rivera y Noé León, entre otros (Medina, 2009; Ramírez, 2012; Dager, 2001:120); Estos acompañados por jóvenes escritores como German Vargas, Cepeda Samudio, García Márquez, Alfonso Fuenmayor con quienes realizaron colaboraciones como cortometrajes de ficción, reseñas de exposiciones e ilustraciones de libros, revistas y prensa (Gilard, 2009: 70; Rodríguez, 2009: 23).¹⁷

¹⁶ El Grupo de Barranquilla fue una tertulia intelectual sobre todo de literatura, periodismo, cine y pintura, entre 1940 y fines de los años 1950. Según Rodríguez (2009: 23) compuesto por: los escritores Alfonso Fuenmayor, Álvaro Cepeda Samudio, Germán Vargas, Gabriel García Márquez; los pintores Alejandro Obregón, Cecilia Porras, Héctor Rojas Herazo y Enrique Grau; los fotógrafos Enrique Scopell, Roberto Prieto Sánchez, el Totó Movilla, Feliza Burzstyn; los poetas Armando Bustamante, José Consuegra Higgins, Meira Delmar, Armando Barrameda Morán, Juan B. Fernández Renowitzky; y el economista y periodista Jorge Child Vélez.

¹⁷ Podemos mencionar, *La langosta azul*, Álvaro Cepeda Samudio con la colaboración del cineasta catalán Luis Vicens, y la actuación de los pintores Enrique Grau y Cecilia Porras, además de otros amigos barranquilleros entre los que hay que mencionar al fotógrafo Nereo López

Alejandro Obregón y Enrique Grau, dos personajes centrales en esta tesis, fueron artistas dinámicos por su participación en iniciativas locales, nacionales e internacionales. En 1944, Obregón¹⁸ radicado en Colombia se presentó al V Salón Nacional tras lo cual comenzó a incidir en el arte nacional. Tuvo un taller situado en el centro de Barranquilla, en el que se concentraba la actividad bohemia de la ciudad, hasta principios de los años 1946-1948 cuando se trasladó a Bogotá. En la capital, este fue nombrado decano de la Escuela Nacional de Bellas Artes de la Universidad Nacional en 1949, en donde se relacionó con Marta Traba y José Gómez Sicre a través de la exposición colectiva latinoamericana en la que también participó (López, 2018). Entre 1951 y 1955 pasa un tiempo en Europa dedicado a la pintura y retorna a la ciudad de Barranquilla, viajando constantemente a Cartagena y las Islas.

En el caso de Enrique Grau¹⁹ tras ganar la Mención Honorífica en el recién creado Salón Nacional de Artistas de Colombia, con una beca otorgada por el presidente Santos (1938-1942) viaja a *The Art Student's League* en New York entre 1941 y 1943 (Camacho et al., 2007). Trabajó en la Escuela Nacional de Bellas Artes junto a Obregón en 1949. Y entre 1955 a 1956, Grau con una beca

¹⁸ Alejandro Obregón nació en Barcelona en 1920, hijo de madre catalana y padre barranquillero parte de una familia industrial. A los seis años llegó por primera vez a Barranquilla, de donde tres años después se marchó para estudiar en Inglaterra y Estados Unidos, regresando ocasionalmente a visitar. En 1940, se matriculó en el Museum of Fine Arts School, en el cual no duró más de seis meses. El mismo año se trasladó a la capital catalana donde se vinculó a la Escuela de Artes de la Llotja, sin terminarla. En su etapa de formación exploró lenguaje pictórico que conectaban contenidos americanos representando el mundo de la naturaleza, deshaciéndola y recomponiéndola, basado en el empleo de rojos y amarillos neutralizados por los grises (Gil, julio 8 de 1962: 110). También, experimentó una etapa aproximó al surrealismo y un expresionismo inspirado en Cezanne (Dager, 2001: 88; “Alejandro Obregón”, s.f).

¹⁹ Grau pertenecía a una tradicional familia clase media alta cartagenera, nació en la Ciudad de Panamá en 1920 y fue traslado a Cartagena el mismo año. Sus padres Don Enrique Grau Vélez y Doña Carmen Araujo Jiménez, con cinco hermanas y un hermano. Se destaca que, su afinidad al arte surgió por parte de la familia materna, su abuela Concepción Jiménez de Araujo era pintora, escultora, escritora y directora de teatro; mientras que, su madre era una notable violinista. Este comenzó como parte del grupo de los maricielistas, combinando las influencias negristas de Jorge Artel con elementos de la tradición pictórica barroca (Gil, julio 8 de 1962: 111; Ramírez, 2017b: 110). Sobre su trayectoria en New York Medina (2009) describe que Grau se convirtió en un pintor de colores primarios apagados bajo la influencia de John Sloan (los temas), Thomas Hart Benton (el dramatismo) y Ben Shan (la geometría). Su estadía en Italia hasta 1959, su obra se vuelve básicamente geométrica, próxima a la abstracción (Laverde, 2002). En adelante su obra retorna a lo figurativo con un endurecimiento de las formas (Gil, julio 8 de 1962: 112).

de la Secretaria de Educación del Departamento de Bolívar viajó a Florencia (Italia) a estudiar pintura mural en la Academia de San Marcos. De vuelta en Colombia, Grau radicado en Bogotá realizó escenografías para obras de teatro y ocupó cargos como el de jefe del Departamento de Escenografía de la Televisora Nacional. También, se desempeñó como maestro de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional y en la Universidad de los Andes (“Enrique Grau”, s.f.; Camacho et al.,2007; Grau, s.f.).

En la trayectoria de estos artistas costeños podemos decir que el circuito laboral, institucional e intelectual de la capital fue otro punto de encuentro. En Bogotá contaban con una demanda más variada de actividad artística que les permitió participar e insertarse profesionalmente, a diferencia de sus ciudades de procedencia. En el caso de Obregón y Grau desarrollaron un número significativo de exposiciones, se vincularon al MNAP (1955) liderado por el uruguayo Arístides Meneghetti²⁰, se desempeñaron como docentes e incluso participaron como miembros de la junta directa del MAMBo en 1958, entre otras actividades. A su vez, ambos compartieron círculo bohemio con Guillermo Wiedemann, Santiago Martínez Delgado, Eduardo Ramírez Villamizar, Armando Villegas y Ricardo Gómez Campuzano, lo que consolidó el auge del expresionismo figurativo en Colombia (Anexo No. 2) (Gilard, 2009: 80). Y afianzaron su amistad con otros costeños insertados en el campo cultural capitalino como Rojas Herazo, Cepeda Samudio y García Márquez.

Entre las instituciones promotoras de muestras de arte moderno podemos mencionar el Museo Nacional, la BLAA y el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBo).²¹ El primero, luego del traslado a su actual edificio en 1948 buscó introducir la producción artística de la época con el propósito de respaldar y actualizar discursos de identidad. La colección de arte moderno de la BLAA

²⁰ Meneghetti junto con escultores Gomer Medina, Miguel Sopó y José Domingo Rodríguez (Delgado, 1955)

²¹ La alusión al arte moderno como modalidad local retoma la consideración de Ramírez (2017b) que lo define como los hallazgos y valores que toman fuerza a partir del surgimiento de las vanguardias artísticas de América Latina y Europa.

surge de la financiación de entes económicos y diplomáticos entre 1948 y 1965 (Mesa, 2017: 16). El MAMBo se inclinó a conformar una colección de arte moderno internacional entre 1953 y 1965 con la participación de Gómez Sicre, Marta Traba, Alberto Lleras Camargo. También surgió el Movimiento Nacional de Artes Plásticas (MNAP, 1955), la Asociación Internacional de Artistas Plásticos (AIAP, 1956) y la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA, 1956) como algunos de los principales interlocutores del Estado (López, 2018; Mesa, 2017: 5). En este círculo se participaron críticos de arte como Casimiro Eiger, Eugenio Barney Cabrera, Walter Engel, Jorge Gaitán Durán, Juan Friede.

En este sentido, los artistas jóvenes a finales de la década del cuarenta y principio de los cincuenta adoptaron elementos de diversas proveniencias geográficas y temporales en busca de lo nuevo, reacomodados y combinados con representaciones propias (Mesa, 2017; Marín, 2005: 418; Giunta, 2003: 117). En el panorama colombiano esto significó la emergencia de artistas individuales que se inclinaron por la síntesis formal y la abstracción y el desplazamiento de los americanistas (Jaramillo, 2005). Entre ellos podemos mencionar a Ignacio Gómez Jaramillo, Pedro Nel Gómez, Rómulo Rozo, Sergio Trujillo, Carolina Cárdenas, Alipio Jaramillo, Luis Alberto Acuña, Hena Rodríguez, Ramón Barba, Débora Arango y Carlos Correa. Estos practicaban desde los años treinta un arte basado en la exaltación del folclor y la invención de la tradición indígena a través de la influencia de la pintura mexicana y la ruptura con los cánones pictóricos provenientes de la Academia de San Fernando (España) (Herrera, 2011: 30; Traba, 1960: 2).

En pleno auge la escritora y crítica de arte Marta Traba (1960),²² inicialmente los reconoció como artistas introductores en el terreno de los nuevos conceptos ligados a los lenguajes modernos. La crítica argentina dejó de lado esta

²² Traba con su formación academicista y su relación marital con el escritor Alberto Zalamea se insertó en el campo artístico colombiano desde 1945. Está desarrollo una labor crítica y a su vez pedagógica de elementos plásticos. Traba logró la publicación de libros, columnas de prensa y revistas especializadas. Además, practicó la docencia universitaria y realizó programas de televisión de corte pedagógico como: *El ABC del arte*, *Curso de historia del arte*, *El museo imaginario* y *Una visita a los museos* (Arias, 2017: 52).

lectura pasiva y comenzó a manifestar las tensiones con americanistas como Ignacio Gómez Jaramillo, Luis Alberto Acuña, Sergio Trujillo Magnenat, Pedro Nel Gómez, Josefina Alabaracil (Jaramillo, 2005). Traba defendió el surgimiento de una nueva generación con postulados estéticos a través de lo estrictamente pictórico desde el VI Salón de Artistas Nacionales, realizado en 1946 (Jaramillo, 2005: 15). Entre las características de estas nuevas propuestas Traba (1994) explicaba que “ya no contarán historias pasivas, sino que habilitarán los medios de expresión más indirectos y simbólicos, llegando hasta el límite de un arte sin mensaje explícito” (85). Se trataba de posicionar al artista latinoamericano con capacidad de crear una visión artística propia (De la Nuez, 2014: 206). Sus artífices principales fueron Guillermo Wiedemann, Leo Matiz, Enrique Grau, Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar, Edgar Negret, Fernando Botero y Antonio Roda (Medina, 2009: 216; Bernal y Pini, 2018: 95). Esta generación de artistas que incidieron en certámenes, salones, bienal y demás plataformas expositivas a finales de los cuarenta.

Medina (2009) señala al lado de estos como un segundo grupo de artistas que se sumaron a finales de los años cuarenta y principio de los cincuenta a Lucy Tejada, Omar Rayo, Cecilia Porras, Nereo López, Judith Márquez, Armando Villegas, Luis Fernando Robles, Guillermo Angulo, Beatriz Daza, Hernán Díaz, Alicia Tafur y Alberto Arboleda. Jaramillo (2005) anota sobre sus propuestas que:

La que se desarrollará en los años cincuenta será una modernidad tocada por el asombro. El asombro al lograr temas de corte expresionista bañados por una luz tropical, al componer bodegones semicubistas con frutos nativos, al adentrarse en la abstracción a través del pasaje de los Andes y el Caribe, al retratar una sociedad en la cual han confluído patrones estéticos y culturales propios de diversas épocas. Lo que este grupo comienza a proponer, adopta algunos hallazgos de las tendencias que predominan en los centros de arte, adaptándolos a las necesidades particulares; a la par que acude a elementos de la cultura popular local, al arte precolombino y de América Latina y al entorno natural y urbano. Las propuestas, así como su lenguaje, no se enraízan entonces en la tradición visual local (nacionalismo, mitología) sino que toman elementos

de la geografía, la fauna, la flora o la sociedad, para nombrar lo propio con un lenguaje plástico innovador (28).

Esta generación de artistas permitió nuevas configuraciones y sentidos a las superficies y objetos; y la renovación de elementos regionales como la ampliación de imágenes del Caribe colombiano con unas características estéticas que hasta el momento no se habían contemplado (Gilard, 2009).²³

Por otro lado, la participación de estos artistas en exhibiciones internacionales desarrolladas para el fortalecimiento de relaciones culturales entre Estados Unidos y América Latina, en el marco de la Segunda Guerra Mundial y la posguerra, los hizo formar parte de itinerarios que legitimaron su producción bajo lecturas hegemónicas del arte moderno norteamericano. En el país, agentes como Gómez Sicre desde la División de Artes Visuales de la Unión Panamericana tuvieron una influencia importante en la selección y circulación del patrimonio artístico latinoamericano que desarrollaremos en el siguiente aparte. Ello entroncó con algunas innovaciones producidas en el gobierno nacional luego de 1958.

En el primer gobierno del Frente Nacional²⁴, volvió a asumir la presidencia Alberto Lleras Camargo (1958-1962)²⁵ como representante del Partido Liberal. Este perfiló el área cultural nacional hacia los parámetros norteamericanos del nuevo orden internacional de la postguerra (López, 2018: 510).²⁶ En esta línea, Lleras Camargo encabezó desarrollos culturales como el

²³ Rodríguez (2009) propone que las imágenes de la geografía colombiana eran en un elemento de legitimación oficialista de la intelectualidad y de las propuestas artísticas capitalinas. Esta barrera de los Andes se desdibujó a través de la aparición de artistas costeños. En esta línea, Medina (2009: 217) propone que las participaciones de artistas costeños parten de elementos poéticos personales del ámbito local. La visibilización de estos elementos en el movimiento cultural en la capital del país, también fue una condición reveladora para la práctica artística.

²⁴ El Frente Nacional surge como una estrategia para evitar la violencia bipartidista, por medio de una coalición política y electoral entre los partidos Conservador y Liberal desde 1958 a 1974, en la que se acuerda alternarse el poder ejecutivo cada cuatro años (Restrepo, 2012: 22).

²⁵ Lleras Camargo formó parte de la dirección liberal, se desempeñó en la embajada de Colombia en Washington, senador y ministro de Relaciones Exteriores.

²⁶ En 1945, Lleras Camargo fue designado candidato a la Presidencia de la República. Promovió el desmantelamiento de las organizaciones sindicales y apoyó a Estados Unidos en la posguerra como rumbo de la modernización liberal. Lleras Camargo, acompañado por Eduardo Santos,

desarrollo de un sistema escolar masivo, la democratización de los medios de comunicación, la consolidación del conocimiento científico profesional y la institucionalización de la cultura y las artes, entre otros (Ardila, 2018: 26).²⁷ Además, podemos mencionar, el Primer Plan Quinquenal de Educación (1957-1962); a su vez, las primeras acciones de la Biblioteca Luis Ángel Arango (BLAA) como centro cultural integrado del Banco de la República en 1958. La actividad cultural se encontraba asociada al Ministerio de Educación Nacional. Para ello contaba: "...con una División de Divulgación Cultural (perteneciente a la Rama Técnica), conformada por las siguientes secciones: Sección Cultura Popular y Espectáculos, Sección de Bellas Artes y Museos, Sección de Publicaciones y Sección de Educación Física" (OEI, marzo 25 de 2014).

José Gómez Sicre y la circulación de arte moderno colombiano

Los programas de exhibiciones de arte latinoamericano promovidos por la Unión Panamericana cultivaron lazos políticos, económicos y culturales entre América del Norte y del Sur (Gordon, 2012: 12). Desde 1946, Gómez Sicre dirigió el programa regular de exhibiciones de arte de la Unión Panamericana con el cual creó una sólida plataforma de exhibición de artistas latinoamericanos (Bernal y Pini, 2018: 85).²⁸ En este sentido, en diferentes latitudes latinoamericanas organizó la circulación de obras, la conformación de colecciones y la idea de museos de arte moderno. Desde finales de la década del cuarenta, Gómez Sicre incluyó una generación de artistas jóvenes colombianos

Germán Arciniegas y Jaime Posada, entre otros liberales, velaron por el diseño y ejecución de las políticas educativas y culturales colombianas dentro de la orbita estadounidense (López, 2018).

²⁷ Propuestas como "Colombia al día" noticiero producido para proyectar en las salas de cine por la Dirección Nacional de comunicación y prensa. Este producía y proyectaba una visión positiva y de progreso industrial en el país, informando la llegada de impresas, industrias y fabricas al país (Señal Memoria, mayo 17 de 2020). También, la transmisión de programas culturales y recreativos en manos de la Radiotelevisora Nacional en 1960.

²⁸ Este dos años después sería la Sección de Artes Visuales de la Organización de Estado Americanos al cual estaría vinculado entre 1946 y 1977 en Washington, Estados Unidos.

lo que contribuyó a la valoración, circulación e interés por la composición de patrimonios artísticos en defensa del arte moderno en Colombia. Por esto, en este aparte examinaremos el trabajo de Gómez Sicre en la circulación de artistas colombianos y las relaciones que le permitieron incitar la formación de museos de arte moderno en el país.

En Estados Unidos la circulación del arte moderno fue financiada por empresas petroleras, bancos y fundaciones que lograron establecer actividades y programas desde finales de la década del cuarenta. Gómez Sicre desde la Unión Panamericana había desarrollado vínculos con los agentes dominantes dentro de los campos político y económico. El gestor cubano partió de las dinámicas globales de cooperación y diplomacia internacional para promover la exposición de obras (Mesa, 2017: 22). Además, su relación profesional con Alfred H. Barr Jr., director del MoMA, en su labor de dar a conocer a los artistas latinoamericanos en la escena americana fue fundamental para el préstamo de obras que eran parte de la colección para exposiciones por fuera (López, 2018: 587; Bernal y Pini, 2018: 90; Gómez, 1956).²⁹

López (2018) señala que Gómez Sicre a través de la División de Artes Visuales buscaba acercar el arte moderno a los países que tenían economías débiles e instituciones artísticas pequeñas (587). El cubano concentró su trabajo en contextos como el centroamericano, colombiano, ecuatoriano y peruano. Esta posición de Gómez Sicre implicaba no solo la movilización de sus relaciones dentro del campo cultural, sino de sus relaciones con agentes de los campos de poder político. En Colombia, el cubano contaba con el apoyo de Alberto Lleras Camargo, secretario general de la OEA entre 1949 y 1954. Ambos desarrollaron

²⁹ Alfred Barr Jr. y Lincoln Kirstein, junto a otros miembros de las elites económicas, representantes de instituciones, artistas, intelectuales desde MoMA trabajaron en una colección representativa de arte abstracto y cubismo como un satélite del arte moderno en América (Arias, 2015: 136; Ornelas, 2019). Las políticas externas norteamericanas del gobierno de Franklin Delano Roosevelt acompañaron las políticas de adquisición institucional entre 1933 y 1960 (Ornelas, 2019). Esta relación de colaboración de Estados Unidos con el área cultural latinoamericana, le permitió al MoMA situarse como puente entre las dos partes.

un trabajo en conjunto por el mantenimiento de la Sección de Artes Visuales al conformarse como OEA (Bernal y Pini, 2018: 95).

La primera exposición que Gómez Sicre realizó en Colombia fue “32 Artistas de las Américas” presentada en Bogotá entre el 7 y el 17 de febrero de 1949 (Anexo No. 3). La muestra continental estuvo compuesta por obras de 32 artistas plásticos americanos pertenecientes a colecciones públicas y privadas de los Estados Unidos, siendo 17 de ellas parte de la colección del MoMA. La exposición se desarrolló con la colaboración del Museo Nacional y la Escuela de Bellas Artes de Bogotá bajo la dirección de Alejandro Obregón. Fue instalada en el Museo Nacional, entonces dependencia de la Universidad Nacional de Colombia. En el catálogo, Gómez Sicre afirmó que:

Sin estar animada por el menor deseo de pugna, esta exposición se propone manifestar que en América el hombre puede dejar a su espíritu recorrer todas las categorías y dimensiones de la creación, como corresponde a un continente cuyo primer designio es el de la libertad (Gómez, 1949: 2).

En esta ocasión las categorías de ‘creación’ y ‘libertad’ empleadas por el cubano aludían a un proceso creativo distante de los contenidos politizados y nacionalistas para favorecer el lenguaje continental. Esta idea fue defendida por la Unión Panamericana durante la Segunda Guerra Mundial con el propósito de apuntar a la cooperación regional entre Estados Unidos y América Latina y era afín a lo que se venía promoviendo desde MoMA con la neutralización de los contenidos politizados que habían abundado en América Latina a partir de la influencia de los muralistas mexicanos (Ramírez, 2017b).

La vinculación de Gómez Sicre con los artistas colombianos se mantuvo a través de otros eventos por fuera de Colombia como la “*Gulf-Caribbean art exhibition*” (“Exhibición de arte del Golfo Caribe”) en 1956 (Anexo No. 4). En esta muestra se presentaron obras de los colombianos Enrique Grau, Edgar Negret, Cecilia Porras y Eduardo Ramírez Villamizar en el Museum of Fine Arts of Houston desde el 4 de abril al 6 de mayo. Esta exhibición itinerante curada por Gómez Sicre viajó bajo el auspicio de la asociación de exposiciones del Museo

de Bellas Artes de Dallas, al Instituto de Arte Contemporáneo en Boston, al Instituto Munson-Williams-Proctor en Utica, al Instituto Carnegie en Pittsburg y al Centro de Bellas Artes de Colorado Springs. En la introducción del catálogo de esta exposición, Gómez Sicre (1956) insistía en señalar la importancia y desarrollo del arte latinoamericano, denunciar su falta de reconocimiento y sugería actuar para reducir la situación dispar con el arte norteamericano. Este afirmaba que el objetivo de las exposiciones era seleccionar trabajos que pudieran competir sobre la base de su propio valor intrínseco a nivel internacional (Gómez Sicre, 1956: 4). En esta línea, Gómez Sicre enmarcaba este tipo de exhibiciones como formas de lucha contra el lugar provincial que se le adjudicaba al arte latinoamericano. En este marco, podemos decir que el cubano recurría al acto expositivo como un mecanismo de definición de la plástica latinoamericana.

De esta misma forma, en 1959 la exposición “*South American Art Today*” (“Arte Sudamericano hoy”) recalca el trabajo de corrientes modernas latinoamericanas en el mundo del arte hacia el Sur (Anexo No.5). Gómez Sicre (1959) reconoció que la selección de los artistas era una responsabilidad porque presentaba los juicios sobre el arte latinoamericano. La organización de este tipo de eventos nos permite identificar puntualmente la intención del cubano de disponer el arte latinoamericano en un diálogo internacional. Esta circulación de artistas en el continente hizo posible compartir una imagen del arte producido en América Latina para proyectar (Flores, 1998: 182). Recordemos que para Gómez Sicre en la internacionalización se encontraban los valores trascendentales del arte. Tal como afirma Ramírez (2017b):

Su proyecto buscó crear una red de circulación y legitimación del arte latinoamericano, y desplazar el modelo de lectura por escuelas nacionales (la colombiana, la mexicana, la peruana, etc.), a posicionar la idea de arte continental como un corpus reconocible (331).

A finales de la década de los cincuenta, Gómez Sicre contribuyó a la organización de los salones interamericanos en Cartagena (1959) y Barranquilla

(1960) con el apoyo de Obregón³⁰ y Grau³¹. Estas exposiciones fueron fundamentales para la institucionalización del arte moderno y la consecuente concepción de museos en Cartagena y Barranquilla (López, 2018; Bernal y Pini, 2018: 97; Traba, 1994). Medina (2009: 210) expone que Gómez Sicre adoptó el hábito de pasar por estas ciudades costeñas bajo el deseo de seguir de cerca la trayectoria artística de Obregón, y porque el ambiente le recordaba La Habana. Además, Ramírez (2017b:17) propone que la vitalidad de la vanguardia costeña y las iniciativas que estaban promoviendo resultaban un escenario estratégico para fortalecer a través de la región sus relaciones con Colombia. A su vez, ambas ciudades portuarias atravesaban un proceso de industrialización, urbanización e inversión de capitales extranjeros, lo cual las convirtió en un terreno fértil para el crecimiento de nuevas instituciones (Ramírez, 2018; Medina, 2009).

López (2018) releva que Gómez Sicre entre 1955 y 1964 organizó 17 exposiciones en las que mostró las obras de 20 artistas colombianos (606). Entre los artistas se encontraban Alejandro Obregón, Guillermo Silva, Alicia Tafur, Edgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar, Ignacio Gómez Jaramillo, Fernando Botero, Enrique Grau, Judith Márquez, Cecilia Porras, Lucy Tejada, David Manzur, Guillermo Wiedemann, Carlos Granada, Leonel Góngora, Manuel Hernández, Alfonso Mateus. Estos compartieron sus obras y permitieron su adquisición; en este contexto, comenzaron a despertar el interés por atesorarlas como patrimonio en Colombia (Mesa, 2017: 5). Esta generación de artistas a principios de los cincuenta estuvo presente en el ojo crítico de Marta Traba. En

³⁰ Obregón había participado en la gestión de la exposición organizada en Bogotá en 1949. Desde la cual mantuvo en contacto con José Gómez Sicre lo cual derivó en la realización de sus primeras exposiciones en Washington, en 1953 participó en la colectiva *“Artists of the Americas”* (Artistas de las Americas), y para enero de 1955 realizó su primera individual en la Galería de la Unión Panamericana (Ramírez, 2017b: 255). En 1955, Obregón fue invitado por Gómez Sicre dentro del pabellón de la OEA, al lado de los artistas Roberto Sebastián Matta y Carlos Faz de Chile, Hugo Consuegra de Cuba y José Luis Cuevas de México (Ramírez, 2017b:335).

³¹ Grau también empezó a ser incluido en la curaduría de Gómez Sicre en sus proyectos a partir la “Primera Bienal de Arte del Caribe y el Golfo de México” que se realizó en Houston en 1956; en el Concurso Guggenheim Internacional; en *“A Salute to Latin America”* (“Un Saludo a Latino America”) en el *Milwaukee Art Center* en 1957; y fue incluido en la delegación colombiana para la Bienal de São Paulo; en 1958 realizó su primera individual en la Unión Panamericana (Ramírez, 2017b:331).

esta línea, la argentina logró una cercanía conceptual con Gómez Sicre por su dedicación al arte latinoamericano. Marambio (2015a) propone que Traba fue una de las figuras principales en el ámbito de la crítica del arte en Colombia al poner en perspectiva socio-histórica la modernización de las artes visuales en América Latina. Gómez Sicre y Traba trabajaron en conjunto sobre el campo cultural nacional al valorar positivamente los salones interamericanos de Cartagena (1959) y Barranquilla (1960); el envío colombiano a la V Bienal de São Paulo (1959); la actualización del Boletín de Artes Visuales de la OEA; y la publicación del libro *Colombia: Art in Latin America Today* (Arte en América Latina Hoy) con la autoría de Traba y la edición de Gómez Sicre (Armato, 2012a; Traba, 1959; Traba, 1959a; López, 2018). Sobre la apreciación de obras de artes de ambos Herrera (2011) propone que:

(...) la preocupación por los elementos formales y compositivos de las obras de arte debía impregnarse de contenidos propios que expresaran la identidad latinoamericana, conservando la independencia y la libertad frente a cualquier demanda social proclamada por los sectores sociales (28).

En esta línea, ambos asumieron el oficio bajo unas características en común: se inclinaron por la pintura y el dibujo, y mostraron aversión al *performance* (Armato, 2012a). Traba y Gómez Sicre promovieron un lenguaje al caracterizar el color, la línea, la composición, el formato y el empaste. Incluso articularon la defensa de artistas en común como el peruano Fernando de Szyszlo, el ecuatoriano Enrique Tábara, el guatemalteco Rodolfo Abularach, los colombianos Alejandro Obregón y Fernando Botero, y los mexicanos Ricardo Martínez y José Luis Cuevas. Gómez Sicre y Traba clasificaron los artistas con una dimensión consagratoria en el medio colombiano a partir del diálogo profesional que sostuvieron. En esta línea, consideramos que las intervenciones de Gómez Sicre y Traba en el arte moderno colombiano estimularon la formación de instituciones en la joven arquitectura cultural. Ramírez (2017b), sostiene que: “Traba fue una aliada para Gómez Sicre en sus relaciones con Colombia y el cubano significó para la crítica argentina el acceso a la red del arte

latinoamericano que venía consolidando desde la Unión Panamericana en la última década” (18).

Junto al lugar dominante que comenzaba a ocupar el arte moderno dentro del campo cultural, surgieron discusiones y tensiones sobre sus definiciones, valores y referentes. El artículo del uruguayo Meneghetti (junio 23 de 1959) problematizó estos criterios de selección y participación, cuando escribió que:

Ejemplos de la manera como controla esta organización los frentes artísticos en el orden nacional e interamericano son los últimos eventos: en Cartagena, los representantes de Colombia a la exposición interamericana que actualmente se exhiben fueron seleccionados personalmente por el señor Gómez Sicre: de ella se excluyeron importantes valores colombianos y americanos. El hecho más culminante y definitivo de esta influencia exterior se encuentra en la selección colombiana a la V Bienal de São Paulo, donde un jurado, que luego se supo integraron Marta Traba y José Gómez Sicre, dio el espaldarazo definitivo a los “seis grandes” de Colombia, quienes aparecen como únicos artistas de valor de este país, en todas las publicaciones internacionales controladas por la maquinaria (3).

Meneghetti hacía alusión al fuerte efecto que trajo consigo la selección de un mismo círculo los artistas que transitaban el contexto internacional. En este punto, concebía la labor de Gómez Sicre y Traba como una maquinaria en la cual, se promovió la exclusión de otros valores colombianos y americanos. Gómez Sicre y Traba al seleccionar los artistas establecieron principios de diferenciación jerarquizados entre las propuestas nuevas y tradicionales en el mercado (Bourdieu, 2015: 188). Esta no era una clasificación inocente, y como mencionamos anteriormente, estaba al servicio de inclusiones o exclusiones que sus trayectorias internacionales les permitieron acaparar.

Cabe resaltar que, Meneghetti no estableció una crítica de las obras y artistas, sino de la maquinaria que los respaldaba y posicionaba para colocar a los artistas en un lugar de privilegio. Señalando que, Gómez Sicre ubica a los artistas a través de una fórmula: “con agentes y colaboradores en todo el continente. Por este sistema los elegidos logran rápidamente consagración, becas

y fama, a través de los grandes eventos americanos” (Meneghetti, junio 23 de 1959: 3). Lo conflictivo del asunto para Meneghetti estaba en el impacto de esta operación en el crecimiento de arte colombiano, cada vez más excluyente de los procesos e incluso el surgimiento de artistas locales. Sin embargo, como veremos, en el caso cartagenero estos mecanismos de consagración no fueron suficientes para sostener la creación de instituciones.

Un museo para la ciudad luego del Salón Interamericano de Arte Moderno en Cartagena, 1959

Entre 1945 y 1953 se realizaron los primeros salones de exposición costeñas como antecedente de los salones interamericanos realizados en Cartagena (1959) y Barranquilla (1960) (Ramírez, 2017). Este conjunto de salones estimuló intercambios de la región Caribe con el campo del arte nacional. En Cartagena, el interés por ampliar la joven arquitectura institucional en el área cultural permitió a un grupo de artistas, empresarios, administradores culturales locales acoger la propuesta de formar un museo a partir del Salón Interamericano. En el momento la ciudad contaba con tres instituciones museales: el Museo Histórico de Cartagena en el Palacio de la Inquisición (1924), la Casa Museo El Cabrero (1950) y el Museo Santuario de San Pedro Claver (1950) (López, 1995; Dager, 2001: 87).³² La actividad cultural estaba centralizada en el funcionamiento del primero. En esta línea, en el presente aparte revisaremos la

³² El Museo Histórico de Cartagena de Indias (MUAHC) es el más antiguo de la ciudad, ubicado en el antiguo Palacio de la Inquisición, sus colecciones comprenden los temas de historia y arqueología. Este se encuentra representado por la Academia de la Historia de Cartagena de Indias; el segundo cambio de razón social y paso a ser la Casa Museo Rafael Núñez (CMRN) ubicada en el barrio El Cabrero, dedicada a la memoria del presidente Rafael Núñez. Sus colecciones comprenden historia, monografías de personajes ilustres de Cartagena, arte y objetos de arte decorativo; por último, el Museo Santuario de San Pedro Claver ubicado en el claustro jesuita del Santuario de San Pedro Claver, cuenta con colecciones de arqueología, arte y arte religioso.

iniciativa de conformar un museo luego del “Salón Interamericano de Arte Moderno” en la ciudad en 1959.

En 1955, el Palacio de la Inquisición, sede del Museo Histórico y la Academia de Historia atravesaba por el proyecto de restauración del edificio, a cargo de Miguel Sebastián Guerrero.³³ Guerrero desarrolló una cercanía con la AHC que le permitió gestionar iniciativas para la actividad cultural dentro del edificio de la Inquisición. Meisel Roca (2015) anota sobre su figura que: “En su casa, los principales intelectuales y artistas de Cartagena se reunían cada sábado para hablar de arte, literatura, historia (pero no de política), beber vino y cocinar” (8).³⁴ Esta concurrencia de la vida intelectual y artística de la ciudad le permitió proponer a Guerrero la creación de la Galería de Arte Moderno en 1957; participar como miembro asesor del Instituto Musical y de Bellas Artes ese mismo año; vincularse a la Junta del monumento de Pedro de Heredia en 1958 (Decreto No. 139, marzo 11 de 1958)³⁵; y gestionar la constitución de un museo arqueológico en 1960 (Meisel, 2015).

La Galería apareció en el panorama cultural como una propuesta renovadora para la actividad artística en la ciudad. Esta fue un espacio de exposiciones mayoritariamente de artistas locales que contemplaban temas

³³ Guerrero (1910) fue un artista plástico cartagenero. Vivió en París y Madrid donde estudió pintura y arquitectura por siete años. Se especializó en restauración y en Cartagena, atendió el deterioro de los edificios del Palacio de la Gobernación, el Palacio de la Inquisición y el Convento de la Popa. Perdomo como auxiliar de su catedra de acuarela lo recuerda como “cónsul por naturaleza de los visitantes que llegaban a Cartagena, un relacionista público” (julio 7 de 2020). Desde el año de 1957 profesor de Artes Plásticas y miembro asesor del Instituto Musical y de Bellas Artes de Cartagena (UNIBAC, junio 9 de 2018).

³⁴ Entre los invitados se encontraban el intelectual Eduardo Lemaitre, el acuarelista Hernando Lemaitre, el pintor Enrique Grau, el historiador Donaldo Bossa, la pintora Cecilia Porras, la folclorista Delia Zapata, el periodista Lácides Moreno, y el pintor y cocinero Pierre Daguet. E incluso el antropólogo y arqueólogo Gerardo Reichel-Dolmatof. Artistas, políticos e interesados por el universo cultural luchaban por un itinerario de actividades renovadoras planeadas a través de encuentros en la librería Mogollón y fiestas que Guerrero convocaba en su finca a las afueras de la ciudad (Perdomo, enero 30 de 2019).

³⁵ Heredia estaba siendo reconocido como fundador de Cartagena y primer gobernador de la misma. En este proceso de monumentalización participaron políticos, intelectuales y artistas como Eduardo Lemaitre, Gabriel Porras, Harold Calvo Núñez, Hernando Lemaitre y Miguel Sebastián Guerrero (Camacho et. al., 2007: 551). La heterogeneidad de este grupo de trabajo entre artistas e historiadores nos permite identificar una sociabilidad en defensa de la actividad cultural de la ciudad.

americanistas integrando técnicas de las vanguardias europeas (Stern, abril 13 de 1959). Esto representó una serie de tensiones en el panorama local que Eric Stern³⁶ y Jaime Gómez O’Byrne³⁷ en columnas críticas defendieron como las “formas modernas” (Ramírez, 2010: 20; Stern, abril 13 de 1959).

El crítico del arte Eric Stern en su columna “Notas de arte” del periódico *El Figaro* deja en evidencia los choques y tensiones de las propuestas del arte moderno. Stern (octubre 13 de 1958) escribió que:

El arte moderno se combate, por lo tanto, porque no se entiende. Ante un clásico basta exclamar <<qué bello>>. Esa expresión para un artista moderno es un insulto. Un pintor moderno pinta al ser humano no solo desde el punto de vista de sus ricas vestiduras, su papada próspera, sino también saca a relucir su próstata, sus deseos inconfesables, sus odios y sus amores. El arte moderno es una radiografía de la época y del hombre. El conformismo con ideas estéticas fallecidas, ha llevado a la intolerancia más burda. Hace poco un periodista solicitaba que la galería de arte del Palacio de la Inquisición le fuera negada a todo artista con tendencia moderna. Ese nuevo inquisidor que le ha salido a los artistas nuevos, quizás también tiene la intención de solicitar, a quien corresponda, que en defensa del buen gusto que él preconiza, sea conveniente dejar en el mismo Palacio de la Inquisición, algunas celdas más o menos confortables para encerrar allí a los modernistas en cuestiones de arte. Allí engrillados a los conceptos de los antiguos, sería un tratamiento similar al que mereció Nariño cuando tradujo los Derechos del Hombre (5).

Esta intervención manifestaba las tensiones en la escena artística y retomaba las dimensiones del arte moderno frente a las opiniones conservadoras sobre el arte. Stern encontraba muy enraizado el sentido del gusto por lo

³⁶ Stern fue un crítico del arte local y cronista de los eventos de arte en la ciudad. Este pertenecía a una familia de inmigrantes alemanes que entre 1959 a 1963 vivió en Cartagena. Estos se relacionaban con la industria fotográfica según identifica Meisel Roca (2015). Stern realizaba publicaciones sobre la vida cultural en el periódico *El Figaro* y *El Universal*, entre otros.

³⁷ El centro de su formación fue las Ciencias jurídicas en la Universidad de Cartagena. Fue fiscal del Tribunal de Bolívar y profesor de Derecho Procesal Penal en la Universidad de Cartagena. No obstante, el amor al arte y la cultura llevó a Gómez O’Byrne a ser profesor en la Escuela de Bellas Artes y director de esta por más de veinticinco años. Su labor como comentarista de arte en *El Universal* fue de gran apoyo para la actividad cultural de la ciudad (Dager, 2001: 67).

tradicional, a tal punto, que, ante la solicitud de un columnista de negar la exposición de obras modernas respondió abriendo la posibilidad que esta misma institución se encargara de apresar los trabajos como lo hacía siglos atrás con las personas denunciadas. Esta alusión apuntaba a la inquisición como referencia al pasado colonial del Palacio donde se encontraba la Galería. El Palacio de la Inquisición se caracterizó por ser el espacio de confluencia de agentes con distintas posiciones políticas e intelectuales; y que estos convivían vinculados por el universo intelectual y artístico a pesar de las preferencias estéticas entre modernistas y no modernistas.

Acorde con la modernización turística de la ciudad Stern (octubre 20 de 1958) propone un equilibrio entre los procesos de cambios urbanos y económicos³⁸ y los gustos por el arte, haciendo referencia al arte moderno. Esta era una forma de invitar al público a perder el temor de aproximarse a las obras y colaborar con su difusión, sugiriendo: “Para el público que puede tener alguna prevención contra los modernos, les recomendamos cuadros al estilo de Hernando Lemaitre, Pastor Calpena y hasta un [Luis] Acuña. Para los más atrevidos un [Carlos] Rojas o un [Joaquín] Barrientos” (Stern, octubre 20 de 1958). Esta intervención mencionaba artistas radicados en la ciudad y cartageneros para diferenciar la variedad de manifestaciones del arte moderno. Por un lado, un grupo de artistas que se caracterizaba por el manejo de las luces a modo expresionista y escenas naturalistas; y otro, señalado como más ‘atrevidos’ los artistas que descomponían las figuras por completo con la ayuda de colores.

³⁸ En la ciudad se pretendía posesionar el turismo como un sector productivo ante un país que para esta época solo dependía de la exportación del café ya que constituían el 70% de las exportaciones (Carrillo et.al., 2013:198). En 1957, el aporte del estado nacional sobre esta actividad se concentró en la Empresa Colombiana de Turismo (ECT) (1957), con escasas intervenciones sobre lo estructural. El gobierno local, a cargo de Ernesto Carlos Martelo, a favor del afianzamiento de la industria turística en la ciudad realizó el primer estudio sobre factibilidad de la actividad turística contratando la firma *Stanton Robbins & Co. Inc.* (Carrillo, 2011: 4). El proyecto apuntó a fortalecer una imagen turística y su infraestructura para poder competir con otros destinos.

Además, en 1958 aparece el Instituto Musical y de Bellas Artes que retomaba las labores de la Academia de Bellas Artes (1891- 1893) y acogía al Instituto Musical que funcionaba en la ciudad, bajo la dirección de Maruja De León de Luna Ospina. Esta iniciativa financiada por el estado departamental, retomó sus funciones en las cercanías de la Calle del Cuartel. El instituto de arte permitió validar ciertos saberes y prácticas orientadas por docentes educados en academias europeas. En la sección de Pintura y Escultura tenía de profesores de dibujo a Pedro Ángel González y Juan Antonio Horrillo, de colorido a Pierre Daguet y Hernando Lemaitre Román, de modelado a Héctor Lombana y de historia del arte a Donaldo Bossa Herazo (Ramírez, 2018: 52; Obando, 2018: 74). La experiencia de este grupo de artistas y conocedores del arte le permitió la ampliación de propuestas en el incipiente campo artístico local.

En 1959 se organizaron dos eventos artísticos que abonaron a esta discusión sobre el lugar social del arte moderno en la ciudad. El primero fue el “Salón de Arte Contemporáneo” organizado por la Sociedad Interamericana de Mujeres en el marco de la visita de la delegación de *Coral Gables* a Cartagena (Ramírez, 2017b: 387). Entonces se expusieron 20 óleos de artistas locales y nacionales con características abstraccionistas y figurativas, entre las cuales fue distinguida la obra de Eduardo Ramírez Villamizar (Stern, febrero 16 de 1959). A esta muestra en la Galería del Palacio de la Inquisición le siguió en mayo el “Salón Interamericano de Arte Moderno de Cartagena” en el marco del IX Festival de Música del Caribe gestionado por Guillermo Espinosa (1905-1990), músico cartagenero en la dirección de la Divisiones de Música de la OEA.³⁹ Espinosa rescató el Festival que había dejado de hacerse en 1953 con el apoyo local de la Sociedad Pro Arte Musical, que él mismo había creado, y le dio una dimensión interamericana con la participación de la Orquesta Sinfónica de

³⁹ Espinosa fue un músico cartagenero formado en Italia y Alemania. Tuvo una carrera importante como director de orquesta que le permitió posicionarse a nivel nacional y latinoamericano. Fue director de la Sinfónica Nacional de Colombia y jefe de la Divisiones de Música de la OEA entre 1951 y 1975. Gestionó múltiples iniciativas culturales en su ciudad natal (Dager, 2001).

Washington con la intención de promover el surgimiento cultural de la ciudad (López, 2018; Ramírez, 2017:137).⁴⁰

Espinosa como jefe de la División de Música (1951-1975) fue par de Gómez Sicre en la Sección de Artes Visuales de la OEA lo que le permitió a este último dirigir la exposición de pintura interamericana en Cartagena (Dager, 2001), reconocida en la prensa como “Salón Interamericano de Pintura”, “Exposición de Pintura Latinoamericana” o “Exposición de Arte Contemporáneo”. La exposición se organizó con el apoyo de la Secretaria de Educación Pública del Departamento de Bolívar a cargo de los cartageneros Nicolás del Castillo Mathieu⁴¹ y Aurelio Martínez Canabal⁴² (Traba, junio 9 de 1959). El crítico y curador cubano fue el responsable de convocar a los artistas latinoamericanos para llevar a cabo la exposición en el Palacio de la Inquisición. Sobre este evento Stern (abril 19 de 1959) anunciaba que “Una exposición de pintura interamericana también se inaugurará en mayo en el Palacio de la Inquisición, como complemento a los festivales de música. Obras de los principales pintores sur, centro y norteamericanos serán exhibidos en esta oportunidad” (5).

La actividad mediática de esta exposición contemplaba un ala educativa con la selección de las obras acorde a la propuesta de arte latinoamericano defendida por Gómez Sicre (Anexo No. 6); y otra compuesta por la dinámica de premiación y adquisición de la muestra para la creación de un museo en la ciudad.

⁴⁰ En Cartagena, luego de un ambiente cultural poco innovador, se estableció una la expectativa por los festivales musicales de mayo. Desde la Librería Mogollón los libros sobre música se agotaban para esta temporada (Stern, abril 19 de 1959: 5). Estos eventos en la ciudad contaban con un público fijo para su asistencia porque resultaban llamativos en la formación cultural.

⁴¹ Castillo Mathieu (1931-2013) se doctoró en Ciencias Jurídicas y Económicas en la Universidad Javeriana de Bogotá y en Derecho Privado en la Universidad de París. En 1957 es nombrado como Secretario de Educación Pública del Departamento de Bolívar. Además, se desempeñó como Juez Civil municipal, Gobernador y Gerente de la Corporación de Turismo, entre otros. Fue un personaje reconocido como historiador en Cartagena y el Departamento de Bolívar (“El legado del historiador”, julio 9 de 2013).

⁴² Martínez Canabal (1934) cursó estudios de abogacía en la Pontificia Universidad Javeriana. Columnista durante años en los diarios que hacen parte de Colprensa (*La República*, *El Heraldo* y *El Universal*). En 1957 fungió como Subsecretario de Educación Pública del Departamento de Bolívar. Se desempeñó como Secretario General y ministro del Ministerio de Minas y Petróleos (“Aurelio Martínez Canabal”, enero 13 de 2011).

Sobre la primera, las publicaciones estaban orientadas a la muestra como una ocasión de ruptura ante lo que gran parte del público cartagenero entendía como arte, asociado a la tradición clásica (Stern, mayo 26 de 1959). En este sentido, encontramos que en las crónicas del evento existió un marcado tono de exaltación de este acontecimiento en la ciudad como el “salón más extenso de arte contemporáneo”, combinado con la necesidad mantener informado y contextualizado al público antes y después de la exposición por la “perplejidad de los asistentes”.

La inauguración de esta exposición se anunció en primera plana en *El Universal*⁴³, con una fotografía donde aparece el Secretario de Educación Aurelio Martínez Canabal (en el extremo izquierdo) dando unas palabras, acompañado (en el mismo orden -izquierda a derecha) de José Gómez Sicre, Hernando Lemaitre, Catica Cavelier de Lemaitre y Teresita Román (Anexo No. 7) (“Exposición latinoamericana”, mayo 26 de 1959). En general, la procedencia de las obras se encontraba discriminada por país de la siguiente manera:

Este salón contiene veinticinco obras de autores americanos de Centro y Sur, y nueve colombianos modernos. Ahí está la síntesis de la pintura en América hispana. Cuba, México, Honduras, Chile, Perú, Colombia, Panamá, Brasil, Costa Rica, etc. Se mueven uniformemente hacia una propia expresión plástica, que, si tiene aparentes similitudes con el arte contemporáneo europeo, no deja de ser siempre, expresión de un ya auténtico arte hispanoamericano. (Stern, mayo 26 de 1959: 5).

En el anuncio de *El Universal* (mayo 16 de 1959) se mencionaba detalladamente los artistas internacionales, como lo muestra la siguiente imagen:

Imagen No. 1. Asistentes a la exposición de 1959 (“La Exposición de arte, mayo 16 de 1959:6).

⁴³ En la década del cincuenta *El Universal* empezó un cambio profundo en la manera de redactar las noticias, influenciado por el estilo descriptivo norteamericano; la información empezó a ser más directa e imparcial. El oficio era realizado por profesionales de otras áreas, más que todo abogados, políticos y literatos (“Historia del Universal”, 2018).

La Exposición de arte contemporáneo en el Festival	La Exposición (Viene de la pág. 1ª)	"Visita de Tegucigalpa".
<p>Como ya se ha anunciado, como parte del IX Festival de Cartagena que se verificará del 18 de los corrientes al 10 de julio próximo, se abrirá el 23 una Exposición de Arte Latinoamericano Contemporáneo a la cual concurrirán los pintores de más renombre en 16 países del continente.</p>	<p>"Paisaje de Olinda". Roberto Burle-Marx, gouache "Proyecto para un Parque de Cahuzacas". COSTA RICA: Harold Fonseca: óleo "Formas ancestrales". CUBA: Cundo Bermúdez, acuarela "Junglares". Servando Cabrera Moreno, óleo "Plenilunio". Jorge Camacho, óleo, "Figura". Hugo Consuegra, óleo, "Mediodía". Luis Martínez Pedro, óleo, "Composición Nº 38". Raúl Millán, dibujo a tinta, "Guerrero". Felipe Orlando, óleo, "La Bordadora". René Portocarrero, gouache, "Estudio en Rojo Nº VI". ECUADOR: Oswaldo Guayasamin, dibujo a tinta "Maternidad". Manuel Rendón, óleo, "Sólo la base". GUATEMALA: Rodolfo Abularache, dibujo a tinta, "Figura de una Estela". Roberto Ossaye, óleo, "Bodegón". HONDURAS: J. Antonio Velásquez, óleo,</p>	<p>MEXICO: José Luis Cuevas, dibujo a tinta y acuarela, "Carnicero". Alberto Gironella, dibujo a lápiz, "Buhos". NICARAGUA: Armando Morales, óleo, "Fruta Nocturna". PANAMA: Ciro Oduber, dibujo a tinta titulado "Desnudo". PERU: Domingo Izquierdo, óleo titulado "Composición". URUGUAY: José Echave, óleo titulado "Doma". VENEZUELA: Elsa Gramcko, óleo titulado "Composición Nº 5". Ángel Hurtado, óleo titulado "Formas Nocturnas". Humberto Jalmes, óleo titulado "Muerte en los Andes". Oswaldo Vigas, óleo titulado "Objeto Americano - Vegetal". CONFERENCIAS: Como complemento de esta Exposición dictarán conferencias sobre Arte el doctor José Gómez Sicre, Jefe de la Sección de Artes Visuales de la Unión Panamericana y la gran crítica colombiana Marta Traba. El doctor Gómez Sicre disertará el 28 y el 29 al rededor del tema "El Aporte de América Latina al arte universal".</p>
<p>QUIENES ASISTEN ARGENTINA: Alfredo Bigatti, expondrá monocopia "Desnudo". Raquel Ferner, expondrá óleo "Nocturno". Sarah Grillo, expondrá óleo "Tema Simple". Lajos Szalay, expondrá dibujo a tinta "Tragedia Húngara". BOLIVIA: Enrique Arnal, dibujo a tinta, "Toro". María Luisa, óleo, "Figura Aymara". BRASIL: Carybé, óleo, "Gallo de Lidia". Aloisio Magalhaes, óleo (Pasa a la pág. 6ª)</p>		

Entre ellos se encuentran el peruano Fernando de Szyszlo; el nicaragüense Armando Morales; el hondureño José Antonio Velásquez; el panameño Ciro Oduber, el uruguayo José Echave; el costarricense Harold Fonseca; los guatemaltecos Rodolfo Abularach y Roberto Ossaye; los mexicanos José Luis Cuevas y Alberto Gironella; los bolivianos Enrique Arnal y María Luisa Pacheco; ecuatoriano Oswaldo Guayasamin y Manuel Rendón; los brasileños Carybé, Aloisio Magalhaes y Roberto Burle-Marx; los venezolanos Oswaldo Vigas, Mateo Manaure, Elsa Gramcko y Ángel Hurtado; los argentinos Sarah Grillo, Raquel Ferner, Lajos Szalay y Alfredo Bigatti; los cubanos José Ignacio Bermúdez, René Portocarrero, Cundo Bermúdez, Pedro Luis Martínez, Hugo Consuegra, Raúl Millán, Juan de Dios Felipe Orlando, Servando Cabrera Moreno y Jorge Camacho (Perdomo, 2018:137). Y entre las colombianas encontramos Fernando Botero, Eduardo Ramírez Villamizar, Alejandro Obregón, Enrique Grau, Cecilia Porras, David Manzur y Lucy Tejada (Stern, mayo 26 de 1959; Perdomo, 2018: 138; Ramírez: 2017, 407). Más de la mitad de las obras eran

óleos sobre tela, seguido de un pequeño grupo de obras en papel. Stern (mayo 26 de 1959) escribió sobre la exposición que:

(Gomez Sicre ha traído en su equipaje de visionario)

La tendencia de éste salón, el más extenso de cuantos se han visto en Cartagena, es de arte contemporáneo. Ahí hay primitivos, y modernos. Son dos extremos que se entrelazan al final, cuando el primitivo es tan sincero como el moderno. La selección de las obras traídas desde Washington, es obra del mismo Gómez Sicre, y la selección, teniendo en cuenta que no se puede viajar por nueve países con un equipaje de toneladas, es excelente. De algunos autores verdaderamente importantes en el concierto de artistas americanos, Sicre ha podido traer obras realmente representativas.

Hay un 'ideal' clásico en esta exposición. Pero no del 'clásico' que busca la orientación europea. No. Del clásico moderno. Ahí renuncia bruscamente la concepción occidental, para dar paso abiertamente a la concepción americana. Las figuras, las composiciones, el colorido, la plastificación a veces el exceso modelado, permiten hacer especulaciones plásticas y estéticas muy interesantes.

"Salón de sugerencias" llamaría yo esta exposición. La geometrización de los que pintan como Ramírez Villamizar. El individualismo en la armonía de Obregón y Grau. Los buscadores de fórmulas nuevas, nunca repetidas. Siempre formando violentas deformaciones y transposiciones de color, como Cecilia Porras. La sorpresa armónica de un fragmento cilíndrico de David Manzur, (no puedo citar a los pintores extranjeros para no violar la sorpresa de la inauguración) hacen que el interés fundamental se refleje sobre una simplificación de fórmulas y volúmenes, del cual surge un arte depurado, humano y nuevo. Hay en toda la obra expuesta una lógica muy profunda. Esta lógica ya la explicó con lujo de detalles Gómez Sicre en su última conferencia. Es la lógica de un renacimiento a la vida artística del hombre americano (5).

La dimensión de la exhibición fue tal para Stern que propuso llamarla 'Salón de sugerencias' apuntado al desplazamiento de la orientación europea por la legitimación de una modernidad de corte americana en la escena occidental. Stern aprovecha todas las fuentes de la historia del arte, para hablar en profundidad sobre la producción nacional. Además, esta crónica nos permite

considerar la apuesta curatorial de Gómez Sicre por el arte abstracto desde las múltiples exploraciones plásticas en esta exposición. Esta incluía obras que exploraban composiciones, deformaciones, transposiciones de color y la simplificación de volúmenes (geometrización) características de los lenguajes plásticos modernos. Entre estas se encontraban obras como “Visita a Tegucigalpa” (1957) de José Antonio Velásquez. Un óleo sobre lienzo con dimensiones de 66 x 94 cm. Sobre ella Perdomo (2018) señala que “el artista se adhiere a la realidad y construye un inventario con todo lo que sus ojos capturan sin que los matices y la gracia de la pintura hagan perder la esencia de la realidad” (61). Al igual que algunas obras con características naif realizadas como “Vista de San Antonio de Oriente” (1957) y “San Antonio de Oriente” (1957) (Anexo No. 8 y 9).

Imagen No. 2. “Vista a Tegucigalpa” de Velásquez (1957) (Cavadia, 2015).



También, estuvo en exposición el óleo sobre lienzo titulado “Composición abstracta” (1958) de Enrique Grau. Esta obra con dimensiones de 79 x 115 cm, surgió en una etapa productiva del artista que Medina (2009) describe como la influencia del cubismo órfico, con vagas reminiscencias del cubismo sintético. Esta es una obra de planos geométricos completamente autónomos con relación a los contornos de los motivos que componían la obra, caso similar presenta en trabajos contemporáneos como “Mesa con brisero” (1957), “Lámpara, naturaleza muerta” (1957) y “Sol Rojo” (1958) (Anexo No. 10, 11 y 12).

Imagen No. 3. “Composición abstracta” de Grau (1958) (Toledo, 2009).



Además, se expuso el óleo sobre lienzo “Cóndor” (1959) de Alejandro Obregón. Este cuadro con una dimensión de 100 x 113 cm, es una aproximación al color emotiva y temperamental con líneas que elaboran un mosaico de variados tonos e intersecciones de planos. Este tipo de composición se remite al interés de Obregón por artistas como Franz Kline y el expresionismo abstracto norteamericano (Ramírez, 2017b). Esta obra es contemporánea con la exhibición que preparó en la Biblioteca Nacional de Bogotá sobre el tema de los “Cóndor” (1958) y “Toro-Cóndor” (1958) (Anexo No. 13 y 14). Figuras que representan la monumentalidad del ave solitaria entre las cordilleras como forma expresiva (Cobo, 2013: 270).

Imagen No.4. “Cóndor” de Obregón (1959) (Cavada, 2015).



Y el mexicano José Luis Cuevas con la obra “Carnicero” (1957), un trabajo en tinta y acuarela sobre cartón, con una dimensión de 70 x 54 cm. Cuevas presentó una obra cuyos contornos poseen líneas curvas que trazan un cuerpo, con cierto aire fantasmal, contraído y siniestro. Driben (1982) propone que en Cuevas la figura toma ciertos temas de la literatura del siglo XIX como el mundo de la locura para esbozar lo que cuentan sus cuerpos moral y físicamente (27). Al igual que en obras como “La evolución del hombre” (1958), sin título (1958) y “El Carnicero” (s.f) (Anexo No. 15, 16 y 17).

Imagen No. 5. “Carnicero” de Cuevas (1957) (Cavadia, 2015).



Para Gómez Sicre, estos artistas mencionados y los seleccionados en general, aspiraban a mundos plásticos autónomos donde era legítimo deformar la realidad para hacer visibles las cargas emocionales. Acorde con esta propuesta, Stern considerada el lenguaje de la abstracción como sinónimo de libertad creativa a diferencia del arte realista, socialista, academicista y tradicionalista (Ramírez, 2017b: 328). Stern (mayo 26 de 1959) afirmó que:

El artista ya no revuelva en el museo del Louvre para encontrarse. Ahora busca en su propia cultura. Desentierra a sus viejos ídolos mayas. Recorre la pampa Argentina. Viaja a San Agustín en el Huila. Contempla las ruinas de Guaxetel en México. Todo esto no para hacer un arte figurativo. Ya esta etapa ha sido superada. No. Ahora sí es ya para simplificar esas formas ancestrales. Darles nueva vida en una combinación de tradición pura y un quemar de naves,

que le permite a él también, exclamar: Ahora, también mi arte es libre y se ha desencadenado en la tradición, la conquista y la reconquista (5).

El montaje del Salón se puede ver en la Imagen No. 6. Allí se puede apreciar de izquierda a derecha la obra de Oswaldo Vigas, Ángel Hurtado, Enrique Grau, Fernando de Szyszlo y por último la de José Luis Cuevas. El montaje nos permite notar que, los paneles eran de colores claros y las obras se encontraban dispuestas en distancias considerables de una expografía modernista.

Imagen No. 6. Salón Interamericano de Arte Moderno, 1959 (Ramírez, 2017).



La otra ala de la actividad mediática de esta exposición surgió de la propuesta de premiar las mejores obras con la adquisición para dar origen a un museo en la ciudad. Stern (mayo 26 de 1959) sobre la adquisición detalló que:

En esta exposición se encuentran igualmente las obras de Gómez Sicre ha conseguido para la fundación del Museo de Arte Moderno de Cartagena. Obras de Orluer [Oduber], panameño; Portocarrero, de Cuba; Morales de Nicaragua; Cuevas de México; Obregón y Grau de Colombia, ya han sido

adquiridas y así tenemos una nueva realidad. Un arte moderno, enclavado en la mitad de la historia de América (5).

La concepción del museo se expresaba como una oportunidad para participar, localizar y posicionar la producción artística en la ciudad, y, además “una nueva realidad”. Ésta debería hacer frente a la permanencia de gustos por el arte decimonónico, barroco, europeo asociado con lo tradicional y abrir paso a un arte americano legítimo por ser autóctono. Ramírez (2017b) cita una crónica de las conferencias de Gómez Sicre, donde sobre el proyecto de museo se manifestó que:

Este Museo, agregó, tendrá su importancia no solo para el turismo sino para los expertos que tendrán obligadamente que llegar a Cartagena para visitarlo. El doctor Gómez Sicre se mostró sobremano optimista en el funcionamiento del Museo para lo cual dijo que había que confiar en el dinamismo y entusiasmo por estas cuestiones que distingue al Secretario de Educación doctor Martínez Canabal de cuya labor en materia cultural hizo un emocionado elogio. Habló luego de otros museos de Arte Moderno del Continente, del de San Pablo (Brasil) y del de Caracas para concluir haciendo resaltar de nuevo la importancia del de Cartagena (Cartagena tendrá..., 1959) (415).

En este sentido, Gómez Sicre buscaba continuar su ejercicio de legitimación institucional sirviéndose de los lenguajes del arte moderno. Para ello trajo a colación los casos de otros museos de arte en el continente. También, el cubano instaló el proyecto de museo dentro del marco turístico confiando en la gestión de Martínez Canabal. Ramírez (2017b) expuso que, el Secretario de Educación dijo a la prensa nacional sobre esta iniciativa que: “el turismo culto del país y del extranjero, se desplazará lentamente hacia Cartagena y sus efectos serán muy benéficos en todos los órdenes (Martínez Canabal, 1959)” (424). Gómez Sicre y Martínez Canabal coincidieron en que la iniciativa del museo correspondía a una “necesidad culta” que localizaba a la ciudad en el ámbito nacional e internacional. El primero privilegiando la concentración de referentes

profesionales; el segundo apuntando a la distinción dentro del contexto de adecuación de la ciudad.

Sobre la adquisición de obras hasta el momento no se ha dado con el paradero de documentos institucionales que den cuenta de la donación o compras de los trabajos premiados. No obstante, las menciones en entrevistas de prensa, crónicas y miembros del MAMC declaran que este proceso se dio mediante el financiamiento de las empresas públicas y privadas entre las que se puede mencionar Lemaitre & Cía., el Banco Comercial Antioqueño, Empresas Publica Municipal de Cartagena (Amato, 2012; Pupo, agosto 21 de 2014; Stern, mayo 26 de 1959; Perdomo, 2018; Ramírez, 2017b). Mediante el cruce de estas mismas fuentes encontramos que se adquirieron quince obras de la exposición interamericana: una del uruguayo Echave, una del panameño Oduber, una del nicaragüense Morales, una del mexicano Cuevas, una del peruano De Szyszlo, una de la argentina Grilo, una del hondureño Velásquez, dos de los venezolanos Vigas y Manaure, tres de los cubanos Portocarrero, Bermúdez y Bermúdez Vázquez, y tres de los colombianos Porras, Obregón y Grau (Ramírez, 2017b; Stern, mayo 26 de 1959; Traba, junio 9 de 1959).

Esta adquisición de obras del Salón Interamericano se presentaba entonces como la pauta pública principal para conformar un museo en la ciudad. La Galería administrada por Guerrero con el respaldo de la Secretaria de Educación Pública, a cargo de Del Castillo y Martínez Canabal, antes de la exposición interamericana venían adquiriendo obras con el fin de conformar un museo (Stern, octubre 20 de 1958; Stern, febrero 16 de 1959; Stern, mayo 25 de 1959). Esto nos permite identificar que, la creación del museo propuesta por Gómez Sicre coincidió con el entusiasmo por artistas y administradores culturales interesados en la promoción de nuevas actividades culturales. E incluso vinculó algunos representantes del poder político tras el interés en los elementos cultos con legitimidad nacional e internacional.

El ennoblecimiento de los artistas, las empresas, las instituciones benefactoras y políticos no incluyó los medios técnicos y organizacionales para

administrar los bienes patrimoniales y promover el funcionamiento del Museo. Por ello, planteamos que los gestores del museo en Cartagena articularon su funcionamiento en un sentido práctico dejando de lado la concepción de condiciones para su administración. Traba (1959, 9 de junio) elogió la iniciativa de fundar el museo afirmando que:

La primera piedra de un museo no es en realidad una piedra, sino un cuadro: una colección de obras de arte que va progresivamente creciendo obliga a la aparición del museo mientras que, invirtiéndose el proceso y comenzando por tratar de construir un edificio sin tener qué colgar en sus muros, se corre el riesgo de caer en el “museo de papel”, perpetuamente remitido en el futuro siempre más incierto, como pasó con el de Bogotá (50).

Esta lectura de Traba criticaba al proceso inactivo del Museo de Arte Moderno de Bogotá, que había adelantado los trámites legales para su constitución, pero no se materializó su actividad, para celebrar el proceder en la constitución del museo cartagenero. Sin embargo, la argentina al igual que los gestores del museo, luego de la adquisición de un patrimonio no contemplaban la posibilidad de sufrir conflictos administrativos. La operación para dar luz al proyecto de museo consideraba su existencia a partir de la adquisición misma de obras para una colección y el lugar legítimo que había adquirido para los gestores locales. Dentro del levantamiento de fuentes realizado y otras investigaciones al respecto, encontramos que durante 1959 no aparecen detallados datos sobre la administración prevista para el museo; con esto nos referimos a su figura legal, representación institucional, funciones y objetivos, y fuentes de financiamiento. Al respecto, solo postulan compromisos de agentes que ocupan un lugar de autoridad como Gómez Sicre y Martínez Canabal para negociar la existencia del proyecto.

Esta ausencia de organización administrativa comenzó a ser evidente luego del primero de agosto de este mismo año, cuando la AHC reclamo la desinstalación de las obras del museo de los salones del Palacio de la

Inquisición.⁴⁴ La Academia se basó en la autonomía legítima que le correspondía sobre el espacio con la Resolución No. 40 de mayo de 1958 en la que el estado nacional le concedió la administración del edificio. Frente a ello, el proyecto de museo quedó desprovisto de iniciativas para su funcionamiento. Stern (septiembre 10 de 1959) comentó en una columna de opinión que:

Hace unos diez días quisimos apostar con un amigo que la campaña contra la sala de exposiciones que hasta la fecha dirigió el doctor Miguel Sebastián Guerrero, no sólo era contra éste, y la labor cultural que venía desarrollando, sino contra un “objetivo no mencionado” y que se incrustó en un bello salón del Palacio de la Inquisición. Nuestra apuesta era que, en un término no mayor de quince días, la “Academia de Historia” desalojaría al recientemente fundado museo de arte moderno y... así fue (7).

Si bien esta propuesta de Stern es un llamado que atiende a las contradicciones entre los gustos y tensiones sobre el arte dentro de la programación cultural, también señala las búsquedas de autoridad de una institución sobre otra. En este punto, es importante tener presente que la atención que había logrado acaparar la formación de un museo de arte significaba la competencia por un espacio privilegiado que hasta el momento solo había ocupado la AHC. Ramírez (2017b) dentro de su trabajo doctoral amplía este conflicto, e identifica que la Academia buscaba conservar el control sobre el Palacio y la autonomía incuestionable que habían tenido hasta ese momento con las prácticas tradicionalistas (436).

En esta tesis encontramos interesante pensar este reclamo de la AHC sobre espacio como una estrategia por conservar el control, más que por desaprobación o reprimir la propuesta estética del museo. En este punto, vale la pena mencionar que la Academia con anterioridad a la propuesta del museo convivía con la actividad de la Galería. Si bien las críticas sobre los eventos iban y venían desde diferentes posiciones consolidadas, incluso desde la década anterior, no

⁴⁴ Esta información se basa en la comunicación personal entre el Secretario de Educación, Augusto Martínez Canabal, y los representantes de la AHC transcrita por Ramírez (2017b: 431).

significaban una amenaza para la AHC dentro del espacio social, a diferencia de la propuesta de Museo Interamericano de Arte Moderno el cual había tomado una titularidad desde la novedad de la propuesta, sus referencias institucionales internacional y el espacio en que fue instalado que era uno de los salones más amplios del Palacio. Al Museo a finales de 1959, con la mediación del Gobernador Blas Herrera Anzoátegui, se le vuelve a atribuir un espacio elegido por los miembros de la AHC y administrado por la Secretaria de Educación (Acta No. 115 del 2 de octubre de 1959). En el siguiente aparte continuaremos esbozando cómo es que esta última iniciativa continuó sorteándose en la ciudad en medio de la actividad cultural.

La actividad cultural y los artistas locales en los años sesenta

En Cartagena en los primeros años de la década del sesenta las actividades culturales no repuntaron a la par de las iniciativas turísticas con las propuestas e iniciativas desarrolladas a fines del decenio anterior. Instituciones como la Galería de Arte Moderno y el MIAM decayeron y se convirtieron en un acervo de obras que fue reciclado una década después para negociar una nueva institución. El movimiento cultural de la ciudad no tuvo muchos cambios hasta finales de la década de 1960 con la inversión privada que incidió paulatinamente en el sector (Arias, 2017: 44; López, 2018: 212; García Canclini, 1979: 107). Esto dio paso a la renovación de la programación artística, por lo cual, en el presente aparte nos proponemos estudiar el panorama institucional encargado de la actividad artística y cultural de la década del sesenta.

En 1960 la situación de incertidumbre del MIAM aumentaba a medida que pasaban los meses y no había una disposición de las obras. Este tema reaparece en el marco del “Salón Interamericano de Barranquilla”, cuando Gómez Sicre, vuelve a la Cartagena. En esta ocasión, Ramírez (2017b: 437) propone que con la expedición de un decreto administrativo del Museo se procuró

garantizar la recuperación de su actividad. Esto fue registrado por la prensa como la creación del Museo Interamericano de Arte Contemporáneo en presencia del Gobernador Alberto Torres, el Secretario de Educación Carlos Henrique Úrzola designando a Hernando Lemaitre⁴⁵ como director y a José Gómez Sicre como director honorario (“Museo Interamericano de Arte”, abril 7 de 1960). Esta fue la primera operación institucional sobre la cual se organizó el proyecto de Museo, pero no fue suficiente para materializarlo.

El historiador cartagenero Nicolás Del Castillo, secretario de Educación de ese momento, reconoció que la participación de Hernando Lemaitre y Miguel Sebastián en el proyecto de Museo estaba enfocada en la búsqueda de un espacio para las obras (Cabrera y Busquet, s.f). Del Castillo reproduce una cinta en donde entrevistan a Hernando Lemaitre, y le preguntaron:

[Entrevistador:] -Don Hernando, ¿qué noticias nos puede dar sobre el museo de Arte Moderno de Cartagena?

[H. Lemaitre:] -Hoy se firmó el contrato de arrendamiento de una casa Colonial situada en la Plaza de Santo Domingo para la instalación del Museo de Arte Moderno Interamericano.

[Entrevistador:] - ¿De qué se compone exactamente ese Museo?

[H. Lemaitre:] -Bueno ese Museo se compone de 26 obras de artistas de las américas. (Cabrera y Busquet, 1986: 00:20)

Esta entrevista hace parte del archivo personal del historiador, y aborda la gestión del Museo por parte de Lemaitre. Guerrero desarrollaba un rol de activista y colaborador de las artes, junto a otros compromisos administrativos con la AHC a diferencia de Lemaitre (Perdomo, enero 30 de 2019). En esta línea, Guerrero continuó trabajando en el Palacio de la Inquisición por cargo Departamental y se empeñó en la creación de un museo antropológico local con

⁴⁵ Lemaitre artista cartagenero reconocido por ser uno de los mejores paisajistas del país y pionero en la acuarela (1924 -1970). Estudió en Estados Unidos en la *Abbot School* de *Washington*, y acuarela en la Escuela de Elliot O'Hara en North Truro, Virginia. Profesor del Instituto Musical y de Bellas Artes en la década de los sesenta (“Hernando Lemaitre”, junio 9 de 2018).

el apoyo de Eduardo Lemaitre.⁴⁶ Esto da algunas luces de porque Guerrero relevó el MIAM a Lemaitre a principio de los sesenta. El proyecto del museo arqueológico fue inaugurado a finales de 1959 en una de las salas del Palacio de la Inquisición y participaron Blas Herrera como Gobernador y Aurelio Martínez Canabal. Esta iniciativa se cierra en mayo de 1960, por la falta de apoyos del gobernador Alberto H. Torres. Meisel Roca (2015) sustenta que los antropólogos Gerardo y Alicia Reichel-Dolmatoff en su estadía en Cartagena acreditaron el desinterés del gobierno local por financiar estudios sobre su pasado indígena.⁴⁷

Enrique Grau contó a María Clara Martínez y Germán Rubiano en una entrevista sobre el recorrido de estas obras que tras el desplazamiento del Palacio de la Inquisición:

(...) la alcaldía le dio una casa colonial en la Plaza de Santo Domingo. Hernando Lemaitre Román fue el primer director. Era una casa grande de patio central y muchas habitaciones. Hernando escogió las salas que daban hacia el balcón principal y el resto quedó desocupado. La alcaldía usó el espacio libre para un colegio que se convirtió en una amenaza para la conservación de las obras. Por entonces Hernando Lemaitre también era presidente del Club de Pesca. Escogió las obras más importantes para colocarlas en el Club y las otras las repartió entre distintas personas para que las colocaran en su casa, mientras se encontraba la forma de buscarles un sitio adecuado. Cuando murió Hernando Lemaitre, Miguel Guerrero, pintor y restaurador que estaba trabajando para el Palacio de la Inquisición resolvió asumir la dirección del museo. Reunió las obras y las colocó en una sala de dicho sitio [el Palacio de la Inquisición]. Pasaron los días y los años hasta cuando yo las descubrí encerradas con candado (Martínez y Rubiano, 1991: 209).

Catalina Cavelier menciona las responsabilidades de Lemaitre en una entrevista a Andrés Pinzón:

⁴⁶ Este continuó como restaurador del Palacio de la Inquisición y parte de la AHC en la asesoría monumental que estaba asistiendo desde 1958, circulado por Eduardo Lemaitre (Camacho, et.al., 2007: 551).

⁴⁷ Esto lo podemos relacionar con la prevalencia de la tradición hispana decimonónica, que la condición de puerto continuó reproduciendo. Desde la cual, incluso fue mucho más marcada la herencia africana que la indígena en el ámbito intelectual y artístico.

Él lo tuvo primero en la casa y luego en una casa cerca de Santo Domingo que el gobierno le dio, pero después se la quitó y tuvo que recoger sus cuadros. Los llevo a mí casa y al Club de Pesca porque se estaban dañando. Cuando al fin lograron fundar el Museo de Arte Moderno, donde está ahora, ya Enrique Grau se ocupó de eso porque ya él sufría de su enfermedad (septiembre 15 de 2013).

Estos dos testimonios sobre el desplazamiento constante de las obras nos permiten identificar la intención de conservarlas en exposición, sin embargo, las condiciones en las que se mantenían resultaban cada vez menos propicias para llegar a cumplir ese objetivo. Podemos decir que, luego de la exposición interamericana en la ciudad, la relevancia que se le había concebido a las obras disminuyó totalmente. Esto ocasionó un estado de abandono que se mantuvo hasta 1971 cuando Grau encontró las obras. Grau afirmó que:

Un día estaba llevando a unos amigos a que conocieran el centro de Cartagena, los llevé a la Inquisición y allí a través del vidrio roto de una ventana vi un cuadro que me parecía mío, me acerqué, pedí que me abrieran la habitación, que era un sótano húmedo. Los cuadros se habían deteriorado, los marcos estaban rotos. Me causó una fuerte impresión ese abandono de pinturas tan importantes. Llamé al gobernador, un amigo mío, Álvaro de Zubiría y juntos buscamos qué hacer. Él me dijo que conseguía un sitio para colgarlos y yo me comprometí a restaurarlos. El alcalde nos cedió las salas de la alcaldía y allí estuvimos varios años. Restauramos la colección, aunque algunas obras no se pudieron recuperar (216).

Álvaro Zubiría Jiménez, Gobernador de Bolívar (1970-1974), era pariente materno de Grau. Actuó como un contacto directo con la Alcaldía al momento de presentar el proyecto de restauración de las obras. Este recorrido nos permite pensar que las obras gestionadas por Gómez Sicre para la colección del MIAM junto a, las obras de la Galería que se habían adquirido con anterioridad terminaron bajo el mismo destino movedizo. En una entrevista con la hija menor de Lemaitre, Florina, contó que lo que hizo su padre junto a Miguel Sebastián con las obras adquiridas “fue como la primera semilla del actual Museo

de Arte Moderno de Cartagena” (septiembre 17 de 2018). Podemos decir que, algunas sobrevivieron beneficiadas por los cuidados y preferencias que tuvieron Lemaitre y Guerrero dentro de sus condiciones de posibilidad; y otras por su resistencia a las condiciones precarias en las cuales terminaron remitidas, o por el azar mismo. Grau precisó que: “Estaban alrededor de treinta y pico de obras como prisioneros en un calabozo” (“Habla Enrique Grau”, mayo 31 de 1983: 12). De estas se conocen 18 restauradas, sobre las cuales surgió la gestión del Museo de Arte Moderno de Cartagena que analizaremos más adelante.

En cuanto a la AHC, durante de la década de los sesenta siguió enfocada en sus publicaciones, en muestras de la colección del Museo Histórico y en la locación de monumentos en la ciudad. Así llevó a cabo proyectos como la monumentalización de Pedro de Heredia, a cargo de Eduardo Lemaitre inaugurado el 20 de enero de 1963 (Decreto No. 139, marzo 11 de 1958). La AHC perdió protagonismo cuando la Ley 163 de 1959 el Ministerio de Obras Públicas (desde la Sección Locativas) abrió paso a la creación del Consejo de Monumentos Nacionales.⁴⁸ En este sentido, la custodia y papel consultivo que lideraba fueron paulatinamente reemplazados. Stern (septiembre 26 de 1960) crítico su administración del espacio del Palacio de la Inquisición, comentando que:

El palacio de inquisición debería ser el centro de la cultura cartagenera. El centro de reunión de todo lo que vale y pesa. El centro de los escritores, de los artistas, de los hombres que tienen interés y autoridad para velar por Cartagena, no sólo de la Cartagena que duerme en pergaminos sino también de la que vive en febril imaginación de planeación futura en la mente de sus constructores y hombres de acción. Allí los sucesores de don Juan museo de arte moderno. El Museo arqueológico. El museo colonial recibiendo la visita de todos los turistas. Pero todo es un cementerio. Todo duerme. Todo es silencio.

⁴⁸ Esto fue reglamentado mediante el Decreto 264 de 1963 y se mantuvo vigente hasta las sanciones de la Ley de Cultura de 1997.

En esta ocasión, Stern ve a la ausencia de actividad en el Palacio de la Inquisición como un llamado de atención a la vitalidad de este centro cultural (Anexo No. 18). Este se había concentrado mucho más en la locación de monumentos de próceres en la ciudad que en la promoción de actividades. Lo cual coincide con lo que Arrieta (s.f.) denomina “declive y marginamiento” de la AHC a partir de la consideración de nuevas metodologías para la disciplina histórica en el país. Los acontecimientos, el individuo y la noción positivista de la historia comenzarían a desdibujarse del discurso, para dar mayor peso a la historia social.

Por otro lado, el Instituto Musical y de Bellas Artes se mantuvo en pie, administrando la legitimidad de la experiencia y la experticia artística. Contemporáneo a la propuesta del Museo se inauguró la Sección de Escultura del Instituto Musical y de Bellas Artes, de izquierda a derecha: Cecilia Delgado, Blanca de la Espriella, Darío Morales, Marcel Lombana, Alfredo Guerrero (estudiantes que pasarían a conformar el Grupo de los Quince), Eduardo Lemaitre y Miguel Sebastián Guerrero (como representantes de la gestión). Véase:

Imagen No.7. Inauguración de la Sección de Escultura del Instituto Musical (“Inauguración de la Sección”, julio 10 de 2020).



El Instituto alojado en el estado departamental, estaba compuesto por un grupo de artistas e intelectuales que enriquecieron el campo cultural a principio de los años sesenta. En este ámbito, se constituyó el llamado “Grupo de los 15” promovido desde las cátedras de Pierre Daguet⁴⁹ conformado por Darío Morales López, Heriberto Cogollo, Alfredo Guerrero, Augusto Martínez Segrera, Blasco Caballero Salgado, José María Amador, Cecilia Delgado, Gloria Díaz, Ana María Vila, Escilda Díaz, Libe de Zulátegui, Hamlet Porto, Yadira Vásquez, Farja Jassir Gómez, Blanca de la Espriella (Dager, 2001: 67).⁵⁰

En 1968, el Instituto atravesó por una reorganización administrativa bajo la dirección de Jaime Gómez O'Byrne, la asesoría de Miguel Sebastián Guerrero y Jinno Jonnussa, director de la orquesta sinfónica y coral. Esto logró la participación de estudiantes en las modalidades de teatro, plásticas y escénicas. La introducción de las experiencias de especialización, profesionalización, circulación e inserción de artistas plásticos cartageneros se reflejó en la producción simbólica y autonomía de su oficio. Su trabajo se caracterizó por lo cotidiano, corporal y material como la exploración del paisaje marino, la flora del trópico, la vida íntima y hogareña. Obando (2018) identifica la presencia de la población negra o mulata, sobrepasando el costumbrismo al dotarse de sensualidad, apropiación del espacio público, ambiente festivo y elementos de la tradición popular (140). En estos el tratamiento de la luz fue otra vertiente principal, aplicada sobre cuerpos, pisos, ventanas, puertas, habitaciones vacías durante la década del sesenta y parte del setenta.

⁴⁹ Nació en Auvernia, Francia, hijo de Madame Daguet propietarios de Capilla del Mar famoso restaurante, hoy Hotel Capilla del Mar. A sus 29 años de edad, en 1932, Pierre llegó Colombia por su vida familiar. Este artista iniciado en París, empezó su carrera nacional creando un instituto de artes en Bogotá. En la década del cuarenta se trasladó a Cartagena, donde se estableció como profesor del Instituto Musical y de Bellas Artes. (Dager, 2001: 47).

⁵⁰ Este grupo acompañado por Daguet tenía propuestas estéticas distintas. En el caso de Morales y Guerrero fueron cultores magistrales del desnudo; Cogollo, gran seguidor de las formas africanas según Lam; Amador, pintor y poeta de modelos surrealista; Gloria Díaz, esposa de Amador, dibujante de figuras florentinas; Caballero, figurativo con tendencia geométrica; Delgado, esposa de Guerrero, impresionista que retrataba los elementos arquitectónicos de la ciudad; Zulategui figurativista inspirada en la flora del trópico, entre los más conocidos en su momento (Dager, 2001: 67; Obando, 2018).

El Instituto Musical y de Bellas Artes calificaba como una institución académica informal a pesar de la estructura profesional de sus cátedras, por lo cual, para poder requerir un título profesional se debía optar por licenciarse en la Universidad Nacional de Bogotá o en la Universidad del Atlántico en Barranquilla (Perdomo, enero 30 de 2019). Algunos artistas que decidieron continuar con su profesionalización optaron por ir a Bogotá como fue el caso de Escilda Díaz, Darío Morales y Alfredo Guerrero. A finales de 1960, Guerrero y Morales viajaron a continuar su carrera en el exterior al igual que Delgado, Cogollo y Caballero; estos dos últimos beneficiarios de una beca de estudio a cargo de la Secretaria de Educación del Departamento, tuvieron como destino Francia e Italia.

También, surgieron las primeras ediciones del Festival Internacional de Cine en la ciudad con el apoyo de la embajada de Francia, mediante la gestión de Víctor Nieto (FICCI, 2019). Esta actividad movió la programación cultural con la asistencia de actores, críticos, productores y creativos extranjeros a la ciudad; además, estimuló la participación de artistas en los concursos de cine publicitario.⁵¹ Entre otras instituciones en el panorama local se destacó el trabajo de la Sala de Orientación Artística bajo la dirección de Judith Porto de González destinada a la divulgación de los trabajos más recientes de los artistas plásticos locales desde 1966 (González, 2010) y la Galería de Arte El Zaguán⁵², dirigida por Alicia de Lemaitre familiar de Hernando Lemaitre (Anexo No. 19) (Lastra, 1966). Estos proyectos apoyados en los recursos privados aparecieron en la década del sesenta buscando articular el mercado cultural a través de la exhibición, promoción y venta de obras plásticas que se seguía produciendo en la ciudad. Acompañaron el crecimiento profesional de los artistas, visibilizaron obras de colecciones familiares y cedieron lugar nuevamente al arte en la programación cultural. Esta dinámica se robusteció durante la década del setenta

⁵¹ En señal Colombia, dispone de una toma del ingreso del evento <https://www.youtube.com/watch?v=hiAtL2pjV18>

⁵² Plaza San Pedro Claver

con un creciente sector comercial (almacenes, bancos, casas de seguro) que analizaremos en el siguiente capítulo.⁵³

Desde 1968 surgieron entidades como Colciencias, el Fondo Colombiano de Investigaciones Científicas y Proyectos Especiales, el Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior (Icfes) y el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) que apostaban a subsanar la falta de desarrollo cultural (Rueda, 2008: 63). La creación de este último implicó el reclutamiento de cuadros para la administración y la producción cultural en la administración pública (Ruiz y Marulanda, 1976: 66). Colcultura estaba a cargo de:

La elaboración, el desarrollo y la ejecución de los planes de estudio y fomento de las artes y letras, el cultivo del folclor nacional, el establecimiento de las bibliotecas, museos y centros culturales y otras actividades en el campo de la cultura correspondiente a la política general que formule el gobierno nacional, por conducto del Ministerio de Educación y según las decisiones de la junta directiva (Bravo, 2012: 98).

Las cualidades que obtuvo Colcultura al ser dotado de personería jurídica y autonomía se vieron representadas por las subdirecciones de Patrimonio Cultural, Comunicaciones Culturales y Bellas Artes. La realización de eventos de gran formato, la actividad radial y editorial fue trasladada para el fortalecimiento de Colcultura, por lo cual “Con el inicio de sus actividades se suprimen la División de Divulgación Cultural, el Fondo Rotatorio de Publicaciones y el Consejo de Publicaciones del Ministerio de Educación, cuyas funciones y organismos pasan al nuevo instituto” (OEI, marzo 25 de 2014). En consecuencia, las actividades en función del patrimonio contaban con un respaldo mediático que evidencia los primeros pasos de la especialización y

⁵³ En Cartagena, podemos mencionar la presencia de Almacenes Mogollón, Lemaitre y Cía., el Almacén Londres, Almacén Richard, Almacén Espriella, el Banco de Bolívar, el *Royal Bank of Canadá*, el *Anglo South American Bank* y, el Banco de la República entre algunas instituciones que acompañaba el funcionamiento de la ciudad en la segunda mitad del siglo XX (Ballestas, 2008).

profesionalización de las funciones culturales, el mercado artístico y literario (García Canclini, 1979).⁵⁴

Cabe resaltar que, en medio de esta primera instancia de crecimiento institucional del área cultural del país es necesario tener presente las prácticas clientelistas y de concentración del poder de la política colombiana. López (2018) identifica este proceso como “la densificación de las mediaciones entre el campo político y el cultural” (477). La institucionalidad cultural se integró al entramado de las redes oligárquicas trayendo consigo fallas en las dinámicas de profesionalización del sector, evidentes en la concentración presupuestal. En este sentido, hasta finales de los sesenta agentes provenientes de otros sectores de las elites se abren espacio. Petroleras, industrias y bancos fueron algunas de las instituciones que se involucraron en la adquisición de obras de arte y la promoción las actividades artísticas. Andrea Giunta (2001) hace evidente el interés de las empresas en trasladar al plano simbólico logros que alcanzaban en el terreno económico, a la vez que querían hacer parte de la incipiente movida del arte en el continente (39). En Colombia podemos mencionar los apoyos por parte de la Compañía Colombiana de Seguros, Esso, Coltejer, Cartón de Colombia, Propal Productora de Papel, cervecería Bavaria, Banco Popular, Banco Ganadero, Banco Cafetero, Banco Central Hipotecario, Banco de Occidente, Banco de Colombia, Granahorrar y Financiera Energética Nacional (FEN) (Castellanos, 2016:23; Melo, 2001: 140).

En esta línea, los aportes estatales y de la empresa privada se combinaron para beneficiar la creación de instituciones, exposiciones, simposios, encuentros y reuniones que respondían a la discusión de proyectos culturales, arte, patrimonio y prácticas museales. García Canclini (1979) expone que los intereses

⁵⁴ En el gobierno del presidente liberal Carlos Lleras Restrepo (1966- 1970) la institucionalidad cultural se relacionó con la participación de una sociedad civil acogida por escenarios educativos (Restrepo, 2012: 24). Acorde con las políticas estatales impulsadas durante el Frente Nacional, se estipuló un aumento en el presupuesto nacional del 10% para la educación, la cultura y el crecimiento de la universidad pública (Ardila, 2018).

de estos aportes financieros se organizan en dos estilos de acción cultural cuando dice que:

Mientras el patrimonio tradicional sigue siendo responsabilidad de los Estados, la promoción de la cultura moderna es cada vez más tarea de empresas y organismos privados. De esta diferencia derivan dos estilos de acción cultural. En tanto los gobiernos entienden su política en términos de protección y preservación del patrimonio histórico, las iniciativas innovadoras quedan en manos de la sociedad civil, especialmente de quienes disponen de poder económico para financiar arriesgando (86).

En estos estilos de acción cultural marcados por la lucha de la legitimidad, el estado nacional se ubicó como representante de la historia nacional y su patrimonio y dejando a las empresas la posibilidad de construir y apostar su poder económico en iniciativas innovadoras. En este sentido, a finales de la década del sesenta en el país se comenzó a orientar la promoción artística, la preocupación por los museos de arte moderno y múltiples galerías como ámbitos específicos para la selección y valoración de los bienes simbólicos (Ardila, 2018: 3). En el caso cartagenero, la promoción del Centro Colombo-americano, la Alianza Francesa, la Galería Banco Ganadero, entre otros que visibilizaremos en relación a la constitución del Museo de Arte Moderno de Cartagena.

Conclusiones

En este capítulo analizamos la emergencia de la propuesta del Museo Interamericano de Arte Moderno en la actividad cultural cartagenera a mediados del siglo XX desde una perspectiva sociohistórica. En este sentido, resulta fundamental tener presente que en el país se comenzó a estructurar la institucionalidad cultural atendiendo a temas como el fortalecimiento del patrimonio, los proyectos de exhibición y difusión de las artes, el apoyo editorial y la financiación de exposiciones en diversos sitios (García Canclini, 1979;

Herrera, 2011: 52; Arias, 2017; Ardila, 2018). En un contexto de cambios mediados por las políticas de la Alianza para el Progreso y el Frente Nacional. Esto favoreció la emergencia de instituciones artísticas, promotores culturales, la circulación de una crítica del arte y artistas en defensa de las formas del arte moderno embocada referentes de historia del arte latinoamericano en el ámbito nacional y local. Iniciativas como la Galería de Arte Moderno y el proyecto de Museo Interamericano de Arte Moderno en Cartagena.

El Museo logró despertar el interés de administradores culturales y agentes del campo del poder planteándose como recurso turístico y patrimonial del proyecto de desarrollo económico que se implementaba en Cartagena. A su vez, artistas locales se hicieron parte de esta gestión en defensa de propuestas orientadas a la renovación artística, como la promovida por Gómez Sicre con la lectura del arte latinoamericano. En este sentido, la concepción del Museo se respalda la necesidad culta, el ennoblecimiento y el crecimiento regional ante el cual se vinculaban el gobierno local, artistas e instituciones privadas. Su desarrollo institucional consta de responsabilidades encargadas a la voluntad de Miguel Sebastián Guerrero y Hernando Lemaitre. Estos artistas se habían encargado de procurar una renovación del arte en eventos y actividades en el Palacio de la Inquisición, e incluso desde sus labores en Instituto de Bellas Artes. Ellos no lograron recuperar la atención sobre la colección de la exposición interamericano luego de la orden de que fuera retirada de la AHC. Esta administración desprovista de medios técnicos, financieros y organizacionales fue la que llevó a la desarticulación del proyecto. Por lo cual, planteamos que el MIAM se concibe como una iniciativa práctica pero no funcional. Fue retomada a finales de 1971, en esa ocasión como un acervo de obras de la Galería de Arte Moderno y la colección interamericana para la creación del MAMC.

Capítulo 2. Procesos de negociación en la creación del Museo de Arte Moderno de Cartagena, 1972-1977

En la década del setenta la actividad cultural en Cartagena se vio favorecida por la articulación de estímulos para la intervención al patrimonio cultural y turístico en la ciudad por el gobierno y la industria privada. En 1972 Enrique Grau dispuso del acervo del Museo Interamericano de Arte Moderno con el compromiso de obtener un espacio para la exposición de dichas obras. Este junto a Alejandro Obregón, Yolanda Pupo, Héctor Díaz, Jaime Gómez y Fulgencio Lequerica gestionaron la conformación del Museo de Arte Moderno de Cartagena. Estos actores articularon una serie de estrategias narrativas, actividades y propuestas para retomar la actividad del Museo. Por lo cual, en este segundo capítulo reconoceremos los procesos de negociación que permitieron a los artistas y sujetos interesados en la constitución del MAMC la toma de posición en el campo cultural entre 1972 y 1977.

Para esto consideramos como hipótesis que la constitución del MAMC en 1972 como entidad privada de responsabilidad social y sin ánimo de lucro tuvo un formato administrativo de beneficencia, al igual que las sociedades de mejoras y ornato. Este formato partió de la recuperación del acervo de obras del proyecto de MIAM, la gestión de Gómez Sicre y la ausencia de instituciones de este tipo en la ciudad para exigir atención financiera. En este sentido, el Museo se sustentó de las influencias y el capital simbólico de sus representantes en la vida artística, la Alcaldía de Cartagena, la Gobernación de Bolívar, el Instituto de Bellas Artes y empresas privadas cartageneras. El desencuentro entre estos apoyos colectivos provenientes del campo del poder local contribuyó a la interrupción de actividades en el MAMC entre finales de 1973 y 1977. Suspensión que fue afrontada con una serie de cambios administrativos apoyados en gestiones privadas y estatales en medio de la emergencia de nuevas instituciones en la vida cultural de la ciudad.

En el primer aparte analizaremos las estrategias planteadas por artistas y sujetos interesados en el acervo de obras del MIAM para negociar con el gobierno local la conformación del MAMC en 1972, según se desprende de la declaración institucional, administrativa, espacial y museográfica. Seguido, examinaremos la programación artística propuesta por instituciones culturales de carácter privadas y estatales que surgieron en paralelo al Museo entre 1972 y 1977. Luego estudiaremos los espacios dispuestos para el funcionamiento del MAMC y las variables involucradas en el cambio de sede en 1977, la convivencia con el espacio y los procesos de negociación institucional. Y en el último apartado revisaremos las estrategias institucionales del MAMC para su reactivación en 1977. Para ello observamos la gestión de recursos, las propuestas de la agenda cultural y la inserción de nuevas áreas de trabajo. Debido a la falta de documentación del Museo que dé cuenta de las gestiones que hicieron posible las actividades culturales en la ciudad, este capítulo toma como elementos centrales los textos publicados por las exposiciones y sus repercusiones en la prensa, y entrevistas a trabajadores del Museo con más de 25 años de antigüedad.

Declaración institucional del MAMC en 1972

La constitución del MAMC fue el resultado de la confluencia de varias generaciones de artistas y gestores lideradas por los artistas Enrique Grau y Alejandro Obregón y Héctor Díaz. Éstos artistas se apoyaron en la procedencia internacional de las obras traídas a la ciudad por Gómez Sicre, y vincularon el compromiso de Guerrero y Lemaitre quienes encabezaron el proyecto de MIAM en 1959 con su trabajo y el de una generación de artistas locales que habían madurado en los sesenta. En este sentido, la institucionalización del MAMC surgió de las confluencias entre las referencias simbólicas internacionales de la colección latinoamericana y las narrativas locales en 1972. En este aparte analizaremos las estrategias planteadas por artistas y sujetos interesados en el

acervo de obras del MIAM para negociar con el gobierno local la conformación del MAMC.

A finales de 1971, Grau en su paso por el Palacio de la Inquisición se encontró con las obras gestionadas para el MIAM en estado de abandono “cagadas de murciélagos y colgando humedad y lama y salitre” (“Habla Enrique Grau”, mayo 31 de 1983: 12). Esto incitó a Grau a involucrarse en la gestión de condiciones para su exposición, subvención y atención. Durante la década del cuarenta y parte del cincuenta, Grau había participado en la gestión de publicaciones, ferias, salones y tertulias en Cartagena preocupados por la actividad de cultural en la ciudad. Con su residencia en Bogotá y los viajes al exterior, se concentró en la producción de su obra y dejó de lado las actividades de gestión. Sin embargo, su trayectoria local, nacional e internacional, en 1972, le permitió ocupar un lugar social bien atendido, crucial para plantearle al gobierno local la restauración de las obras encontradas.⁵⁵ Grau afirmó que:

Hablé con Héctor Díaz y le encomendé la labor de restauración, en asocio de algunos alumnos. Compré y organicé todo. Cumplí mi promesa ante el gobernador y le coloqué enfrente todos los cuadros debidamente restaurados y enmarcados. El alcalde, en combinación con el gobernador, me abrió las salas de la alcaldía, y fue ahí donde comenzó todo a ser visual (“Habla Enrique Grau”, mayo 31 de 1983: 12).

En esta línea, consideramos que la negociación de Grau permitió que la restauración a cargo Díaz⁵⁶, en su momento profesor del Instituto de Bellas Artes

⁵⁵ Eventos internacionales como “*South American Art Today*” en Texas, Estados Unidos (1959); *Guggenheim international* en New York, Estados Unidos (1960); “2000 Años de Arte Colombiano” en Washington D.C, Estados Unidos (1960); “VII Bienal de Sao Paulo”, Brasil (1961); “VII Bienal de Sao Paulo”, Brasil (1963); la “II y III Bienal de Córdoba”, Argentina (1964); “Pittsburgh International Exhibition Carnegie” en Pittsburgh, Estados Unidos (1964); “*Latin American Art*” en Manchester, Estados Unidos (1967); “*Latin American Painting*” del *Carroll Reece Museum*- East Tennessee University en Johnson City, Estados Unidos (1969); “Contemporary Latin American Painting” *Museum of Art en University of Oklahoma*, Estados Unidos (1969); “I Bienal Americana de Artes Gráficas, Cartón de Colombia” en el Museo La Tertulia, Colombia (1971); III Bienal de Coltejer, Colombia (1972).

⁵⁶ Realizó sus estudios de Arte en el Instituto Musical y de Bellas Artes de Cartagena, de donde egresó con su título de Maestro en Dibujo y Pintura. Estudió cinematografía con el fin de expresarse como publicista, durante dos años y medio en Hollywood. Estuvo vinculado a Bellas Artes desde los años 1970 ejerciendo la docencia. Restauró algunas obras en la Casa de la

de la ciudad, diera paso a la conformación de una colección. Está compuesta por el acervo de obras que estaba en condiciones de ser restauradas, lo que quiere decir que, no todas las obras que se dispusieron para el MIAM en 1959 se intervinieron para conformar la colección del museo negociado por Grau. De momento, no se conoce algún acta, correspondencia o publicación en la cual se discrimine cuáles fueron las obras encontradas por Grau, más allá de las que se encuentran en la colección fundante del MAMC hoy. Estas son 18 obras con fecha de elaboración entre 1956 y 1959. Siete son de artistas colombianos, tres cubanos, dos venezolanos, uno mexicano, uno argentino, uno peruano, uno hondureño y uno nicaragüense.

Las obras colombianas son los óleos titulados “Bodegón” (1956) de Gómez Jaramillo, “Oro y negro” (1957) de Ramírez Villamizar, “Bodegón grande” (1958) de Gil, “Rehilete” (1958) de Porras, “Composición abstracta” (1958) de Grau, “Balletista” (1959) de Loochkart⁵⁷ y “Cóndor” (1959) de Obregón, junto a, la tempera sobre papel “Sin título” de Valencia Rey (1958). Las acuarelas cubanas “Estudio en rojo no. VI” (1952) de Portocarrero y “Juglares” (1955) de Bermúdez, más el óleo “Noche de Luna” (1958) de Bermúdez Vázquez (Perdomo, 2018). Los óleos de los venezolanos Manaure “Sin título” (1950) y Vigas “Objeto negro” (1957). El mexicano Cuevas con su obra en papel “Carnicero” (1957). Y el óleo “Tema simple” (1950) de la argentina Grillo; “Vista a Tegucigalpa” (1957) del hondureño Velásquez; “Fruta nocturna” (1957) del nicaragüense Morales; y “Sin título” (1958) del peruano Fernando De Szyszlo.

Ramírez (2017b: 385) plantea que este grupo de obras es una mezcla entre los trabajos adquiridos en la exposición dirigida por Gómez Sicre y obras compradas por la Secretaría de Educación en muestras realizadas con anterioridad al proyecto de MIAM en 1959. Vale la pena anotar que, el primer

Inquisición y en la Casa-Museo Núñez con autorización del Instituto Nacional de Cultura (Dager, 2001: 46).

⁵⁷ Esta obra en el inventario del Museo aparece registrada como “Vallenato” en el número de registro MAMC7529, pero la investigadora Teresa Perdomo de la mano del archivo personal del artista encuentra esta como “Balletista” nombre que utilizaremos en esta investigación (Perdomo, enero 30 de 2019; Perdomo, 2018:106)

grupo obedecía a un criterio de selección delimitado por la noción de arte moderno que Gómez Sicre traía a colación en la exposición interamericana; y el segundo correspondía a un ámbito de adquisición más amplio, por así decirlo, de acuerdo con el tránsito de exposiciones en el Palacio de Inquisición. De acuerdo con Ramírez (2017b) esbozamos como parte del primer grupo 13 obras entre las que se encuentran trabajos de Velásquez, Grau, Obregón, Cuevas, Bermúdez Vázquez, Grilo, Manaure, Portocarrero, Bermúdez, Morales, Vigas, Porras y De Szyszlo (Imagen No. 3-6; Anexo No. 20-29); y un segundo grupo compuesto por Villamizar, Gómez Jaramillo, Valencia Rey, Gil y Loochkartt. Esta clasificación por procedencia permite explicar ciertas contradicciones que se alojan en la lectura de las 18 obras como una colección tal como se conoce hoy.

Entre estas contradicciones encontramos la participación de Gómez Jaramillo, representante de los artistas americanistas en tensión con las posturas críticas de Traba y Gómez Sicre, quienes categorizaban su trabajo como regresivo por su empeño nacionalista (Traba, 1960; Ramírez, 2017b).⁵⁸ “Bodegón” (1956), de dimensiones 64 x 97 cm, puede apreciarse en la siguiente imagen:

Imagen No. 8. “Bodegón” de Gómez Jaramillo (Cavadia, 2015).



⁵⁸ En la procedencia de las obras se puede evidenciar la ausencia de un círculo de exhibición en común, marcado por el carácter selectivo de Gómez Sicre y su programa internacional a diferencia de la gestión local. Esto se puede pensar como un elemento residual en la presencia de los artistas en el mercado e incluso las posibilidades de experimentación, desarrollo de la vida artística y maduración de sus planteamientos visuales.

Esta obra corresponde a un grupo de trabajos en los que Gómez Jaramillo se concentró en retratar composiciones de objetos a través de figuras sintéticas y rebordeadas, con una paleta en ocres, tierras y verdes (Perdomo, enero 30 de 2019); similares a la serie de “Bodegón” (1948; 1957;1957) (Anexo No. 30, 31 y 32). En el caso de Ramírez Villamizar, su obra era premio de adquisición de una primera exposición internacional realizada un par de semanas antes de la compuesta por Gómez Sicre.⁵⁹ Actualmente se discute si la obra que reposa en el MAMC registrada como “Oro y negro” (1957) fue confundida por Stern (febrero 16 de 1959) con “El Dorado”(1957), obra que asistió al Salón X de Artistas Nacionales de 1957 (Anexo No. 33). Perdomo (2018: 98) sostiene que estas composiciones geométricas son apenas diferenciables por un pequeño escalonamiento de los planos inferiores y por la letra E, seguida por un punto, que inicia la firma. Además, las medidas de “El Dorado” son de 116 x 80 cm y “Oro y negro” posee una dimensión de 100 x 82 cm. En la siguiente imagen se puede apreciar la obra de la colección del MAMC:

Imagen No. 9. “Oro y negro” de Ramírez Villamizar (1957) (Toledo, 2009).

⁵⁹ El Salón de Arte Contemporáneo en el marco del programa “De Pueblo a Pueblo” puesto en marcha desde la segunda mitad de 1958, bajo la presidencia de Lleras Camargo. Esto con la intención de conectar Cartagena con Coral Gables, una joven ciudad ubicada cerca de Miami (Ramírez, 2017b). Igualmente, Ramírez había participado de eventos organizados por Gómez Sicre en 1956, con una muestra individual la Unión Panamericana, la galería Roland Aenlle de Nueva York e incluso el MoMA (Perdomo, 2018:98).



Esta serie enfocada en la abstracción geométrica incorpora referencias culturales como la relación con lo precolombino. Ramírez Villamizar, de manera contemporánea a estas obras realiza el “Dorado No. 2” (1958) y el gran mural en madera y hojilla de oro para la sede principal del Banco de Bogotá también titulado “El Dorado” (1958) (Anexo No. 34 y 35). Además, dentro del inventario de obras que lograron ser restauradas como colección fundante del MAMC se encuentran las obras “Bodegón grande” (1958) de Gil (Anexo No. 36), “Balletista” (1959) de Loochkartt (Anexo No. 37) y, la tempera sobre papel sin título de Valencia Rey (1958) (Anexo No. 38) (Pombo, junio 1 de 1972).⁶⁰ En 1972, sobre estas 18 obras identificamos que se extendió una lectura unificada de la gestión internacional de Gómez Sicre. Estas fueron dispuestas el 22 de mayo

⁶⁰ Ramírez (2017b: 338) presenta el carácter selectivo de Gómez Sicre con las obras que conformarían la colección del museo Interamericano, como un elemento tensionante. En este sentido, encontramos que, para Martínez Canabal, Guerrero y Lemaitre era evidente que dentro de la colección podrían articular algunos artistas, y crear otro grupo de obras con el fin de no alterar la lectura de la exposición (Stern, mayo 25 de 1959). Por lo cual, en esta investigación contemplamos la posibilidad de que ambos grupos obras (tanto los que provenían de la Galería como de la exposición interamericana) se consolidaran como colecciones que se fueron unificando debido a las obras del tiempo, los traslados, las intenciones personales y las condiciones físicas en las cuales se mantuvieron. En ocasión del MAMC, sobre todas las obras restauradas se extendió la misma lectura de la gestión de Gómez Sicre por parte de Grau, y que se conocen como “Colección de la OEA”.

en la Alcaldía bajo la figura institucional del Museo de Arte Moderno de Cartagena (“Acta No. 008175”, 1972).

Este mismo año el Museo de Arte Moderno de Cartagena aparece en ocasiones referenciado como Museo Interamericano de Arte Moderno y Museo de Arte Latinoamericano de Cartagena (“Acta No. 008175”, 1972; “Habla Enrique Grau”, mayo 31 de 1983: 12; Pombo, junio 1 de 1972).⁶¹ La referencia de Museo Interamericano de Arte Moderno, en 1972, la encontramos asociada al capital simbólico heredado (obras e idea) movilizadas por Gómez Sicre, Lemaitre y Guerrero en 1959; y los sentidos comunes fundados en los apoyos norteamericanos como referencia legítima a Occidente.⁶² La alusión como Museo de Arte Moderno Latinoamericano hace parte del contexto de renovación de instrumentales analíticos, conceptuales y políticos que resignificaron categorías continentales (Marambio, 2015b: 41).⁶³ En esta línea, en el interés por la identidad culturales por fuera de lo norteamericano (Jara, 2012: 12; Olivar, 2014: 13). Grau da cuenta de esta particularidad, cuando recupera como historia institucional que:

Pepe (José Gómez Sicre) fundó dos museos: el de Cartagena y al año siguiente el de Barranquilla, por lo cual yo considero que estos dos museos son hermanos. Y al fundarlos Pepe pensó en el área del Caribe, y al de Cartagena le puso un nombre que a mí me parece indiscutiblemente el que mejor lo identifica: ‘Museo de Arte Latinoamericano de Cartagena’. A través del tiempo, un alcalde

⁶¹ Este asunto no es propio de 1972, sino que viene de la iniciativa del MIAM en 1959 en la cual encontramos diferentes denominaciones en la prensa, las más comunes son Museo Interamericano de Arte Moderno y Museo de Arte Moderno; en las cuales se mezclan intensiones como su procedencia de la exposición interamericana, la locación de la Galería de Arte Moderno, la alusión a otros museos ya fundados como el caso de Sao Paulo o Caracas. En la gestión de Grau en combinación con el Alcalde estos cruces son resueltos como MAMC.

⁶² Jara (2012) propone que lo “interamericano” se conforma como una afirmación de lo subcontinental específico; frente a expresiones y concepciones que pretendían una generalización continental controlada por Estados Unidos para contrarrestar la posición marginal que ocupaba el arte de la región dentro del sistema internacional del arte (12).

⁶³ En esta línea, salieron a relucir discusiones sobre la identidad latinoamericana, la teoría de la dependencia, la antropología de la civilización y el activismo de izquierdas llevando esta problemática a distintos escenarios y público (Olivar, 2014: 5).⁶³ Pensadores como Cándido, Rama, y Cornejo Polar (en la literatura) y Traba, Bayón, Amaral.

amigo, pero que no pensaba como yo, redujo su nombre a Museo de Arte Moderno de Cartagena. A mí me hace falta la idea de latinoamericano, porque la misión del Museo de Cartagena, en combinación con el de Barranquilla, no es solamente que tengamos un par de museos de provincia, sino que sean dos museos volcados al área que nos pertenece, que es el Caribe (“Habla Enrique Grau”, mayo 31 de 1983: 12).

Grau resalta que la denominación de Museo de Arte Moderno fue definitiva en el registro institucional por la intervención del alcalde local (“Habla Enrique Grau”, mayo 31 de 1983: 12). Esto nos posibilita identificar un proceso de negociación sobre el nombre de la institución entre la presencia heredada por el Museo Interamericano, las consideraciones de artistas y gestores, y el gobierno local. A su vez, la defensa a la figura de Gómez Sicre señalada por Grau como el “deber ser” de la propuesta de Museo compone una operación selectiva del pasado para configurar una continuidad (Williams, 1980: 138). Tal como propone Williams (1980), la tradición selectiva es poderosamente operativa dentro del proceso de definición e identificación social y cultural: el pasado significativo.

En este sentido, identificamos que el MAMC acentuó dentro de su identificación institucional la gestión internacional de Gómez Sicre y la defensa al arte moderno latinoamericano como oportunidad para la desprovincialización del arte en el área del Caribe. De la propuesta del cubano, se excluyó el interés en una perspectiva estética y política. La alusión a Gómez Sicre como fundador conectó el estatus y peso simbólico. En la placa dispuesta en la recepción del Museo, se resalta su gestión:

Imagen No. 10. Miembros históricos del Museo (Cavada, septiembre 19 de 2013).



Además, en esta placa encontramos registrada la gestión de Lemaitre y Guerrero soportando la relación histórica del Museo con el proyecto de 1959. La figura más aludida fue la de Gómez Sicre para reabrir referentes productivos de la actividad artística en una ciudad que carecía de instituciones artísticas. En este sentido, la administración del Museo pretendió localizar con la referencia a Gómez Sicre un capital simbólico internacional dentro del campo cultural. Este pasado constantemente reconocido dentro de las estrategias narrativas del MAMC, sin embargo, no se registró dentro de ningún documento institucional como el origen institucional o la procedencia de las obras de la colección fundante (“Acta No. 008175”, 1972).

Además, el apoyo del gobierno local fue esencial para el acceso a un capital simbólico reconocido y la consecución de un espacio. Sobre el proceso de negociación Pombo (junio 1 de 1972) escribió que: “Enrique Grau contagió su entusiasmo al gobernador Álvaro De Zubiría, al entonces alcalde, Enrique Zurek, quienes colaboraron en la reapertura del museo” (Pombo, 1 de julio de 1972: 7).

Grau⁶⁴ involucró en este proyecto a Alejandro Obregón⁶⁵, quien luego de sus viajes a Europa comenzó a residir entre Barranquilla y Cartagena. También, participó a Yolanda Pupo Porto⁶⁶, Fulgencio Lequerica Martínez⁶⁷, Héctor Díaz Herazo y Jaime Gómez O’Byrne⁶⁸. La legalización de los principios rectores del MAMC se dio el 22 de mayo de 1972 ante la Alcaldía de Cartagena (“Acta No. 008175”, 1972) (Anexo No. 39). Pupo (agosto 21 de 2014) afirma que, “el mismo Alejandro Obregón diseñó el logo del Museo dentro de la reunión en la Alcaldía”. Este lo podemos apreciar en la siguiente imagen:

Imagen No. 11. Logo del MAMC, 1972 (Cavadia, 2014).

⁶⁴ La obra de Grau dejó de lado las formas geométricas para volver a sus orígenes figurativos y llenos de detalles (Medina, 2009). Elaboró óleos sobre lienzo como “La mujer sin cabeza” (1965), “Niño” (1962) y “Galatea” (1971); esculturas como “La virtud y el Vicio” (1972); y fue la fase más productiva de Grau en la producción y dirección de películas como *La langosta azul* (1954), *La muerte de Margarita Gautier* (1964), *George Sand o la Contradicción* (1964) y *María* (1965).

⁶⁵ El trabajo de Obregón le dio un corpus mucho más conceptual, social y de profundidades naturalista (“Artes plásticas Obregón, julio 14 a 20 de 1962). Este propuso obras como “Naufragio” (1960), “La trepadora” (1961), “El mago del Caribe” (1961), “Homenaje a Gaitán Durán” (1962), “Violencia” (1962), “Volcán submarino” (1965) y “Flor de páramo” (1965). En la ciudad de Barranquilla los murales “Tierra, mar y aire” (1955) y “Simbologías de Barranquilla” para el Banco Popular (1956). También, el mural de la Biblioteca Luis Ángel Arango (1959).

⁶⁶ Hija de María Porto y Roque Pupo Villa, político del Partido Conservador, se crió con el respeto de sus familiares al pensamiento crítico de la oposición. Su educación a cargo del círculo de educación superior y complementarias de la Congregación de las Hermanas de la Caridad Dominicanas de la Presentación de la Santísima Virgen, instituto religioso católico femenino. Realizó varios cursos de literatura impartidos por la Universidad Autónoma del Caribe y la Universidad de Cartagena. Casada a los 19 años con Luis Mogollón, quien, criado en Estados Unidos, entre las raíces francesa y cartageneras le permitieron insertarse en el mundo del arte. Gran amigo de juventud de Lemaitre y Grau. Fue miembro de la Junta directiva del Festival de Cine de Cartagena (FICCI) y de la Academia de Historia de Cartagena (Pupo, febrero 25 de 2019).

⁶⁷ Hijo de Fulgencio Lequerica Vélez, magistrado de la Corte Suprema, embajador de Colombia en Costa Rica y Cuba. Fulgencio era un arquitecto de la ciudad, casado con Olga Araujo Grau, prima del Artista Enrique Grau (Pupo, febrero 25 de 2019).

⁶⁸ El centro de su formación fue las Ciencias jurídicas en la Universidad de Cartagena. Fue fiscal del Tribunal de Bolívar y profesor de Derecho Procesal Penal en la Universidad de Cartagena. No obstante, el amor al arte y la cultura llevó a Gómez O’Byrne a ser profesor en la Escuela de Bellas Artes y director de esta por más de veinticinco años. Su labor como comentarista de arte en *El Universal* fue de gran apoyo para la actividad cultural de la ciudad (Dager, 2001: 67).



Esta imagen extraída del encabezado de un documento institucional de época, nos permite apreciar una serie de trazos que se encuentran para conformar de las siglas del Museo de Arte Moderno de Cartagena (Anexo No. 40). Los estatutos por medio de los cuales se constituyó fueron presentados dos meses después, el 29 de julio, por Fulgencio Lequerica quién elevó a Escritura pública con el Documento No. 1325. El Museo fue definido en el Artículo 1º como una entidad privada de utilidad común sin ánimo de lucro con domicilio en la ciudad. Y con el objeto de:

(...) fomentar de las Artes Plásticas y de la cultura en su expresión actual mediante exposiciones, adquisición y conservación de obras de arte. Acrecentar el conocimiento de todo movimiento Artístico contemporáneo, y promover en el medio el desarrollo del gusto artístico por medio de Conferencias, cursos etc. (Estatutos del Museo, 1972 :008172)

Este fue el único párrafo diseñado sobre el objeto y fin de la institución, y se concentró en describirla como un espacio para los movimientos artísticos contemporáneos, sin aludir formalmente a una expresión artística puntual. A su vez, el MAMC mediante su actividad apuntaba a ser promotor del “gusto artístico”.

El MAMC organizó las labores administrativas a partir de las figuras de: “Consejo Directivo, un director, un subdirector, un secretario general, un tesorero, un revisor fiscal, una Junta asesora y los demás organismos y funcionarios que el Consejo Directivo considere necesario” (“Escritura pública”, Julio 29 de 1972: 1). El nombramiento de director, subdirector y secretaria recayó en Enrique Grau, Alejandro Obregón y Yolanda Pupo, respectivamente. Grau y Obregón eran artistas de la colección histórica del Museo, habían logrado ser

foco del arte nacional explorando la naturaleza y la cultura colombiana alrededor del continente (Ramírez, 2014: 43). Yolanda Pupo (Anexo No. 41) se había inclinado por aprender del arte y la literatura de manera autodidacta. Pupo como mano derecha de la dirección se encargaba de la gestión económica de manera informal.

Los miembros del Consejo directivo eran Héctor Díaz, Jaime Gómez O'Byrne y Fulgencio Lequerica. Díaz y Gómez O'Byrne estaban vinculados al Instituto Musical y de Bellas Artes. El primero era un artista respetado por su maestría con el grabado; y el segundo, desde la dirección del Instituto, promovía la enseñanza de historia del arte. Por último, Lequerica era un arquitecto costeño que formó parte del movimiento de renovación urbana de la ciudad. Este grupo de personajes conformaban la Junta directiva, el organismo rector del Museo, y se mantuvo históricamente compuesto por los mismos durante el periodo de estudio (Anexo No. 42). Cabe resaltar que, sus miembros si bien estaban formados en academias de arte en el exterior, formaban parte del universo letrado de Cartagena y en alguna ocasión se habían vinculado a la organización de exposiciones y diversos proyectos culturales, ninguno se había profesionalizado en lo correspondiente al área de los museos.

Por otro lado, el Museo en el proceso de institucionalización configuró una forma de organización burocrática con la intención de hacer viable la administración de los capitales simbólicos y económicos (Bourdieu, 1993). En este sentido, los Estatutos fijaron como Miembros Honorarios a los alcaldes de turno.⁶⁹ Esta decisión fue una de las estrategias por lograr una responsabilidad del gobierno local en la subvención y mantenimiento de la entidad (espacio, obras, personal y actividades). Se creó el cargo de Divulgación y ventas, otorgado

⁶⁹ Fueron alcalde: Enrique Zurek Mesa desde diciembre 12 de 1970 a junio 6 de 1972; Juan C. Arango Álvarez desde junio 13 de 1972 a agosto 14 de 1974; León Trujillo Vélez desde agosto 14 de 1974 a junio 24 de 1975; Raimundo Angulo Pizarro desde junio 30 de 1975 a febrero 10 de 1976; Ciro Castillo Cabarcas desde febrero 18 de 1976 a agosto 10 de 1976; Fidel Borge Escobar desde junio 1 de 1976 a agosto 10 de 1977; José Enrique Rizo Pombo desde septiembre 5 de 1977 a septiembre 7 de 1978; Roberto Gedeón Ghisays desde septiembre 7 de 1978 a octubre 22 de 1979 (Dager, 2001a: 123).

a Josefina de Úrzola, quien a su vez se desempeñaba como Directora de Relaciones Públicas de Alcaldía. La Junta directiva del MAMC privilegió la incorporación de personajes por su poder, prestigio o riqueza dentro de la ciudad más que por su formación profesional en museología. Sin embargo, la búsqueda por participar a los representantes del gobierno local se inclinó más hacia lo simbólico que hacia la incidencia económica como veremos más adelante.

Actividad artística y cultural en la ciudad en paralelo al MAMC, 1972-1977

En Cartagena durante la década del sesenta la actividad cultural fue encabezada por el Instituto Musical y de Bellas Artes, la Sociedad de Mejoras Públicas, el festival de cine y la Sala de Orientación Artística. En la década del setenta, estas instituciones favorecidas por el estado provincial estuvieron acompañadas por iniciativas privadas atraídas por la consolidación del proyecto de adecuación turística de la ciudad y el fortalecimiento de la proyección económica internacional. En este sentido, la ciudad amurallada se convirtió en un espacio estratégico para la creación de eventos de arte, cine, literatura y música. Por lo cual, en esta sección examinaremos la programación artística propuesta por instituciones de carácter públicas y privadas que surgieron en paralelo al Museo entre 1972 y 1977.

A principios la década del setenta, la Corporación Nacional de Turismo (CNT) puso en marcha el Plan de acción para el proyecto de desarrollo turístico de la Costa Atlántica y San Andrés (CNT, 1972) con una inversión de 916.3 millones de pesos colombianos⁷⁰. La CNT en colaboración con la Alcaldía y la

⁷⁰ El potencial turístico internacional de Colombia fue pasado por alto en la planificación del desarrollo económico hasta 1968, esto se debe por un lado en la concentración en la economía cafetera; y al temor, apatía y escepticismo a los costos de infraestructura que exige el desarrollo turístico por parte del sector público. La ECT fue reemplazada por CNT (1968), concebida como una entidad con funciones más específicas que su antecesora y, por lo tanto, con mucho más poder

Empresa Pública Municipal de Cartagena abrieron fondos para instaurar un sistema de alcantarillados y agua corriente que permitió la construcción de hoteles, restaurantes y complejos residenciales a gran escala en el Centro, Bocagrande y El Laguito (Cunín y Rinaudo, 2005: 5). Los barrios Getsemaní, El Cabrero, Manga, Pie de la Popa, Bocagrande y El Laguito se integraron a este foco por su cercanía al Centro (Díaz, 2015). Y aparece la cadena hotelera Hilton, el Capilla del Mar, Las Velas, Cartagena Real, El Dorado y Decamerón (antiguo Hotel Don Blas), entre otros (Ávila, 2008: 71).

La actividad turística combinó el patrimonio histórico y el atractivo paisaje caribeño de la ciudad: playas, murallas y edificios históricos (Carrillo, 2008). Esto permitió dar atención a los programas de capacitación y restauración monumental nacional e internacional con la asesoría de instituciones como el Instituto de Cultura Hispánica y el Centro Interamericano de Capacitación auspiciado por el Programa Regional de Desarrollo Cultural de la OEA (“Colombia trabaja”, agosto 18 de 1972).⁷¹ La inversión nacional de recursos se apoyó en el proyecto de cooperación técnica y financiera del Fondo de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) y la Unesco.⁷² Esta asistencia técnica apuntó principalmente al patrimonio de época colonial. Castillos, casonas, baluartes, fuertes y murallas recobraron su antiguo esplendor bajo la dirección de expertos nacionales y extranjeros. La asesoría de profesionales fue esencial en la valoración de la estética de dichas construcciones como parte de la orientación turística.

Cartagena se convirtió en un panorama cada vez más atractivo como destino turístico para la inversión nacional a finales de 1972 y mediados de 1973.

administrativo y económico para influir sobre el desarrollo del sector turismo. Esto como parte del esfuerzo por diversificar la base de sus exportaciones.

⁷¹ El programa involucró a Colombia, Guatemala, Jamaica, Panamá, Haití, Costa Rica y República Dominicana (“Programa nacional”, marzo 4 de 1973: 12).

⁷² Este estaba a favor de la protección y difusión del patrimonio cultural en las categorías de “inventario, restauración, divulgación, programas audiovisuales, conservación del patrimonio cultural, archivística, folclore, museología, paisajismo, artesanías, adiestramiento de personal” (“Culturales”, junio 20 de 1973: 6).

Con la presidencia de Alfonso López Michelsen (1974-1978) se llevó a cabo el análisis del plan de inversión turística por parte de la Corporación de Turismo con una inversión de 6643 millones de pesos para vías de comunicación y 1432 millones para mejorar los puertos marítimos para favorecer el ingreso y salida a la ciudad.⁷³ Esto consolidó la exposición de Cartagena al mundo (Rizo, 2012). Las obras de infraestructura reanimaron la vida económica con la generación de empleos; a su vez, intentando combatir la escasez de recursos ante el aumento poblacional del 30,6% de los habitantes en relación con el censo poblacional de 1964 (DANE, 2019: 84; Rueda, et al., 1974: 31).⁷⁴ El plan de desarrollo cultural apuntaba a democratizar la cultura y enriquecer el patrimonio cultural, pero también aludía al potencial turístico de Cartagena en relación con el crecimiento de la vida cultural (Ruiz y Marulanda, 1976: 82).⁷⁵ Este proyecto de descentralización no solamente estimuló la participación, sino que la reclamó; promoviendo a la ciudad desde mediados de la década del setenta como terreno propicio para la creación de festivales de cine, de literatura, de música, el concurso nacional de la belleza, entre otros (Sourdis, 2008; “Avanza proyecto”, junio 1 de 1976: 1). En este contexto, la vida artística y cultural se fue configurando y complejizando.

El MAMC participó de la programación artística y cultural de la ciudad entre 1972 y 1973, ubicado en el Salón Vicente Martínez de la Alcaldía, exhibía una muestra fija compuesta por las obras restauradas y otra itinerante con artistas invitados (Toledo, 2009; Polanco, mayo 18 de 2014). A mediados de 1973, los

⁷³ La presidencia de Alfonso López Michelsen (1974-1978) realizó una inversión de 6643 millones de pesos para vías de comunicación y 1432 millones para mejorar los puertos marítimos que favoreció el ingreso y salida a la ciudad. Además, del análisis del plan de inversión turística por parte de la Cooperación de Turismo.

⁷⁴ El censo nacional de 1964 en contraste con el censo de 1951 revela que como cabecera departamental sufrió un aumento demográfico del 48.98% con número de 242.086 de habitantes (DANE, 1969: 24). Este crecimiento continuó en 1973 con un número de 348.963 habitantes (DANE, 2019: 84; Rueda, et al., 1974: 31). El censo de 1973 se definió como un censo "de facto" por qué el conteo de la población se realizó de acuerdo a la ubicación en un momento preciso de referencia. A su vez, se resalta de este censo la concentración en los espacios urbanos (Rueda, et al., 1974: 31).

⁷⁵ Este proyecto de descentralización de la actividad cultural se desarrolló en cooperación con la Unesco y la OEA (Ruiz y Marulanda, 1976: 82)

conflictos por la administración del espacio con la Alcaldía demandaron el cambio de sede que se materializó en 1977, mientras que, los cuadros se mantuvieron colgados sin actividades que dieran cuenta de la presencia del Museo. Paralelo al MAMC, en la programación cultural de la ciudad emergieron otros espacios interesados en la promoción artística como Centro Colombo Americano⁷⁶ y la Cámara de Comercio⁷⁷ con la elaboración de programas de formación públicos de arte y exposiciones (“Culturales”, abril 6 de 1973). Podemos resaltar que, si bien no eran instituciones dedicadas a la producción artística, crearon dependencias de acción cultural en la ciudad. El primer caso involucró la producción de eventos internacionales con apoyo de la embajada de Estados Unidos, trayendo a conversatorio y exposiciones al artista Gnereo Clyenley. Y el segundo, con una programación compuesta por exponentes del arte cartagenero como Francisco Caro y Blasco Caballero, quienes se distinguían por sus obras de paisajes costeros y personajes integrados a la vida caribeña como el pescador y la palenquera.

Entre 1973 y 1977 la programación cultural quedó mayoritariamente a disposición de instituciones privadas tal como propone García Canclini (1990: 86) cuando se refiere a los modos de gestión cultural. Esto permitió que se amplificara el círculo comercial de artistas y espacios para la exposición de arte. Durante 1974 y finales de 1976, las actividades artísticas fueron superadas por eventos como el Festival Internacional de Cine y festivales de teatro. La participación de escritores, teatreros y cineastas en eventos culturales en la ciudad reanimó la producción de material crítico del mercado artístico y el fortalecimiento de un sistema de valores orientado a las artes (Bourdieu, 2015: 82). En esta línea, en las publicaciones sobre arte de *El Universal* comenzaron a aparecer no solo la programación de los eventos, sino crónicas, columnas

⁷⁶El Centro Colombo Americano ubicado en el Centro Calle Factoría # 36-27.

⁷⁷La Cámara de Comercio que ejecutaba las exposiciones en el salón de actos de su sede de la Calle Santa Teresa.

críticas⁷⁸, columnas de opinión sobre eventos artísticos internacionales (con temas como el arte abstracto, la relación de arte y diseño, entre otras). Estaban a cargo de nuevos columnistas como Víctor Nieto, Ricardo Cinfuentes, Rómulo Bustos, Amaury Arteaga, Hugo de Ávila y Jorge Muñoz.⁷⁹ En el caso de las columnas sobre exposiciones de arte, Cinfuentes partía de las impresiones de las obras y su contexto expositivo, dejando el análisis técnico en un segundo plano. Este estilo apuntaba a privilegiar la comunicación con el espectador y no con el especialista. Cinfuentes argumenta que: “el fin primordial de todo arte es establecer comunicación con el espectador, en este caso la comunicación está en la imagen y la impresión por la imagen producida” (“Impresiones”, enero 19 de 1977). La vinculación de nuevos columnistas, la ampliación de opiniones y eventos permitió el crecimiento del área cultural de *El Universal*. En esta línea, la actividad cultural se comenzaba obtener un espacio en el cual desplegar criterios, opiniones y comentarios; disociándose de los comentarios de la vida social, recomendaciones femeninas o eventos de acción comunitaria por familias distinguidas (“Remolinos”, febrero 12 de 1978: 4).

A partir de 1976 la Escuela de Bellas Artes cambió de sede, pasando de las instalaciones de la Plaza Fernández de Madrid al convento de San Diego, hoy Monumento Nacional (Obando, 2018: 75). La Escuela se instaló en el claustro restaurado con el fin de desarrollar sus labores en un espacio más adecuado. Por otro lado, tomaron fuerza el surgimiento de programas museales en torno a patrimonio cultural como las primeras gestiones del Museo Naval, a cargo de Belisario Betancur quien en su momento era el embajador de Colombia en

⁷⁸ Estas en comparación con las publicadas en la década de los cincuenta se encuentran orientadas mucho más al abordaje informal de la obra que privilegiaba la experiencia para articular la apreciación con las composiciones de los artistas, colores, perspectivas; a diferencia por ejemplo de los textos de Stern que interpelan o abordan preocupaciones por las formas modernas dentro del arte.

⁷⁹ En 1977 se creó una sección llamada “Arte” publicada todos los miércoles bajo la dirección de Víctor Nieto sobre asuntos artísticos, críticas de cine, y eventos culturales de índole local o internacional. Esta iniciativa contó con el apoyo de Ricardo Cinfuentes en cuanto a las artes y Alfonso Agudelo como conocedor de música. Estas notas se caracterizaron por cubrir críticamente acontecimiento (“Arte”, enero 19 de 1977: 3).

Madrid y de la SMP bajo la dirección de Humberto Rodríguez Puente. (“Hallan datos”, 1976).

En 1977, la programación artística retomó vitalidad con la participación de la Casa del Marqués del Premio Real⁸⁰, Expo Costa y la Galería de Arte del Banco Ganadero.⁸¹ El apoyo de la Casa del Márquez del Premio Real estaba a Cargo del Servicio Nacional de Aprendizaje (SENA) (Anaya, junio 16 de 1977: 4). En la Casa se desarrollaban veladas artísticas como exposiciones y recitales de poesía como del recital del vallecaucano Jorge Muñoz y la exposición de oleos de la cartagenera Rebeca Navarro (“Velada artística”, julio 16 de 1977: 4). En el caso de la feria industrial Expo Costa en la edición de 1977 por primera vez integró a su muestra la participación de artistas del Caribe colombiano (“ExpoCosta-77”, junio 16 de 1977: 4). Expo Costa era una actividad privada para potencializar la producción manufacturera de la región (“El 15 de julio”, julio 15 de 1977: 3).⁸² Con la muestra artística se pretendió conjugar el arte con la tecnología, y a su vez, tener la oportunidad de socializarlo y comercializarlo en clave regional. En esta línea, Emilia Belén Gómez de Trujillo y Carmenza De Cesáreo de De la Vega, coordinadoras de la exposición, destacaron que: “El gesto de nuestros grandes maestros quienes de inmediato ofrecieron todo su apoyo a la idea y enviaron sus obras que se mostrarán al público al lado de valores que apenas surgen en el campo artístico”. Alguno de los artistas mencionados son Alejandro Obregón, Enrique Grau, Héctor Rojas, Norman Mejía, Luis Durier, Álvaro Barrios, Humberto Alean, Alfredo Guerrero, León Trujillo, Vicente lique, Marcial Alegue, Gastón Lemaitre, Cecilia Herrera, Pierre Daguet, José Quintero, Augusto Martínez, Álvaro Herazo, Guillermo Ardila, Rafael Panizza, Pedro

⁸⁰La casa del Marqués del Premio Real estaba ubicada en la Plaza de la Aduana en la Cra. 5 #33-15, dentro se encontraban las instalaciones del Servicio Nacional de Aprendizaje.

⁸¹La Galería Banco Ganadero se encontraba localizada en Plaza de la Aduana, tercer piso de la misma entidad.

⁸² Fue apoyada por Andi, Cámara de Comercio, Fundecar, Corpobular, Proexpo, Fenalco, Caja Agraria, Corporación Nacional de Turismo, la Gobernación de Bolívar y la Alcaldía de Cartagena.

Celán, entre otros. Estos eran en su mayoría artistas consagrados por su participación en Salones regionales y nacionales del momento.

La Galería de Arte del Banco Ganadero, era una entidad encargada de la promoción artística y cultural del Banco Ganadero que promovía la actividad y confluencia de artistas cartageneros, del Atlántico y el Magdalena (“La galería”, diciembre 30 de 1977: 5). Estaba a cargo de María del Socorro Pinzón⁸³ y como asistente de la dirección Maruja De la Cruz⁸⁴ (Anexo No. 43). En la presentación de esta iniciativa De la Cruz realiza un diagnóstico de la ciudad, en el cual presenta que: “el arte en Cartagena está lo suficientemente cimentado y es necesario impulsarlo cada día más para lograr buenos resultados en el futuro. Aquí hay mucha materia prima y necesitamos incrementar las oportunidades para que los artistas tengan donde exponer sus trabajos” (“La galería”, diciembre 30 de 1977: 5). Esta premisa sería el aporte de la Galería para los artistas emergentes dentro del mercado, tal como propone Bourdieu (2015: 254) los comerciantes de arte actúan como sujetos encargados de introducir a los artistas en el mercado de los bienes simbólicos que ya dentro del ciclo de la consagración se introduce en unos círculos cada vez más selectos, exclusivos y codiciados.

En este sentido, la Galería del Banco Ganadero organizó muestras numerosas como la colectiva de 31 artistas locales que combinaba diferentes técnicas como el óleo, serigrafía y acuarela. Este fue un espacio de circulación de artistas como Antonio Ruiz, Miguel Sebastián Guerrero, Augusto Martínez, Cecilia Delgado, Carlos Martínez Bravo, José María Amador, Teresita Perdomo, Javier Cobo, José Quintero, Héctor Díaz, Gloria Díaz, Héctor Rojas Herazo, Luis

⁸³ Pinzón era Bacterióloga de la Universidad de Antioquía, docente de la Universidad de Cartagena. Comenzó en el mundo del arte por su matrimonio con el artista chocoano Jorge Valencia Rey, parte de la colección fundante del MAMC. Este trabajo en instituciones artísticas de la ciudad de Bogotá como la Galería Santa Fe y el Museo de Ciencias Naturales del Planetario. Hizo parte del área cultural de la Cámara de Comercio en Cartagena (El Universal, julio 12 de 2009).

⁸⁴ De la Cruz venía de trabajar en galerías de la Bogotá y en el Valle del Cauca (“La galería”, diciembre 30 de 1977: 5).

Durier, Jairo Salgado, Patricia Toro, Alfredo Guerrero, Gastón Lemaitre, León Trujillo, Jorge Valencia Rey, Nelson Hoyos, Arnulfo Luna y Viviana Vélez Covo.

Podemos decir que, esta proliferación de prácticas profesionales y culturales asociadas al arte complejizó la lucha por el reconocimiento a finales de los setenta (Bourdieu, 2015: 237). La galería Banco Ganadero, Expocosta y el Festival de cine se convirtieron en espacios rectores que consiguieron capitalizar artistas locales. Se comenzó a consolidar un circuito de instituciones, aceptadas y acomodadas en la ciudad que fortalecieron el arte contemporáneo local. La arquitectura institucional del setenta se encontraba mucho más delineada y orientada a la socialización de artistas y críticos jóvenes con una cercanía departamental. Empresas privadas se involucraron en la administración artística apoyados en la gestión de galeristas. Esto permitió un terreno de valoración de los lenguajes artísticos en el cual el Museo, a pesar de estar desprovisto de su actividad en el Palacio de la alcaldía, entraría a negociar a partir de su patrimonio y a luchar por su existencia como lo desarrollaremos en el siguiente aparte.

Disputas por el espacio del MAMC entre 1972 y 1977

En 1972, Grau se comprometió a restaurar un grupo de obras y el Alcalde a ubicarlas en un salón en las instalaciones de la Alcaldía, para dar paso a la conformación del MAMC. La Junta directiva del MAMC articuló una serie de narrativas en defensa de su centralidad apelando al compromiso del gobierno local. Sin embargo, el Museo y la Alcaldía no desarrollaron una convivencia armónica lo que ocasionó la suspensión de su agenda y traslado. Por lo cual, en este aparte nos centraremos en estudiar los espacios dispuestos para el funcionamiento del MAMC y las variables involucradas en el cambio de sede en 1977.

El Palacio de la Alcaldía es una edificación restaurada de la segunda mitad del siglo XVII que funcionó como la primera Aduana de Cartagena. Situada entre

la Plaza del Reloj y la Plaza de la Aduana, una de las entradas principales al centro histórico en la ciudad (Anexo No. 44). Para el funcionamiento del Museo fue facilitado el salón Martínez Martelo (Hernández, junio 27 de 2018), distribuido: “en dos planos totalmente distintos: el primero para la exposición permanente del museo y el segundo para la rotación continua de artistas invitados” (Pombo, julio 1 de 1972: 7). La colección permanente correspondía a los cuadros restaurados por Díaz y Grau; y el otro espacio dedicado a exposiciones temporales.

Este salón de amplias puertas de madera, ambientado con mobiliario colonial, antes de asignarse para el funcionamiento del Museo era un espacio de reuniones y fue desalojado para permitir la distribución de las obras y la circulación de los visitantes. La Junta directiva adaptó su propuesta de Museo procurando un aire moderno en el tradicional edificio disponiendo el montaje de las obras separadas y sobre paredes blancas (“Acuarelas de Hernando”, junio 4 de 1972: 1). Este encuentro entre lo colonial y lo moderno, la dirección del Museo lo resolvió apelando a la convivencia armónica entre modernidad y tradición. En una entrevista Grau, sobre la sede del Museo afirmó que: “le da el respaldo tradicional tan necesario al movimiento artístico de este siglo, cuyas transformaciones aceleradas, tan imprevisibles como las exploraciones espaciales, requieren para su continuidad la base firme de una edificación colonial” (Pombo, 1 de julio de 1972: 7).

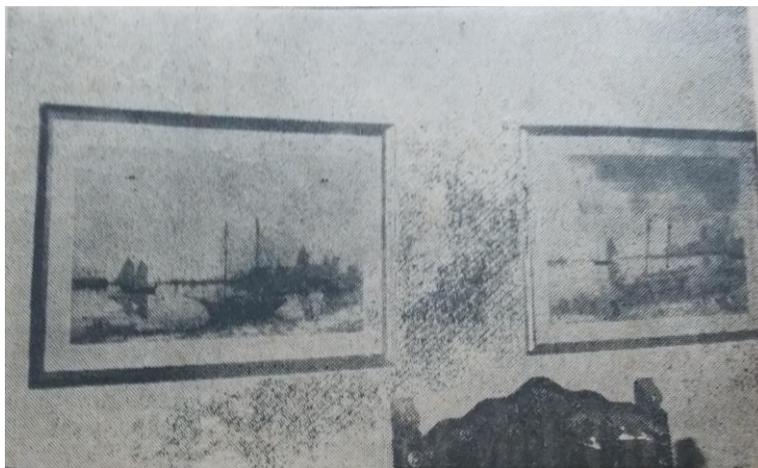
Grau (Pombo, 1 de julio de 1972: 7) partió de la procedencia colonial de la edificación para ponerla como “base firme” y propicia para los procesos de experimentación del arte de época. La referencia al respaldo tradicional podemos interpretarla como un gesto por conciliar con el poder hegemónico, una presentación del Museo que no ofrece una ruptura, sino un vínculo. Tal como propone Williams (1980: 138) el sentido hegemónico de la tradición ofrece una ratificación cultural e histórica de un orden contemporáneo. Además, en la ciudad las referencias al pasado colonial y republicano a la arquitectura militar fueron

conexiones activas y selectivas constantemente implementadas en la búsqueda de legitimidad.

En este sentido, la dirección del MAMC no asumió lo colonial y lo moderno como aspectos antagónicos, sino como un contraste; en esta propuesta lo uno daba apoyo a lo otro sin ningún elemento transgresor. Esta situación de hibridez en la construcción de paradigmas entre lo moderno y lo tradicional, Néstor García Canclini propone que surge de los intentos de renovación con que diversos sectores gobiernan (García Canclini, 1990: 19). En Cartagena, podemos ver que lo moderno no se presentó como reemplazo de lo tradicional, sino que convivía en el campo cultural bajo interés en el proyecto turístico. En este marco, podemos pensar el Museo como una iniciativa que para insertarse dentro del espacio social exaltaron esta relación de lo moderno y tradicional para acceder a una posición legítima y aspirar a un lugar bien atendido en el campo cultural.

El primer evento promovido fue la muestra temporal de Hernando Lemaitre en junio. Esta exposición estaba compuesta por acuarelas impresionistas que exaltaban la arquitectura colonial y republicana del puerto de Cartagena. En la siguiente imagen podemos ver dos obras que aludían a ese paisaje marítimo:

Imagen No. 12. Exposición de Lemaitre en 1972 (“Acuarelas de Hernando”, junio 4 de 1972: 1).



Esta exposición surge como un homenaje al artista, quien había fallecido dos años antes. Lemaitre había participado activamente en la gestión del MIAM, distinguido como parte de la primera generación de modernos en la ciudad, formado por el artista español Vicente Pastor Calpena. A pesar que su obra en el plano nacional fue clasificada como tradicionalista por críticas como Traba, Obregón afirmaba que este era un artista respetado por su trabajo y la composición de su obra como escenarios expresivos de la ciudad (Cabrera y Busquet, s.f.). En el mes de agosto, ya oficializado como Museo de Arte Moderno de Cartagena se realizó una retrospectiva de las obras de Grau entre 1941 y 1971, que contaba con bocetos y obras recolectadas para esta ocasión (“Columna cultura”, agosto 9 de 1972: 6). Estas mostraron desde sus inicios al retorno de Grau a lo figurativo y las estridencias cromáticas. En la siguiente imagen podemos observar el pintor con una de sus obras elegidas para la exposición estando en Bogotá:

Imagen No.13. Prepara exposición Enrique Grau en 1972 (Pombo, julio 1 de 1972: 7).



La presentación de una retrospectiva de su trayectoria artística era una oportunidad de acudir a la consagración de su obra en la ciudad, y dotar al Museo de capital simbólico de acuerdo con la posición heredada que el mismo había alcanzado hasta el momento. Para terminar el año, en el MAMC el 22 de diciembre presentaron la exposición de pintura, escultura y dibujo de artistas

egresados del Instituto Musical y de Bellas Artes. Estos reconocidos por ser parte del “grupo de los 15” estaban recién llegados de su especialización en Estados Unidos y Europa. Participaron, Alfredo Guerrero, Cecilia Delgado, Gloria Díaz, Escilda Díaz, Heriberto Cogollo, Darío Morales y Héctor Díaz (“Columna cultura”, agosto 9 de 1972: 6; “Luz y color”, diciembre 29 de 1972: 2).⁸⁵

En 1973, las muestras comenzaron en marzo con la participación del ecuatoriano Jorge Gallardo Moreno y sus miniaturas dibujadas sobre alfileres (“Todo el mundo”, marzo 16 de 1973: 9). El soporte de estas obras era algo totalmente distinto de lo anteriormente presentado en el Museo, esta exposición causó curiosidad y convocó muchos visitantes. Al mes siguiente, se inauguró la exposición de esculturas de Alicia Tafur dispuestas en los arcos de la edificación de entrada del Museo, a la vez de la Alcaldía (“Culturales”, abril 6 de 1973). La temática de esta exposición era el oficio de los pescadores. La artista contaba que utilizó el espacio del pasillo con la intención de interactuar con el público a través de la distribución de cuarenta esculturas. En mayo se realizó el XXIII Salón Nacional de Artistas organizado por el Museo con el apoyo de Colcultura. Este fue el primer evento realizado en colaboración con una entidad pública nacional; contó con una serie de actividades paralelas a la exposición como la conferencia sobre el arte contemporáneo de Germán Rubiano y el desarrollo de visitas guiadas coordinadas por Irene de Vergara, a cargo de los profesores del Instituto Musical y de Bellas Artes (“Abierta el XXIII”, mayo 20 de 1973: 9).

En el primer semestre de 1973 se desarrollaron eventos de manera consecutiva a diferencia el año pasado. Esta situación mostraba un funcionamiento prometedor del Museo, puesto que, registraba una agenda de actividades, contemplaba la participación de artistas nacionales y presentaba soportes distintos a la pintura y el dibujo. Además, el MAMC había comenzado a desplegar actividades educativas como conversatorios y visitas guiadas. En la

⁸⁵ Alfredo Guerrero con la obra “contra peso y pimentón”, Cecilia Delgado presentó “No nos miremos desde arriba”, Gloria Díaz con “fábrica de Reinas”, Escilda Díaz su trabajo “ambiente” y Héctor Díaz con “areneros” (“Columna cultura”, agosto 9 de 1972: 6; “Luz y color”, diciembre 29 de 1972: 2)

prensa las inauguraciones de exposiciones se presentaron como eventos concurridos; podemos anotar que, el público asistente se ubicaba en las capas medias altas de la sociedad cartagenera, por los personajes que componían administrativamente el Museo.⁸⁶ además, actividades como el XXIII Salón Nacional dejaron en evidencia la participación de público especializado y la asistencia escolar.⁸⁷

Las exhibiciones organizadas por el MAMC vincularon artistas con trayectorias para la instauración exitosa de una posición legítima en el incipiente campo cultural cartagenero. La construcción de la legitimidad fue gestionada desde la integración de tres generaciones de artistas representadas en Lemaitre, Grau y Guerrero. Esta posición de espacio integrador del arte contemporáneo se proyectaba a alcanzar el dominio material de los recursos en juego dentro del campo. Sin embargo, el Museo no contó la autonomía relativa frente al campo del poder para continuar desarrollando actividades que dieran cuenta de su existencia. La experiencia del MAMC, estuvo marcada por tensiones con el Alcalde de turno.⁸⁸ Sobre el desarrollo de sus actividades Grau afirmó que:

Empezamos a organizar visitas guiadas para colegios, universidades, conferencias relacionadas con el arte, etc. Pero de pronto llegaba algún alcalde al que le estorbaban los muchachos en los salones de la alcaldía, otro que decía que para tal coctel necesitamos que nos quiten esos cuadros. Había que llamar de emergencia al cuerpo de bomberos para que nos ayudara a descolgar los cuadros, ya que la altura de las paredes exigía escaleras y tratamientos

⁸⁶ En su primera inauguración del Museo fue señalado negativamente la exigencia de corbata a los asistentes al ingresar a la exposición, porque este no era un código de vestuario que incluía el aseo de los visitantes en general (“Columna cultura”, agosto 9 de 1972: 6).

⁸⁷ Grau propone que el arte es un lujo y para apreciarlo es necesario poder disponer de tiempo, estableciendo que para grupos sociales como el campesino es más importante el pan de cada día (Herazo y Bernal, agosto 20 de 1978: 1). Esta alusión también demarca el tipo de público que se disponía a “disfrutar” del arte para el artista.

⁸⁸ El Alcalde era designado de acuerdo por el Consejo Municipal, estos últimos elegidos por votación pública. Esta institución aparentemente moderna, por las libertades de deliberación de la misma, se encontraba sujeta a prácticas tradicionales reafirmada por la división entre liberales y conservadores (Melo, 1990). En este sentido, en la ciudad la práctica política al igual que en gran parte de Colombia durante estas décadas estuvo rodeada por una clara manifestación de elementos tradicionales junto a los modernos.

especiales. Empezaron estas obras a subir y a bajar, a andar de un lado para otro (“Habla Enrique Grau:”, mayo 31 de 1983, 12).

Esta declaración nos permite recuperar el flujo de público como un inconveniente de la instalación del Museo en la Alcaldía. Grau señalaba precisamente que la circulación de grupos numerosos fue un foco de conflicto con el Alcalde de turno. Frente a lo cual, resulta interesante considerar que entre 1972 y 1973 registramos seis exposiciones; de las cuales, estimamos que una de las más amplias y con programación extendida fue la del XXIII Salón Nacional de Artistas. Esto nos permite dimensionar el movimiento de personal que ocasionaba molestia en el representante del poder local. En este punto, también podemos evidenciar una limitación en la convocatoria y formación de público del Museo, puesto que, el espacio no estaba acondicionado para convocar grupos numerosos. Pupo (enero 24 de 2015) contaba que los cocteles de inauguración eran realizados después del término de la jornada laboral, con mesura para no herir la simpatía con Alcalde de turno.

A esta situación de la convocatoria del público, se le sumó lo que Grau enunció como la intervención del Alcalde sobre la exhibición de las obras (“Habla Enrique Grau:”, mayo 31 de 1983). Ambas situaciones nos permiten considerar que el espacio del Museo dentro del palacio de gobierno limitaba sus funciones como institución. Este terminaba por ser reducido a un salón más de la Alcaldía en el cual se encontraban cuadros colgados. Sobre ello Fernando Toledo (2009) menciona que:

dependiendo del gusto del alcalde de turno y de las preferencias en lo concerniente al arte moderno, los cuadros solían ser descolgados y embodegados o, por el contrario, exhibidos como se merecían. En otras palabras, la existencia del museo parecía depender de la sensibilidad de cada burgomaestre (32).

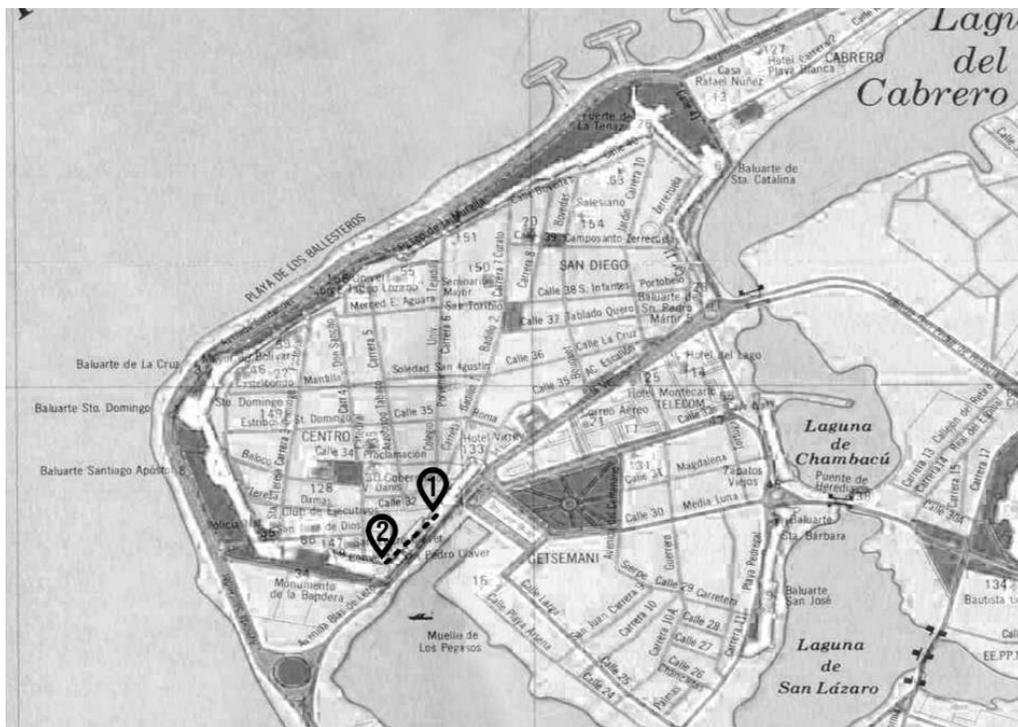
En esta línea, podemos decir que la ubicación del MAMC dentro de la Alcaldía condicionó la autonomía y gestión de actividades culturales. En este marco, surgió el proyecto para la concesión de una nueva sede con el gobierno de Juan Arango (junio 13 de 1972 a agosto 14 de 1974) (“Habla Enrique Grau:”,

mayo 31 de 1983: 12). Arango le ofreció a la Junta directiva del MAMC el edificio colonial que se usaba como bodega de la Alcaldía para trasladarse (Pupo, febrero 25 de 2019). La Alcaldía pretendió haber cumplido con la asignación de un lugar para el traslado, pero no incluía los recursos necesarios para dicha operación y el nuevo funcionamiento del Museo. La Junta directiva no disponía de recursos económicos para la adecuación del lugar y el traslado en 1973 lo que trajo consigo la suspensión de actividades. La Junta no contaba con una estabilidad financiera, y los beneficios que pretendió con el funcionamiento del Museo dentro de la Alcaldía no fueron favorables. En una entrevista Pupo (enero 24 de 2015) contaba sobre su participación e incluso el aporte económico de sus conocidos para garantizar la actividad del Museo en este periodo, y expresaba que: “ya era bastante representativo todo lo que hacíamos y dábamos por el Museo, en un primer momento en la Alcaldía habíamos puesto todo lo que teníamos, pero no se sostenía por sí sólo” (00:13:20).

A finales de 1976, con el cambio de gobierno entre Ciro Castillo y Fidel Borge el desmontaje de las obras era mucho más notorio, remplazándolas por elementos decorativos como armamento militar antiguo (Rizo, 2012). En la alcaldía de Borge la ciudad se encontraba en un periodo de planeación turística concentrado en el acondicionamiento del centro histórico.⁸⁹ Esta situación fue coyuntural para que la Junta directiva reactivara la mudanza y nueva instalación del Museo. El proceso fue mayoritariamente pautado a través de los ingresos privados seguido del gobierno nacional que detallaremos en el próximo aparte (Pupo, febrero 25 de 2019). En los primeros meses de 1977, el MAMC se trasladó del Salón Vicente Martínez a la bodega localizada en diagonal a la Iglesia de San Pedro Claver, señalado en el siguiente mapa de la ciudad:

⁸⁹ Esto vinculó el Concejo de Cartagena, las Empresas Publicas, la Jefatura de Saneamiento ambiental del Departamento, el Ministerio de Desarrollo, la Corporación Nacional de Turismo y la Sociedad de Mejoras Públicas de Cartagena, entre otras instituciones (Rizo, 2012).

Imagen No. 14. Mapa del traslado del MAMC (“Callejero centro”, enero 9 de 2019).

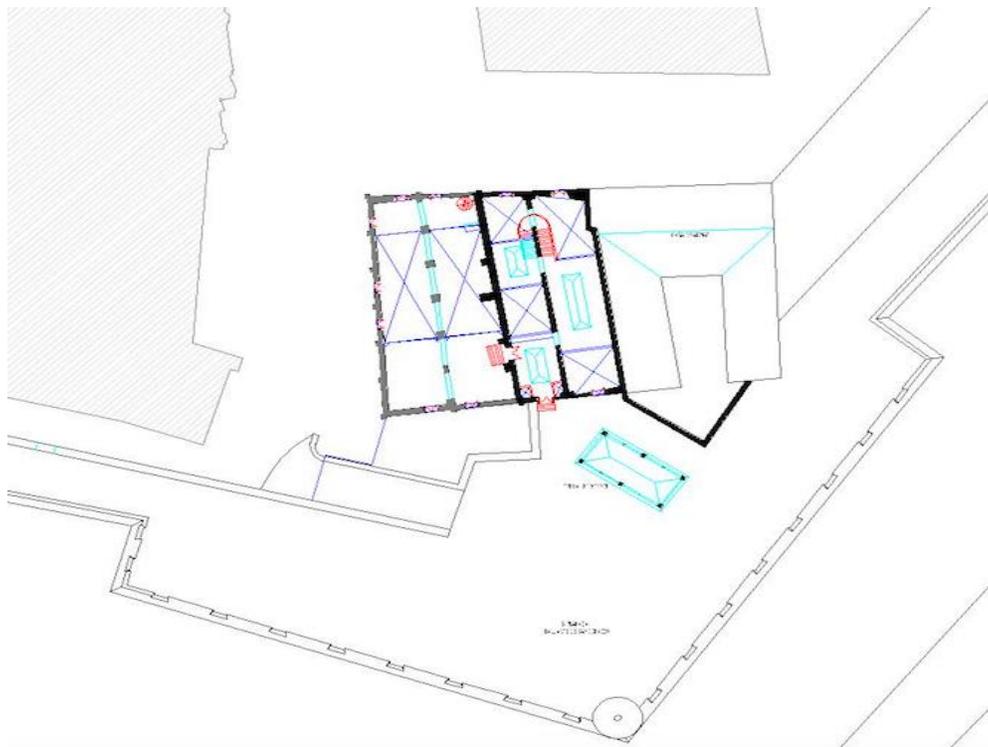


*Elaborado por la autora, enero 10 de 2019.

En este mapa de las primeras décadas del siglo XX, ilustramos el traslado de 200 metros aproximadamente que realizó el Museo a partir de la sede que tuvo desde 1972 en el Palacio Municipal graficada con el número 1, hoy día la Alcaldía Mayor de Cartagena; hasta la bodega adosada al Baluarte de San Ignacio graficada con el número 2. Ambas edificaciones están ubicadas en el sector más bajo del centro histórico de la ciudad, debido a su proximidad a la Bahía de Las Ánimas y el amplio sector de muelles (Zabaleta, 2017). El edificio al que se trasladó el Museo fue una de las galeras de la Corona Española en el siglo XVI (Polanco, et al., 2008); en la segunda mitad del siglo XVII pasó a ser empleada como edificio de la Primera Aduana de Cartagena, que mediante la estructura interna podemos decir que fue una edificación de dos plantas (Sandoval, noviembre 7 de 2014). En planos de 1808 el ingeniero militar Miguel de Anguiano ilustra que éste se dividió para configurar la Sala de Armas y Almacén

de carpintería de la ciudad perteneciente al Estado Mayor de la Armada (Anexo No. 45). En el siglo XX, entrada la década de los treinta, a cargo del Banco de la República, se empleó como bodega y depósito de sal. A finales de la década de los setenta, el inmueble funcionaba como bodega de la Alcaldía y reposó en custodia del MAMC por asignación del estado (“Museo de Arte”, marzo 24 de 1982: 11).

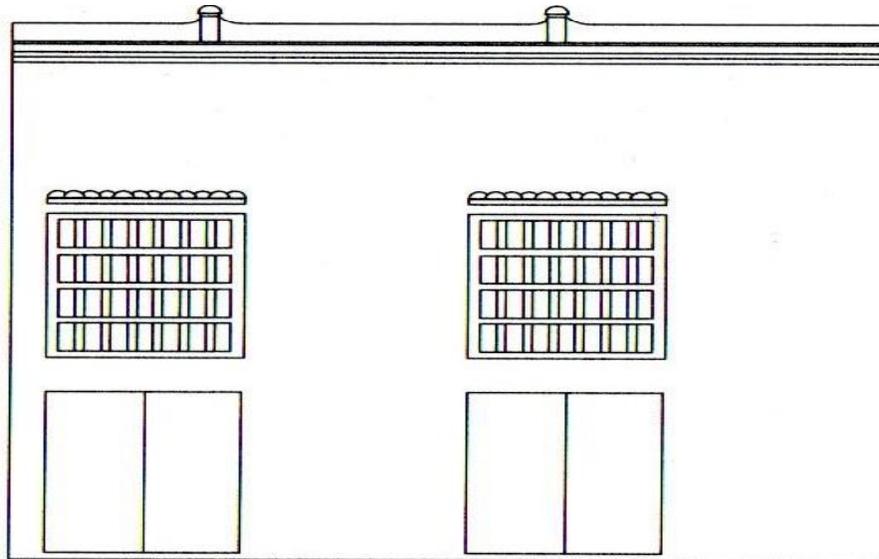
Imagen No.15. Planos de calificación del MAMC (Polanco, et al.,2008: 101).



La estructura subrayada de bordes negros corresponde al Museo, en medio de una edificación republicana a la izquierda y otra del siglo XX a la derecha. Este plano pone en evidencia la continuidad de la edificación a la que se trasladó el Museo con la muralla, rasgo del estilo renacentista italiano, arquitectura que influyó en los edificios militares del siglo XVI en Cartagena. Esta tendencia de la arquitectura militar tomó fuerzas con las aportaciones de Giuliano y Antonio il Vecchio da Sangallo desde finales del siglo XV comienza adecuando viejas formas de defensa del territorio, como las rocche o fortines

inspirados en las propuestas de Francesco di Giorgio (Vera, 2010: 345; Plaza, 2011).⁹⁰ En el siguiente dibujo podemos observar del diseño de la fachada del edificio:

Imagen No. 16. Trazos de la fachada del edificio del MAMC (MAMC, s. f.).



Sobre su fachada de carácter militar, podemos mencionar que posee dos portones y dos ventanas superiores con balaustres de madera protegidas por tejadillos; y remata con un sillar de cubierta plana, sobre una cornisa colonial (Polanco, et al., 2008: 15) (Anexo No. 46). En la primera exposición desarrollada en el edificio, Ricardo Cinfuentes (enero 19 de 1977) escribió que: “esta edificación se nota bajo trabajo de construcción, la disposición escueta de los cables y las instalaciones de luz no pasan por desapercibido” (10). Además, los linderos del edificio con la contramuralla del baluarte de San Ignacio generaban desniveles de humedad y salinidad, por lo cual, recién trasladados al edificio

⁹⁰Desde el siglo XVI esto dio paso a los baluartes o bastiones, que de forma simplificada los vamos a asimilar a grandes puntos extendidos con generosidad por los dos lados del ángulo saliente de la muralla. El bastión asumió así y desde muy pronto la doble función de la protección y defensa y el ataque al enemigo. Es decir, que la arquitectura militar deja de tener un carácter fundamentalmente pasivo para transformarse en unas armas más, en la que la artillería es su brazo ejecutor (Vera, 2010: 347).

resultaba urgente sanar los espacios húmedos (Hernández, junio 27 de 2018; Polanco, et al., 2008: 16). El MAMC en su reapertura no contaba con condiciones óptimas para la ejecución de exhibiciones y otras actividades; estas fueron atendidas por medio de las solicitudes administrativas que apuntaban a la financiación del estado nacional a describir en el siguiente aparte.

Las luchas por la reactivación del MAMC, 1977

La inestabilidad financiera y espacial del Museo se reflejó en la desaparición temporal en la agenda cultural de la ciudad entre 1973 y 1977. Para mitigar la desatención presupuestal del gobierno local, la dirección implementó una sinergia de carácter financiero con las empresas privadas, lo que derivó al traslado de la institución en 1977 y a una nueva etapa de gestión administrativa para tramitar auxilios ante el gobierno nacional. Por lo cual, en este apartado revisaremos las estrategias institucionales del MAMC para su reapertura en 1977 teniendo en cuenta la gestión de recursos, las propuestas de la agenda cultural y la inserción de nuevas áreas de trabajo.

En los primeros años de funcionamiento el capital financiero del Museo dependía del dinero obtenido con la venta de un cuadro donado por Obregón y Grau, cuenta Pupo (“Intimidades del Museo”, marzo 12 de 1977: 3); y la colaboración de allegados a la Junta directiva que les proporcionaban papelería o algún servicio como donativo. Ante la desatención económica del gobierno local, la Junta se lamentaba por la poca colaboración, y Pupo contaba que:

como es obvio carecemos de recursos para los gastos que demanda el transporte y seguro de obras para exponer, impresión de catálogos y folletos, el sencillo coctel de las inauguraciones, etc., para todos lo cual tienen que recurrir al favor de amigos con cargos en las empresas del caso (“Intimidades del Museo”, marzo 12 de 1977: 3).

El MAMC se apoyaba en su patrimonio artístico para posicionarse como merecedor de la inversión por parte del gobierno local. Recordemos que, las obras que conformaron la colección permanente del Museo fueron adquiridas por una exposición que había sido mediada por representantes del gobierno local y departamental. En este sentido, para la reapertura en 1977 lograron que la Secretaría de Educación cubriera el pago de dos empleadas de tiempo permanente (“Intimidades del Museo”, marzo 12 de 1977). Y para enfrentar otros gastos, el MAMC continuó valiéndose de su agenciamiento como una institución de carácter privado y sin ánimo de lucro dentro del formato de la sociedad de mejoras y ornato.⁹¹ La fuente de ingreso fueron las empresas privadas como la Lotería de Bolívar y Editorial Ltda. Por otro lado, también se apoyó en ingresos que ofrecían multinacionales como la Intercol y el *First National City Bank*. Ardila (2018) explica la incidencia de la empresa privada en la organización de eventos culturales como una forma de detentación de poder que se esconde en un discurso filantrópico desinteresado (35).

Ese tipo de forma de promoción de la cultura permite entender al MAMC como el resultado de gestiones burocráticas que dependieron de las relaciones y las posiciones de sus agentes en el espacio social. En este sentido, la profesionalización, la familiaridad, la afinidad política, entre otras, fueron los puntos de sujeción para generar condiciones de emergencia y legitimación del Museo. Además, es importante tener en cuenta que mientras el MAMC estuvo en funcionamiento entre 1972 y 1973 se adquirieron nuevas obras. Eduardo Hernández (junio 27 de 2018) curador del Museo, cuenta que cuando los artistas exponían en el Museo donaban obras como un acto de agradecimiento y

⁹¹ Desde el final del siglo XIX, las sociedades de mejoras y ornato se consolidaron bajo la figura constitucional de empresas útiles y benéficas sin ánimo de lucro. Estas por su articulación desde redes familiares, sociales y políticas adquirieron una institucionalidad cultural afín a la administración simbólica de la dominación oligárquica (López, 2018: 575). Por lo cual, a principio de siglo XX en gran parte del territorio nacional estas se habían hecho cargo de la patrimonialización oligárquica del espacio público en el país. podemos mencionar las creadas en Bogotá (1863), Medellín (1988), Cali (1904), Manizales (1912), Cartagena (1923) y Pereira (1926), entre otros.

confianza a la institución. Eduardo Polanco (mayo 18 de 2014), diseñador del Museo, plantea que estas donaciones también hacían parte del proceso de desmontaje de las exposiciones y se presentaban como una situación cotidiana al retirar la muestra.⁹² Esta ampliación de su patrimonio, junto a la colección histórica le permitió al Museo consolidar un panorama de artistas locales, nacionales e internacionales (“Escritura pública”, 29 julio de 1972: 1). Y ante la inexistencia de otras instituciones de arte con un patrimonio similar en la ciudad le daba la posibilidad de volver a posicionarse en el campo cultural local.

En 1977, la narrativa del Museo tomó distancia de la colección Gómez Sicre como un arte legítimamente internacional para pensarse a mano de la trayectoria de artistas vinculados y cercanos al Museo. Este año Obregón se instaló en la ciudad y presentó en el MAMC la exposición de reapertura, en la cual se mostró su trabajo sobre la flora y fauna del Caribe.⁹³ Luego, se presentaron pinturas y dibujos elaborados por Luis Durier que trataban sobre las leyendas locales (“Luis Durier”, mayo 26 de 1977). La programación continuó tres meses después de la exposición de Durier, con una muestra de 35 obras de Cecilia Herrera y Jean Pierre Accault. Esta exhibición fue muy concurrida por la atención que había logrado captar estos dos artistas dentro del panorama artístico luego de su protagonismo en Expo Costa (“Cecilia Herrera”, julio 19 de 1977: 5). En septiembre, se presentaron cuarenta acuarelas en homenaje a Cartagena del antioqueño Gilberto Valencia Ortiz (“Gilberto Valencia”, septiembre 23 de 1997, 7). Un mes después las pinturas de la europea María Torou con una

⁹² La ausencia de protocolos de ingresos de obras, impide que este trabajo precise un número de las mismas, sin embargo, al cruzar el catálogo de obras del MAMC con unas fuentes de prensa en la que mencionan las obras expuestas se encuentran las obras “contra peso y pimentón” (1972) de Alfredo Guerrero, “Paisaje” (1972) de Cecilia Delgado y “Cartagena marina” (1965) de Hernando Lemaitre (“Columna cultura”, agosto 9 de 1972: 6; “Luz y color”, diciembre 29 de 1972: 2). También, encontramos que Grau en el marco de su retrospectiva dejó claro que iba a realizar una donación, la cual no precisamos si se realizó cuál fue la obra (Pombo, junio 1 de 1972).

⁹³ Cinfuentes (enero 19 de 1977) cuenta que: “Hipnotizado por este artista el espectador es llevado de la mano e introducido en un mundo salvaje y extraño en el que la figura y los valores masculino y femeninos adoptan poses e imágenes definidos para ello por medio ambiente en el que se desarrollan para plantear los estragos emocionales causados por una pugna sexual e incontrolable” (10).

exhibición de 22 óleos (“En el Museo”, octubre 8 de 1977: 6). Esta fue sucedida por la muestra de Héctor Rojas Herazo para finalizar el año entre 25 oleos y acrílicos (“El maestro Rojas”, noviembre 30 de 1977: 3).

Cabe anotar que, la pintura, el dibujo y la acuarela fueron el producto primario de exhibición de los artistas en el Museo. Este año el MAMC logró convocar la participación de dos artistas extranjeros, Jean Pierre Accault y María Torou, el primero radicado en la ciudad, distinguido por su trabajo constante con la Alianza Francesa; y la segunda por su carrera en la enseñanza del arte en Chipre. La exposición de Torou fue la primera muestra individual ejecutada por una mujer en el MAMC. La apertura de exhibiciones de manera paulatina posicionó el Museo en el campo frente a otras iniciativas que desarrollaban dos o tres muestras anuales. Además, luego de esta reapertura se implementó la venta de obras de las exposiciones itinerantes que resultó una iniciativa exitosa para los artistas (Herrera, abril 28 de 2017).

El MAMC a diferencia de las galerías y dependencias que habían surgido en paralelo tenía una preocupación educativa que con su reapertura comenzó a proyectar: la instalación de una biblioteca de arte, con el propósito de complementar el escaso acceso a libros de arte que había en la ciudad; un salón para proyecciones y conferencias sobre arte y la realización de intercambios con la Galería San Diego de Bogotá (“Acta No. 008175”, 1972; “Intimidades del Museo”, marzo 12 de 1977: 3; Polanco, mayo 18 de 2014).

En el Museo, las exposiciones habían sido la fuente principal de actividades para la participación de la agenda cultural. Estas eran propuestas y seleccionadas por los miembros de la Junta directiva y asesora teniendo en cuenta la trayectoria del artista y la dedicación a la vida artística⁹⁴ (Diz, mayo 27 de 2014). El criterio de evaluación giraba alrededor del recorrido del artista, el hecho de que tuviera varias obras en galerías nacionales e internacionales remitía a que

⁹⁴ La referencia a “la dedicación a la vida artística” alude a la actividad artística que surge a partir de la vinculación laboral a alguna academia o escuela de bellas artes o la circulación de la obra en el plano local, nacional e internacional.

“sonara como artista” y evitaba ubicar sus obras en la bodega (Pupo, agosto 21 de 2014). Pupo ante el periódico *El Universal*, afirmó que:

–con miras a conservar la importancia de este Museo se tenga suma cuidado en seleccionar la calidad de las obras que se expongan para tal fin la Junta estudia cada caso y aprueba o desaprueba la solicitud, ya que la idea es que exponer en el Museo de Arte Moderno de Cartagena sea algo así como una mera consagratoria para los artistas que se inician en las artes plásticas y un motivo de orgullo para aquellos que se encuentran consagrados (“Intimidades de un Museo”, marzo 12 de 1977: 3).

Pupo evidencia que el Museo a través de la selección de sus exposiciones aspiraba a ser un espacio consagratorio para los artistas. Por último, otra de las estrategias de la Junta directiva para fortalecer la activación del Museo surgió desde el organigrama administrativo del Museo al invitar a profesionales en la gestión cultural como miembros asesores. Así, Carmenza De Cesáreo, Reimundo Aldana y Antonio Pretelt fueron vinculados como miembros activos bajo la figura de la Junta asesora (“Intimidades del Museo”, marzo 12 de 1977: 3). Éstos eran representantes de la Fundación de la Universidad de los Andes de la ciudad de Bogotá que se acercaron al Museo con el propósito de colaborar en la gestión de recursos para actividades (Pupo, febrero 25 de 2019). En este contexto, el MAMC continuaba siendo el único museo de arte en la ciudad, lo cual le permitió reinsertarse de forma protagónica. En una columna sobre su reapertura en *El Universal* decía que:

Sabemos de un número de dificultades que ha encontrado el Museo en su desarrollo y funcionamiento, pero no olvidamos que siendo esta una obra de gran significado para la vida cultural de la ciudad, tanto la junta que la dirige que no deja en su empeño por llevarlo adelante, como las autoridades nacionales y el instituto colombiano de cultura seguirán tomándose todo el interés para que el programa completo de esa entidad sea pronto una realidad (“Sobre el MAM”, mayo 26 de 1977:4).

Hasta finales de 1977 se manifestaron las autoridades nacionales que este texto menciona. La primera gestión fue solicitar el auxilio que brindaba la

Corporación Nacional de Turismo (CNT) en junio de 1977 (“Relación de ingresos”, diciembre 29 de 1977). La CNT era un organismo descentralizado, dependiente del Ministerio de Desarrollo Económico que en su momento estaba a cargo del cartagenero Raymundo Angulo (Carrillo, et al., 2013: 206; Díaz, 2015). Angulo había ocupado el cargo de alcalde en la ciudad, y había estado en la lista de miembros honorarios del Museo. Esto generó un contacto más cercano para la gestión del auxilio que fue aprobado al finalizar 1977 (“Relación de ingresos”, diciembre 29 de 1977). Este sería el inicio de otro ciclo del Museo fuera de la actividad cultural de la ciudad; en esta ocasión, lejos de estar marcado por la inestabilidad económica o gestiones administrativas; este correspondía a un periodo de acondicionamiento de su sede y formación de nuevos horizontes de acción a describir en el siguiente capítulo.

Conclusiones

En este capítulo consideramos el proceso de negociación de los artistas y sujetos interesados en la constitución del MAMC que permitió su toma de posición en la vida cultural de la ciudad entre 1972 y 1977. Identificamos que, el Museo surge de la negociación por parte del artista Enrique Grau para financiar la restauración del acervo de obras del MIAM con el compromiso de la Alcaldía de dar un espacio para su funcionamiento. A este proyecto se sumaron Alejandro Obregón, Yolanda Pupo, Héctor Díaz, Jaime Gómez O’Byrne y Fulgencio, quienes ocuparon implícita o explícitamente lugares protagónicos para la valoración del proyecto museal. Grau y Obregón, como artistas de la exposición interamericana de 1959, pasaron a ser directores del Museo. El parentesco entre Grau y el gobernador Zubiría permitió el contacto con el alcalde para la consecución de un espacio; y la adscripción al Instituto de Bellas Artes de Díaz y Gómez O’Byrne para la vinculación de artistas.

El Museo está constantemente luchando e intentando dar cuenta del lugar legítimo que cubre su actividad dentro del universo artístico y cultural de la ciudad. En el caso de la colección fundante, encontramos que su procedencia fue usada selectivamente para negociar su funcionamiento y combatir la inestabilidad financiera. En este sentido, la gestión del MAMC parte de las obras para proponer su burocratización, ritualización y universalización. Esto también lo podemos evidenciar a través de la organización de las exposiciones individuales de sus directores Grau (director) y Obregón (subdirector), en etapas en que el Museo necesitaba atraer reconocimiento. El capital simbólico de ambos artistas localizó el Museo a nivel local y nacional sobre recién inaugurado en la Alcaldía y cuando se trasladó al edificio de la Plaza San Pedro Claver. En esta línea, la vinculación de artistas como Alfredo Guerrero, Cecilia Delgado, Gloria Díaz, Heriberto Cogollo, Héctor Díaz, Luis Durier, Cecilia Herrera y Jean Pierre Accault mantuvo el ciclo de la consagración e introdujo en unos círculos cada vez más selectos, exclusivos y codiciados (Bourdieu, 2015: 254).

Esto nos permite apoyar nuestra hipótesis de que la constitución del MAMC entre 1972 y 1977 partió de la recuperación del acervo de obras del MIAM, las narrativas internacionales de la gestión de Gómez Sicre, la posición de sus gestores y la ausencia de instituciones de este tipo en la ciudad. En este sentido, encontramos que el proceso de institucionalización demandó la toma de posición colectiva para registrarse como un espacio de consagración. Sin embargo, el formato administrativo de sociedad de ornato con el cual aspiraba que se le ofreciera una la atención económica gozó de límites y beneficios; el trabajo *ad honorem* de sus miembros y los ingresos de beneficencia si bien lograron sostener las actividades, no le proporcionaron herramientas para la consolidación de una organización autónoma. En este sentido, el MAMC comenzó a burocratizar la gestión con ajustes en el área administrativa para combatir la desatención del gobierno local y la suspensión sus actividades. Esto llevó al Museo aspirar a los planes nacionales para el mantenimiento de la ciudad,

convirtiendo la decadencia del Museo en un problema de responsabilidad nacional en 1977.

Capítulo 3. La reapertura del MAMC en 1979 y su impacto sobre la vida artística de Cartagena

A finales de la década del setenta, la actividad artística había logrado aumentar su ritmo en la ciudad a partir de los procesos de profesionalización de los artistas, los nuevos espacios de exposición, la organización de eventos de arte, la regularización de publicaciones asociadas a la crítica o crónicas de arte, entre otras variables. En 1977, el MAMC retomó sus actividades y comenzó a rearticular su capital simbólico. A finales de ese año, la Junta directiva encontró en la inversión del capital nacional destinado a la adecuación turística y descentralización cultural del país recursos para mejorar su funcionamiento. En esta ocasión el Museo consolidó nuevas propuestas frente a la emergencia de instituciones culturales. Por lo cual, en este tercer capítulo estudiaremos la burocratización del MAMC que le permitió la inserción en la actividad artística y cultural de Cartagena entre 1978 y 1979.

En este capítulo proponemos como hipótesis que, desde finales de 1977 la Junta directiva del Museo implementó cambios institucionales influenciados por la desatención del gobierno local y la inestabilidad del apoyo privado. El Museo encuentra lugar en el plan de acción nacional de Cartagena como puerto turístico y la descentralización de la institucionalidad cultural nacional para recibir recursos. Estos cambios de gestión articularon nuevos ejes de lucha por la obtención de legitimidad y una posición dominante en el campo cultural (Bourdieu, 2015). El Museo logra combinar la intervención económica del estado nacional lo cual actúa como un síntoma de legitimación de su patrimonio. En esta línea, la reapertura del MAMC en 1979 se convirtió en un evento que apuntó a la consagración de la institución en el campo del poder y el campo cultural.

En esta línea, en el primer aparte consideraremos el despliegue de la programación cultural de los espacios de expresión artística frente al cierre temporal del MAMC entre 1978 y 1979. Para esto, distinguimos el posicionamiento e inserción de instituciones especializadas y no especializadas

en artes en la agenda cultural de la ciudad. En el segundo aparte analizaremos las estrategias administrativas y mecanismos de financiación empleados por la Junta del MAMC para promover y obtener la adecuación del edificio entre 1978 y 1979. Y, por último, en el tercer aparte examinaremos las propuestas relacionadas con el despliegue de la actividad cultural del Museo en la reinauguración de 1979. Por lo cual, realizaremos el registro de la ceremonia, los invitados, la renovación de su exposición y el perfil del Museo en relación con la ciudad. Por esto, en el presente capítulo tomaremos como elementos centrales las crónicas de los eventos organizados, notas periodísticas sobre la reapertura del Museo, acciones administrativas, registros de la actividad artística y sus repercusiones en la ciudad.

Galerías, museos y *snoobs*

El turismo trajo consigo el acondicionamiento y ampliación de la estructura comercial para cubrir la demanda de los supermercados, la arquitectura hotelera y la bancarización, entre otras.⁹⁵ La oferta cultural también hizo parte de esta ampliación, por lo cual, bancos, casas de seguro, gremios e institutos privados comenzaron a impulsar la actividad cultural a través de la creación de galerías, áreas de exposición de arte, música y literatura. Este grupo de instituciones, dependencias departamentales e incluso colectivos de artistas individuales participaron de la promoción cultural en la ciudad. Por ende, en este aparte consideraremos el despliegue de la programación cultural de los espacios de expresión artística frente al cierre temporal del MAMC entre 1978 y 1979.

⁹⁵ El proyecto de modernización productiva de la ciudad apuntaba a que Cartagena se posicionara no solo como un escenario turístico nacional tal como se venía trabajando desde 1950, sino estandarizar su alcance internacional. Entre 1972 y 1978 las intervenciones se concentraron en la adecuación del casco histórico prioritario; Y encontramos que desde 1978 surgió un interés por la adecuación de espacios volcados a la comunidad, en este sentido, el crecimiento de inversiones en espacios orientados a la socialización.

Bajo la presidencia de López Michelsen (1974-1978) se aprobaron por razones sanitarias y orientadas al acondicionamiento del circuito turístico proyectos como la erradicación del barrio Chambacú y el traslado del Mercado Público del centro amurallado. Además, se dio la remodelación y reestructuración del aeropuerto de Crespo, el cual pasó a categoría de internacional con el nombre de Aeropuerto Internacional Rafael Núñez (Dager, 2001) y surgió el primer Plan Piloto de Desarrollo a cargo del Instituto Geográfico Agustín Codazzi en 1978 (Cunín y Rinaudo, 2005). El comercio creció con la llegada de supermercados como los Almacenes Tía, LEY y Sears y las tiendas Magaly París. Estos abrieron paso a los primeros centros comerciales como Bocagrande y el de La Matuna (Chica, 2017: 74).

El patrimonio histórico se atendió desde el saneamiento de la Bahía de las Ánimas, la recuperación de la Casa Rafael Núñez y la creación del Museo del Oro (“Cartagena recuperó”, febrero 3 de 1979; Rizo, 2012). Este último surgió de la inversión del Banco de la República para crear un museo, una biblioteca y un centro de convenciones como parte de las políticas de descentralización cultural del gobierno nacional en 1979 (“Cartagena recuperó”, febrero 3 de 1979; Rizo, 2012). A cargo de los doctores Rafael Gama Quijano y Jaime Duarte French estas gestiones se atribuyeron a la necesidad de que estas instituciones culturales contribuyeran a apuntalar el centro turístico (“Cartagena tendrá”, 22 de abril de 1979: 5). Proyecto que se materializó dos años después en el Museo del Oro Zenú, la Biblioteca Bartolomé Calvo y el Centro Internacional de Convenciones.

Estas inversiones mencionadas aumentaron el interés público en la zona norte como eje de la actividad turística. El centro histórico de la ciudad se consolidó como un espacio propicio para el crecimiento de proyectos culturales como festivales de cine, veladas artísticas y literarias, entre otros (Sourdis, 2008). La programación cultural se asoció con la consolidación de imágenes atractivas de la ciudad como la convocatoria del Festival Internacional de Cine que le permitió a la ciudad estar dentro de la pantalla grande. En pleno casco histórico de Cartagena entre 1977 y 1979 se filmaron cinco películas (industriales): “El

corsario negro” (1977), “La presa” (1977), “El dios negro” (1978), “Honorables delincuentes” (1978) y “Los aventureros” (1979) (Chica, 2017: 70). Este proceso fue acompañado por el amplio número de teatros en la ciudad, a pesar de que el acceso a la televisión ya era una cuestión masiva. En la ciudad amurallada se encontraban el Circo Teatro; en Getsemaní los teatros Cartagena, Calamarí, Bucanero, Colón, Padilla y Rialto; y en el Pie de la popa el Teatro Miramar (Chica, 2017: 79; “Remolinos”, febrero 12 de 1978).

En 1978, se creó la Galería del Marqués Valdehoyos.⁹⁶ En esta y la Galería del Banco Ganadero se concentró gran parte de la actividad artística de la ciudad con beneficio económico de ventas. La Galería de Arte del Banco Ganadero organizó el mayor número de exposiciones, convocando en su mayoría a artistas locales al igual que años anteriores (“La exposición de ayer”, enero 28 de 1978; “Edith Jiménez”, febrero 23 de 1978). Se presentaron obras de pintores costeños que en su momento residían en Europa como Heriberto Cogollo y Álvaro Herazo, con series de litograbados y collages, respectivamente, todos inspirados en la ciudad, el sol y la gente. También la Galería continuó con el apoyo a los nuevos artistas a través de un programa con el Club rotario llamado “Arte Aficionado” en el cual expusieron dibujantes como Orlando Atencio y Arcadio González (“Arte aficionado”, febrero 20 de 1978; “Arte”, abril 12 de 1978; “Arte”, mayo 4 de 1978; “Arcadio González”, junio 1 de 1978).

En cuanto a la Galería del Marqués Valdehoyos presentó muestras individuales de artistas locales y nacionales como Noé León y Gloria Díaz. Además, se realizó una exposición colectiva con artistas colombianos que había participado en Salones Nacionales como Francisco Molina, Antonio Caro, Hernando de Viliar, Beatriz González, Manolo Vellojin, Edgar Negret, Luis Durier, Jean Pierre Accault, Mario Velasco y Gastón Lemaitre (“Arte”, abril 14 de 1978). Esta fue muy difundida porque propuso la dinámica de que votara el público por el artista favorito. La distinción obtenida por el ganador fue la

⁹⁶La Galería del Marqués o Galería del Marqués Valdehoyos estaba ubicada en la respectiva Casa del Marqués Valdehoyos en el centro histórico.

realización de una exposición individual (“Francisco Molina”, agosto 26 de 1978).

En menor medida se desarrollaron exposiciones en la Cámara de Comercio como los dibujos de Myriam Hadad (“Myriam Hadad”, agosto 6 de 1978). La Alianza colombo francesa con la colaboración de la embajada de Francia organizó una muestra con obras de Jean Pierre Alcault, Pierre Daguet, Jaro Shavko, Hernando Lemaitre, Gloria Díaz, Cecilia Herrera, Víctor Díaz, Cecilia Herrera, Orlando Atencio, Mirian Haddad, José María Amador, Escilda Díaz, Augusto Martínez y Dagoberto Doris (“La exposición en la Alianza”, agosto 18 de 1978). El Hotel Capilla del Mar organizó la muestra individual de Gastón Lemaitre (“Arte”, abril 14 de 1978). Estas tres últimas instituciones mencionadas estaban ubicadas en espacios concurridos del Centro histórico y Bocagrande, la primera por su carácter de agremiación, la segunda por su vínculo diplomático y espacio de enseñanza de francés, y la tercera por su actividad de hospedaje. Se vincularon a la programación cultural acondicionando espacios que apoyaron el arte local.

Este desarrollo de actividades se presentó positivamente en las columnas de opinión de *El Universal*, se afirmó que: “En esta ciudad se gesta una verdadera edad de oro en materia de exposiciones artísticas, de exposiciones pictóricas, para ser más exactos” (“¡Hola mundo!”, diciembre 29 de 1978: 2). El despliegue de estos eventos y el aumento del coleccionismo de obras de artistas consagrado se presentó como una oportunidad de socialización y acumulación de capital simbólico para los nuevos artistas en la ciudad. Esto lo encontramos acompañado por una posibilidad de socialización más amplia de estos espacios, provocado por las insistentes invitaciones a recorrer las muestras o las dinámicas de premiación de las obras elegidas por el público. En 1978 se distinguieron Jean Accault y Pierre Daguet, extranjeros radicados en la ciudad; los costeños Darío Morales, Heriberto Cogollo, Enrique Grau y Alejandro Obregón reconocidos por la crítica

del arte nacional⁹⁷; y Gastón Lemaitre, Myriam Hadad y Teresa Perdomo con una incidencia reciente en la ciudad. Éstos expusieron pinturas en las que predominaban los óleos y las acuarelas. La inserción de los artistas locales a los espacios de arte reforzaba cada vez más las imágenes de la región con temas como los paisajes marinos, imágenes de la ciudad vieja y personajes costeros (mulatas, pescadores, palenqueras). Tal como la fauna de Obregón, los paisajes de Daguet, la ciudad de Perdomo, las mulatas de Grau, los pescadores de Rojas Herazo, las mujeres de Morales, el sol canicular de Cogollo. Estas representaciones de la costa se enriquecieron del manejo de la técnica, las propuestas de luz y la apertura a personajes en medios sociales.

Por otro lado, en el Barrio de los Alpes, zona sur de la ciudad, se registró la “Exposición Popular de Pintura” por parte de la prensa como una de las primeras acciones en la periferia de la ciudad. Está en la Casa de Petra Villalobos que funcionaba a modo de centro cultural ambientado con obras de cartageneros como Pedro Ángel González y Juan Marichal, entre otros.⁹⁸ En este espacio se presentaban obras de teatro, actos de danzas, eventos musicales, tertulias literarias y proyecciones de películas (“Exposición Popular, agosto 30 de 1978). Sobre este evento la prensa registra que: “De esta constancia artística es donde nace la realización de ese gran propósito cultural y popular la primera exposición de pintura en un barrio cartagenero” (“Exposición Popular, agosto 30 de 1978: 5). La exposición fue Manuel Mierth, joven egresado de Bellas Artes, defendiendo la memoria visual y emotiva de lo popular. El artista afirmó que: “El

⁹⁷ José María Amador en *El Universal* a través de la columna “Arte” comenzó a visibilizar la participación de los artistas costeños desde la crítica del arte nacional (“Arte”, marzo 27 de 1978: 4; “Arte”, abril 8 de 1978: 4).

⁹⁸ González fue el último de los docentes de la generación de Pierre Daguet, Blasco Caballero, Eladio Gil y Juan Antonio Horillo del Instituto Musical y de Bellas Artes, después de haber estudiado en la Universidad Nacional y en España. Estos se encontraban vinculados a proyectos como el taller de los Tres Tristes Tigres y del Grupo de títeres El Caracol, junta Régulo Ahumada, Gustavo Padrón, Arnold Romero y Enrique Jattib, en el desaparecido Café Colombia con toda la intención de exaltar la cultura popular desde el barrio de los Alpes (Daniels, marzo 9 de 1996). Esta publicación de 1978 es de las pocas dentro del periodo que hacen alusión a la formación de instituciones o colectivos artísticos en la ciudad por fuera de la Zona Norte. Por lo cual, es traída a colación con tanto interés. En el relevo de archivos este grupo desaparece hasta mediados de 1981.

éxito de esta exposición se debe a más de los círculos intelectuales que asistieron a la presencia de un número considerable de vecinos” (“Exposición Popular, agosto 30 de 1978: 5). El registro de estas iniciativas nos permite identificar la consolidación de un espacio que lucha por las ofertas culturales para los cartageneros por fuera de las galerías y espacios culturales del centro histórico que pretendían un monopolio posición legítima desde las representaciones sobre Cartagena. Además, nos permite localizar espacialmente la consolidación de una brecha dentro del consumo cultural en la ciudad. Si bien esta se manifestaba desde las primeras décadas del siglo XX, con el crecimiento desigual que rodeaba al cordón amurallado; en los años setenta, la actividad cultural se había acaparado en el programa de desarrollo de la zona norte, mientras que, en el resto de la ciudad se estaba en función de conseguir alumbrado, pavimentación, entre otros.

En 1979, la edición de Expo Costa 79 continuó el formato de feria “comercial, industrial y artesanal” dirigida a familias, turistas nacionales y extranjeros (“Expo-costa 79”, agosto 1 de 1979: 2; “Expocosta-79: un Éxito”, agosto 3 de 1979: 20). La feria mantenía el pabellón de arte bajo la coordinación de Emilia Gómez y Carmenza De Cesáreo, encargadas de la Galería del Marqués, que en esta edición convocaron a sesenta artistas costeños (“Expo Costa”, mayo 24 de 1979). Ante esta introducción del arte en el universo comercial e industrial que precedía Expo Costa, Eduardo Ferrer el gerente seccional de la Andi afirmó que: “Se pone presente, sin suma de dificultades, que el arte puede asomarse unido a la industria, como permite y exige el turismo poner de presente las más diversas versiones de la vida de un pueblo!! Nada es totalmente distinto, ni difícil de compaginarse!!” (“Expo-costa 79”: Industrias y Arte “, agosto 1 de 1979: 2).

Esta propuesta de integración entre el arte y la industria mucho más comprometedor que en los años pasados apuntó a continuar consolidando las imágenes sobre la región con intereses turísticos. En este sentido, duplicaron la cantidad de artistas que asistieron convocados por Gómez y De Cesáreo porque: “trabajan activamente en la imagen de la costa caribe, la acuarela y el paisaje” (“Expocosta-79 se inaugurará”, junio 25 de 1979: 5). Entre los artistas

convocados se encontraron Enrique Grau, Darío Morales, Alfredo Guerrero, Gonzalo Zúñiga Ángel, Jean Pierre Accault, Cecilia Herrera, Luis Durier, Eladio Gil, Pierre Daguet, Juan Marichal, Pedro Ángel González, Manuel de los Ríos, Teresa Perdomo y Miguel Sebastián Guerrero.

Por otro lado, este año la Alianza Francesa promovió la participación artística infantil atrayendo una convocatoria numerosa de público familiar (“Pintura infantil”, abril 22 de 1979). En el salón de exposición del SENA se organizó la exposición de pinturas de Zoila Villareal (“Casa de Premio”, julio 19 de 1979); en la Cámara de comercio la muestra de óleos de Elma Pignalosa (“Oleos de Elma”, octubre 11 de 1979); y en la Alcaldía se recibió el XVII Salón Nacional de Artistas que en 1972 había sido coordinado con ayuda de miembros del Museo (“El XVII salón”, diciembre 12 de 1979). Estas instituciones promovieron la actividad artística en la ciudad de manera esporádica: su agenda se enfocaba al impulso cultural más que en la especialización dentro del campo artístico.

El Instituto de Bellas Artes a cargo de Jaime Gómez O’Byrne continuó junto a Willy Caballero, Dalmiro Lora y Beatriz Ángel con la producción de publicaciones de arte en la ciudad desde *El Universal*. A ellos se les sumaron José María Amador, Eduardo García, Marcel Lemaître y Carlos Ramírez con publicaciones sobre las tendencias del arte nacional, los temas de los artistas locales y la literatura sobre arte (“Arte”, abril 12 de 1978). Y conformaron una sección que pasó de llamarse “Arte” a “Arte 7 Días”, encabezada por Ángel. En ella se publicaron artículos sobre la teoría del color, la perspectiva y los ismos en la pintura occidental donde explicaban los elementos formales de las obras (“Arte 7 Días”, agosto 19 de 1979)⁹⁹. Esta se convirtió en una página completa e ilustrada como lo que se puede ver a continuación:

⁹⁹ Esta publicación se destacó por la presentación del especial “La importancia de los Ismos en la Historia de la Pintura” por cuatro números una vez por mes (“La importancia de”, agosto 26 de 1979: 5).

Imagen No. 17. Página de Arte 7 días (“Arte 7 Días”, agosto 19 de 1979).



Esta sección se concentró en presentar a los lectores un recorrido sobre la historia del arte (europeo) desde el neoclasicismo, romanticismo, expresionismo, naturalismo y realismo, entre otros. La publicación de imágenes en la prensa pone en circulación la referencia a los artistas y carga de sentidos e interés las explicaciones sobre las obras y sus elementos formales. También, en ella se encontraban columnas de opinión de la actividad cultural como “Gente bella”, “Hola Mundo” y “Galerías, museos y snobs” con un contenido que contemplaba obras de arte, la vida de los pintores, proyecciones de cine, funciones de teatro, entre otras. Se publicaron reseñas de exposiciones y eventos plásticos en la capital del país, en Barranquilla, Cali y Medellín. Entre ellos podemos destacar la cobertura de la exposición “Realismo pictórico” del Centro Colomboamericano y el II Salón Regional de Artes Visuales

Dentro del *El Universal* surgió el proyecto de la Galería de arte Siglo XXI, con la intención de aprovechar la función comunicativa del arte y fortalecer

vínculos con instituciones educativas superior, técnica y media (“El Universal y”, marzo 18 de 1979). La convocatoria para su apertura estaba dirigida a las nuevas generaciones de artistas de la ciudad y de la región, por lo cual, se destacó la participación de Francisco Molina y José Quintero como artistas que comenzaban su carrera (“Exposición Universal”, marzo 28 de 1979).

Entre los espacios emergentes también se encontraba la Galería Skandia¹⁰⁰ dependencia de la Casa de Seguro Skandia. Bajo la dirección de Finita Benedetti, ésta poseía una colección de obras permanente de los hermanos Luis Felipe y Generoso Jaspe (Perdomo, febrero 30 de 2019). En la cual se organizaron exposiciones como la del paisajista antioqueño Alejo Santamaría (“Inauguran exposición”, marzo 27 de 1979) y la exposición de fotografías de Francisco Angulo sobre Cartagena y Mompox (“Francisco Angulo”, abril 21 de 1979).

En cuanto a la Galería Banco Ganadero y Galería del Marqués de Valdehoyos continuaron con la organización de actividades en la ciudad al igual que años anteriores. La Galería del Banco Ganadero abrió las convocatorias a través de la prensa a una exposición colectiva con el propósito de homenajear al ‘Tuerto’ López, distinguido poeta cartagenero (“Colectiva pintura”, abril 28 de 1979: 4). Entre los pintores que acudieron a esta convocatoria se encontraba Jaime Carrasquilla, Jean Pierre Accault, Gloria Díaz, Gonzalo Zúñiga Ángel, José María Amador, Luis Durier y Teresa Perdomo. Luego de esta muestra se desarrolló una exposición individual de Gonzalo Zúñiga, joven que había comenzado su carrera de acuarelista en 1977 a través de su cercanía con la arquitectura (“Gonzalo Zúñiga Ángel”, junio 5 de 1979: 5). La siguiente muestra fue de la artista francesa Nicolle Layolle quien manejaba una línea abstracta de colores sólidos diferentes a la geometría clara de Zúñiga (“Nicole Layolle”, junio 5 de 1979: 4). Y a ésta le siguió la muestra de Bibiana Vélez Covo con sus

¹⁰⁰Galería Skandia o Galería de Arte Casa Seguros Skandia, estaba localizada frente al costado izquierdo del Palacio de la Inquisición.

pinturas de la serie “Divagaciones” con trazos abiertos localizando espacios del Caribe (“Bibiana Vélez”, junio 24 de 1979).

A finales de 1979, la Galería del Banco Ganadero organizó una exposición de Edgar Negret con la presencia del payanés (“Edgard Negret”, noviembre 24 de 1979); y la Galería del Marqués que había concentrado su actividad anual en la organización de Expo Costa presentó para terminar el año una retrospectiva de la obra de Enrique Grau (“Grau: Retrospectiva”, noviembre 25 de 1979). Estas actividades fueron contemporáneas con la reapertura del MAMC.

Si bien en estos espacios el espectro de artistas nacionales invitados a participar en exposiciones en la ciudad se había ampliado en comparación con años anteriores, predominaba la circulación de artistas locales como Enrique Grau, Alejandro Obregón, Darío Morales, Jean Pierre Accault, Eladio Gil, Pierre Daguet y Miguel Sebastián Guerrero; a estos les seguían artistas como Cecilia Herrera, Gloria Díaz, Heriberto Cogollo, Alfredo Guerrero y Luis Durier quienes también habían logrado acumular un capital simbólico importante en la ciudad. Y otra generación más joven que emergió en medio de este contexto de eclosión entre los que se encuentran Teresa Perdomo, Bibiana Vélez, José María Amador, Gonzalo Zúñiga, Jaime Carrasquilla y Zoila Villareal. Estos continuaron exponiendo dibujos y pinturas y sumaron la presentación de esculturas y fotografías.

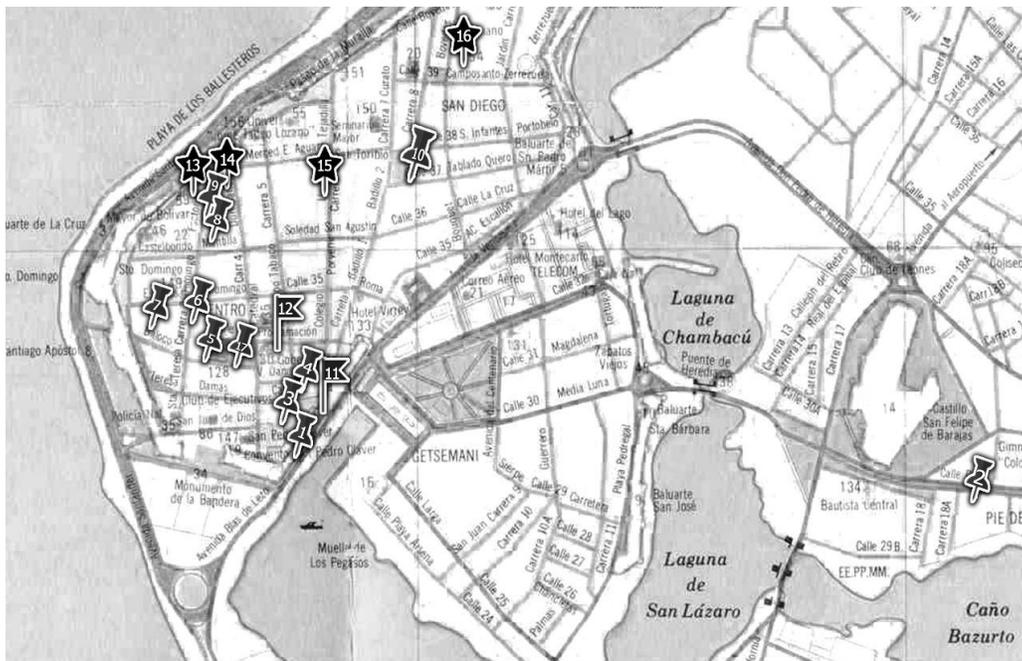
La circulación de artistas se amplió en paralelo con la apertura de espacios de arte lo que nos permite apreciar la incidencia de galeristas y encargados de las áreas culturales de instituciones que promovían la actividad artística. Este circuito cultural comercial adscrito a espacios administrativos y financieros privados como el Banco Ganadero, la Cámara de Comercio o la compañía de seguros Skandia cuya administración estaba a cargo de personas provenientes de las clases altas también les permitió dar cuenta de su distinción dentro del espacio social para acceder a la visibilidad y aceptación. A partir de lo cual, podemos evidenciar tal como propone García Canclini (1990: 86) que, la burguesía

industrial buscaba un papel protagónico en el mercado cultural con la introducción de nuevos hábitos en el consumo.

Es evidente la concentración de los espacios de exposición, instituciones educativas y de gobierno en el Centro histórico. Fuera del Centro histórico encontramos espacios próximos como la Casa Museo Rafael Núñez en el barrio El Cabrero o en el barrio del Pie de la Popa la Galería Siglo XXI (punto 2); y distantes como el caso de los Alpes cuya se asocia a lo popular y en este sentido se ubica en la periferia (Anexo No. 47) (Ávila, 2008; Ramírez, agosto 30 de 1978).

En el siguiente mapa localizamos galerías, instituciones educativas y entidades mencionadas:

Imagen No. 18. Localización de instituciones culturales en Cartagena, 1977- 1979 (“Callejero centro”, enero 9 de 2019).



- 📌 ESPACIOS DE EXPOSICIÓN
- ★ INSTITUCIONES EDUCATIVAS
- 🚩 INSTITUCIONES DE GOBIERNO

1. Museo de Arte Moderno de Cartagena; 2. Galería Siglo XXI; 3. Casa del Marqués del Premio Real; 4. Galería Banco Ganadero; 5. Galería Skandia o Galería de Arte Casa Seguros Skandia; 6. Salón de actos de la Cámara de Comercio; 7. Sala de orientación artística; 8. Centro Colombo Americano; 9. La Galería del Marqués o casa del Marqués Valdehoyos; 10. Alianza Francesa; 11. Alcaldía de Cartagena; 12. Gobernación de Bolívar; 13. Colegio Mayor de Bolívar; 14. Universidad Jorge Tadeo Lozano; 15. Universidad de Cartagena; 16. Escuela de Bellas Artes; 17. Galería de arte del Palacio de la Inquisición.

*Elaborado por la autora, enero 10 de 2019.

Podemos decir que la concentración de instituciones promotoras de actividad artísticas en el centro permitió la consolidación de un circuito artístico, del cual el Museo no se encontraba aislado.¹⁰¹ El MAMC se encontraba cerca de la sala de exposiciones del SENA (punto 3) y la Galería del Banco Ganadero (punto 4). La ubicación del Museo en el centro histórico contribuyó al acceso a posiciones legítimas dentro del campo cultural por la participación dentro de los procesos de valoración patrimonial que trajo consigo la ampliación turística, además de la proximidad a otras instituciones productoras culturales, artística y de gobierno. En este sentido, en el siguiente aparte revisaremos las gestiones que permitieron el acondicionamiento del espacio y su rediseño.

La gestión de recursos para la adecuación del Museo, 1978- 1979

El traslado del Museo implicó que la Junta retomara sus compromisos de gestión para la reactivación de la programación cultural en 1977. Inicialmente, la gestión económica para el traslado y funcionamiento del Museo se hizo con pequeños movimientos de capital provistos por el City Bank, Intercol, Lotería de Bolívar y la Secretaria de Educación distrital (Pupo, agosto 21 de 2014). Sin embargo, el acondicionamiento del edificio demandó un capital mayor, el cual la Junta gestionó la concesión de auxilios del gobierno nacional una fuente de recursos para invertir en su instalación. Por lo cual, en este aparte analizaremos las estrategias administrativas y mecanismos de financiación empleados por la Junta del MAMC para la adecuación del edificio entre 1978 y 1979.

La Corporación Nacional de Turismo bajo la resolución No. 01091 de diciembre 29 de 1977 otorgó unos recursos económicos al Museo que

¹⁰¹ Cabe aclarar que, esto no significa la consolidación de un turismo cultural, en este contexto no encontramos esta noción definida, sino por el anclaje de la producción y el consumo cultural a la promoción turística de la ciudad.

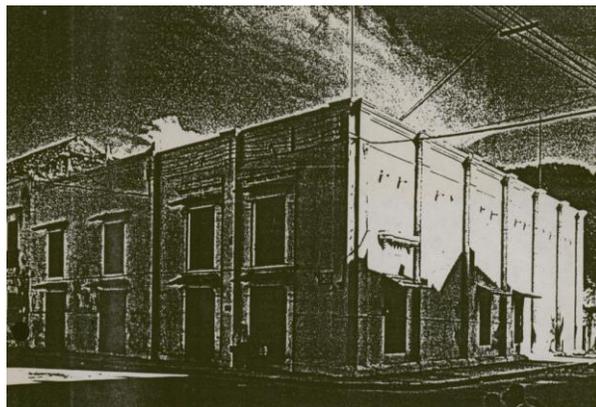
demandaron un protocolo administrativo para su cobro, como la creación de pólizas y auditorías (“Relación de ingresos”, diciembre 29 de 1977). Estas gestiones iniciadas en 1977 marcan un precedente en la administración interna del Museo debido a que con anterioridad las autoridades del Museo no se habían visto sometidos al desarrollo formal de trámites para la recepción de ingresos. Dichos recursos fueron recibidos desde el 6 de marzo de 1978 por un costo de 49.950 pesos colombianos equivalentes a 22 salarios mínimos, hasta principios de agosto que fue aumentado a 80.000 pesos colombianos alcanzando los 30 salarios mínimos mediante la Resolución No. 848 de 1978;¹⁰² en concepto de mejorías en la edificación, la impermeabilización y fomento turístico (“Auxilio de la Corporación”, agosto 4 de 1978; “Respuesta de rendición”, septiembre 17 de 1981). Estas intervenciones en la infraestructura ocasionaron la suspensión de actividades en 1978. En entrevista con Pupo sobre la situación del Museo, comentó que:

No obstante, los obstáculos por el aspecto económico, ella no decae y con gran entusiasmo me comentaba que las obras avanzan y que inclusive esperan que al reabrir sus puertas el Museo cuente ya con la iluminación eléctrica apropiada para este tipo de salones, y que tanta falta le hace al nuestro (“Remolinos”, febrero 12 de 1978: 4).

Este auxilio económico iba de la mano con la promoción del Museo, como una iniciativa de fomento turístico del gobierno nacional (“Auxilio de la Corporación”, agosto 4 de 1978). Polanco (mayo 18 de 2014) explica que fue esencial la impermeabilización de los techos, ya que en temporada de lluvias las goteras y restos de humedad afectaban las obras. El auxilio de la CNT apuntó directamente a solucionar inconvenientes de la locación del MAMC como el acondicionamiento de techos, la pintura de paredes y mejoramiento de las instalaciones eléctricas. El edificio fue registrado por la Corporación en la siguiente imagen:

¹⁰² En 1977 el salario mínimo urbano según el Decreto 2371 de octubre de 1977 tenía un valor de 2.340 pesos colombianos. Este a mediados de 1978 aumento el 10,3% obteniendo un valor de 2.580 pesos colombianos (“Histórico salario Mínimo”, 2008).

Imagen No. 19. MAMC, 1978 (“Cartagena Zona Histórica”, 1978).



Esta fotografía tomada desde la iglesia San Pedro Claver se encuentra al lado izquierdo el edificio colonial que comenzaba a ocupar el Museo; y al lado derecho uno republicano que continuaba siendo una bodega de la Alcaldía. Este tipo de edificaciones de corte histórico estaban siendo objeto de una puesta en valor arquitectónico por parte de la CNT (Carrillo, et al., 2013; Cunín y Rinaudo, 2005).

Por otro lado, la Junta solicitó el auxilio económico del Instituto Colombiano de Cultura¹⁰³ bajo la dirección de Gloria Zea.¹⁰⁴ Colcultura implementaba el primer programa que buscaba regular la administración y la producción cultural en el país, descentralizar su inversión, y extender apoyos para la promoción cultural en organismos regionales (Ruiz y Marulanda, 1976: 79). El Museo comenzó a tramitar el auxilio económico para mejoramiento de la actividad cultural a principios de 1979 y fue finales del mes de mayo que se

¹⁰³ Justificado en el artículo 2583, cardinal 40 de 1970. “Ley 84 de 1873”. (mayo 26 de 1873). En: Código Civil de los Estados Unidos de Colombia. *Diario Oficial*. No. 2867. p. 514. Disponible en: http://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?id=1827111#ver_1829957. Consultado enero 10 de 2018.

¹⁰⁴ Nació en Bogotá el 3 de diciembre de 1935. Estudió Filosofía y letras en la Universidad de los Andes e historia del arte al lado de la famosa crítica argentina Marta Traba. Exesposa del pintor Fernando Botero y el representante comercial de la Federación de Cafeteros en Nueva York Andrés Uribe Campuzano. En 1969 Gloria Zea comenzó en forma sus actividades culturales. En 1970 fundó el Museo de Arte Moderno -MAMC- con claras resonancias de su vivencia neoyorkina. En 1974 el presidente López Michelsen la nombró al frente de la dirección del Instituto Colombiano de Cultura donde estuvo ocho años. Su principal interés giró en torno a las publicaciones y las artes escénicas (López, 2018: 109).

aprobó el ingreso de 150.000 pesos colombianos, equivalentes a 43 salarios mínimos.¹⁰⁵ Ello demandó trámites mucho más complejos que se evidencian en la gestión documental como la rendición de cuenta, el ingreso de gastos anuales y soportes de utilización de ingreso según la Ley No. 32 de 1978.¹⁰⁶ Estos requisitos implicaron la creación de un plan de trabajo dividido por la adecuación del espacio expositivo y el apoyo para la implementación de actividades (bajo el seguimiento de Pupo)¹⁰⁷; sobre los cuales se dictó constancia de gastos en servicios públicos, materiales y suministros, compras de equipamiento y seguros y gastos varios imprevistos (“Constancia”, marzo 2 de 1979).

El proceso de acondicionamiento del Museo se llevó a cabo bajo la inversión económica de más de 300.000 pesos colombianos que la Junta logró gestionar con auxilios nacionales entre 1978 y 1979 (“Relación de ingresos”, diciembre 29 de 1977; “Auxilio de la Corporación”, agosto 4 de 1978; “Constancia”, marzo 2 de 1979; “Relación de egresos”, septiembre 20 de 1979).¹⁰⁸ Sobre la intervención de la edificación Grau afirmó que:

Eso era lo que necesitábamos, un espacio lo suficientemente grande para poder crear sin reconstruir, un cierto tipo de habitación, sin caer en el atavismo de crear una habitación tipo cartagenera, sino simplemente grandes espacios, lo que se debe gracias a la colaboración de Gastón Lemaitre y Rafael Delgado (“Habla Enrique Grau...”, mayo 31 de 1983: 12).

Gastón Lemaitre Lequerica y Manuel Delgado fueron los arquitectos que se encargaron de distribuir los espacios del edificio colonial. Hernández (junio

¹⁰⁵ Este dinero fue pagado por la Contraloría General de la República bajo el decreto de liquidación No. 2764 de 1979. En 1979 el salario mínimo urbano según el Decreto 2381 de diciembre de 1978 tenía un valor de 3.450 pesos colombianos (“Histórico salario Mínimo”, 2008

¹⁰⁶ “Ley 32 de 1978”. (noviembre 30 de 1978) En: Código Civil de la República de Colombia. *Diario Oficial*. No. 35167. p. 3. Disponible en [http://www.suin-juriscol.gov.co/clp/contenidos.dll/Leyes/1821800?fn=document-frame.htm\\$f=templates\\$3.0](http://www.suin-juriscol.gov.co/clp/contenidos.dll/Leyes/1821800?fn=document-frame.htm$f=templates$3.0). Consultado enero 10 de 2018,

¹⁰⁷ Ésta se encargó de realizar el seguimiento documental para cumplir con los requisitos locales como constancias otorgadas por la Alcaldía y Secretario de Gobierno Departamento de Bolívar (“Constancia”, abril 26 de 1979). Encargarse de esos trámites administrativos quizás es una de las razones por la cual está recibió el cargo de Directora luego del retiro de Grau.

¹⁰⁸ Teniendo en cuenta el valor del salario mínimo urbano en 1979 (3.450 pesos colombianos) serían más de 85 salarios mínimos (“Histórico salario Mínimo”, 2008).

27 de 2018) explica que la intervención arquitectónica de Delgado y Lemaitre en la edificación colonial impuso una tendencia en la reutilización y renovación de los espacios en la ciudad.¹⁰⁹ Éstos convirtieron la bodega colonial de doce metros de altura en un edificio de dos pisos. La bodega fue adecuada de la siguiente manera:

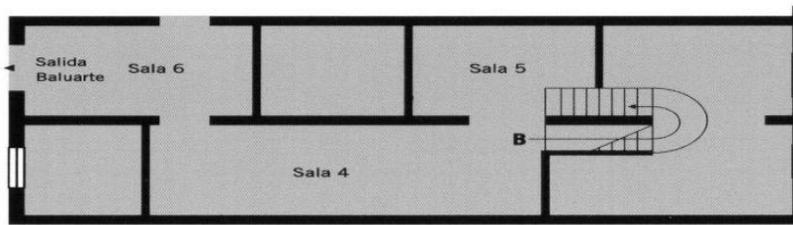
Entrando a este inmueble a mano derecha encontramos una escalera de dos tramos con descanso en forma de abanico que nos lleva al mezanine que propuso y construyó la firma Delgado Lemaitre. Estos entresuelos de intervención contemporánea se construyeron en las dos salas paralelas de forma intercalada, dejando un vacío entre uno y otro, planteando un concepto moderno de la casa en C, que al final comunica con el Baluarte de San Ignacio. El entresuelo es una construcción hecha en concreto armado redondeado en sus bordes de placa y su baranda la conforma una sola pieza de carrito de 8 x 4, permitiendo seguridad y una transparencia visual (Polanco, et al., 2008:15).

En el primer piso ubicaron las salas de exposición, una oficina improvisada, el almacén de reserva de obras y la batería de baños (Hernández, junio 27 de 2018; Trujillo, junio 10 de 2014). El segundo piso se dispusieron más salas de exposición y el acceso al Baluarte San Ignacio. Véase en la siguiente imagen:

Imagen No. 20. Plano del edificio colonial del MAMC (MAMC, s. f).



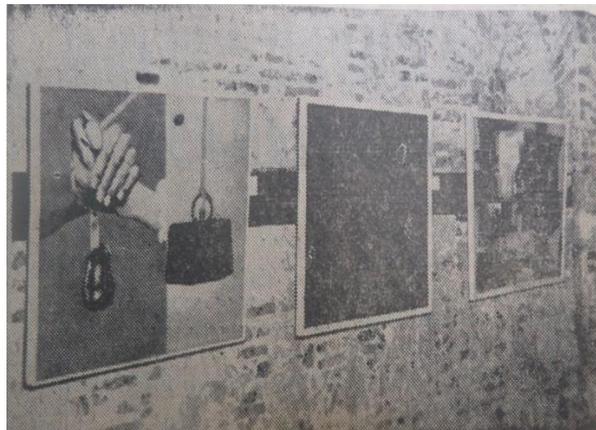
¹⁰⁹ Los proyectos de los arquitectos Lemaitre y Delgado, ambos cartageneros, se caracterizaron por la adaptación caribeña con la modernidad, logrando gestar edificios bioclimáticos como el Banco de Colombia y el SENA de los Cuatro Vientos (Zabaleta, 2017: 122). Estos acompañados por Rafael Cepeda, Oscar Gómez Caicedo, Augusto Tono Lemaitre, Augusto de Pombo Pareja y otros que conformaron el grupo de arquitectos cartageneros de ideas modernas.



Segundo Piso: Salida al Baluarte de San Ignacio 70 m2 Altura 4,00m

A diferencia de la instalación del Museo en la Alcaldía o su reapertura en este mismo edificio, este proyecto contó con los recursos suficientes para intervenir el espacio en el cual se encontraba alojado. Los cambios provenían de un concepto desarrollado por Delgado y Lemaitre en la ciudad como edificios bioclimáticos, en los cuales, se planeaba la circulación geométrica de los espacios considerando condiciones de luz y ventilación propias de la costa del Caribe (Zabaleta, 2017: 122) (Anexo No. 48, 49 y 50). En este marco, encontramos detalles como que el diseño de las salas del entrepiso brindaba una apariencia flotante al ser espacios aislados (Sandoval, noviembre 7 de 2014). A estos se le sumó la destrucción del revoque de las paredes del edificio dejando expuesto el muro (Anexo No. 51), tal como podemos apreciar en la siguiente imagen:

Imagen No. 21. Detalle de aspecto interior del MAMC (“El Museo de Arte Moderno”, marzo 24 de 1982: 4).



Esta fotografía (es de carácter ilustrativo ya que corresponde al montaje de las obras dos años después de la inauguración del Museo) nos permite apreciar las paredes descubiertas del edificio y la disposición de las obras sobre los rieles de aluminio. Se conservaron elementos ornamentales coloniales como fachadas,

paredes y techos descubiertos de la bodega colonial, Pupo afirmó que fue: “para darle más naturalidad y es lo que llama la atención de él.” (“El Museo de Arte Moderno”, marzo 24 de 1982: 11) (Anexo No. 52). Esta intervención poco convencional en la ciudad no fue un acto desprovisto de sentido, la Junta directiva continuó reproduciendo la convivencia entre modernidad y tradición como lo venía haciendo desde 1972. En donde las conexiones selectivas sobre el pasado colonial en conjunto con la trayectoria de la colección de 1959 y obras de arte contemporáneo legitimaban su capital simbólico. Podemos decir que, esta sensibilidad por el patrimonio histórico le permitía presentarse como guardián de esas memorias múltiples en un orden contemporáneo (Williams: 1980).

La intervención del edificio contó con una duración de dos años debido a demoras y complicaciones como el desembolso parcial de los subsidios, que demandaron de tiempo y trámites administrativos. También, podemos mencionar conflictos de interés como el que se visibiliza a principios de 1979 en la columna de opinión “Hola Mundo” de *El Universal*, cuando dicen que:

...por ahí dicen que el Concejo le tiene los ojos puestos al local en donde funciona el Museo. Esto resulta difícil creerlo. La refacción y adaptación locativa fue hecha especialmente por el Museo en lo que fue en tiempos de la Colonia bodegas de la Aduana y en la República, hasta hace unos lustros, depósito de la salina. Que los munícipes se pasen a ese elefante blanco que es la Casa del Marqués de Valdehoyos!”. (“Hola mundo”, marzo 4 de 1979: 2).

Esto pone en evidencia la intención del Concejo Municipal de reapropiarse del edificio, tras la propuesta de ampliar la sede de la Alcaldía que se ubicaba en la misma línea de edificios del Museo y elaborar una conexión entre diferentes dependencias de la administración pública. El autor/a de la nota, en defensa de la existencia del Museo, remite a los munícipes a negociar otras propiedades aledañas; contando que hubo una negociación directa entre Enrique Grau, la Gobernadora (Elvira Faciolince de Espinosa) y el alcalde (Roberto Gedeón Ghisays) (“Hola mundo”, marzo 4 de 1979: 2). Pupo (agosto 21 de 2014) explicó que, aunque quisieron negociar muchas veces la sede del Museo y su

traslado a una edificación completamente nueva, Grau nunca estuvo convencido de ello por las cualidades del espacio.

Esta situación es relevante porque a pesar de ser anunciada como rumor, en el contrato de adecuación del Museo en 1979 quedó registrada la suspensión de actividades a mediados de febrero por licitaciones; lo cual, nos permite pensar la posibilidad que detrás de estas demoras se encontraron los intereses del gobierno local por desplazar al Museo del espacio. Los trabajos en el edificio fueron retomados en julio de este mismo año bajo un compromiso de entrega de obra en cuatro meses (“Constancia”, marzo 2 de 1979; “Contrato constructores”, noviembre 27 de 1979). En el mes de octubre se ultimaron detalles como la disposición de bancas, encerado de piso y madera y el montaje del cielorraso (“Contrato constructores”, noviembre 27 de 1979; CNT, septiembre 20 de 1979).

La Junta directiva contó con la asesoría en el trámite de solicitudes, formularios y requisitos de conocidos vinculados a la gestión pública en la CNT y la cartera de Obras Públicas como Raymundo Angulo y German Vargas, respectivamente. Ello dio como resultado final la adecuación del espacio: ya no se trataba de una bodega en la cual se refugiaba un Museo, sino de toda una infraestructura destinada a la exhibición de obras. Por primera vez desde su conformación en 1972 el MAMC logró una financiación completa, a diferencia de la colaboración ocasional de la empresa privada y del gobierno local. Esto estuvo acompañado por la conformación de nuevas estrategias narrativas, la planeación de actividades y la ampliación de su objeto institucional, entre otros aspectos que nos detendremos a revisar en el siguiente aparte.

La reapertura del MAMC en 1979

En la ciudad no habían surgido otra iniciativa de museo de arte fuera del MAMC; las entidades que participaban en este campo estaban adheridas a otro tipo prácticas e instituciones para la promoción y circulación de artistas. Esto

facilitó al Museo que el proyecto no desapareciera por completo de la escena cultural. A su vez, el MAMC con el apoyo financiero del gobierno nacional accedió a un respaldo institucional dentro del itinerario cultural. Por ende, en este aparte examinaremos las propuestas relacionadas con el despliegue de la actividad cultural del Museo en la reinauguración de 1979. Para esto realizaremos un registro de la ceremonia, de los invitados, de la renovación de su exposición y del perfil del Museo.

En 1978, en una entrevista con Álvaro Herazo y Delfina Bernal (agosto 20 de 1978) Grau propuso una reflexión sobre la actividad de los museos de arte moderno como espacios dinámicos, museos vivos, que se distancian de los museos movidos por las grandes obras maestras de la cultura occidental semejantes a sepulcros o cementerios. Grau localiza el MAMC en el primer grupo apuntando a su misión como generador de actividad cultural a través de expresiones contemporáneas. Al mismo tiempo, el artista cartagenero mencionó sobre de las intervenciones que se venían realizando para su funcionamiento que:

El año próximo tenemos programado hacer un portafolio en donde figuren 10 artistas de fama nacional a un precio accesible, para conseguir con esto una base económica y así poder proyectarnos en un plano nacional e internacional, tendríamos intercambio y colaboración con todos los institutos y museos que funcionen en Colombia, entre ellos esperamos que se realice el museo de arte moderno de Barranquilla que posee una colección muy importante (Herazo y Bernal, agosto 20 de 1978:1).

Esta intervención evidencia, por un lado, el trabajo de nuevas propuestas con la reapertura del Museo; y por otro, la intención de estimular la promoción e intercambio con otras entidades. A su vez, nos permite percibir que con la reapertura del MAMC la Junta directiva buscaba articular actividades más allá de las exposiciones, y en la posibilidad de generar ingresos.

Por otro lado, en 1979 la Junta directiva hizo una labor de divulgación importante para la reinauguración de la sede, empleando las características arquitectónicas para su presentación (“Hola mundo”, marzo 4 de 1979). En la

columna “Hola Mundo” encontramos una alusión al adelanto de la infraestructura del Museo (“Hola mundo”, marzo 4 de 1979). En las cuales, la apertura del Museo nuevamente se puso en evidencia a través de su ubicación en “un sólido recinto”; también se resaltan las cualidades de estar en un “sector de valor histórico” (Herazo y Bernal, agosto 20 de 1978). La dirección del MAMC continuó reproduciendo en su narrativa valores de la infraestructura colonial e histórica para la legitimación de su actividad tal como en 1972. Podemos decir que esto refuerza el argumento central que implementa la CNT para la inversión en la costa atlántica constantemente cuando alude a “riquezas históricas, culturales y geográficas” (CNT, 1972).

La reapertura del MAMC fue el sábado 24 de noviembre de 1979, contemporánea con las exposiciones individuales de Edgar Negret en la Galería del Banco Ganadero, y la de Enrique Grau en la Galería del Marqués (“Edgard Negret”, noviembre 24 de 1979; “Grau: Retrospectiva”, noviembre 25 de 1979). Ese mes en la ciudad estuvo repleto de una agenda festiva en honor al 11 de noviembre, día de la independencia, compuesta por el Concurso Nacional de la Belleza, fiestas comunales, desfiles y actos cívicos (Muñoz, 2007; Gutiérrez y Cunín, 2006). Por lo cual, la invitación a la reapertura del Museo se propuso como “broche de oro para la actividad cultural en la ciudad” (“Gente Bella”, noviembre 24 de 1979: 4).

La crónica de la apertura mencionó la asistencia de unas 400 personas, relacionando la concurrencia de público con el excesivo calor y aglomeración, pues, el espacio acondicionado del Museo contaba con unas dimensiones de 500m² (“La fiesta del MAM”, noviembre 25 de 1979: 4; Polanco, et al., 2008: 24). Esta reapertura, a diferencia de la inauguración de 1972 o la reapertura de 1977 presentó una invitación en la prensa, lo que abrió el espectro de asistentes a todos los cartageneros y cartageneras interesados. Por limitaciones de registros, no podemos identificar el nivel económico y escolar de este público asistente al Museo, sin embargo, tal como los anteriores eventos se privilegió la exaltación de la asistencia de una elite letrada y responsable de una actitud culta. Este evento

contó con la asistencia de artistas, empresarios, políticos e intelectuales nacionales e internacionales cercanos al Museo, factor que no se visibilizó con anterioridad.

Podemos mencionar la llegada de José Gómez Sicre a la ciudad, procedente de Washington, para presidir la ceremonia de reinauguración (“José Gómez Sicre”, noviembre 22 de 1979: 4). Gómez Sicre, bajo el cargo de director del Museo de Arte Contemporáneo de América Latina, veinte años después volvió a la apertura del MAMC. Esta figura tan aludida dentro de las narrativas del Museo, y que no había aparecido en otras ocasiones, nos permite ponderar la importancia asignada a este evento para la vida institucional del Museo. Al mismo tiempo, la presencia de Gómez Sicre en la ciudad continuaba reafirmando el vínculo histórico el MAMC y su legitimidad en un escenario latinoamericano como parte de una tradición selectiva (Williams,1980).

También, podemos mencionar la asistencia de artistas colombianos que hacían parte de la colección de la OEA al evento como Ramírez Villamizar y Negret; Grau y Obregón que estaban a cargo del Museo (“Gente Bella”, noviembre 24 de 1979). Entre otros invitados se registró la participación de gestores culturales y políticos interesados como Josefina de Úrzola, Germán Vargas y Raymundo Angulo Pizarro (“Gente Bella”, noviembre 24 de 1979) y el Alcalde de la ciudad, Roberto Gedeón. A esta lista de asistentes se sumó Gloria Zea una de las principales precursoras del MAMBo, en su momento encargada de Colcultura. Zea fue registrada en medio del Director del Museo Enrique Grau (izquierda) y el Subdirector Alejandro Obregón (derecha), en la siguiente fotografía:

Imagen No. 22. Inauguración del Museo de Arte Moderno en 1979 (Vallejo, octubre 5 de 2016).



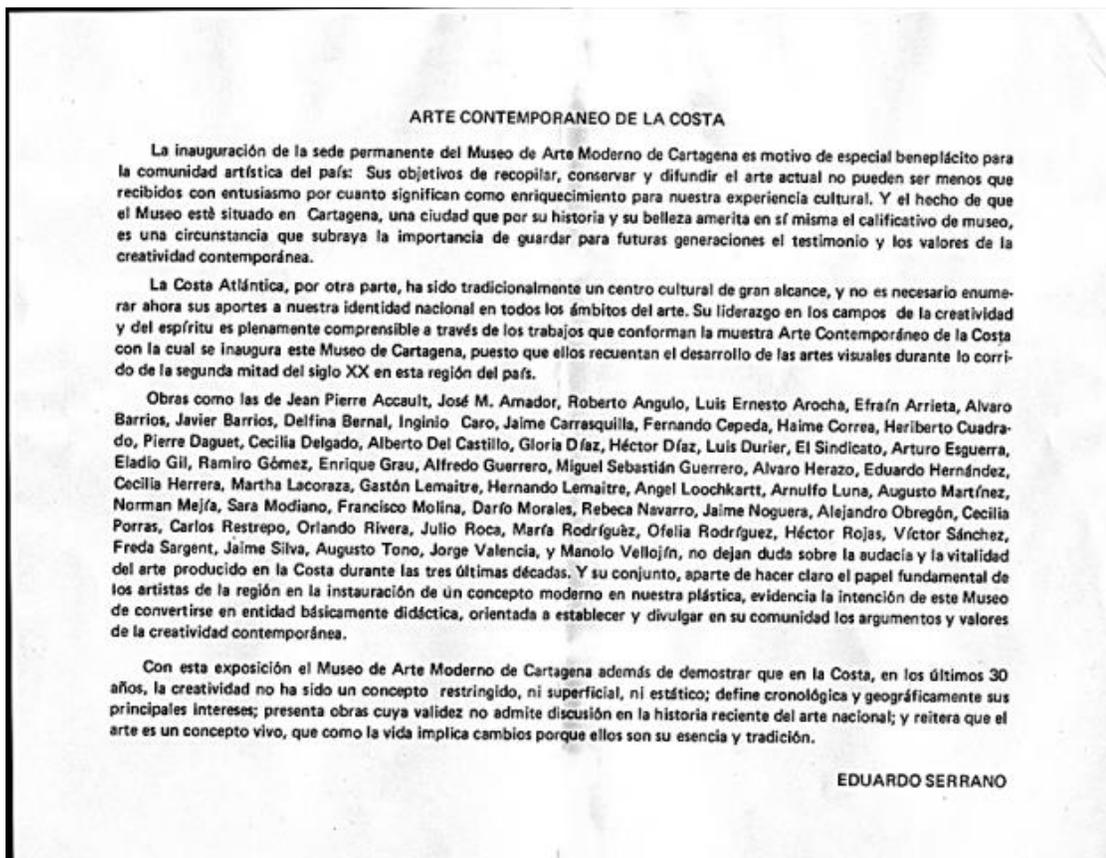
Esta foto tan emotiva refleja la cercanía de los artistas con la Directora de Colcultura y el “ambiente festivo”, por el cual, se señalaba esta actividad como “exitosa” (“La fiesta del MAM”, noviembre 25 de 1979). La presencia Zea en el Museo fue descrita por la prensa como: “...un guiño de los planes del gobierno para cumplir la función de enriquecer el patrimonio cultural y artístico de la nación” (“Gloria Zea”, noviembre 25 de 1979: 4). López (2018) propone que las dinámicas de agenciamiento de la política pública cultural desde 1974 se desplazaron paulatinamente de la noción de cultura como proyecto altruista a la noción de la cultura como variable del desarrollo económico (110). En este sentido, podemos anotar que el contexto de producción en el cual se encontraba el MAMC le permitió ubicarse como una referencia al patrimonio cultural de la nación. En la prensa este se presenta tras la reapertura como “vitrina de las artes plásticas del norte colombiano” (“La fiesta del MAM”, noviembre 25 de 1979: 4).

Carmenza De Cesáreo, miembro asesor del MAMC y Directora de la Galería del Marqués, dijo sobre el Museo que “como ente selectivo en sus muestras, le es *‘curriculum vitae’* a los artistas, los valora a nivel histórico y comercial, etc...” (Arte 7 días, noviembre 25 de 1979:4). Con ello continuaba

reproduciendo ese lugar social privilegiado que tenía estar o de participar en el Museo. A esto se le suma que, en este evento a diferencia de años anteriores el montaje de la exposición se desarrolló a partir de una curaduría realizada por Eduardo Serrano¹¹⁰, curador de planta del MAMBo. En el MAMC no existía un rol de curador dentro de su organigrama institucional, la Junta directiva se encargaba de solucionar ese tipo de demandas en conjunto con los artistas (Polanco, mayo 18 de 2014). En el país tampoco estaba completamente determinado el rol del curador, Serrano en una entrevista sobre su oficio en los años setenta contaba que “nadie sabía qué hacía un curador” (Cabrera, agosto de 2017). En esta línea, podemos analizar que Serrano se apersonó de un doble reto; el primero participar de forma crítica sobre selecciones de obras para crear un sentido expositivo; y el segundo, defender las características de su oficio.

La curaduría de dicha exposición titulada “Arte Contemporáneo de la Costa”, Hernández la presenta como una descripción de las estéticas que dan cuenta de los “Procesos del Arte del Caribe” (Hernández, junio 27 de 2018). Perdomo (2018:13) desde el archivo personal de la artista barranquillera Delfina Bernal registro el texto que acompañaba la curaduría:

¹¹⁰ Serrano nació en Zapatoca, Santander, pero se crió en Barranquilla. Estudió en el colegio Biffi de los hermanos cristianos, donde ganó varios premios de redacción. Frecuentaba La Cueva en la década del sesenta junto a Obregón, Fuenmayor y Cepeda Samudio. Su formación de curador fue de carácter empírico a partir de programa de pasantías en Museos de New York. En su regreso a Colombia, fue el curador del Museo de Arte Moderno de Bogotá entre 1974 y 1994 (Cabrera, agosto de 2017; “Eduardo Serrano”, diciembre 30 de 2018).



Esta muestra convocó a unos 55 artistas y propuso una lectura vinculada a 30 años de arte en la costa caribe colombiana. La muestra continuaba reproduciendo una de las narrativas que el Museo articulaba desde sus estatutos en 1972 cuando proponía la inclusión de todo movimiento artístico contemporáneo. Esta curaduría presentaba la selección de obras como un corpus legítimo no solo a nivel local, sino dentro de la historia del arte nacional por su proveniencia de distintas épocas. Participaron artistas como Hernando Lemaitre, Miguel Guerrero, Enrique Grau, Alejandro Obregón, Alfredo Guerrero, Álvaro Barrios, Eduardo Hernández, Manolo Vellojín, Hernando del Villar, Jaime Carrasquilla, Sara Modiano, Ofelia Rodríguez, entre otros. (“La fiesta del MAM”, noviembre 25 de 1979; Perdomo, 2018:13).

Los artistas invitados a la exposición presentaron trabajos que traían a colación el realismo expresivo, la abstracción geométrica, el conceptualismo y el

arte óptico, entre otras formas. De Cesáreo (1979) propuso que esta muestra relevaba el Caribe desde técnicas europeas y norteamericanas. Este relato del arte desde las características formales de la plástica internacional se encuentra fuertemente ligado a los elementos locales (Jaramillo, 2003: 61). En cuanto a la colección fundante, a pesar de su definición internacional y la presencia Gómez Sicre, no ocupó un papel protagónico en esta ocasión. Este recorrido se rescató del texto curatorial, en combinación con reseñas y menciones sobre el evento. Sin embargo, las fuentes consultadas y la bibliografía existente hasta el momento no son suficientes para establecer las obras que fueron mostradas en MAMC.¹¹¹

A la exposición se le sumó la presentación de la obra del poeta cucuteño Jorge Gaitán Durán “Los Hampones” a cargo del Taller de Artes de Medellín.¹¹² Esta pieza teatral fue objeto de la mejor crítica por plantear dos desafíos: el corporal y el rítmico para configurar la imagen (“La fiesta del MAM”, noviembre 25 de 1979).

Imagen No. 24. En el MAMC Taller de Arte de Medellín (“En el MAM”, noviembre 22 de 1979: 4).



¹¹¹ Además, teniendo en cuenta que la dinámica de adquisición de obras en el Museo se presentaba de manera espontánea por parte de los artistas esta exposición puede verse como una oportunidad de la ampliación del patrimonio. No obstante, esta resulta un universo propio de complejidades para desenmarañar en otra ocasión.

¹¹² El reparto de esta contó con Billy Echeverry, Florina Lemaitre, Patricia Aramburo, Luz Elena Castro, Mario Jorge Gonzales, Hugo Rubén Darío Trejo, Carlos Mario Aguirre, Mauricio Duque, Guillo García, Claudio Romano Arango, Carlos Mario Aguirre, Rubén Darío Trejos, Claudino Romano Arango, Guillo García (“En el MAM”, noviembre 22 de 1979: 4).

La realización de la obra de teatro en el baluarte de San Ignacio permitió que la apertura del Museo se catalogara bajo en formato de “café-concert”. Esta combinación de “propuestas innovadoras” como había adelantado Grau en 1978 (Herazo y Bernal, agosto 20 de 1978), se convirtió en un acontecimiento reseñado positivamente. A pesar de esto, a la semana siguiente el mismo alcalde de la ciudad remitió una nota en donde manifestaba disgusto por la realización de actividades en el Baluarte San Ignacio sin haber tramitado un permiso con anticipación. Gedeón le comunicó a la dirección del Museo que:

Lamento que personas de los conocimientos de ustedes ignoren normas de cortesía y respeto hacia la ciudad y especialmente con mi persona como Alcalde y representante de la misma en este momento. (...) la más clara demostración de la irresponsabilidad en el manejo de asuntos del Museo de Arte Moderno de Cartagena, encomendado a ustedes. Me permito sugerirles, que los interés culturales y artísticos de la ciudad de Cartagena deben ser manejados con un criterio más amplio y con la mayor responsabilidad y pulcritud posible (Gedeón, noviembre 23 de 1979).

En esta carta de Gedeón como representante del poder local encontramos tras las cuestiones protocolarias. Consideramos que, el gobierno local por una búsqueda de legitimación de su supremacía pretendía demostrar su autoridad en lo que responde a la administración del edificio que estaba el Museo y el baluarte; a pesar del respaldo administrativo y financiero que el gobierno nacional le había concedido al MAMC cuando el Ministerio de obras públicas entregó a Enrique Grau la custodia (“Museo de Arte”, marzo 24 de 1977: 11).

Por último, las gestiones para la reapertura del Museo también trajeron consigo cambios importantes en los objetos y fines de sus estatutos. En 1972 se habían organizado a partir de la intención de fomentar las Artes Plásticas y la cultura contemporánea, a través de exposiciones, adquisición, conservación de obras de arte, conferencias y cursos (Estatutos del Museo, 1972 :008172). En 1979, con los tramites de los auxilios ante Colcultura se comenzaron a replantear los estatutos incluyendo otras ofertas culturales; los objetivos y fines consideraban que:

Tendrá por objeto todo evento que se relacione con la enseñanza y las tareas culturales. Al efecto podrá construir, administrar y dirigir institutos de capacitación, fundar y sostener muestras, galerías de arte, pinacotecas y audiovisuales; impulsar el desarrollo de las técnicas cinematográficas y audiovisuales; crear centros para la conservación de los recursos naturales y de la fauna y la flora de la Costa Atlántica y el Área del Caribe y realizar campañas y actos de efemérides cultural al nivel que lo estime conveniente; ofrecer al público espectáculos (...); patrocinar total o parcialmente manifestaciones artísticas que estime convenientes; fomentar mediante la concesión de becas o auxilios, el aprendizaje y perfeccionamiento de aquellas personas que por sus méritos y aptitudes merecieran tal apoyo; colaborar en la publicación y difusión de obras relacionadas con la labor artística, con el fin de hacer llegar la cultura a todos los estratos sociales (...); El Museo conservará, protegerá y extenderá a la vista pública pinturas, dibujos, esculturas, etc; venderá, intercambiará y dispondrá de los mismos y adquirirá nuevas obras de arte según la Junta Directiva lo considere conveniente (...); La corporación contribuirá a la divulgación y conocimiento de las obras y movimientos artísticos en general y en especial del área del Caribe (Estatutos del Museo, 1980).

En estos estatutos es posible evidenciar un marco para la actividad del Museo en la enseñanza, ampliando su trabajo por las obras de arte a intereses como las pinacotecas, las publicaciones especializadas, los espacios audiovisuales y los recursos naturales. Además, los estatutos incluyeron el tema de la desigualdad social en el consumo cultural; y planteó dentro de los horizontes de posibilidad del Museo atenderlo a partir de becas o auxilios. El interés en la “acción social” e “inclusión” se convirtieron en referentes nuevos para el desarrollo de actividades de la institución. A su vez, en éstos se puede evidenciar una propuesta orientada a ampliar la pertenencia y función de su patrimonio más allá de las familias de clase media y alta de la ciudad. Estas consideraciones sobre la misión del Museo ponen en juego una posición autónoma de la Junta Directiva; lo cual, también se deja ver en las consideraciones de la venta, el intercambio o la disposición de las obras, entre otras propuestas. Estas reformas de los estatutos

tras la reapertura de 1979 fueron presentadas ante Colcultura en 1980 y se vieron reflejadas en la programación de talleres de literatura, la cinemateca y el primer festival de teatro cartagenero (Hernández, junio 27 de 2018; Polanco, mayo 18 de 2014).

Conclusiones

En este capítulo analizamos las negociaciones, disputas y estrategias desplegadas por la Junta directiva para legitimarse en el medio de la actividad artística y cultural entre 1978 y 1979. La Junta directiva del MAMC apeló al prestigio, trayectoria y presencia de sus miembros y artistas para anunciarse como parte del campo artístico y cultural en la ciudad. Este modo de aproximación se articula a la distinción e imagen pública dentro de un sistema históricamente constituido (Bourdieu y Darbel, 2012: 145-146). Su desarrollo como sociedad de beneficencia y trabajo *ad honorem* no generó los ingresos, ni la autonomía necesaria para el funcionamiento. Por lo cual, a finales de la década de los sesenta estos se desplazaron del agenciamiento de la noción de cultura como proyecto altruista a las dinámicas de la noción de la cultura como variable del desarrollo económico en el contexto de inversiones nacional a favor de la productividad turística. Esto intensificó las labores administrativas en el MAMC para el trámite y recepción de recursos.

En Cartagena, la actividad cultural se intensificó como sector productivo, dándole paso a un circuito de instituciones y eventos que ampliaron la circulación del arte contemporáneo y sus manifestaciones en el caribe. En este punto, la prensa aumentó la referencia e interés por los lenguajes plásticos, los artistas y los sentidos de la crítica del arte. Esta orientación se concentró en extender elementos académica y pedagógicos para socializar la expresión artística. En este sentido, las preferencias artísticas por lo moderno, barroco, expresionista e impresionista no representaban una fragmentación, sino la suma de cualidades

para caracterizar lo local. Este creciente interés en las manifestaciones artísticas permitió valorar y generar expectativa en la prensa en el cierre del MAMC por la inversión del gobierno nacional durante 1978 y 1979. La financiación provenía del Ministerio de Obras Públicas, la Corporación Nacional de Turismo de Colombia (CNT), el Fondo de Auxilios Nacionales y Colcultura. Estos fondos dieron pie al acondicionamiento del espacio expositivo y nuevas propuestas para su desarrollo institucional que iban desde la renovación del montaje e iluminación hasta la presencia de una curaduría pensada en el arte costeño. En este sentido, consideramos que la reapertura de 1979 se convierte en un acontecimiento de amplio alcance por sus invitados, propuesta, formato y vinculación con una nueva museografía. Este evento se presentó como un acto de consagración de la institución en el campo del poder y el campo cultural al ubicar el Museo como una referencia al patrimonio local y nacional. Por lo cual, aún hoy se distingue dentro de la narrativa institucional como punto de referencia histórica para dar cuenta de su actividad cultural en la ciudad (“MAMC”, s.f.).

Consideraciones finales

En esta tesis procuramos analizar cómo fue que convergieron los intereses de artistas, administradores culturales y agentes del campo del poder en la creación del MAMC durante la segunda mitad del siglo XX. Para esto, contrastamos las estrategias narrativas del Museo en el proceso de institucionalización y recuperamos en conjunto a las luchas, negociaciones y tensiones con otros agentes en la ciudad. Tal como propone Martínez (2007) las prácticas no tienen valor en sí, sino que encuentran su valor en el conjunto de relaciones que determinan su sentido.

En el primer capítulo consideramos la gestión del MIAM como una de las primeras iniciativas institucionales en el campo cultural cartagenero que intentó abrir un lugar a la práctica artística contemporáneas. Artistas, administradores culturales, agentes del campo político encontraron la posibilidad de renovación en la ciudad estimulados por la adquisición de obras internacionales en 1959. La proveniencia de las obras, el contexto de relaciones internacionales, los intereses plásticos de los gestores construyeron un marco de sentido dentro del espacio social cartagenero; e intensifico la actividad crítica del arte entre modernistas y no modernistas debido al lugar legítimo al que apuntó la noción de arte latinoamericano dispuesto por Gómez Sicre. Los artistas, críticos y gestores interesados en el arte moderno lograron negociar con representantes de los poderes locales la creación de instituciones culturales. No obstante, los constantes cambios de gobernantes no proveyeron de estabilidad a la arquitectura institucional. Encontramos que, en defensa de la promoción cultural cartagenera prevaleció la actividad de la AHC y sus intereses asociados al patrimonio histórico de la ciudad, en defensa de unos valores locales que se asociaron con las vistas de la producción turística. En el Museo la adquisición de las obras, apoyo de gobierno local y las estrategias por la administración del capital simbólico no fueron suficientes. Este fue una iniciativa desprovista de medios técnicos, financieros y organizacionales propios para su institucionalización.

Este se convirtió en un acervo de obras que su trayectoria y dificultades serían el principal objeto de reivindicación para la constitución del MAMC en 1972.

En el segundo capítulo abordamos la negociación institucional del MAMC para la constitución legal, administrativa y espacial entre 1972 y 1977. Identificamos que las obras que se encontraban en el Palacio de la Inquisición y restauradas por Díaz se incorporaron para la formación de la colección. Y a pesar de que no todas pertenecían a la exposición interamericana la narrativa institucional del MAMC se concentró en la medición de Gómez Sicre. Grau retomó la referencia a la gestión del cubano para alcanzar un lugar privilegiado dentro de la actividad cultural en una ciudad que carecía de instituciones artísticas. Además, el MAMC desarrolló una narrativa orientada a la convivencia entre la tradición y la modernidad. A diferencia del proyecto de MIAM que se planteaba en una defensa del arte moderno, el MAMC apunta directamente a beneficiarse de su asociación como patrimonio histórico.

En 1972, la constitución administrativa del Museo se apoyó en la beneficencia y el trabajo *ad honorem* de los integrantes de la Junta directiva; en este sentido, se conformaron redes familiares, sociales y políticas para velar por el funcionamiento del Museo, que se mantuvieron inactivas entre mediados de 1973 y 1977, principalmente por el desencuentro y desatención con agentes del gobierno local. En 1977, el MAMC retomó sus actividades a partir de unas lógicas de gestión orientadas la administración de recursos privados y luego nacionales para mantenerse en medio de la actividad artística. En este plano, comenzó a transitar un proceso de burocratización de su presentación institucional y revaloración de su capital simbólico.

Por último, en el tercer capítulo trabajamos la reestructuración del Museo entre 1978 y 1979. Detectamos que el proceso de burocratización del MAMC se alojó en la inversión turística de la ciudad que a finales de la década del setenta se había concentrado en su crecimiento comercial desde la adecuación de los espacios culturales. Esto trajo consigo en el campo cultural la presencia de un circuito de instituciones artísticas, aceptadas y acomodadas. En este plano

analizamos la gestión y vínculos del Museo con diferentes instituciones del Estado nacional para enfrentar la desatención de los poderes locales y la insuficiente provisión de los recursos privados. En esta línea, encontramos el MAMC contó con el respaldo financiero del Ministerio de Obras Públicas, la CNT, el Fondo de Auxilios Nacionales, Colcultura y la Secretaria de Educación Departamental.

Pasaron siete años para poder acceder a reconocimiento que le permitiera la concesión del edificio y el desarrollo de reformas infraestructurales para salir de las condiciones precarias en el cual se encontraba instalado el Museo desde 1972. Pocos años antes de la reinauguración de 1979 nadie podía prever la centralidad que tendría el Museo. La reapertura localizó las orientaciones, alcances y conexiones del MAMC en relación con la vida artística de la ciudad. A su vez, se convirtió en un acto de consagración de la institución en el campo del poder y el campo cultural. La dirección continuó reforzando una narrativa cuyo éxito de esta operación lo podemos explicar por tres vías: por un lado, la Junta del MAMC se proyectó como un espacio dinámico y no solo de exhibición de obras; por otro, la Junta logró profesionalizar cuestiones administrativas y la curaduría; y, por último, la Junta modernizó su gestión al conectar recursos nacionales y convertir su decadencia en un problema público.

A partir de estos tres capítulos, nos queda por decir que el Museo de Arte Moderno de Cartagena surge en medio de una negociación con el gobierno local en 1972, en defensa del acervo de obras del inconcluso proyecto de Museo Interamericano Arte Moderno concebido tras el Salón Interamericano de Arte Moderno en 1959. El MAMC recicló un capital simbólico para abrirse un lugar legítimo en medio del campo cultural de la ciudad. Sin embargo, se aleja en esencia de la construcción de arte moderno latinoamericano propuesto por Gómez Sicre, concentrándose en la legitimidad de artistas de locales y regionales. En este sentido, el Museo se convirtió en una herramienta de representación local y de des-provincialización de la actividad cultural de artistas costeños. Su materialización involucró personajes de la vida artística, la Alcaldía de

Cartagena, la Gobernación de Bolívar, el Instituto Musical y de Bellas Artes, algunas empresas privadas cartageneras y el gobierno nacional. El MAMC al atravesar por este proceso de construcción colectiva no sólo fundó un espacio consagrado, sino que a pesar de su accidentada trayectoria se instauró como un precedente de gestión por su continuidad en la ciudad. Grau en una entrevista en el programa de televisión Boca a Boca, sobre su experiencia en la dirección del Museo afirmó que:

Yo fui fundador del museo, y fui el director por muchos años. Descubrí una Cartagena que no conocía porque uno es romántico entonces uno piensa que su ciudad natal, que no sé qué... Grau el pintor...y que el Museo siguió sobre ruedas, ¡mentira! Descubrí que hay otra Cartagena, y me encanta haber descubierto otra Cartagena que es la auténtica. La de los problemas políticos, la del gobernador, la del alcalde, la asamblea, el consejo, yo estoy al hilo, me sé la letra menuda (Boca a Boca, 1988).

En esta, Grau pone en evidencia un proceso de aprendizaje ante la gestión del Museo cuando dice que estaba “al hilo”. El artista deja claro que romantizó el proyecto en la buena voluntad de su trabajo para la ciudad que lo vio crecer, pero para que éste funcionara se tuvo que empapar de lo que denomina “la letra menuda” correspondiendo a posiciones del campo del poder.

En esta tesis hemos intentado exponer que el MAMC, como toda institución museal selecciona los hilos con que tejen los relatos, de manera de ordenar, jerarquizar y valorar la realidad (González, Bohoslavsky y Di Liscia, 2011). En el Museo esto es evidente en su defensa en diferentes instancias del patrimonio artístico anclado a la propuesta del arte latinoamericano de Gómez Sicre para lograr un conjunto de representaciones atractivas y respaldadas. Luego de su constitución en 1972, las narrativas apuntaron a un campo de acción latinoamericana e internacional, sin el peso de lo americano o interamericano. Tras la reapertura de 1977, la colección fundante de 1959 tomó un segundo plano como patrimonio y se manifestó un interés por la generación de artistas locales con trayectorias reconocidas. Y en la reapertura de 1979 se enuncia la colección

del Museo como parte de patrimonio histórico nacional y principalmente lo costeño, con una curaduría pensada en tres décadas de artistas con técnicas y representaciones distintas.

Lejos de pretender llegar a conclusiones definitivas, los señalamientos llevados aquí contribuyen a cubrir ausencias en la historiografía de la vida artística y cultural en Cartagena desde el estudio de caso del MAMC. Esta investigación pretendió hacer hincapié en el proceso de negociación entre diferentes actores involucrados en la creación del Museo. A su vez, nos abrió futuros interrogantes alrededor de los lenguajes de la representación y creación artística del Museo; la participación y vinculación de mujeres en la administración de la cultura dentro del periodo de estudio¹¹³; la relación existente entre el MAMC y otras iniciativas que se conformaron desde la intervención de Gómez Sicre como el MAMBa, y el impacto de estos en la vida artística nacional durante la década del setenta. Este tipo de levantamientos resulta un ejercicio clave para cuestionar y pensar los marcos institucionales en los museos porque recupera las negociaciones y posiciones que consolidan en la sociedad (Bastías, 2013).

¹¹³ Estas en el campo nacional como en el campo local comienzan a ocupar a partir de la década del setenta un número importante de cargos administrativos. En el ámbito nacional podemos mencionar a Teresa Cuervo Borda, Emma Araújo de Vallejo y Gloria Zea (López, 2018: 463). En el local, Judith Porto de González, Petra Villalobos, Josefina de Úrzola, Maruja De La Cruz, María del Socorro Pinzón, Emilia Belén y Carmenza De Cesáreo y Yolanda Pupo como algunas participantes del periodo de estudio.

Bibliografía

Fuentes

Entrevistas:

- Diz, Lázaro. (2014, 27 de mayo). Cartagena.
Hernández, Eduardo. (2018, 27 de junio). Cartagena.
Herrera, Cecilia. (2017, 28 de abril). Cartagena.
Lemaitre, Florina. (2018, 17 de septiembre). Quiroga, Orlando (Dir.). Cartagena.
Perdomo, Teresa. (2019, 30 de enero). Cartagena.
Polanco, Eduardo. (2014, 18 de mayo). Cartagena.
Pupo de Mogollón, Yolanda. (2014, 21 de agosto). Cartagena.
Pupo de Mogollón, Yolanda. (2015, 24 de enero). Cartagena.
Pupo de Mogollón, Yolanda. (2019, 25 de febrero). Cartagena.
Rodríguez, Miguel. (2014, 11 de junio). Cartagena.
Sandoval, Jorge. (2014, 7 de noviembre). Cartagena.
Trujillo, León. (2014, 10 de junio). Cartagena.

Archivo Histórico de Cartagena:

- Acta No. 008175. (1972). Documento No. 1325. Cartagena, Bolívar.
Boletín de Historia. (1988). 71 (161). Cartagena, Bolívar.
Escritura pública ante la Notaría Segunda. (29 julio de 1972). Documento No. 1325. Cartagena, Bolívar.
Stern, Eric. (1950, 26 de septiembre). La inquisición en la inquisición. *El Fígaro*, Cartagena, p. 7.
Stern, Eric. (1958, 13 de octubre). Notas de Arte. *El Fígaro*, Cartagena, p. 5.
Stern, Eric. (1959, 19 de abril). Notas de Arte. *El Fígaro*, Cartagena, p. 5.
Stern, Eric. (1959, 10 de septiembre). Notas de Arte. *El Fígaro*, Cartagena, p. 5.
Stern, Eric. (1959, 10 de septiembre). Notas de arte. *El Fígaro*, Cartagena, p. 7.

Audiovisual

- Cabrera, Sergio y Busquets, Manuel. (s.f) Elementos para un Acuarela. Homenaje a Hernando Lemaitre. Focine: Bogotá. Archivo de la Familia Lemaitre.
Obregón, Alejandro. 1978. "Viva el color". Sánchez, Luis. I Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos, Caracas http://ntc-documentales.blogspot.com/2016/11/alejandro-obregon-o-el-desafuero-de-la_14.html
Boca a Boca, "Enrique Grau: El arte es mi vicio", 1988, <https://www.youtube.com/watch?v=Mk15L5m1ozY> Cartagena, p.10.
Inauguración de la Sección de Escultura del Instituto Musical. Fototeca Histórica.

Archivo de *El Universal*

- ¡Hola mundo! (1978, 29 de diciembre). *El Universal*, Cartagena, p.2.
- <<Expo-costa 79>>: Industrias y Arte. (1979, 1 de agosto). *El Universal*, Cartagena, p. 2.
- Abierta el XXIII Salón Nacional de artistas. (1973, 20 de mayo). *El Universal*, Cartagena, p.1-9.
- Acuarelas de Hernando Lemaitre. (1972, 4 de junio). *El Universal*, Cartagena, p.1.
- Anaya, Carlos. (1977, 16 de junio). Velada artística en casa del Sena. *El Universal*, Cartagena, p. 4.
- Aportes de la America Latina al arte Universal. (1959, 30 de mayo). *El Universal*, Cartagena, p.5.
- Arcadio González. (1978, 1 de junio). *El Universal*, Cartagena, p. 4.
- Arte 7 Días. (1979, 11 de agosto). *El Universal*, Cartagena, p. 5.
- Arte 7 Días. (1979, 19 de agosto). *El Universal*, Cartagena, p. 5.
- Arte aficionado. (1978, 20 de febrero). *El Universal*, Cartagena, p. 4.
- Arte. (1977, 19 de enero). *El Universal*, Cartagena, p. 3.
- Arte. (1978, 12 de abril). *El Universal*, Cartagena, p. 4.
- Arte. (1978, 14 de abril). *El Universal*, Cartagena, p. 4.
- Arte. (1978, 4 de mayo). *El Universal*, Cartagena, p.4.
- Avanza proyecto. (1976, 1 de junio). *El Universal*, Cartagena, p. 1.
- Bibiana Vélez Caro expone el jueves 26. (1979, 24 de julio). *El Universal*, Cartagena, p.4.
- Cartagena recuperó la casa de Núñez. (1979, 3 de febrero). *El Universal*, Cartagena, p.3.
- Cartagena tendrá Centro de Convenciones y Museo de Oro. (1979, 22 de abril). *El Universal*, Cartagena, p.5.
- Casa de Premio Real Choly Villareal expone. (1979, 19 de julio). *El Universal*, Cartagena, p.4.
- Cecilia Herrera en busca de lo Ingenuo. (1977, 19 de julio). *El Universal*, Cartagena, p.5.
- Cecilia Vicuña. Trovadora del siglo XX. (1979, 11 de noviembre). *El Universal*, Cartagena, p.5.
- Cinfuentes, Ricardo. (1977, 19 de enero). Impresiones de Obregón. *El Universal*, Cartagena, p.5.
- Colectiva pintura sobre obra de López. (1979, 28 de abril). *El Universal*,

Cartagena, p.4.

Colombia trabaja con la OEA en Restauración de Museos. (1972, 18 de agosto).
El Universal, Cartagena, p. 4.

Columna cultura. (1972, 9 de agosto). *El Universal*, Cartagena, p. 6.

Culturales. (1973, 20 de junio). *El Universal*, Cartagena, p. 6.

Culturales. (1973, 6 de abril). *El Universal*, Cartagena, p.6.

Edgard Negret. (1979, 24 de noviembre). *El Universal*, Cartagena, p.4.

Edith Jiménez de Ibarra. Muestra su arte en porcelana. (1978, 23 de febrero). *El Universal*, Cartagena, p. 7.

El maestro Rojas Herazo expone.... (1977, 30 de noviembre). *El Universal*, Cartagena, p. 3.

El Museo de Arte Moderno Obra y gracia del espíritu santo. (1982, 24 de marzo).
El Universal, Cartagena, p.11.

El Universal y el Arte. (1979, 18 de marzo). *El Universal*, Cartagena, p.2.

El XVII salón de Artes. (1979, 12 de diciembre). *El Universal*, Cartagena, p.4.

En el MAM Taller de Arte de Medellín. (1979, 22 de noviembre). *El Universal*, Cartagena, p.4.

En el Museo de Arte Moderno la pintura de María. (1977, 8 de octubre). *El Universal*, Cartagena, p.6.

En la Galería del Marqués de Valdehoyos la exposición retrospectiva de Enrique Grau. (1979, 23 de noviembre). *El Universal*, Cartagena, p.4.

Excelente muestra <<real pictórico>>. (1979, 4 de abril). *El Universal*, Cartagena, p.6.

Expo Costa y la cultura. (1979, 24 de mayo). *El Universal*, Cartagena, p.4.

ExpoCosta-77. (1977, 16 de junio). *El Universal*, Cartagena, p. 4.

Exposición latinoamericana fue inaugurada en solemne acto. (1959, 26 de mayo).
El Universal, Cartagena, p.1.

Exposición Popular de Pintura en Los Alpes. (1978, 30 de agosto). *El Universal*, Cartagena, p.4.

Exposición Universal. (1979, 28 de marzo). *El Universal*, Cartagena, p.4.

Francisco Angulo G. Expone fotografías. (1979, 21 de abril). *El Universal*, Cartagena, p.4.

Francisco Molina, un Muchacho con Estilo. (1978, 26 de agosto). *El Universal*, Cartagena, p.3.

Galería de Arte. (1979, 3 de abril). *El Universal*, Cartagena, p.4.

Gente Bella Galerías, Museos y Snobs. (1979, 24 de noviembre). *El Universal*, Cartagena, p.4.

Gilberto Valencia en Museo de Arte Moderno desde hoy. (1977, 23 de septiembre). *El Universal*, Cartagena, p.7.

Gloria Zea. (1979, 25 de noviembre). *El Universal*, Cartagena, p.4.

Gonzalo Zúñiga Ángel, Acuarelista. (1979, 5 de junio). *El Universal*, Cartagena, p. 5.

Grau: Retrospectiva. (1979, 25 de noviembre). *El Universal*, Cartagena, p.5.

Habla Enrique Grau: El Museo de Cartagena, una historia de angustia y placer. (1983, 31 de mayo). *El Universal*, Cartagena, p.12.

Hola mundo. (1979, 4 de marzo). *El Universal*, Cartagena, p.2.

Inauguran exposición de Alejo Santamaría. (1979, 27 de marzo). *El Universal*, Cartagena, p.4.

Intimidades de un Museo. (12 de marzo 1977). *El Universal*, Cartagena, p. 3.

José Gómez Sicre. (1979, 22 de noviembre). *El Universal*, Cartagena, p.4.

José Mina Expone Hoy. (1979, 14 de agosto). *El Universal*, Cartagena, p.4.

La Exposición de arte contemporáneo en el Festival. (1959, 16 de mayo) en *El Universal*,6.

La exposición de ayer. (1978, 28 de enero). *El Universal*, Cartagena, p. 4.

La exposición en la Alianza. (1978, 18 de agosto). *El Universal*, Cartagena, p.4.

La Fiesta del MAM (Gente Bella). (1979, 25 de noviembre). *El Universal*, Cartagena, p.4

La Galería de arte del Banco Ganadero. La más grande y confortable de la Costa. (1977, 30 de diciembre). *El Universal*, Cartagena, p.1-5.

La importancia de los Ismos en la Historia de la Pintura (II). (1979, 3 de septiembre). *El Universal*, Cartagena, p.3.

La importancia de los Ismos en la Historia de la Pintura (III). (1979, 16 de septiembre). *El Universal*, Cartagena, p.5.

La importancia de los Ismos en la Historia de la Pintura. (1979, 26 de agosto). *El Universal*, Cartagena, p.5.

La importancia de los Ismos. (1979, 16 de octubre). *El Universal*, Cartagena, p.5.

Luis Durier en Museo de Arte. (1977, 26 de mayo). *El Universal*, Cartagena, p. 4.

Luz y color. (1972, 29 de diciembre). *El Universal*, Cartagena, p.2.

Myriam Hadad abre Hoy exposición en la Cámara de Comercio. (1978, 6 de agosto). *El Universal*, Cartagena, p.4.

Nicole Layolle Expondrá en el Banco Ganadero. (1979, 10 de mayo). *El Universal*, Cartagena, p.4.

Oleos de Elma Pignalosa. (1979, 11 de octubre). *El Universal*, Cartagena, p. 4.

Pintura infantil en la Alianza. (1979, 22 de abril). *El Universal*, Cartagena, p.4.

Remolinos. (1978, 12 de febrero). *El Universal*, Cartagena, p. 4.

Stern, Eric. (1959, 26 de mayo). Exposición de pintura. *El Universal*, Cartagena, p. 5.

Todo el mundo fascinante de la pintura. (1973, 16 de marzo). *El Universal*, Cartagena, p. 9.

Museo Interamericano de Arte, creado en Cartagena, (1960, 7 de abril). *El Universal*, Cartagena, p. 5.

Cartagena tendrá el más importante Museo de Arte Moderno en Suramérica, (1959, 21 de mayo). *El Universal*, Cartagena, p. 9.

Museum of Modern Art

40 recent print by 30 american artist acquired an show by Museum for first time (1951, 2 de julio). Museum of Modern Art. Disponible en https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325787.pdf. Consultado mayo 24 de 2018.

Hemeroteca de la Universidad de Antioquía

Pombo, Ana. (1972, 1 de junio). Con exposición de Grau se reabre Museo en Cartagena. *El Espectador*. Bogotá. p.7.

Meneghetti, Arístides. (1959, 23 de junio). La pintura colombiana: Cómo funciona “la maquina gigantesca” de Gómez Sicre. *El Espectador*, Bogotá. p.7

International Center for the Arts of the Americas

Gómez Sicre, José. (1949). *32 artistas de las Américas: exposición organizada por la Unión Panamericana*. Bogotá, Colombia: Museo Nacional de Bogotá. En International Center for the Arts of the Americas (ICAA). Reg. 1131079. URL: <http://icaadocs.mfah.org>. Sitio web visitado el 13 de abril de 2018.

Gómez Sicre, José. (1956). *Gulf-Caribbean Art Exhibition at the Museum of Fine Arts of Houston*. Houston: Museum of Fine Arts Houston. En ICAA. Reg. 1104346. URL: <http://icaadocs.mfah.org>. Sitio web visitado el 13 de abril de 2018.

Gómez Sicre, José. (1959). Introducción. En *South American Art Today*. Dallas: Museum Fine of Arts, p.5. En ICAA. Reg.1126373. URL: <http://icaadocs.mfah.org>. Sitio web visitado el 13 de abril de 2018.

Panesso, Fausto. (1975).Ramírez. En *Los intocables: Botero, Grau, Negret, Obregón, Ramírez*. Bogotá: Rentería. Pp. 96- 120. En: ICAA. Reg. 1093112. URL: <http://icaadocs.mfah.org>. Sitio web visitado el 28 de julio de 2018.

Herazo, Álvaro y Bernal, Delfina. (1978, 20 de agosto). Los viajes del Barón de Von Grau. *Suplemento del caribe*. Barranquilla, Biblioteca Nacional de

Colombia. En ICAA. Reg.1132724. URL: <http://icaadocs.mfah.org>. Sitio web visitado el 28 de julio de 2018.

Lastra, Luis. (1966). Art in Latin America Today. Unión Pan americana, Washington, D.C. 41(1). En: ICAA. Reg. 1093222. URL: <http://icaadocs.mfah.org>. Sitio web visitado el 28 de julio de 2019.

Museo de Arte Moderno de Cartagena (MAMC)

Relación de egresos. (1979, 20 de septiembre). En MAMC, Cartagena.

Auxilio de la Corporación Nacional de Turismo. (1978, 4 de agosto). En MAMC, Cartagena.

MAMC. (s.f.) (Folleto). En MAMC, Cartagena.

Relación de ingresos. (1977, 29 de diciembre). En MAMC, Cartagena.

Gedeón, Roberto. (1979, 23 de noviembre). Actos en el fuerte de San Ignacio. En MAMC, Cartagena.

Constancia Secretario de gobierno de Bolívar. (1979, 26 de abril). En MAMC, Cartagena.

Respuesta de rendición cuenta de auxilios nacionales. (septiembre 17 de 1981). En MAMC, Cartagena.

Contrato constructores Camacho y Cía. Ltda.. (1979, 27 de noviembre). En MAMC, Cartagena.

Constancia del Suscrito Jefe de la División de Presupuesto y Contabilidad del Instituto Colombiano de Cultura. (1979, 2 de marzo). En MAMC, Cartagena.

Contrato constructores Camacho y Cía. Ltda.. (1979, 27 de noviembre). En MAMC, Cartagena.

Estatutos del Museo de Arte Moderno de Cartagena, Acta Numero 1325, 1972 :008170-008175. En MAMC, Cartagena.

Estatutos del Museo de Arte Moderno de Cartagena, 1980. En MAMC, Cartagena.

Resolución 769. Corporación Nacional de Turismo. (1979, 12 de septiembre). En MAMC, Cartagena.

Traba, Marta. (1959, 9 de junio). Un laurel para Cartagena. *Semana*. Biblioteca Banco de la República. En MAMC, Cartagena, p. 50.

Referencias

“Artes plásticas Obregón, Premio Nacional” (1962, 14 al 20 de julio). En *La Nueva Prensa*. 63.

https://www.mincultura.gov.co/SiteAssets/Artes/50_aniversario_SNA_optimized_Parte2.pdf

- “Tres pintoras colombianas en la Unión Panamericana”. (1960, 9 de mayo) En *Cromos*. p.10
- Aguilar, Gonzalo (2003). De la Bienal a Brasilia. En Aguilar, G. (Ed.), *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista* (pp. 51-92). Buenos Aires.
- Anreus, Alejandro (2005). José Gómez Sicre and the ‘Idea’ of Latin American Art. *Art Journal*, v.64, n. 4. pp. 83- 84. URL: <http://ezproxy.unicartagena.edu.co:3644/eds/detail?sid=bd1d9969f36440558be304631be20113@sessionmgr4001&vid=2&hid=4213&bdata=Jmxhbmc9ZXMmc2l0ZT1lZHMtbGl2ZQ==#db=a9h&AN=19590872>. Sitio web visitado el 15 de abril de 2014.
- Ardila, Federico. (2018). Las tramas del modernismo: mecenazgo, política y sociedad en las Bienales de Arte de Coltejer, 1968 – 1972. Tesis de Doctorado Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Facultad de Ciencias Humanas y Económicas.
- Ardila, Marta (1996). Estados Unidos-América Latina: ¿hacia una mayor cooperación?. *Colombia Internacional*, v. 34, pp. 10-17.
- Arias, Andrés (2017). Política y vanguardia. La juventud colombiana en las artes plásticas de los años sesenta y setenta. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, v. 93, pp. 41-55.
- Arias, Luisa (2015). Nuevos planteamientos museográficos en los museos de arte contemporáneo: de las primeras críticas al museo en los albores del siglo XX a los actuales ‘microrrelatos’. *Complutum*, v. 26 n.2, pp.133-143.
- 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*, v. 12 n.24, pp. 381 – 404.
- Armato, Alessandro. (2012a). José Gómez Sicre y Marta Traba: historias paralelas. En *Synchronicity, contacts and divergences in Latin American and US Latino art* (pp. 118-127). URL: http://utexasclavis.org/wp-content/uploads/2014/04/2012_Forum_Publication.pdf, Sitio web visitado el 24 de mayo de 2018.
- Aurelio Martínez Canabal, dedicación y esfuerzo por el crecimiento del país. (2011, 13 de enero). *El Universal*. URL: <http://www.eluniversal.com.co/cartagena/econ%20mica/aurelio-martinez-canabal-dedicacion-y-esfuerzo-por-el-crecimiento-del-pais-4009>. Sitio web visitado el 11 de junio de 2018.

- Ávila, Freddy. (2008). *La representación de Cartagena de Indias en el discurso turístico*. Cuaderno de Trabajo, n. 2. México: Proyecto AFRODESC.
- Calvo, Haroldo & Adolfo Meisel. (Eds.) (2000).
- Ballestas, Rafael. (2008). *Cartagena de Indias, relatos de la vida cotidiana y otras historias*. Cartagena: Casa editorial.
- Barriendos, Joaquín. (2013). *La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos*. Tesis de doctorado en historia del arte. Universidad de Barcelona. Facultad de geografía e historia. Barcelona.
- Bassols, Narcís y Carlos Soutto-Colón. (2020). “¿Mantener las murallas o demolerlas? Urbanismo y disputas sociales en Cartagena, Colombia y San Juan, Puerto Rico (1880–1920) “. *EURE*, v.46, n.137, pp. 47-64.
- Bayón, Damián. (2000). *América Latina y sus artes*. México: Siglo XXI.
- Bernal, María & Ivonne Pini. (2018). Un modelo de arte latinoamericano: José Gómez Sicre y el Departamento de Artes Visuales de la OEA. *Nierika. Revista de Estudios de Arte*, v.7 n.13, pp. 81-98.
- Berrio, Pablo (2011). Estrategias de inserción del arte latinoamericano. El internacionalismo en Jorge Romero Brest y el latinoamericanismo en Marta Traba. Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile
- Bourdieu, Pierre & Alain Darbel. (2012). *El amor al arte. Los museos de arte europeo y su público*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Bourdieu, Pierre (1993). *The Field of Cultural Production*. New York: Columbia University Press.
- Bourdieu, Pierre. (1979). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus, Madrid.
- Bourdieu, Pierre. (2015). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bravo, Marta E. (2010). Políticas culturales en Colombia. En Ministerio de Cultura de Colombia. *Compendio de políticas culturales en Colombia*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Bravo, Marta E. (2012). Consolidación de la Institucionalidad Cultural en Colombia 1968-2011: un camino hacia el diálogo y participación de la sociedad civil. *pragMATIZES. Revista Latino Americana de Estudios em Cultura*, v. 2 n. 2, pp. 93-110.
- Brunner, José. (2001). “Modernidad: centro y periferia claves de lectura”. *Estudios Públicos*. 83: 241-264
- Cabrera, María A. (2017, agosto). El curador curtido. Entrevista con Eduardo Serrano. *Revista BOCAS*, v. 66. URL:

- <https://www.eltiempo.com/bocas/entrevista-con-el-curador-de-arte-eduardo-serrano-121212>. Sitio web visitado el 10 de enero de 2019.
- Calderón, Camilo. (1990). *50 años. Salón Nacional de Artistas*. Colombia: Colcultura.
- Callejero Centro, Cabrero, Torices, Getsemaní, Manga y Pie de la Popa. URL: <http://www.cartagenadeindias.com.co/images/callejeroCentro.jpg>. Sitio web visitado el 9 de enero de 2019.
- Calvo, Haroldo & Adolfo Meisel. (Eds.) (2000). *Cartagena de Indias en el siglo XX*. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano \ Banco de la República.
- Carrillo, Harold, Georgina Cabarcas, Adineth Vargas & Yusleinis Puello. (2013). El desarrollo de la actividad turística en Cartagena de Indias: implicaciones sociales y urbanas: 1943 – 1978. *Palobra*, v.13, pp. 190- 210.
- Cartagena Zona Histórica. (1978). Bogotá: Corporación Nacional de Turismo y Universidad de los Andes.
- Castellanos, Adriana. (2016). “Cali, ciudad de la gráfica: las Bienales Americanas de Artes Gráficas del Museo La Tertulia y Cartón de Colombia (1970-1976)”. *Caiana*, v.8, pp. 16-30.
- Cavada, Albertina (2015). *Museo de Arte Moderno de Cartagena en la consolidación del campo artístico local: colección, procesos de formación y proyección social, 1979-1984*. Tesis de Pregrado, Universidad de Cartagena, Cartagena.
- Cerón, Jaime. (2011). El Museo como representación de los conflictos culturales. *Calle 14*, v.5 n.7, pp. 145-151.
- Cerviño, Mariana. (2011). “Modernidades periféricas en el circuito internacional de arte internacional, en la década del noventa”. *Revista Travessias*. 5 (3): 1-22.
- Cobo, Juan. 2013. “Alejandro Obregón”. En: *Poliantea*. 9 (16): 261-297.
- Corporación Nacional de Turismo. (1972). *Plan acción para el proyecto de desarrollo de turismo de la Costa Atlántica y San Andrés*. Cartagena: Biblioteca Satélite Casa Museo Rafael Núñez.
- Cunín, Elisabeth y Rinaudo, Christian. (2005). Las murallas de Cartagena entre patrimonio, turismo y desarrollo urbano. El papel de la Sociedad de Mejoras Públicas. *Memorias*, v.2 n.2. URL: <https://www.redalyc.org/pdf/855/85502208.pdf>. Sitio web visitado el 25 de diciembre de 2018.
- Dager, Juan. (2001). Diccionario artístico y arquitectónico de Cartagena de Indias. URL: <http://www.delagrancia.de/Diccionario.pdf>. Sitio web visitado el 10 de diciembre de 2018.
- Dager, Juan. (2001a). *Diccionario de personajes históricos de Cartagena*. URL:

- http://www.delagrancia.de/dager_cartagena.pdf. Sitio web visitado el 27 de diciembre de 2018.
- Daniels, José (1996, 9 de marzo). “Pedro Ángel”. Disponible en: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-332949>
- De la Cruz, Sandra (2015). *Cecilia Porras y su obra en el Museo de Arte de Cartagena*. Universidad de Antioquia, Facultad de Artes. Cartagena: Inédito
- De la Cruz, Sandra. (2015). *Cecilia Porras*. Tesis de Maestría, Universidad de Antioquia, Medellín.
- De la Nuez, José. (2014). “Modernidad última en América Latina y posturas de la crítica artística”. *Aisthesis*. 55: 197-212
- De León, Aurora. (1986). *El museo. Teoría, praxis y utopía*. España: Cátedra Cuaderno de Arte.
- De Santiago, Caridad (2003). Los planteamientos iniciales del MoMA de New York bajo la dirección de Alfred H. Barr Jr. (1929-1943). En Almazán, P. & José Llorente. (Direc.), *Museología, crítica y arte contemporáneo* (pp. 231-246). Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza.
- Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE). (2009). *Características, planificación y principales conceptos del Censo de 1973*. Dirección de Regulación, Planeación, Estandarización y Normalización (DIRPEN), Infraestructura Colombiana de Datos (ICD). URL: https://formularios.dane.gov.co/Anda_4_1/index.php/catalog/117/study-description#page=dataprocessing&tab=study-desc. Sitio web visitado el 30 de julio de 2019.
- Departamento Administrativo Nacional de Estadística. (1969). *XIII Censo Nacional de población julio 15 de 1964*. Bogotá: Imprenta Nacional. URL: http://biblioteca.dane.gov.co/media/libros/LB_809_1964_EJ_1.PDF. Sitio web visitado el 30 de julio de 2019.
- Desvallées, André & François Mairesse. (2005). *Conceptos claves para la museología*. URL: <https://ilamdocs.org/documento/3461/>. Sitio web visitado el 10 de enero de 2019.
- Díaz, Oscar. (2015). Análisis de la aplicación de políticas públicas en el sector turismo. El caso de Colombia. En *Gestión y Análisis de Políticas Públicas*. Madrid: Instituto Nacional de Administración Pública. URL: <https://www.redalyc.org/pdf/2815/281543007008.pdf>. Sitio web visitado el 30 de diciembre de 2018.
- Dourron, Sofía. (2018). *Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (1956-1960). Entre el relato institucional y la modernización cultural*. Tesis de Maestría, Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires.

- Driben, Lelia. (1982). "Las metamorfosis de José Luis Cuevas". *Revista de la Universidad de México*. 9: 26-29.
<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/92140a08-4ab9-408e-8442-a797fa56124b/las-metamorfosis-de-jose-luis-cuevas>
- Durán, Gloria. (2015). *Enrique Grau. Un artista en el Museo de Arte Moderno de Cartagena*. Tesis de Maestría, Universidad de Antioquia, Medellín.
- Eduardo Serrano Rueda Comisario, Coleccionista. (s.f.). URL: <https://www.arteinformado.com/guia/f/eduardo-serrano-rueda-163320>. Sitio web visitado el 30 de diciembre de 2018.
- El legado del historiador Nicolás del Castillo Mathieu. (2013, 9 de julio). En *El Universal*. URL: <http://www.eluniversal.com.co/cartagena/cultural/el-legado-del-historiador-nicolas-del-castillo-mathieu-125903>. Sitio web visitado el 10 de junio de 2018.
- Enrique Grau Araujo. (s.f.). URL: http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Enrique_Grau_Ara%20%BAjo. Sitio web visitado el 9 de junio de 2018.
- Estrada, Nony. (2017). *Desarrollo de la industria petroquímica en Cartagena de Indias (1965-1980)*. Tesis de grado, Universidad de Cartagena, Cartagena.
- Flores, Elsa. (1998). Latinoamérica: construcción de modelos de la «Tradición de lo nacional» a la tradición de lo latinoamericano. En Ravera, Rosa Marina (Comp.), *Estética y crítica. Los signos del arte*. Buenos Aires: Ed. Universitaria de Buenos Aires.
- Fox, Claire. (2010). The PAU Visual Arts Section and the Hemispheric Circulation of Latin American Art during the Cold War. *Getty Research Journal* (2), 83-106.
- Garavito, Leonardo. (2006). El origen del patrimonio como política pública en Colombia, y su relevancia para la interpretación de los vínculos entre cultura y naturaleza. *Revista Opera*, v.6 n.6, pp. 160-187.
- García Canclini, Néstor. (1979). *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- García Canclini, Néstor. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijaldo.
- Gil, Francisco. (julio 8 de 1962). "La vida de las artes ante el XIV Salón Anual". *El Colombiano*. En Calderón, Camilo. (1990). *50 años. Salón Nacional de Artistas*. Colombia: Colcultura.
- Gilard, Jacques. (2009). El grupo de Barranquilla «Hacer algo perdurable» (59-122). Rodríguez, Fabio (Ed.). *Plumas y pinceles I. La experiencia artística*

- y literaria del grupo de Barranquilla en el Caribe colombiano al promediar del siglo XX. Universidad de Bérghamo: Italia.
- Giunta, Andrea. (1996). América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte Latinoamericano. En *International Seminar Art Studies from Latin America*. Oaxaca: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Rockefeller Foundation.
- Giunta, Andrea. (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política*, Arte argentino en los años sesenta. Buenos Aires: Paidós.
- Giunta, Andrea. (2003). Adiós a la periferia. Vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina. *Blanco sobre Blanco*, v.5 n.8, pp.105-117.
- Giunta, Andrea. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin?*. Buenos Aires: Fundación arteBA.
- González, Danny. (2010). *La crítica y la literatura de arte en el suplemento del caribe (1973 – 1979). Un estudio aproximativo de su desarrollo en el caribe continental colombiano*. Barranquilla: Universidad Nacional de Colombia.^[L]_[SEP]
- Gordon, Michael. (2012). *Pan-American Dreams: Art, Politics, and Museum-Making at the OAS, 1948-1976*. Tesis Doctoral, Universidad de Texas, Austin.
- Grau. (s.f). Disponible en: <https://museocasagrau.com/biografia.html>. Sitio web visitado el 9 de junio de 2018.
- Gutiérrez, Edgar & Elisabeth Cunín. (2006). *Fiestas y carnavales en Colombia: la puesta en escena de las identidades*. Cartagena: La Carreta Editores.
- Hernando Lemaitre. (s.f). URL: http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Hernando_Lemaitre. Sitio web visitado el 9 de junio de 2018.
- Herrera, María. (2011). *Emergencia del arte conceptual en Colombia (1968-1982)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Histórico salario Mínimo. Estadísticas Monetarias y Financieras. (2008). Banco de la República; Función Pública. URL: <https://actualicese.com/herramientas/AspectosLaborales/Historico-salario-minimo-Minproteccion.pdf>. Sitio web visitado el 30 de julio de 2019.
- Institución Universitaria de Bellas Artes y Ciencias de Bolívar (UNIBAC). Nuestra historia. URL: http://online.unibac.edu.co/index.php?option=com_content&view=article&id=6:nuestra-historia-institucion-universitaria-bellas-artes&catid=20&Itemid=144&showall=1&limitstart=. Sitio web visitado el 9 junio de 2018.

- Jara, Natalia. (2012). *Los proyectos críticos de Marta Traba y Nelly Richard: Trayectos de la escritura sobre arte en Latinoamérica*. Tesis para optar al grado de Magíster en Artes, mención Teoría e Historia del arte Universidad de Chile.
- Jaramillo, Carmen M. (2005). "Una aproximación a la consolidación del arte moderno en Colombia." En *Textos: Arte, política y crítica*:13–28.
- Jaramillo, Carmen M. (2013). "Fisuras en el arte moderno: Nuevas propuestas." En *Colombia, años 70: Revista al arte colombiano*: 5-73.
- Jaramillo, Carmen M. (2005). Una aproximación a la consolidación del arte moderno en Colombia (13–28). En: *Textos: Arte, política y crítica*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Jaramillo, Carmen. (2001). *Alejandro Obregón. El mago del Caribe*. Bogotá: Asociación de Amigos del Museo Nacional.
- Laverde, María. (2002). Enrique Grau. La figuración y sus laberintos. *Nómadas*. 17. Pp. 123-145.
- Leigh, M. A. (2008). *Building the Image of Modern Art. The Rhetoric of Two Museums and the Representation and Canonization of Modern Art (1935-1975): The Stedelijk Museum in Amsterdam and the Museum of Modern Art in New York*. Tesis de Doctorado, Universidad de Leiden, Países Bajos.
- López, Fernando. (1995). *Directorio de Museos de Colombia. Edición 1995-1996*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.
- López, William. (2007). La crítica de arte en Colombia: Amnesias de una tradición. *Los pasos sobre las huellas. Ensayos de crítica de arte*. Bogotá: Ministerio de Cultura- Universidad de Los Andes.
- López, William. (2011). *Museos, Patrimonio Cultural y Mecenazgo: los límites conceptuales de la financiación de las instituciones de la memoria en Colombia*. Medellín: Avendaño - Universidad Nacional de Colombia.
- López, William. (2018). *El Museo de Arte Moderno de Bogotá y la automatización del campo cultural en Colombia (1955 - 1962): fundación y refundaciones*. Tesis de Doctorado en Arte y Arquitectura, Facultad de Artes de la Universidad Nacional, Bogotá.
- Mapa Vectorial de Cartagena de Indias. URL: <http://www.bc-maps.com/wp-content/uploads/2012/06/CARTAGENA-DE-INDIAS-2-1024x1024.jpg>. Sitio web visitado el 2 de agosto de 2019.
- Marambio, Matías. (2013). *Campo intelectual y artes visuales: Marta Traba y la formación de una crítica artística Latinoamericana*. Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos. Universidad de Chile: Santiago de Chile.
- Marambio, Matías. (2015). *Cultura de la resistencia y estética del deterioro*.

- Marta Traba y la articulación conceptual de la crítica artística latinoamericana. *Aisthesis*, v. 57, pp. 143-164.
- Marambio, Matías. (2015a). “Marta Traba: diálogos entre teoría social y crítica artística en América Latina durante los sesenta”. *Cuaderno de Pensamiento Latinoamericano*, v.20, pp. 36-55
- Marín, Elizabeth. (2005). *Multiculturalismo y crítica poscolonial: la diáspora artística Latinoamericana (1990-2000)*. Tesis de Doctorado en Historia del Arte. Universidad de Barcelona. Facultad de Geografía e Historia. Barcelona.
- Martínez, Ana Teresa. (2013). Intelectuales de provincia: entre lo local y lo periférico. *Prismas, Revista de historia intelectual*, v. 17, pp. 169-180.
- Martínez, Ana. (2007). *Pierre Bourdieu: Razones y lecciones de una práctica sociológica. Del estructuralismo genético a la sociología prerrelexiva*. Buenos Aires: Manantial.
- Martínez, María Clara y Germán Rubiano. 1991. “Cronología de Grau con referencias a la pintura figurativa en América Latina”. En *Enrique Grau. Artista colombiano*. Bogotá: Amazonas Editores Ltda.
- Medina, Álvaro. (2009). Poéticas visuales del *Caribe colombiano* al promediar el siglo XX. Leo Matiz, Enrique Grau, Alejandro Obregón, Cecilia Porras, Nereo, Orlando “Figurita” Rivera y Noé León. (215-242). En: Rodríguez, Fabio (Ed.). *Plumas y pinceles I. La experiencia artística y literaria del grupo de Barranquilla en el Caribe colombiano al promediar del siglo XX*. Universidad de Bérghamo: Italia.
- Meisel Roca, Adolfo. (2015). “Los Reichel –Dolmatoff en Cartagena, Colombia 1954- 1960: Excavando el terreno virgen”. *Baukura*, 7 3-19
- Mejía, Juan Luis. (2004). ¿Derechos sin Estado? Tres momentos de la institucionalidad cultural en América Latina. *Pensar Iberoamérica*, v. 7. URL: <http://www.oei.es/historico/pensariberoamerica/ric07a05.htm>. Sitio web visitado el 10 de noviembre de 2017.
- Melo, Jorge. (1990). “Algunas consideraciones globales sobre “modernidad” y “modernización” en el caso colombiano”. En *Análisis político*. 10: 23-36
- Melo, Jorge. (2001). Economía, Cultura y Mecenazgo. En *Economía y cultura: La tercera cara de la moneda* (pp. 127-173). Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Mesa, Alexandra. (2017). Tiempo para coleccionar arte moderno: Colección de arte y sala de exposiciones del Banco de la República de Colombia, 1957-1963. *La Tadeo Dearte*, v.3, n.3), pp. 10 -33. URL: <https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/ltd/article/view/1291/1314>. Sitio web visitado el 18 de junio de 2016.

- Mesa, Alexandra. (2016). “Museo de Arte Moderno de Bogotá: primera pincelada, 1963–1965”. *Quintana*, v.15, pp. 203-222.
- Mestra, Luis. (2010). La prensa: espacio de poder y opinión pública en Cartagena, 1920-1940. *Palobra*, v.12, pp. 150- 164.
- Muñoz, Enrique. (2007). *Cartagena festiva: el 11 de noviembre y sus signos culturales*. Cartagena: Concurso Nacional de Belleza.
- Obando, Luis. (2018). “Aportes de la institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar (unibac) a la identidad visual caribe en la ciudad de Cartagena de Indias”. Tesis de Magister en Estudios del Caribe. Universidad Nacional, Sede Caribe, Cartagena.
- Ochoa, Antonio. (2010). Breve bibliografía para la historia de la Museología en Colombia. *Cuadernos de Curaduría*, v. 11, pp. 2 -4. URL: http://190.26.211.126/inbox/files/docs/Breve_bibliografia_para_la_historia_de_la_Museologia_en_Colombia.pdf. Sitio web visitado el 7 agosto de 2016.
- Olivar, Dagmary. (2014). Del americanismo al latinoamericanismo: artes visuales en la década del setenta. *Semiesfera*, v. 2, pp. 1-24. URL: www.uc3m.es/semiosfera, Sitio web visitado el 4 de agosto de 2019.
- Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación la ciencia y la cultura (OEI). (2014, 25 de marzo). URL: http://www.sinic.gov.co/oei/paginas/informe/informe_21.asp. Sitio web visitado el 7 de agosto de 2016.
- Perdomo, Teresa. (2018). *Colección fundante del Museo de Arte Moderno de Cartagena*. Tesis inédita de Maestría, Universidad de Antioquia, Medellín.
- Pinzón-Sinuco, Andrés. (2013, 15 de septiembre). Una acuarela que no se desgasta en el tiempo. *El Universal*. URL: <http://www.eluniversal.com.co/suplementos/facetitas/una-acuarela-que-no-se-desgasta-en-el-tiempo-134653>. Sitio web visitado el 10 febrero de 2018.
- Plaza, Carlos. (2011). “Arquitectura militar en Italia en el siglo XVI y la aportación española: el caso de Florencia y Siena”. Huertas, S.; Gil, I.; García, S.; Tain, M.(Eds). *Actas del séptimo congreso de Historia de la Construcción*. Madrid. Instituto Juan de Herrera
- Polanco, Eduardo, Teresa Perdomo, Carlos Julio & Marta Wiesner. (2008). *Ampliación y restauración del Museo de Arte Moderno de Cartagena (MAM)*. Proyecto de Especialización, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Cartagena.
- Ramírez, Isabel (2016). Génesis de la Academia de Bellas Artes de Bolívar. El arte en la consolidación de las ideas de cultura y civilización a finales del

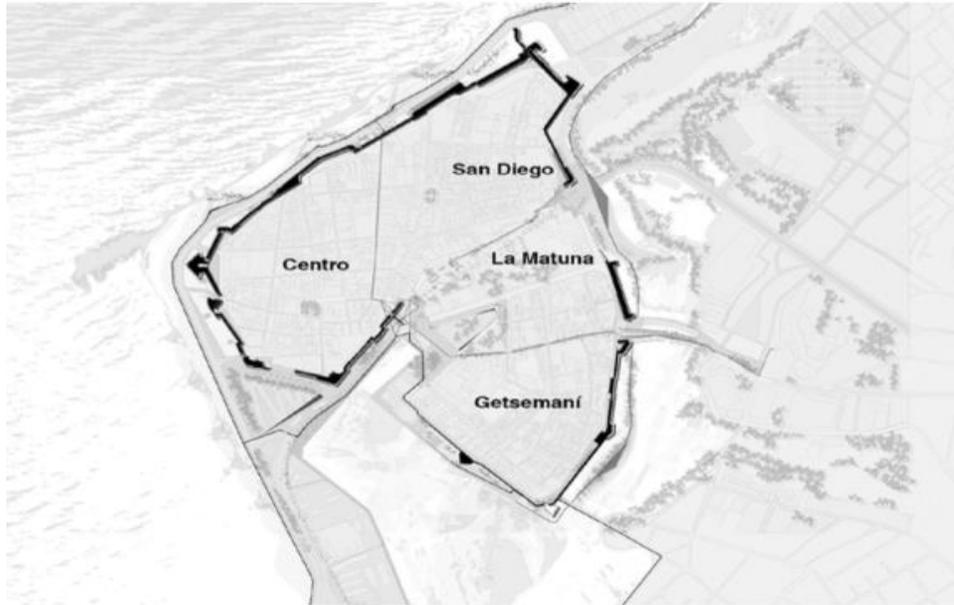
- siglo XIX, en Cartagena. En K. David, & K. Moreno (Eds.), *Bellas Artes como historia de Cartagena*. Cartagena: UNIBAC
- Ramírez, Isabel (2017b). *Arte y Modernidad en el Caribe colombiano, Procesos locales y circuitos regionales, nacionales y transnacionales de la vanguardia artística costeña, 1940 -1963*. Universidad Nacional de Colombia, Doctorado en Arte y Arquitectura. Bogotá.
- Ramírez, Isabel. (2010). *El Arte en Cartagena a través de la Colección del Banco de la República*. Bogotá: Banco de la República.
- Ramírez, Isabel. (2011). Ampliando el mapa. Nuevas aproximaciones a los procesos locales y regionales en la historia del arte moderno en colombiano. El caso de Barranquilla y Cartagena. En Giunta, Andrea (Ed.), *Encuentro de investigaciones emergentes: reflexiones, historias y miradas* (pp. 112- 216). Bogotá: Instituto Distrital de las Artes - Universidad Jorge Tadeo lozano.
- Ramírez, Isabel. (2012). Cecilia Porras: un hito de ruptura en las artes plásticas en Cartagena a mediados del siglo XX. *Memoria y Sociedad*, v.33, pp.100-129.
- Ramírez, Isabel. (2013). *Obregón. Geografías pictóricas*. Brasil: Ministerio de Relaciones Exteriores de Colombia-Ministerio de Relaciones Exteriores de Brasil.
- Ramírez, Isabel. (2015). La Primera Feria de Arte de Cartagena de Indias en 1940. Fracturas del orden cultural centenarista y enunciación de una vanguardia artística local. En Abello, Alberto & Francisco Flórez (Eds.), *Los desterrados del paraíso. Raza, pobreza y cultura en Cartagena de Indias* (pp. 316-384). Cartagena: Maremágnum.
- Ramírez, Isabel. (2017). Arte latinoamericano en el Caribe colombiano. Los Salones Interamericanos de Arte Moderno de Cartagena (1959) y Barranquilla (1960 y 1963). *Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, v.11 n.2, pp. 135-143.
- Ramírez, Isabel. (2017a). La idea de lo propio y la enunciación de una vanguardia artística local: Enrique Grau y el movimiento *Mar y Cielo* en Cartagena, 1940. *H-ART*. pp. 26-45
- Ramírez, Isabel. (2018). *Fragmentos de modernidad. Una mujer artista, dos instituciones y una idea en el arte en Cartagena*. Cartagena: Banco de la República Subgerencia Cultural.
- Ramírez González, Imelda (2012). *El arte de los años setenta y la fundación del Museo de Arte Moderno de Medellín*. Medellín: Colección Arena.

- Rey, Germán. (2010). Las políticas culturales en Colombia: la progresiva transformación de sus comprensiones. *Compendio de políticas culturales en Colombia*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Rizo, José. (2012). *Historia del Centro de Convenciones de Cartagena. Gestación y Nacimiento*. Cartagena: Tecnar.
- Rodríguez, Fabio (Ed.). (2009). *Plumas y Pinceles. La experiencia artística y literaria del grupo de Barranquilla en el Caribe colombiano al promediar del siglo XX*. Italia: Bérgamo University Press (7-20).
- Rossi, Cristina. (2016). Redes latinoamericanas de arte constructivo. *Cuaderno 60. Cuaderno del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, v.17 n.60, pp. 103 -125.
- Rueda, Ricardo, Miguel González, Álvaro Rodríguez, Luis Gonzales & María Ocampo. (1974). *La población de Colombia*. Comité for internacional coordination of National research in demography- Asociación Colombia para Estudios de la Población. URL: <http://www.cicred.org/Eng/Publications/pdf/c-c9.pdf>. Sitio web visitado el 30 de julio de 2019.
- Rueda, Santiago. (2008). Breve Revisión de los contextos sociales y culturales en la formación de los museos de arte moderno en Colombia. *Calle 14*. Fondo De Publicaciones Universidad Distrital Francisco José De Caldas. pp. 59 - 70.
- Ruiz, Jorge & Valentina Marulanda. (1976). *La política Cultural en Colombia*. Paris: Organización de las Nacionales Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
- Sourdis, Adelaida. (2008). Cartagena de Indias, visión panorámica. *Credencial Historia*. 222. URL: <http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-222>. Sitio web visitado el 10 de diciembre de 2018.
- Tabares, Katherine. (2012). *Museo de artistas para artistas: El caso del Museo Rayo en Roldanillo, 1981-1995*. Tesis de Maestría, Universidad del Valle, Valle del Cauca.
- Toledo, Fernando. (2009). *Museo de arte moderno de Cartagena de indias*. Bogotá: Villegas Editores.
- Traba, Marta. (1960). "La Pintura de hoy en Colombia." En *Revista Plástica*, 17 (2):2-4.
- Traba, Marta. (1994). *El arte de América Latina. 1900- 1980*. New York: Banco Interamericano de Desarrollo.

- Trujillo, María E. (2000). Las artes plásticas en Cartagena en el siglo XX. En Calvo, H. & Adolfo Meisel. (Eds.), *Cartagena de Indias en el siglo XX*. Cartagena.
- Vallejo, Maryluz. (octubre 5 de 2016). “Con el ojo puesto en las revoluciones artísticas”. *Cromos*. <https://www.elspectador.com/cromos/especial/cromos-100/con-el-ojo-puesto-en-las-revoluciones-artisticas>
- Vera, Alfredo. (2010). “La arquitectura militar del renacimiento a través de los tratadistas de los siglos XV-XVI”. Tesis doctoral. Escuela técnica superior de arquitectura de Valencia. España.
- Visacovsky, Sergio. (2005). El temor a escribir sobre historias sagradas. Memoria social, moralidad política y audiencias nativas en la Argentina. En Frederic, Sabrina & Germán Soprano (Comp.), *Cultura y política en etnografías sobre la Argentina* (pp. 271- 313), Buenos Aires: Universidad de Quilmes.
- Williams, Raymond. (1980). *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península
- Zabaleta, Ricardo. (2017). *Arquitectura moderna en Cartagena de Indias, Colombia. Reconocimiento y valoración, 1926 -1970*. Tesis Doctoral, Universidad de Granada, España.

Anexos

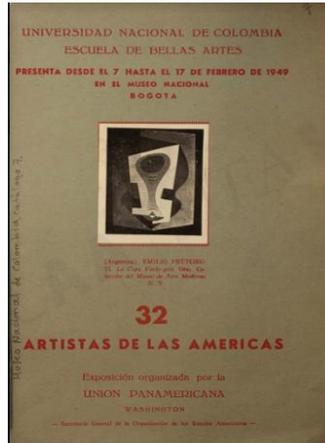
Anexo No. 1. Cordón amurallado del Centro histórico de Cartagena (Bassois y Soutto-Colón, 2020)



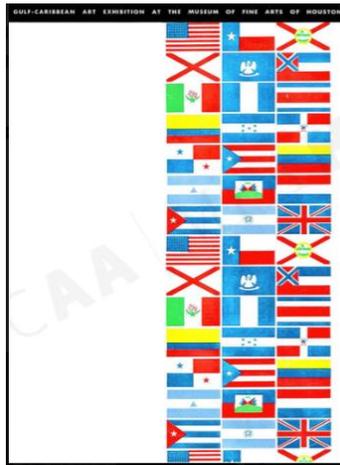
Anexo No.2. Obregón, Grau, Wiedemann, Ramírez Villamizar, Botero y Villegas (Díaz, 1960)



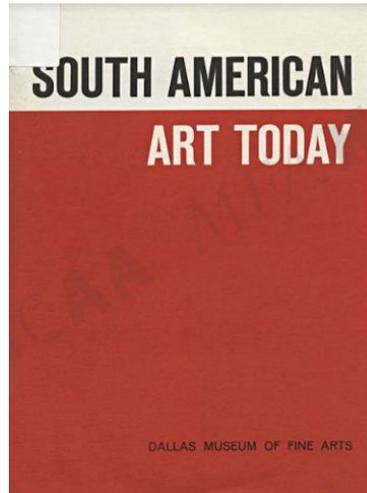
Anexo No. 3. Catálogo de “32 Artistas de las Américas” (Gómez Sicre, 1949)



Anexo No.4. Catálogo de “Gulf-Caribbean art exhibition” (Gómez Sicre, 1956).



Anexo No. 5. Catálogo de “South American Art Today” (Gómez Sicre, 1959).



Anexo No 6. Conferencia de Gómez Sicre en el Claustro de la Universidad Cartagena (“Aportes de la America”, mayo 30 de 1959)



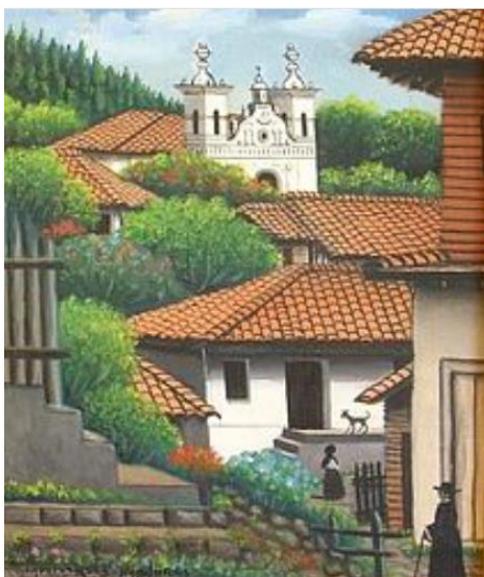
Anexo No. 7. Inauguración de la Exposición en 1959 (“Exposición latinoamericana”, 26 de mayo de 1959: p.1).



Anexo No. 8. Velásquez, “Vista de San Antonio de Oriente” (1957)
(Latinamericanart.com,2020)



Anexo No. 9. Velásquez, “San Antonio de Oriente” (1957)
(Latinamericanart.com,2020)



Anexo No. 10. Grau, “Mesa con brisero” (1957) (Villegas Editores,2020)



Anexo No. 11. Grau, “Lámpara, naturaleza muerta” (1957) (Artnet.com,2020)



Anexo No. 12. Grau, “Sol Rojo” (1958) (Artnet.com,2020)



Anexo No. 13. Obregón, “Cóndor” (1958) (Eluniversal.com, junio 8 de 2010)



Anexo No. 14. Obregón, “Toro-Cóndor” (1958) (Mcart.com,2020)



Anexo No. 15. Cuevas, “La evolución del hombre” (1958) (Artnet.com, 2020)



Anexo No. 16. Cuevas, “Sin título” (1958) (Artnet.com, 2020)



Anexo No. 17. Cuevas, “El carnicero” (s.f)



Anexo No. 18. Palacio de la Inquisición (Stern, septiembre 26 de 1960)



Anexo No. 19. Galería el Zaguán (Lastra, 1966).



Anexo No. 20. “Noche de Luna” (1958) de Bermúdez Vásquez (Cavadia, 2015)



Anexo No.22. “Tema simple” (1950) de Grillo (Cavadia, 2015)



Anexo No. 23. Obra sin título (1950) de Manaure (Cavadia, 2015)



Anexo No.24. “Estudio en rojo VI” (1952) de Portocarrero (Cavadia, 2015)



Anexo No. 25. “Juglares” (1955) de Bermúdez (Toledo, 2009)



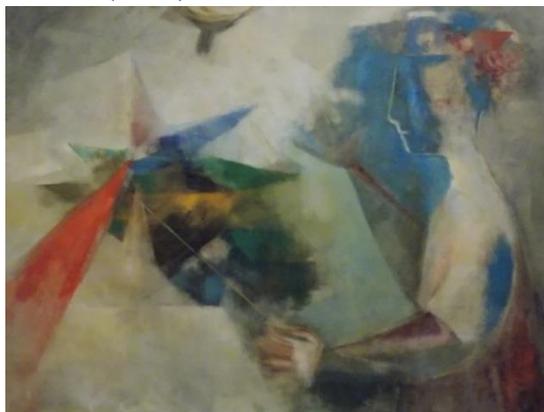
Anexo No. 26. “Fruta nocturna” (1957) de Morales (Toledo, 2019)



Anexo No. 27. “Objeto negro” (1957) de Vidas (Cavadia, 2015)



Anexo No. 28. “Rehilete” (1958) de Porras (Toledo, 2009)



Anexo No. 29. Obra sin título (1958) de De Szyszlo (Cavadia, 2015)



Anexo No. 30. Gómez Jaramillo, “Bodegón” (1948) (Villegaseditores.com,2020)



Anexo No. 31. Gómez Jaramillo, “Bodegón” (1957) (Villegaseditores.com,2020)



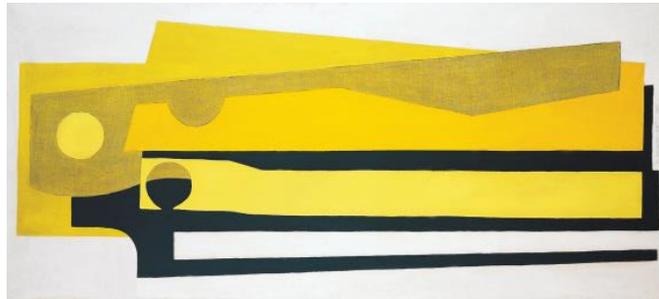
Anexo No. 32. Gómez Jaramillo, “Bodegón” (1957) (Villegaseditores.com,2020)



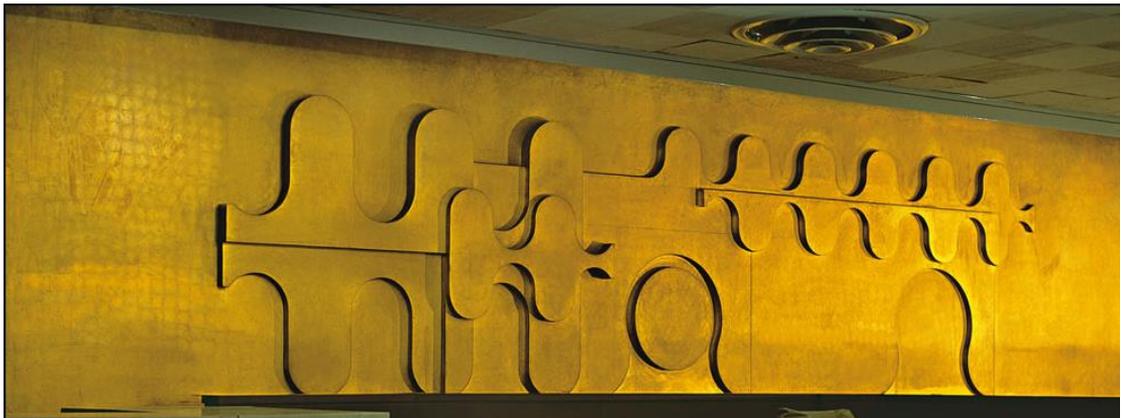
Anexo No. 33. Ramírez Villamizar “El Dorado” (1957) (Perdomo, 2018)



Anexo No. 34. Ramírez Villamizar, “Dorado No. 2” (1958) (BLAA,2019)



Anexo No. 35. Ramírez Villamizar “El Dorado” (1958) (Ciudadviva.com,2020)



Anexo No. 36. Gil, “ Bodegón grande” (1958) (Toledo, 2009)



Anexo No. 37. Loochkartt, “Balletista” (1959) (Cavadia, 2015)



Anexo No. 38. Valencia Rey, “Sin título” (1958) (Toledo, 2009)



Anexo No. 39. Estatutos del Museo (1972:008175)

008175

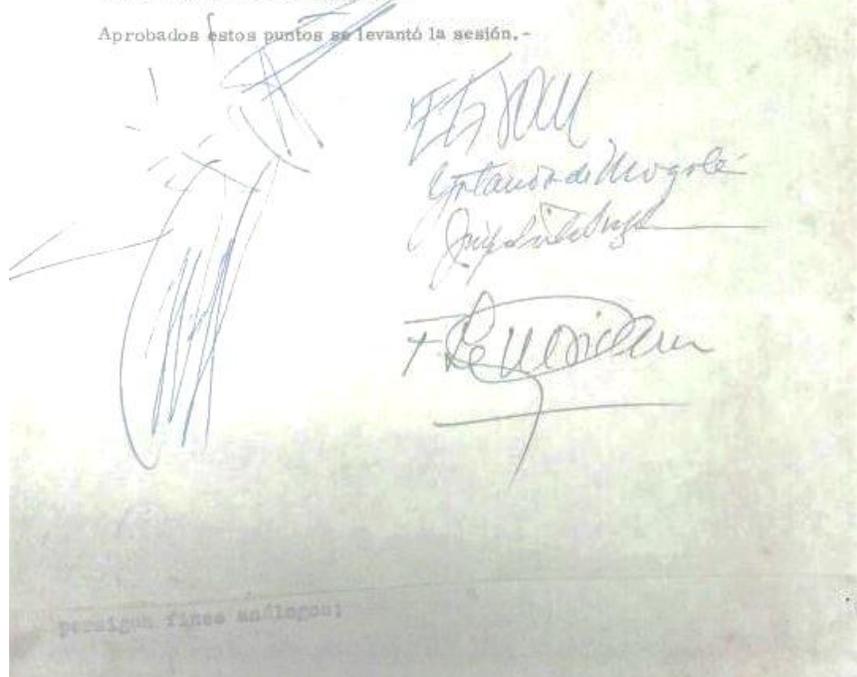
A los 23 días del mes de Mayo del año en curso en el despacho de la Directora de Relaciones Públicas de la Alcaldía de Cartagena, se reunieron las siguientes personas: Enrique Grau, Fulgencio Lequerica, Jaime Gómez O'Byrne, Héctor Díaz, Alejandro Obregón, Josefina de Urzola en representación del señor Alcalde y Yolanda de Mogollón. - El objeto de esta reunión fue la organización del Museo de Arte Moderno de Cartagena. - Se trataron los siguientes puntos:

- 1o. Revisión de los Estatutos que deben regir dicha institución. -
- 2o. Elegir Director, Sub-Director y Secretaria, nombramientos recaídos en las personas de Enrique Grau, Alejandro Obregón y Yolanda de Mogollón respectivamente. -

Así mismo quedó acordado que el fin de este Museo es fomentar el progreso de los Artes plásticos y de la cultura en su expresión actual mediante exposiciones, adquisición y conservación de obras de arte. Acercar el conocimiento de todo movimiento Artístico contemporáneo, y promover en el medio el desarrollo del gusto artístico por medio de Conferencias cursos etc. -

Así mismo se aprobó de conformidad con los estatutos que son miembros del Consejo Directivo del Museo los que firman esta acta, y se consideran socios de esta institución las personas o entidades que se vinculen en una forma u otra del progreso del Museo. Miembros asesores aquellas personas que el Director considere que por sus reconocidas capacidades pueda contribuir a la buena marcha de la institución. -

Aprobados estos puntos se levantó la sesión. -



The image shows a document with several handwritten signatures and a large scribble. The signatures are in blue ink. One signature is clearly legible as 'Yolanda de Mogollón'. Another signature below it appears to be 'Alejandro Obregón'. A third signature below that is 'Enrique Grau'. There is a large, dark scribble on the left side of the page, possibly covering another signature or stamp. At the bottom of the page, there is a faint stamp that reads 'para que firme análoga'.

Anexo No. 40. Logo Museo de Arte Moderno



Anexo No. 41. Yolanda Pupo (“intimidades del Museo”, marzo 12 de 1977).



Anexo No. 42. Junta directiva del MAMC, 1972-1979 (Cavadia, 2019).

	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979
Director	Enrique Grau							
Subdirector	Alejandro Obregón							
Secretaria	Yolanda Pupo							
Miembros Honorario (alcalde)	Enrique Zurek Mesa	Juan C. Arango Álvarez	León Trujillo Vélez	Raymundo Angulo Pizarro	Fidel Borge	Jorge Enrique Rizo	Roberto Gedeón Ghisays	
Integrantes	Héctor Díaz; Jaime Gómez O’Byrne; Fulgencio Lequerica							
Miembros invitados						Carmenza De Cesáreo de De la Vega; Reimundo Aldana; Antonio Pretelt		

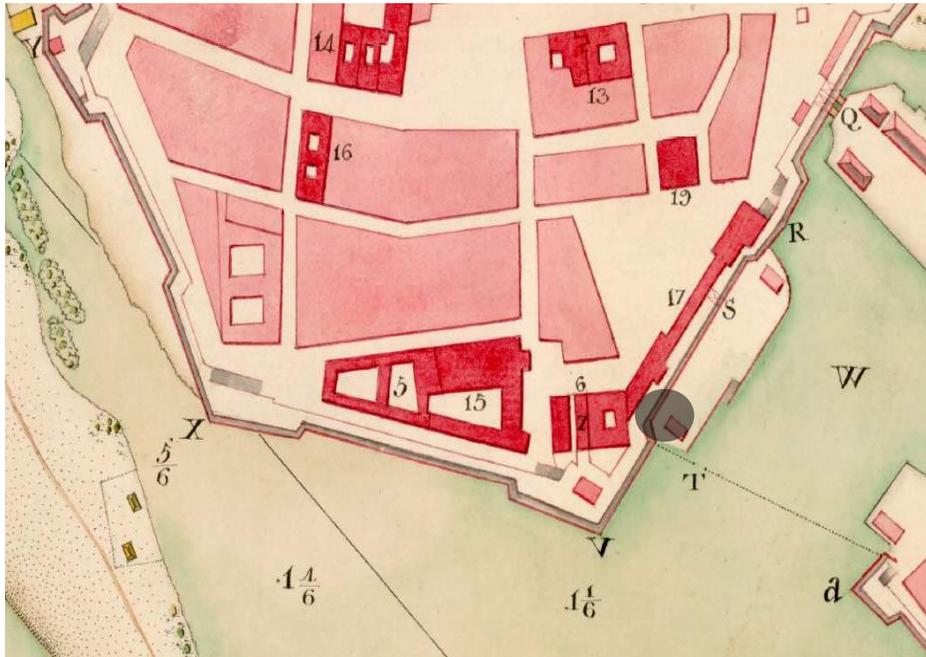
Anexo No.43. Asistente de Dirección de la Galería del Banco Ganadero (“La galería”, diciembre 30 de 1977: 5).



Anexo No. 44. Alcaldía de Cartagena de Indias (Bolivarense.com, 2020)



Anexo No. 45. Fragmento del mapa de la ciudad principio del siglo XIX (Anguiano,1808).



*Locación del Museo corresponde al círculo sombreado con el número 6. Almacén de carpintería (frente) y 7. Sala de Armas (posterior).

Anexo No. 46. Frente del Museo de Arte Moderno edificio colonial (Cartagenainfo,2020)



Anexo No. 47. Mapa de barrios de Cartagena (“Mapa vectorial Cartagena”, s.f.)



*Centro histórico corresponde al círculo sombreado.

Anexo No. 48. Escalera del Museo (Cavadia, 2015)



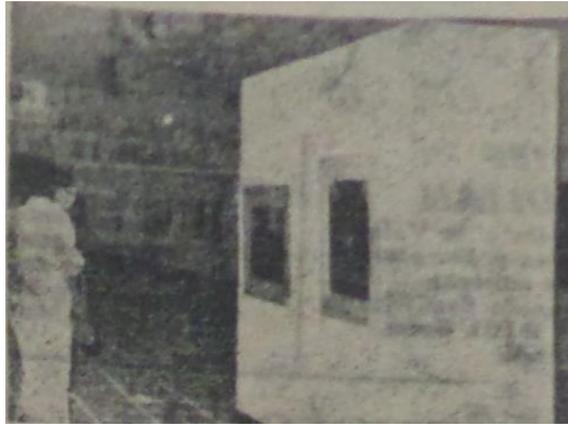
Anexo No. 49. Entrepiso del Museo (Cavadia, 2015)



Anexo No. 50. Estructura del techo (Tendal) del Museo (Cavadia, 2015)



Anexo No. 51. Aspecto interior del MAMC (1) (“El Museo de Arte Moderno”, marzo 24 de 1982: 4).



Anexo No. 52. Aspecto interior del MAMC (2) (“El Museo de Arte Moderno”, marzo 24 de 1982: 4).



Anexo No. 53. Folleto institucional (“MAMC”, s.f.)

