

Colección de
Estudios y
Gestión
Cultural

**El valor del arte:
una historia de las
primeras galerías de
arte en Colombia
(1948-1957)**

Autores

Julián Camilo Serna Lancheros



© **Universidad EAN**
Carrera 11 No. 78-47
Bogotá D.C., Colombia
2011

CONSEJO SUPERIOR

Cecilia Crissien de Perico	Carlos Evelio Ramírez Cardona
Presidenta	Consejero Fundador
Carlos Mauricio Álvarez Cabrera	Álvaro Otto Rubio Salas
Primer Vicepresidente y Consejero	Consejero Vitalicio
Egresado	Martha Lucía Ramírez
Roque González Garzón	Consejera-Empresaria de la Mediana y Gran Empresa
Segundo Vicepresidente	Omar Alonso Patiño Castro
Consejeros	Consejero Representante de los Docentes
Hildebrando Perico Afanador	Jennifer Marcela Flórez Blanco
Presidente Honorario y Consejero Fundador	Consejera Representante de los Estudiantes
Carlos Alfonso Crissien Aldana	
Consejero Fundador	

DIRECTIVAS

Rector	Vicerrector de Planeación
Jorge Enrique Silva Duarte	Ruben Darío Gómez Saldaña
Vicerrector de Formación	Vicerrectora de Extensión y Proyección Social
José David Marín Enriquez	María del Carmen Sanabria Carmona
Vicerrector de Investigación	Vicerrector Financiero y de Recursos Físicos
Carlos Largacha Martínez	Juan Enrique Castañeda Mateus

Prohibida la reproducción
parcial o total de esta obra sin autorización de la
Universidad EAN

La edición de este texto estuvo a cargo de la Vicerrectoría
de Investigación
Grupo Gestión del conocimiento

Revisión de estilo

Flor Nidia Rodríguez

Diagramación

Nayibe Rojas

Serna Lancheros, Julián Camilo

El valor del arte : una historia de las primeras galerías de arte en Colombia

[Recurso electrónico] / Juan Camilo Serna Lancheros. -- Bogotá : Universidad EAN,
2011. -- (Colección de Estudios y Gestión Cultural)

38 p.

ISBN: 978-958-756-085-5

1. Galerías de arte - Historia - Colombia
2. Desarrollo cultural

708.986 CDD

Introducción

Hacia 1948, el recién posicionado director de la Escuela de Bellas Artes, Alejandro Obregón, le concede una entrevista a la revista *Cromos* que se titula “Los pintores no tienen porvenir en Colombia”. En dicha entrevista, el pintor de veintiocho años señala los principales problemas que encuentra para ejercer su profesión en el circuito artístico colombiano. Como respuesta a la pregunta por las posibilidades que tiene un estudiante de la escuela que dirige una vez este se gradúa, Obregón asegura:

“En Colombia el pintor no tiene ningún estímulo.

Un artista dura seis años aprendiendo la técnica de la pintura en la Escuela de Bellas Artes y, al cabo de ese lapso, sale armado de sus conocimientos a enfrentarse con la vida y se encuentra con que lo que ha aprendido apenas le sirve para una íntima satisfacción. En cualquier otra profesión, el individuo que termina sus estudios entra a ganar dinero, a proporcionarse los medios de subsistencia, en la pintura y la escultura, el artista que culmina su carrera apenas tiene como objeto inmediato ingresar al profesorado de la *Escuela de Bellas Artes*. Entonces tiene usted que se forma un círculo vicioso: el individuo aprende para saber y luego sabe para enseñar.” (Cabana, 1948).

En el mismo reportaje Obregón manifiesta su pesimismo con respecto al porvenir de la Escuela de Bellas Artes. Para entonces la escuela de la Universidad Nacional de Colombia era el principal y, prácticamente el único², centro de formación de artistas del país. En Colombia, la Escuela de Bellas Artes se fundó en el año de 1886 como un proyecto Estatal para el fomento cultural del país y desde entonces se instaura la profesionalización de la actividad de los artistas plásticos. Desde ese entonces, una institución académica acreditaba a los artistas como profesionales ante un entorno social. Pero sesenta años después, el director de la Escuela duda de su pertinencia en un país

² Para ese momento también estaba en funcionamiento el programa para mujeres de la Universidad Javeriana Arte y Decoración y la Escuela de Bellas Artes de Medellín.

cuyos únicos horizontes que les ofrece a sus artistas se limitan a la actividad académica. La preocupación de Obregón es apenas natural al no encontrar otro tipo de instancias que inserten al artista dentro del entorno social y un lugar que más allá de la academia le permita pensar a los artistas como profesionales. Asimismo, el director de la Escuela señala la manera como el gobierno invierte en la formación de sus artistas pero que no les da más estímulos para ejercer los conocimientos aprendidos. Obregón continúa:

“Lo más importante de todo es que el Estado les preste apoyo. Que los pintores no tengan que salir a trabajar como dibujantes de arquitectura o de geografía para poder subsistir. Que así como los médicos se gradúan en medicina y salen a ejercer su profesión, y los abogados se gradúan en derecho y se dedican al ejercicio de los códigos, así los pintores y escultores puedan salir a ejercer lo que han aprendido. [...] Y, entonces tenemos la curiosa situación de que es el propio Gobierno que invierte varios miles de pesos anualmente en la preparación de su artistas, sea el mismo que impide, luego, que estos artistas tengan campo donde manifestar sus conocimientos.” (Cabana, 1948).

Para el momento en que Alejandro Obregón hace estas declaraciones, el incentivo que el Gobierno le proporcionaba a los artistas era la academia y el Salón Anual de Artista Colombianos que operó desde 1940 hasta 1947. Este evento tenía el propósito de acercar a un público más amplio a la producción artística del país a partir de la iniciativa del Ministerio de Educación. Como alternativa al Salón oficial existían pequeñas salas de exhibición, propiedad de sociedades profesionales como la Sociedad de Ingenieros o la Sociedad Colombiana de Arquitectos que eran prestadas para que los artistas organizaran muestras de su propia obra y espacio que era propiedad de Gobierno como la Biblioteca Nacional, los pasillos del Teatro Colón y la recién inaugurada sede del Museo Nacional de Colombia. Gracias a los sucesos del 9 de abril de 1948, la iniciativa de los salones oficiales fue suspendida haciendo que dejara de existir una instancia que a gran escala conectara al circuito artístico con un público general. Sin un salón que recogiera la producción artística más relevante del país en un solo evento, la oferta cultural se dispersaba en pequeñas exposiciones. Esta ausencia de estímulos oficiales hizo que se agravara el problema de la legitimidad que los artistas tenían como profesionales ante el entorno social colombiano, porque además de haber una ausencia de público, el poco que existía tampoco tenía las herramientas para entender el trabajo de los nuevos artistas. Con respecto a la valoración que su trabajo le merece por parte del público Obregón prosigue:

“Pero, como le digo, en la actualidad —y eso se lo digo como pintor que soy—, la profesión apenas sirve como una afición personal y para que la gente diga: “a ese le dio la goma de pintar.” Yo pinto por encargo un retrato, que es apenas la reproducción de una fotografía, y me lo pagan bien. Pero, en cambio, pinto un cuadro en el que pongo no solamente toda la técnica de mi arte sino, temperamento, lo envío a una exposición y es casi seguro que nadie le da mayor importancia. Y dígame si no es deprimente para uno que sabe que aquello está bien, que aquello es arte, ver cómo se pierden los esfuerzos sin encontrar estímulos en ninguna parte.” (Cabana, 1948).

Como ejemplo del punto de Obregón, encontramos en agosto del 48 la exposición del pintor Ricardo Gómez Campusano en el Museo Nacional de Colombia. El trabajo del pintor era típico de la generación de artista que luego de terminar sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Bogotá viajaron a Madrid para estudiar en la Escuela de San Fernando. Este era un artista apegado a la realidad propia de los códigos académicos de pintura y su trabajo se puede encasillar en géneros como el retrato, el paisaje o las escenas de costumbres. En ese momento este pintor tenía cincuenta y siete años, para ese entonces se podría decir que su trabajo era conservador con la tradición pictórica y, tal vez, por este motivo era bien acogido por el público colombiano que se identificaba con estos códigos estéticos. Según dice el reportaje de la exposición este “es un artista comercializado, se dice, porque sus pinturas gozan de extraordinaria demanda. En casi todos los hogares de Bogotá y de la mayor parte de las capitales del departamento, hay cuadros suyos. Con los colores y el pincel se ha hecho un capital.”(Moreno, 1948). Principalmente este capital se hizo a partir de la realización de retratos por encargo y en exposiciones autogestionadas en diversos lugares del país donde él mismo vendía directamente su trabajo.

En contravía al trabajo de artistas como Campusano, que procuraba realizar una imitación fiel de la naturaleza a través de la pintura, a mediados del siglo XX en Colombia comienza a verse una nueva generación de artistas que fueron incursionando en la implementación de nuevos códigos estéticos. Unos artistas que desde su obra comienzan a replantear las maneras de representar y los usos que se le dan a su trabajo para poner al día el arte del país con respecto a las tendencias internacionales. A la cabeza de este grupo encontramos a Alejandro Obregón (Abril, 1973) que durante su corta permanencia como director de la Escuela de Bellas Artes (de 1948 a mediados

de 1949) logró replantear el programa de la carrera para desplazar el discurso académico con lineamientos encaminados a reflexionar sobre las diferentes posibilidades estéticas implicadas en el arte moderno. Como parte de la propuesta formativa liderada por Obregón, éste organizó varias exposiciones que apuntaban a ese problema. Entre estos eventos se destacan dos muestras de los estudiantes de la academia en 1948, y la organización de la muestras Salón Nacional de Arte Moderno y 32 artistas de las Américas en 1949. Es a partir de estas muestras que se comienza a hablar de arte moderno en el país.

A través de este tipo de gestiones se comienza a perfilar una ruptura con respecto a la tradición de la pintura realista que había imperado en Colombia durante la primera mitad de siglo. El trabajo de los nuevos artistas construye un nuevo tipo de oferta en el mercado simbólico que hace replantear la manera en que se había establecido el trabajo de estos actores culturales en el entorno colombiano. Es así como estos pintores y escultores tienen que construirse para si mismos la posición del artista moderno en Colombia. Un tipo de artista que es un profesional dedicado tiempo completo a su trabajo, indiferente de las exigencias de la política y a los mandamientos de la moral. Un artista que no reconoce más jurisdicción que la norma específica de su arte (Bourdieu, 1995). En el trabajo de estos pintores y escultores se vislumbra la personalidad del artista a través de la búsqueda de un estilo personal en la ejecución e interpretación de sus obras, así mismo, los temas escogidos en las obras son determinados por su propia voluntad. Para que dicha posición tuviera cabida en el país era preciso distanciarse de las maneras imperantes de la producción artística, de la misma manera que se necesitaba educar al público para que tuviera disposición de aceptar este nuevo tipo de producción. Para este fin, se organizaron diferentes muestras por el país que en muchas ocasiones resultaron ser muestras conflictivas con relación a lo que el público estaba dispuesto a reconocer como arte. Al respecto de estos conflictos el crítico de arte Casimiro Eiger apunta sobre la experiencia de este tipo de muestras llevadas a cabo fuera de Bogotá:

“De esto da prueba la acogida, un tanto fría, dispensada a las exhibiciones de obras pictóricas de varios de nuestros pintores más notables, entre ellos algunos de celebridad y valor indiscutibles, que no sólo no alcanzaron un nivel apreciable de ventas, sino que encontraron, en ciertos círculos, una marcada incompreensión, por no decir una verdadera hostilidad. [...] Ciertamente es que se presentan exposiciones. Existe a lo menos un pintor colombiano (cuyo nombre, por razones de discreción, tampoco queremos pronunciar)

que exhibe sus obras en providencia con notable éxito, que viaja a través del territorio nacional en un atmósfera de triunfo, que realiza en todas partes tantas ventas como puede desear y que, finalmente, obtiene los más altos elogios de la crítica local, lo que compara con tal o cual de los más grandes maestros de la pintura. Sólo que, por desgracia, este pintor (no nos aventuramos a llamarlo “artista”) se encuentra entre los más discutibles de los que realizan en la actualidad su obra en Colombia. Entre quienes (muy pocos por fortuna) sacrificaron con frialdad su talento en aras de un éxito inmediato, logrando de manera exclusiva por medio de trucos menos auténticamente pictóricos, gracias a un alabar constante de los gustos vulgares y a la visión viciada de público, es decir, esa parte de público que sólo pide que un cuadro reproduzca la sensación de un objeto conocido, dentro de un ambiente de irremisible cursilería, bañado además de un clima de falsa idealización.” (Eiger, 1949)

Resulta de particular interés que en esta crítica radial el autor se niegue a catalogar como artista al pintor mientras le cuestiona su éxito comercial en relación a la calidad de su trabajo. Es posible que el pintor que el crítico de arte no quiere nombrar sea el mismo Campusano u otro pintor estrechamente vinculado con las propuestas académicas tardías. Dentro de este comentario es evidente la filiación que Eiger tiene con los artistas encaminados a modernizar el arte colombiano. Para el momento en que se emite esta crítica en la Radiodifusora Nacional, el autor es de los impulsores más importantes de este nuevo tipo de estética mediante su actividad que estaba encaminada a formar un público para esta producción. Desde 1948, el crítico comienza a ejercer en la radio reseñas de la actividad plástica de Bogotá que hicieron que se incrementara el interés por el arte moderno mientras que comienza a construir su capital simbólico de estas manifestaciones. (Bourdieu, 1995). A pesar de no caracterizarse como un crítico militante del arte moderno, junto con intelectuales como Walter Engel o Luís Vidales avanzan con criterios sólidos para que se le abra un espacio al arte moderno en Colombia.

A través de opiniones como la anteriormente citada, donde se le otorga un valor a un grupo de artistas mientras que cuestiona el trabajo de otro pintor, se pone de manifiesto que se está poniendo en juego la definición de lo que significa ser artista en Colombia. Se está tratando de construir una realidad en donde se delimita entre la población de pintores y escultores los que tienen derechos de llamarse artistas. La marcación postulada por Eiger (que viene a ser sintomática del pensamiento de la época) se manifiesta en este artículo cuando caracteriza a

las expresiones de valor artístico por la indagación de las posibilidades propias de la disciplina pictórica mientras que se aleja de la idea de que la pintura tiene que reproducir los objetos conocidos.

Parte fundamental para instaurar estas nuevas formas de entender la práctica artística es adquirir ese capital simbólico que eventualmente se construirá como un principio de legitimidad con la cual se instauran las normas propias de la disciplina. Como parte del proceso de instauración de una nueva orden estético y para compararlo con el caso de Gómez Campusano, vale la pena destacar un escrito sobre la exposición que el pintor Alejandro Obregón hizo en 1948, meses antes de ser nombrado director de la Escuela de Bellas Artes, en la sala de la Sociedad Colombiana de Arquitectos.

En los últimos años, Obregón se ha hecho a un nombre entre las personas que se interesan por la evolución artística del país. Pero no es, y posiblemente no llegue a serlo, un artista popular en el sentido que su nombre “vuelve de boca en boca”. Por las características de su arte y de las del medio en que actúa, medio todavía ceñido a una tradición clásica o pseudoclásica, su tarea es silenciosa. Su fé descansa en el mañana. [...] En una exposición de paisajes, concebidos y ejecutados dentro de la mentalidad general, no es extraño ver, corridas dos semanas de la inauguración, tarjetas con palabras rituales: “Adquirido por el señor...” De las obras expuestas por Obregón en esta sala no se ha vendido una sola. El pintor no se desalienta por ello, más bien se enorgullece. (Revista Semana, 1948)

De ambas exposiciones quisiéramos resaltar el tipo de recepción que tienen en el medio bogotano. Gómez Campusano es exitoso comercialmente en términos inmediatos presentando una visión que estéticamente no arriesga mucho, mientras su propuesta plástica es condescendiente con el marco de expectativas que tiene el público bogotano. En contraposición Obregón se constituye en el polo opuesto. A través de su propuesta estética se vislumbra su compromiso con el futuro cuando el artista se da a la tarea de construir un nuevo marco de expectativas a través del cual acercarse al tipo de práctica artística que ejecuta. Este proceso no resulta fácil, entre la falta de conocimiento generalizado sobre artes plásticas precisa establecer los argumentos para probar que este giro en la concepción artística no es la expresión de la rebeldía adolescente. Es una nueva forma de entender las artes plásticas.

Para edificar esta verdad en donde el arte de avanzada se constituye como un valor, no solamente basta con que la actividad del artista encuentre resonancia en el discurso del crítico de arte, también es necesario un tipo de institución que de manera constante focalice esta población de artistas alrededor de un lugar común. Una institución que profesionaliza la actividad de estos artistas a través de un programa continuo de contacto con el público, que le otorga un lugar en la sociedad a partir de las muestras de su trabajo mientras que le encuentra un nicho donde los objetos producidos por los artistas puedan aspirar a volverse bienes de consumo.

Las galerías de arte son la instancia intermedia entre el circuito artístico y el ámbito social. El galerista es el intermediario que pone en contacto directo el objeto artístico con los consumidores de los mismos, estos bien pueden ser unos espectadores con el interés por este tipo de manifestaciones culturales o compradores de estos objetos. Para lograr este cometido el galerista asume la responsabilidad de promocionar el trabajo del artista mediante la actividad de difusión, exposición y formulación de criterios con respecto al tipo de obra que muestra. Esta actividad viene a construir el marco de referencia, un criterio, a través del cual su público ha de consumir el trabajo del artista. La institución de la galería de arte viene a constituirse en un espacio para que existan este tipo de manifestaciones culturales en la sociedad.

La galería de arte como institución busca ampliar los límites del campo artístico para que se separe de la endogamia académica y se abra hacia el campo económico a través de la formalización del mercado del arte. Es así como a través del mercado para sus obras, el artista pasa de ser un licenciado en artes a un profesional que puede aspirar a vivir de su trabajo como pintor o escultor. La galería de arte moderno, acorde con el tipo de expresiones plásticas de su momento, vende objetos que el artista produce como su obra y le construye el valor intrínseco de la obra. Normalmente se comercializan trabajos como las obras de caballete, que son producidas por el artista en la intimidad de su taller y son objetos portátiles susceptibles de entrar a formar parte del sistema económico como un producto de intercambio. Acorde con el espíritu moderno, el sistema propuesto por la galería de arte busca especializar los trabajos que forman parte de la realidad propia de las artes plásticas para que el artista sea un profesional de tiempo completo que obedece únicamente a las tensiones propias del acto creador. Mientras el artista

trabaja en su obra otras personas se encargan de la difusión y todas las otras gestiones necesarias para sostener la producción artística. Fundamentalmente esa gestión se basa en determinar el valor de la obra de arte, ya que este objeto simbólico vale en la medida que exista la creencia sobre su valor. Al respecto de este proceso el sociólogo francés Pierre Bourdieu escribe:

“El productor del valor de la obra de arte no es el artista, sino es el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra como fetiche al producir la creencia en el poder creador del artista. Partiendo de que la obra de arte sólo existe como objeto simbólico provisto de valor si es conocida y está reconocida, es decir si está socialmente instituida como obra de arte por unos espectadores dotados de la disposición y de las competencias estéticas necesarias para reconocerla como tal, la ciencia de las obras de arte tendrá como objeto no solo la producción material de la obra sino también la producción del valor de la obra o, lo que viene a ser lo mismo, de la creencia en el valor de la obra.” (Bourdieu, 1995)

El primer establecimiento que cumple con estas características en Colombia¹³ es Galerías de Arte S.A. Como complemento a esta divagación teórica que hemos hecho sobre este tipo de instituciones, en junio de 1948 la Revista cultural Espiral publicó lo siguiente por motivo de la inauguración de Galerías de Arte S.A.:

El artista al terminar su obra, se desprende generosamente de una parte de su propia personalidad, pero esta obra ha sido integrada con los valores comunes a todos los semejantes del pintor. La obra, desde ese momento, comienza a ejercer su función, ya independientemente del que la creó. [...] El artista al concluir su obra, siente la necesidad de que ésta entre en contacto con el público. El la ha creado para eso y desea, es más, que salga del taller y entre en la propiedad de una persona capaz de valorizarla y conservarla. Por ello necesita de la exhibición su obra, como el entusiasta del cuadro necesita, a su vez, del lugar o el salón donde encuentre expuesta la obra de arte.

¹³ De la información vaporosa que existe sobre el tema se sabe que en 1944 en los sótanos de Avenida Jiménez en Bogotá existió la galería de Jorge Clavijo, que salas de exposición como la del Centro Colombo Americano o la Sociedad de Arquitectos comercializó arte y que a principios de siglo en Barranquilla existieron los intentos incipientes de construir el comercio de objetos artísticos. Pero desde 1948 el comercio pasa de ser una actividad velada e irregular a constituirse como parte integral de la actividad artística colombiana.

En Colombia, hasta el momento, los pintores y escultores realizaban por su cuenta, muy de tarde en tarde, exposiciones de sus obras en salones del Ministerio de Educación o de cierta sociedad profesional. Ahora la situación se ha incrementado con un diferente rumbo. Y esta nueva modalidad se debe a “Galerías de Arte” de Bogotá, empresa de singular importancia para las artes plásticas y destinada a cumplir unas finalidades ambiciosas y espléndidas: la difusión de la obra plástica y la organización para la mejor adquisición de la misma. Está situada en pleno corazón de la capital de la República, en la Avenida Jiménez de Quezada, número 5-61, y dotada de cuanto es necesario y técnico para la mejor y más perfecta presentación de la mercancía del espíritu que ofrece. Tiende a cumplir una acción mediadora entre el creador de la obra y el amante de la misma, su comprador. Una empresa que hasta el momento no ha tenido ningún antecedente de organización e importancia en Colombia. Ella viene a cumplir, por lo tanto, la satisfacción de una necesidad en nuestra vida intelectual. Además, ella tiende a poseer una completa información cultural al servicio de la persona, publicación u organización que necesite. “Galerías de Arte” será un constante colaborador, asiduo, eficaz, entre el artista y el espectador, el amante de las artes, y en general del público dispuesto a contemplar o poseer un obra plástica. (Revista Espiral, 1948)

Esta empresa existió desde mediados de 1948 hasta principios de 1951. Al respecto, un artículo posterior se asegura que con esta actividad en Bogotá “comenzó realmente la etapa comercial y de promoción en el oficio de la pintura.” (Revista Semana, 1957). La empresa fue fundada por los hermanos Rubio Cuervo y en sus inicios su director fue Álvaro Rubio, al año siguiente fue reemplazado por Cecilia Ospina de Gómez. Ellos contaban con el apoyo de una junta asesora conformada por un grupo de artistas e intelectuales de entre cuyo presidente era el poeta Jorge Rojas. El establecimiento estaba conformado por dos salas de exposición equipadas, en donde se rotaban las muestras exhibidas con una periodicidad de 15 días. El director se encargaba de la parte administrativa, del montaje, de las relaciones públicas, la atención al público y la programación de las muestras se hacía con el consentimiento de la junta asesora quienes aseguraban unos estándares de calidad sobre lo que se exhibía. Económicamente la galería cobraba al artista una comisión del 30% del valor de las obras vendidas a través de su institución. Allí se organizaban las muestras, se comercializaban las obras y se encargaban de su difusión en los medios masivos. Sumado a esto, se organizaban exposiciones para ser difundidas internacionalmente, se apoyaba en la edición de libros especializados (como la

segunda edición de *Pintura y Realidad* de Marco Ospina) y, como parte de la galería, se dirigía un centro de documentación cultural al servicio de las personas interesadas de la misma manera que una hacía una programación de charlas sobre arte.

Para su primer año de existencia Galerías de Arte, entre exposiciones individuales y colectivas, había realizado 17 muestras donde se exhibieron aproximadamente 800 obras. Se habían organizado y exportado dos muestras de arte colombiano hacia Italia, Estados Unidos y Cuba. De la misma manera se habían importado obras de artistas reconocidos internacionalmente para su exhibición como Picasso o Chagall. Entre las muestras realizadas se encuentran artistas colombianos de primera nómina como Ignacio Gómez Jaramillo, Hernando Tejada, Guillermo Silva Santamaría, Erwin Kraus, Marco Ospina, Andrés de Santamaría, Luís Alberto Acuña, Alejandro Obregón, Guillermo Wiedemann, Eduardo Ramírez Villamizar y Carlos Correa. (Eiger, 1949)

Para su inauguración Galerías de Arte organizó en simultáneo dos exposiciones de particular importancia en el medio artístico colombiano tituladas “Primer salón Colectivo de Contemporáneos Colombiano” y el “Primer Salón de Europeos”. La primera de ellas se constituyó en un punto de reunión (luego de la suspensión de los Salones oficiales) del trabajo de varios de los artistas colombianos más destacados del momento como Luís Alberto Acuña, Marco Ospina o Julio Abril. La segunda, fue de las pocas veces que a mediados de siglo fue posible apreciar en Colombia trabajos originales de los artistas europeos más reconocidos en ese momento como Goya, Degas, De Chirico o Picasso (Revista Espiral, 1948). Al respecto de esta última muestra, un año después de la misma, el crítico Casimiro Eiger apunta:

“Uno de los impedimentos más graves que encuentran los artistas y el público colombiano para perfeccionar sus conocimientos artísticos y su cultura es la imposibilidad, en la cual se hallan, de contemplar, en su original y sin emprender un viaje, las grandes obras del arte universal. Hasta hace poco, las únicas obras de valor visibles en la capital colombiana eran algunas pinturas de la época colonial y tres, no exageramos nada, tres composiciones (casi desconocidas) de los famosos maestros de antaño. Una de las cuales desapareció en los desgraciados sucesos de abril pasado.

Tal estado de cosas fue en parte modificado con la apertura de Galerías de Arte. La naciente institución trajo para su exposición inaugural algunas obras de los más destacados artistas contemporáneos, ofreciendo así

a los aficionados, por vez primera, la posibilidad de contemplarlas en el original. No puede extrañar, pues, el entusiasmo provocado por tal exhibición, particularmente entre la juventud. “¡Un verdadero Picasso! ¡Un auténtico Goya! ¡Un Chagall. Un Vlaminck, un Modigliani!” Los corazones jóvenes latían apresuradamente.”(Eiger, 1949).

Esta muestra hizo que Galerías de Arte se posicionara de forma inmediata en el medio artístico colombiano y que esta sala de exposiciones gozara de un prestigio que hasta ese momento ninguna otra había tenido en Colombia. El acceso directo por parte del público local a trabajos de los artistas europeos más reconocidos, cumplió una función pedagógica para los espectadores y, los artistas. Esta muestra contribuía significativamente a la construcción de un nuevo marco de expectativas sobre la manera de acercarse y a los estándares de calidad del arte moderno.

En diálogo con el trabajo de los artistas europeos se puso la obra de los artistas colombianos que a través de él encontraban una legitimación para su actividad. Luego de la muestra inaugural le siguió una exposición individual de Ignacio Gómez Jaramillo, este pintor acababa de llegar de su trabajo diplomático en México y estaba en el punto cumbre de su carrera como artista. Esta segunda muestra, en palabras del crítico Walter Engel, “contribuyó con ella a cimentar el prestigio del nuevo local.”(Engel, 1957).

Sobre el impacto y la aceptación que llegó a tener esta empresa en el medio artístico colombiano existen varios comentarios realizados por periodistas, críticos de arte y artistas. A manera de síntesis sobre las voces de complacencia sobre el trabajo de Galerías de Arte, encontramos una entrevista al pintor Carlos Correa. Esta fue publicada en El Tiempo por motivo de su exposición individual que coincide con el primer aniversario de existencia de Galerías de Arte. El pintor declara:

“Afortunadamente para la pintura, “Galerías de Arte”, ha venido a llenar el vacío que por desidia o falta de dinero, ha dejado el Ministerio de Educación Nacional. Casi podemos decir que el Ministerio ha descargado sobre los hombros de “Galerías de Arte” todo el peso de la dirección y organización, en lo concerniente a las Artes Plásticas.

“Galerías de Arte”, ha hecho el reconocimiento de la profesión artística, desde el momento en que se organizó como entidad comercial y ha considerado la obra de los pintores y escultores, digna de cotización monetaria, al igual que las demás profesiones que se ejercen en Colombia.

Algo más: “Galerías de Arte”, en persona de su gerente don Álvaro Rubio Cuervo, ha estimulado y protegido el arte vanguardista que de otro modo hubiera corrido muy diversa suerte.

“Galerías de Arte”, es un hogar de la alta cultura colombiana y en su primer año de labores nos llena de regocijo y estímulo para continuar sin descanso, en la lucha artística por el advenimiento y consolidación de una gran Escuela de Pintura colombiana, vale la pena decir americana y por ende, universal.”(Correa, 1949).

Estas declaraciones provienen de un grupo de intelectuales que se muestran optimistas (al punto que ahora, con distancia, se podrían sospechar sobre ellas por su posible ingenuidad) por la posibilidad de que los artistas puedan llegar a vivir de su trabajo. Pero más allá de las opiniones mediadas por la subjetividad de los artistas, hay un hecho que resulta muy dicente sobre el impacto que efectivamente tuvo esta empresa en Colombia. En mayo de 1949, un año después de haber realizado su exposición en la Sociedad Colombiana de Arquitectos, Alejandro Obregón vuelve a exponer su trabajo en Bogotá, esta vez en Galerías de Arte. Sobre la exposición del 48, se publicó un reportaje donde se resaltaba que no había podido vender una sola obra de su exposición y, con justa razón, era de los artistas que más fuertemente se quejaban del porvenir de su oficio. Un poco menos de un año después, su muestra se constituyó en el record individual de ventas de Galerías de Arte. Con respecto a este fenómeno en la revista *Semana* se escribió:

“Para muchos, Obregón es simplemente un “loco”: sus cuadros no tienen más merito del que podría alcanzar un emborronamiento, hecho sobre la pared por un niño de 10 años. Para otros, seguramente menos, Obregón es un “genio”: entre los pintores colombianos de hoy, el que mejor corresponde a las corrientes contemporáneas del arte. [...] Record de ventas. El país, pictóricamente estaba acostumbrado a retratos de paisajes, naturalezas muertas, trabajados dentro de un estilo que podría llamarse “académico”, cuando Pedro Nel Gómez e Ignacio Gómez Jaramillo, entre los primeros, irrumpieron en la ampliación de técnicas revolucionarias en la pintura, hace ya casi 20 años. Posteriormente las nuevas formas han llegado a Colombia, de modo que los dos Gómez ahora son prácticamente clásicos para los más jóvenes, quienes piensan que la pintura realmente nueva es la de Alejandro Obregón, Enrique Grau Araujo, Hernando Tejada y otras audacias que rondan los 30 años. Entre este grupo y de los Gómez hay uno tercero, de artistas tan valiosos y significativos como Luís Alberto Acuña, Alípio Jaramillo y Carlos Correa, que revelan tendencias personales muy

definidas. La penetración de todos ellos en el ámbito respetuosamente popular, ha sido bastante lenta y difícil. Hace apenas un año, Obregón expuso numerosas obras. Ninguna pudo ser vendida. En esta nueva oportunidad, contra lo que él mismo esperaba, ha superado, en cambio, el record individual de ventas de Galerías de Arte: 15 telas en menos de 2 semanas, por valor de \$4.000. (De los cuales se deduce la empresa dueña del local un jugoso 30%). Los admiradores de Obregón dicen: “Los resultados de las dos exposiciones demuestran que el ambiente para el arte moderno se ha ampliado en Bogotá, y que Obregón goza ya de un sólido prestigio artístico.” Quienes desprecian esa clase de pintura, se explican el fenómeno de ventas, por el “snobismo” de gentes que no entienden nada de pintura moderna, pero que adquieren las expresiones de ellas porque se ha puesto de moda.” (Revista Semana, 1949).

Un punto a resaltar son las explicaciones que se dan acerca de este viraje en el consumo cultural colombiano. Estas opiniones que en últimas se resumen en lo mismo, que si bien puede ser por un ambiente favorable o un apetito por la novedad, denotan un cambio en el medio colombiano. Para explicarlo, resulta imperioso considerar el ambiente económico de estos años para contemplar la aparición de un mercado del arte. Carlos Uribe Celis en su libro “La Mentalidad del Colombiano” ofrece un panorama general del contexto de las décadas de 1940 y 1950 para comprender procesos culturales ocurridos durante esos años. Respecto a los años cuarenta el autor los describe como “años de contradicción política y maduración o, propiamente, aceleración de los procesos capitalistas” (Uribe, 1992). Entrando en la década del cincuenta el mismo autor menciona el perfeccionamiento del “proceso iniciado a partir de 1945, que se resume en tres palabras: capitalismo y violencia acelerados. [...] La economía creció a buen ritmo prácticamente durante diez años que cubrieron los gobiernos de Ospina Pérez, Laureano Gómez y el General Rojas, quien disfrutó de una excelente bonanza cafetera en el año de 1954.”(Uribe, 1992).

En cuanto a la estabilidad económica del país, ésta fue posible, en gran parte, al provecho de una de las mejores bonanzas cafeteras del siglo XX, junto a la provechosa economía de posguerra que permitió el incremento acelerado de los precios de exportación en relación a los de importación, y por lo cual se benefició la producción industrial, la inversión extranjera y la inversión nacional en infraestructura y medios de comunicación. De acuerdo a lo anterior, Marco Palacios afirma que “bajo estos signos cuajó una élite plutocrática más heterogénea [...] Bajo estos principios se formó una élite de poder más compacta y moderna, ajena al mundo del populismo latinoamericano.”(Palacios, 1995).

Sobre la relación de estos hechos de mediados de siglo con el ámbito artístico, el historiador de arte Álvaro Medina relaciona la emergencia de una élite industrial en nuestro país al cambio de miradas en torno a la recepción de la producción artística de corte moderno. Allí se presenta una ruptura de la tradición heredera del proyecto artístico mexicano que había imperado en las décadas anteriores. De acuerdo a este, en buena parte del continente latinoamericano:

“El desprendimiento de la tutela de los muralistas por parte de esos jóvenes, fue una consecuencia del ascenso al poder, en los países mayores de América Latina, de la burguesía industrial. La etapa, no hay que olvidarlo, se caracterizó en sus inicios por el empuje modernizador de los gobiernos progresistas de corte liberal, los cuales acometieron la dificultosa tarea de demoler las estructuras obsoletas que entorpecían el desarrollo. La burguesía que apoyó tales gobiernos, en un primer momento que comprendió al de la lucha por controlar el aparato del Estado y favorecer oficialmente el florecimiento de una industria ligera, se volvió precisada a resguardarse en el nacionalismo que alimentó el movimiento muralista desde México hasta Brasil. Pero en un segundo momento, triunfante y afincada, se lanzó a la práctica de un sospechoso cosmopolitismo, sin abandonar tácitamente su nacionalismo, presionando desde los Estados Unidos. [...] La década de los cuarenta se abrió con la presencia de una burguesía mucho más comprometida con el imperialismo.”(Medina, 1978).

Sobre el caso colombiano y específicamente sobre el caso de los inicios de la carrera artística de Obregón, Medina explica el éxito de este artista afirmando que:

“Inició su trabajo en una sociedad parcialmente renovada por el empuje de la industrialización. En cuanto a renovada, gracias a la presencia de una burguesía industrial pero también de una clase obrera organizada, la sociedad colombiana no podía alimentar sino mensajes renovados con lenguajes renovados. Alejandro Obregón, en el campo de la plástica, fue uno de sus productos, el más impetuoso de sus productos. Al igual que Gabriel García Márquez en la literatura. Y más tarde Santiago García en el teatro.”(Medina, 1978).

Específicamente para el caso del posicionamiento de la Galerías de Arte, se es necesario tener en cuenta las consecuencias sociales y culturales de la situación económica del país en los años previamente mencionados. A partir de esta coyuntura se establece una nueva élite con capacidad económica para invertir en obras de arte y con un interés determinado por los fundamentos de la cultura moderna. Esta

élite emergente que pretende consolidarse en su posición mediante una serie de herramientas de diferenciación social que los legitimen dentro de un entorno social y los separen de la élite agraria que había imperado en el país hasta ese momento. Es así como las explicaciones que en la época se dieron ante el éxito de la exposición de Obregón en 1949 se podrían juntar como una sola explicación: el ambiente favorable para las incipientes expresiones del arte moderno se debe al interés de una nueva élite que puso estas expresiones novedosas de “moda”. Esto sumado al prestigio de Obregón quien en ese momento está a la cabeza del movimiento de pintura moderna en Colombia.

A pesar del notable éxito de la muestra de Obregón, esto no significa un posicionamiento definitivo de un mercado para el arte de avanzada en el país. Años más tarde encontramos que persiste la queja por parte de los artistas por la imposibilidad de vivir de su trabajo y de no sentirse como profesionales en el entorno social. En 1954, Ignacio Gómez Jaramillo declara que “tanto el pintor como el escultor se hallan situados al margen de la vida activa, puesto que su obra no constituye una necesidad para el público ni para el arquitecto, que es lo más grave y es considerada como un lujo superfluo.” (Gómez, 1954). En 1957 la artista y editora de la revista especializada *Plástica*, escribe que “desde PLÁSTICA hemos venido solicitando en vano el auxilio estatal efectivo y directo para los artistas. Porque el verdadero artista puede y debe vivir de su trabajo.” (Márquez, 1957). A pesar del creciente prestigio de la pintura de corte moderno, como parte de las falencias para el ejercicio de su actividad señalan la indiferencia del Estado y la ausencia de coleccionistas de arte como compradores de su obra. (Gómez, 1958). En cuanto al coleccionismo es inquietante contrastar estas aseveraciones con la entrevista de Carlos Correa en 1949 cuando dice:

“Entre nosotros casi todas las empresas de significación son creadas por iniciativas privadas, no solo en la industria, sino también en el arte.

Los coleccionistas de arte tienen la gran tarea de conservar y de acumular para el futuro, la obra más importante de los artistas. De allí la enorme importancia que en la historia del arte colombiano, han tenido coleccionistas de la categoría de los señores Pardo, Argeéz, Marroquín etc. A quienes debemos gratitud por haber salvado gran parte de la obra pictórica de Vásquez Ceballos y otros artistas de la colonia.

Los coleccionistas privados son intermediarios lógicos entre el artista y los Museos pues generalmente las colecciones particulares van más

tarde a enriquecer los museos. A este respecto es notoria la deficiencia del Museo Nacional cuya colección de pintura colombiana, apenas comienza y en donde aún no están representados artistas colombianos de reconocido valor.”(Correa, 1949).

Además de construir una infraestructura para el ejercicio del trabajo del artista, sobre las galerías de arte recae la responsabilidad de construir un mercado para los objetos que venden. El futuro económico de esta institución depende directamente de la efectividad que tenga la galería en la tarea de educar a las personas para que aprecien y conserven en sus hogares las obras de arte que comercia. Para subsistir, la galería debe construir a sus compradores. Los consumidores de arte en ese momento que conocemos por referencias escritas son los coleccionistas que cita Correa y el escritor Juan Lozano y Lozano, quien organizó una venta de algunas de sus obras porque no tenía más espacio en su casa para albergar más piezas. Fundamentalmente la colección de Lozano era de pinturas académicas traídas de Europa (Revista Semana, 1952) y la de los otros compradores era de arte colonial. ¿Pero para la época existieron compradores para el arte moderno?

Sobre el caso del consumo de arte moderno se entrevistó a Lily Ungar quién junto a su esposo fue la directora de la galería El Callejón. Ella declara que “obras abstractas eran muy difíciles de vender, la gente no entendía mucho, pero igual si se vendían.” (Ungar, 2009). Las referencias que tenemos de los otros compradores de obras de arte, las tenemos porque son colecciones que a pesar de ser más modestas y de no gozar de tanto reconocimiento como la del escritor, todavía existen. Además de unas cuantas grandes colecciones de familias de industriales, fundamentalmente, los compradores de estas obras eran personas jóvenes interesadas en este tipo de manifestaciones o personas cercanas a los medios culturales. La manera en que las personas jóvenes conseguían estas obras, era que entre varios reunían el dinero suficiente para hacer la transacción y luego se rifaban la pintura entre ellos para determinar quién era su propietario. El otro tipo de coleccionistas eran los mismos artistas, personas que hacían parte de la actividad cultural colombiana o allegados de los artistas que eran las personas con la capacidad de reconocer el valor implicado en estos trabajos. Según parece, luego del fervor inicial que tuvo Galerías de Arte, el mercado se estabilizó en este reducido grupo de compradores haciendo que esta empresa fuera muy difícil de sostener. Sobre el cierre de esta primera galería, años después en la revista Semana se escribió:

“A pesar de los nuevos horizontes que abrió para el arte plástico nacional, Galerías de Arte fracasó. La situación política del país y del natural receso en la actividad cultural fueron las causas determinantes. Muchos artistas decidieron alejarse hacia países donde se les permitiera trabajar en paz. La actividad de exposiciones bajó entonces a un nivel modesto. En esa época se inició realmente la misión de apostolado de Cecilia de Gómez. Los pocos artistas que aún persistían en trabajar ante un público indiferente y preocupado, llegaban a su apartamento a depositar sus obras y sus esperanzas. Ella ideó y llevó a cabo un sistema de presentar a “su muchachos” con la mayor economía de costos y una limitada retribución a sus esfuerzos. Entonces vino a crearse la profesión de “organizadora de exposiciones.”³³

A pesar de no tener tanta continuidad como sus fundadores o los artistas entusiasmados le deseaban, Galerías de Arte S.A sembró una serie de inquietudes. La posibilidad de que los artistas pudieran recibir una justa retribución por su trabajo y, de esta manera, que pudieran aspirar a vivir de su trabajo convirtiéndose en parte de la vida económica de la sociedad colombiana a al par que cualquier otro profesional. También contribuyó a que el público se familiarizara con las expresiones del arte de avanzada y a dinamizar la actividad cultural en Colombia. Así mismo, fundó un mercado especializado en artes plásticas y la profesión de los gestores culturales encargados de ese mercado. A partir de ese esfuerzo se preparó el terreno para que existieran más galerías de arte. La labor de Galerías de Arte S.A. se podría resumir de la manera que lo hizo el artista que realizó la primera exposición individual en este establecimiento: “con ella comienza a entrar definitivamente el arte moderno al suelo colombiano. Se pierde el temor al público y a una crítica ignara. La batalla ha sido dura pero después de quince años de lucha, los nuevos artistas encuentran abierta la brecha, el camino casi libre de perjuicios y una gran curiosidad, un deseo de comprensión y un serio respeto por el arte nuevo.”(Gómez, 1958).

“Antes que todo queremos hacer partícipes de una buena nueva a aquellos de nuestros oyentes que pudiesen ignorarla. Galerías de Arte, importante empresa cultural con sede en Bogotá, está prosiguiendo, aunque en forma y dirección no completamente definidas, con sus actividades tan propicias para el desarrollo plástico del país y continuarán la serie de eventos. Así, por estos días está abierta en su local un nueva exposición, la de obras del joven artista antioqueño Fernando Botero.”(Eiger, 1951).

³³ Op cit. Cecilia vive en una...

En 1951 se hizo la última exposición de Galerías de Arte S.A con una muestra fotográfica de Leo Matiz que acababa de llegar de México a radicarse en Colombia. (Eiger, 1951). El mismo fotógrafo le compró a Álvaro Rubio el local de Galerías de Arte S.A., allí estableció su taller fotográfico y aprovechando el prestigio alcanzado por esta galería, continuó su labor bajo el nombre de Galerías de Arte Leo Matiz. (Matiz, Alejandra, 2010). La primera exposición organizada por el fotógrafo fue también la primera vez que el pintor Fernando Botero hacía una muestra individual de sus obras. La experiencia llevada a cabo en la galería la resume su propio dueño en entrevista, él declara que “llegué a Colombia y fundé la galería de arte Leo Matiz en 1950. Ese espacio fue muy conocido y logré realizar trecientas exposiciones y un salón de rechazados. Fernando Botero debutó en mi galería cuando pintaba modelos delgados. Sin embargo, cerré con pérdidas.”(Matiz, Leo, 2005).

En el mismo año que hace la primera muestra de Fernando Botero se inauguran otras dos instituciones que protagonizaron la vida cultural en Bogotá, la librería Buchholz y la galería El Callejón. El librero alemán Karl Buchholz llegó a Colombia en 1950 luego de recorrer el mundo escapando de régimen Nazi, se radicó en Bogotá luego de vivir en Nueva York donde por su nacionalidad su trabajo no fue bien recibido. (Revista Nueva Frontera, 1982). Al año siguiente de su llegada funda su librería en la Avenida Jiménez número 8-40 y, en 1953, su hija Godula llega al país para dirigir la Galería Buchholz que estaba ubicada en el tercer piso de la librería. (Piganlosa, 2000). Desde esta galería se concentró en el intercambio cultural entre América Latina y Alemania. En primer lugar esta galería posicionó gracias a la promoción la obra de artista alemanes residentes en Colombia como Guillermo Wiedenmann, Han Trier o Kurt Levy. Luego, estos intercambios culturales se dieron con varias exposiciones de arte alemán en la sede de Bogotá de la galería y, desde la misma, hacia los años sesenta se produjeron muestras itinerantes por varios países como lo fueron “Arte actual alemán” (1960) y “Pintura suramericana hoy” (1964).⁴¹

Similar al caso de la Librería-Galería Buchholz es el de la galería El Callejón que era una dependencia de la Librería Central. Por estar ambas vinculadas a las librerías más importantes de Bogotá pudieron sobrevivir por un largo tiempo sin tener una rentabilidad considerable.

⁴¹ Hoffmann, Beatrix. *Libros junto a cuadros junto a libros... la librería y galería Buchholz*. Extraído del 5 de abril de: http://portal.iai.spk-berlin.de/miradas_alemanas/Buchholz.141+M52087573ab0.0.html

La Librería Central era propiedad de Hans Ungar, otro alemán que llegó a Colombia como un exiliado de la segunda guerra mundial. Ungar le compró la librería a la viuda de su anterior dueño, Pablo Wolf, quien la había fundado en 1926. (Revista Semana virtual, 2008). En 1951 Ungar firmó un contrato con su amigo, también exiliado de guerra, el crítico de arte Casimiro Eiger para que dirigiera en la sede de la Librería Central la galería de arte El Callejón. Este espacio fue reconocido por su alto criterio en la selección de muestras, el estímulo constante, la producción de los artistas y que en ella figuraron los pintores más destacados del momento los cuales eran las personas cercanas a Eiger. (Engel, 1957). El crítico Eugeni Barney Cabrera describe el trabajo de Eiger diciendo que “en su pequeño rincón cuelga semana a semana, lienzos y cartones de artistas nacionales y extranjeros. O expone cerámicas y esculturas. Por ellos su labor de crítico y auspiciador de las artes está por alabarse. Porque, además, los artistas colombianos tienen en él, al mejor consejero y defensor. Es Casimiro Eiger. Y su local, El Callejón, en la Librería Central.” (Barney, 1955). Para darse una idea del funcionamiento interno de una galería de arte en la época, resulta interesante leer algunos apartes del mencionado contrato:

“A partir de la fecha Eiger se encargará del manejo de la sección de Arte de la Librería Central, negocio de la propiedad de Ungar. Esta sección comprende, en primer término las reproducciones de cuadros de diversos artistas, los grabados originales, así como las pinturas originales de artistas colombianos y extranjeros, para los cuales regirá, sin embargo, un régimen especial de venta, especificado más abajo. Asimismo, se considerará como perteneciente a la sección el servicio de enmarcación, tanto en lo referente a las reproducciones de propiedad de la librería, como a los cuadros dejados en consignación o entregado con este fin. [...]

A) Eiger no se compromete a dedicar la totalidad de su tiempo al trabajo en la sección. Tampoco estará sometido a horas fijas para el desempeño de sus deberes. Sin embargo, el mismo contratante se compromete a consagrar a su trabajo todo el tiempo necesario para el buen éxito de la sección a su cargo. [...]

C) Se compromete el mencionado contratante a poner al servicio de esta sección y sin ninguna remuneración distinta a la mencionada en este arreglo, todas sus conexiones y relaciones artísticas o de carácter periodístico de que dispone en Bogotá. Quedan excluidas de este arreglo las actividades puramente críticas del suscrito Eiger, tanto radiofónicas como periodísticas, las que deben desarrollarse con un carácter absoluto de independencia.

D) Serán obligaciones del señor Eiger: organizar y, luego tener en orden, la sección de reproducciones de la librería y llevar un catálogo de sus existencias [...] Organizar periódicamente exposiciones de arte de distinta índole en el mencionado local. Organizar, supervigilar y dirigir la propaganda de toda clase, necesaria para el desarrollo y buena marcha del negocio, la que ha de llevarse de común acuerdo.”(Ungar y Eiger, 1951).

Un factor determinante en el posicionamiento de la institución de la galería de arte en Colombia fue la interrupción de los estímulos oficiales, visibles a través de la organización de los Salones Nacionales de Artistas, de las artes plásticas por un periodo de nueve años. En 1948 el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán llevó a una movilización pública en todo el país que multiplicó los enfrentamientos violentos que ya se venían dando entre los simpatizantes de los partidos políticos tradicionales. Como era de esperarse, el conflicto condujo a una parálisis casi absoluta en el apoyo oficial al arte, hecho que obligó a que la manera de operar de la actividad artística en Colombia se tuviera que replantear. Hasta ese punto, el oficio de los artistas dependía casi en su totalidad de este apoyo oficial para socializar su trabajo. Pero gracias al abandono del Estado, la responsabilidad de asegurar un espacio para la existencia de las artes plásticas en la sociedad colombiana recayó en las iniciativas privadas de los mismos artistas y las galerías de arte. (Serna y González, 2010).

Durante ese periodo en el lapso de 1948 a 1957 los estímulos oficiales se vieron reducidos a la organización de dos salones oficiales fuertemente cuestionados por su corte conservador y algunos encargos para la construcción de monumentos públicos. Las versiones de los salones oficiales llevados a cabo en el primer lustro de la década del cincuenta se caracterizaron por la notoria ausencia de trabajos de artistas con propuestas de avanzada. Como telón de fondo a la organización de estos eventos estaban las opiniones estéticas del presidente conservador de ese momento, Laureano Gómez. Gómez era de las figuras públicas más renuentes a la estética de vanguardia y durante la década anterior había escrito varios artículos en el periódico *El Siglo* en contra de estas manifestaciones. Aquí se hacía latente la intervención de los intereses políticos del gobierno en curso que asociaba esas propuestas plásticas, a pesar que no necesariamente tenía alguna filiación política, con el pensamiento de sus opositores. (Lleras, 2005). Como ejemplos del sesgo de este Salón bastará con mencionar que el primer premio en escultura lo obtuvo un busto del entonces presidente Laureano Gómez presentado por Moisés Vargas.

A pesar de las intenciones del gobierno, estas muestras habían perdido su injerencia para marcar las tendencias estéticas del país, al respecto de la restitución del evento Casimiro Eiger declara:

“No hay que exagerar la importancia de los salones en parte alguna y menos en los países en los cuales la vida artística ha superado ya la inercia del ambiente. Y esto, precisamente, acontece en Colombia en donde la existencia magra y un tanto artificial que lleva las bellas artes hasta hace poco tiempo cedió paso a una exhuberancia de producción y de exposiciones que ya no necesitan exclusivamente, como en épocas anteriores, el apoyo del Estado. De ahí que el papel de los salones anuales se haya transformado, de unos años a esta parte, de manera decisiva. En la época de su institución, y aún más tarde, el salón anual representaba para infinitud de artistas la única posibilidad de exponer sus obras y de tratar de recibir un premio, que reemplazaba para ellos las ventas inexistentes. Bien distinta es, hoy en día, la realidad artística del país. Cuatro o cinco galerías exponen simultáneamente y sin interrupción las obras de los artistas, sólo en la capital de la república, dándoles así una posibilidad de entrar en contacto con el público aficionado distinta de las facilidades oficiales. Y abriéndole al arte un mercado que las manifestaciones anuales, aún las más generosamente provistas, no pueden reemplazar.”(Eiger, 1950).

Un episodio que merece atención dentro de este relato es el IX Salón Anual de Artistas Colombianos, llevado a cabo en 1952. Este es el segundo evento realizado durante el periodo de mandato de Laureano Gómez, en este, el grupo de jurados encargados de selección de las piezas rechazó 115 pinturas y 14 esculturas de 29 artistas. Entre las piezas que no se quisieron mostrar como parte del salón se encuentran trabajos de artistas de primera línea como Luís Alberto Acuña, Sofía Urrutia, Gisela Ballesteros, Manuel Hernández y Guillermo Wiedenmann. Al respecto de la declinación de este último en la revista *Semana* se dijo que “el jurado calificador así principió por rechazar la obra de un pintor (colombiano nacionalizado) Wiedenmann demostrando así desde un principio su absoluta ignorancia de lo que comúnmente se entiende por arte en la mitad del siglo XX, en el mundo occidental.”(Revista *Semana*, 1952).

Sobre los criterios que movilaron la selección de los artistas participantes en la exposición, salón que debería ser el termómetro de la actividad artística del país, es diciente el fragmento del discurso de inauguración del salón dado por el ministro de educación, Lucio Pabón Núñez. Al

respecto del arte contemporáneo el Ministro señala que “el integrar el arte en la fe, en la fe de la que nació a cuyo amparo creció gloriosamente, y lejos de la cual ha andado, en los últimos tiempos, desalado y ciego”. (Pabón, 1952). Son igualmente dicientes las palabras del comentarista Guillermo Camacho Montoya quien afirma que “parece como si entre nuestros pintores, en los últimos años, se estuviera operando un retorno al espíritu clásico, en lo que esta palabra tiene de dignidad para el arte. La pintura “esperpento” que abundó tanto entre nosotros por algún tiempo, tiende a desaparecer. Ahora nuestros artistas quieren pintar sujetándose al espíritu de lo bello, llevando a sus cuadros aquella parte noble y renovadora que hay en las escuelas modernas. (Camacho, 1952).

Con respecto a estas palabras, es claro que este evento se constituye como un intento para redireccionar la evolución de las artes plásticas por parte del sector conservador con interés sobre la cultura del país. Para ese momento los criterios con los que se confeccionó la muestra se vuelven sospechosos, uno de los jurados de premiación del certamen, el norteamericano Robert Smith, le compró para su colección personal una obra de Wiedenmann. Este hecho hizo que se dijera que “con estos antecedentes los premios concedidos no tienen mayor significado y no contribuirán, seguramente, a dar al Salón Anual el prestigio que tal certamen merece.” (Revista Semana, 1952). Sobre la selección de obras Walter Engel menciona que a pesar de no conocer las obras rechazadas “datos fragmentarios, obtenidos incidentalmente, nos hacen suponer que deben haber entre las rechazadas obras no sólo interesantes, sino artísticamente valiosas. Sería, por lo tanto, deseable que se organizara la exhibición de esas obras ya sea en la propia Biblioteca Nacional, o en otro local adecuado.”(Engel, 1952).

Siguiendo este consejo, en la galería Leo Matiz se organizó el Salón de Los Rechazados por iniciativa de Javier Arango, jurado de selección del Salón oficial, junto con Virginia Obregón. (Calderón, 1990). Allí se mostraron todos los trabajos que habían sido enviados a consideración del jurado y no se habían mostrado en la exposición oficial. De parte de los comentaristas culturales de corte conservador se dijo que es preciso “convenir que si avanzamos en nuestra vida nacional con este propósito, el avance de la pintura de vanguardia, debemos, como vulgarmente se dice, liar bártulos cuanto antes y “arrendar esto”, porque no sirve.” (Mendoza, 1952). A pesar de esta crítica viciada, en otros medios impresos más abiertos se cuestiona la calidad de ambos salones. En la revista Espiral se afirma que “no tenemos otro remedio que escribir

desgraciado por culpa directa de la calidad de la pintura que en ambos salones se colgó.”(Revista Espiral, 1952). Sobre el primero se resaltó la “ausencia de muchos, evolución en tránsito de algunos, y poco acierto en el envío de obras de otros, y bastantes firmas de poca calidad plástica, se dio el hecho de este Salón desconcertante.”(Revista Espiral, 1952). Sobre el segundo se dijo que “es necesario esperar los frutos de cualquier actitud libre, para otorgar nuestro parecer. No solamente por el gesto separatista, de rebeldía, aplaudiremos.”(Revista Espiral, 1952). Sobre el salón de las galerías de arte Leo Matiz, otro de los jurados de selección del salón oficial escribe:

“En 1863 se inauguró en París el famoso, “Salón des Refusés”. En 1952 se inaugura en Bogotá, en las Galerías Leo Matiz, el Salón de los Rechazados. La historia dirá si tenían razón los señores del jurado al aceptar unos cuadros y rechazar otros. Quizá de esa pequeña revolución que es la apertura de un salón “no oficial”, surja un nuevo movimiento pictórico muy nuestro, muy auténtico, del mismo modo que en París surgió, del famoso rechazo oficial, el Impresionismo.”(Mendoza, 1952).

Sobre el Salón de los Rechazados de Bogotá habría que hacer una serie de precisiones. Sobre la calidad de la muestra habría que señalar que en la intención de mostrar todas las piezas declinadas por el jurado era una muestra muy ecléctica donde a lado de artitas de importancia como Acuña o Wiedenmann expusieron artistas aficionados como el actor Camilo Medina. Pero a pesar de ello, con la distancia que da la historia, hoy podemos afirmar que el salón alternativo aglutinó los valores artísticos de la época y a través de él se marcó un giro definitivo hacia la modernización del arte colombiano. En cuanto a las galerías de arte como institución, este evento reafirmó su importancia como agentes que consolidaron la autonomía del campo artístico a pesar de las pretensiones del gobierno central para redireccionarlo.

Sumando a las gestiones de las galerías comerciales, vale la pena destacar el interés de los artistas por agruparse y gestionar proyectos que les ayudaran en la circulación y difusión de su trabajo. Estas iniciativas se concretaron en la organización de la Asociación de Escritores y Artistas de Colombia (1953–1960) y el Movimiento Nacional de Artes Plásticas (1955–1956). La AEAC comenzó como un grupo de escritores bajo la iniciativa del abogado y escritor Otto Morales Benítez que luego invitó a los artistas a realizar proyectos en común. Dentro de sus logros más destacados, se encuentra la organización del Salón Anual de Pintura de la Asociación de Escritores y Artistas, que se llevó a cabo exitosamente

en 1954 y con menos éxito en 1955. Este Salón, que pretendía cubrir la ausencia del Nacional, permitió que se observaran las diferentes tendencias artísticas, dando espacio a obras que no habría sido posible mostrar en los Salones de 1950 y 1952. (González, 2007).

El MNAP fue un intento de agrupar a los artistas plásticos aparte de los escritores. Fue promovido por el crítico uruguayo Aristides Meneghetti, su única sede fue en Bogotá donde contó con un espacio en el que los artistas podían trabajar y exhibir su obra. Como su programa básico el movimiento proponía: establecer lazos permanentes entre arquitectos y artistas para decorar edificios públicos, fundar una Pinacoteca de Arte contemporáneo en Colombia, organizar un ciclo de conferencias para avivar el interés de las artes plásticas, publicar una revista de arte y organizar un salón permanente de exposición y venta. (Engel, 1955). Siendo Ministro de Educación, Aurelio Caicedo Ayerbe, apoyó esta iniciativa aportando la suma correspondiente al arriendo donde se logró gestionar la sede para el movimiento, este espacio fue conocido como el Taller Nacional de Artes Plásticas. A pesar de no durar mucho tiempo, esta organización tuvo dos logros significativos. El contacto con el Ministerio de Obras Públicas para que los artistas decoraran las escuelas públicas de todo el país. De este diálogo la única escuela donde alcanzó a realizarse este propósito fue la Escuela República del Perú, en Bogotá. El segundo logro fue la fundación en 1955 del Museo de Arte Moderno de Bogotá, que comenzó a operar como la Pinacoteca de arte contemporáneo hasta 1961. Según la historiadora de arte Carmen María Jaramillo “La creación de una colección de arte moderno también posee significación, en la medida que busca conferir un estatus de validez, inaplazable, al arte moderno, así como otorgarle valor patrimonial.”(Jaramillo, 2005).

“En el curso del primer semestre de 1956, nacieron y dejaron de existir dos galerías de arte, ambas organizadas y realizadas con abnegación y entusiasmo por la iniciativa privada: La Galería Cory y ‘El Caballito’. Quedó así demostrado, con dos casos más, que una galería privada no puede todavía subsistir, por sí sola, en Colombia. Al iniciarse la segunda mitad del año, sobrevive solamente El Callejón, e inicia su primera exposición en un local ampliado que ocupa ahora dos pisos [...] Gracias a su conexión con la Librería Central y a su habilidad en la organización de las exposiciones, El Callejón logró sobrevivir, con un nivel general y gusto en sus muestras que bien podrían servir de ejemplo a salones de mayores recursos y espacio.”(Engel, 1956).

Para el año de 1956, la galería El Callejón era la única que mantenía abiertas sus puertas con una programación constante. (Eiger, 1954). Esto fue posible gracias al vínculo que esta tenía con la Librería Central a través de la cual podía cubrir sus costos fijos. A pesar del entusiasmo por parte de los artistas y gestores por la posibilidad de dinamizar un mercado del arte en Colombia, este estaba reducido a una pequeña élite que no compraba arte de manera sostenida. Es así como el proyecto de un establecimiento dedicado a la venta de arte era un proyecto difícil de sostener. El nacimiento y muerte de estas nuevas galerías nos indican que para ese momento existía un público con un creciente interés por este tipo de manifestaciones plásticas. Según esto pareciera que estas manifestaciones ya tuvieran una posición en la sociedad colombiana pero no existían los coleccionistas que inyectaran suficiente dinero al circuito artístico. Ambas galerías tuvieron una efímera existencia, Cory tuvo una única exhibición (Engel, 1956) y El Caballito logró sobrevivir para realizar dos. Sobre la muestra inaugural de la segunda Eiger dijo:

“Todas estas reflexiones nos han sido sugeridas por la exposición inaugural realizada en la antigua Galerías de Arte, posteriormente Galería Leo Matiz, sala abierta nuevamente al público con el nombre, un tanto insignificante, de El Caballito y la dirección, antes como después, competente y dedicada de doña Cecilia Ospina de Gómez. Para la apertura de esta sala, doña Cecilia nos ofreció un conjunto de lujo. [...] Difícilmente podría reunirse nómina más brillante en un recinto de medianas dimensiones y éste es el lugar para deplorar nuevamente que el Estado haya abandonado su misión de sostenedor y ordenador de las bellas artes al dejar extinguir los salones nacionales de pintura y escultura, los cuales, por razones de todos conocidas, se sumieron finalmente en el ridículo y el descrédito.”(Eiger, 1956).

A pesar de no poder sostener los gastos fijos para tener las puertas abiertas de una sala de exposiciones la actividad de los galeristas no cesó sino que se transformó en la figura de los organizadores de exposiciones. Entre estas personas podríamos nombrar a Teresa Tejada, Marta Traba y Cecilia Ospina, quien fue la más activa de las tres en este sentido. Para socializar el trabajo de los artistas las muestra eran organizadas por ellas en diferentes locaciones de Bogotá como la Biblioteca Nacional, el Museo Nacional, espacios como la Sociedad Económica de Amigos del País, la Compañía Colombiana de Seguros o la Universidad América, en otras ciudades del país o por fuera del mismo. En un artículo dedicado a Cecilia Ospina se describe su trabajo:

El trabajo es agotador y requiere la colaboración de varias personas para adelantar la labor que principia con la colocación de los nombres en las obras hasta las diligencias aduaneras para enviar los cuadros al exterior. En la preparación de la exposición se emplea regularmente de 15 a 20 días. [...] El trabajo se acrecienta en la apertura de la exhibición cuando la organizadora debe presenciar durante toda la quincena el desfile de curiosos y encontrar entre ellos los virtuales compradores que irán a retribuir el esfuerzo del artista y el trabajo de la promotora cuyos ingresos son apenas un pequeño porcentaje de las ventas.

En los últimos cinco años la infatigable mujer ha organizado 30 exposiciones individuales y 17 colectivas. Alrededor de estos eventos se han estimulado 15 recitales y 24 conferencias sobre arte.⁶⁷

En 1957 se da la consolidación del arte moderno en Colombia. El año abre con uno de los primeros intentos de hacer una historia del arte moderno en Colombia escrita por Walter Engel. El autor basándose en el recuento cronológico de las exposiciones y las gestiones alrededor de estas propuestas estéticas declara que “al comenzar el año de 1957, vemos bien afianzados dentro y fuera del país, el prestigio de la moderna pintura colombiana”. (Engel, 1957). Para la época la reunión de esfuerzos por parte de los múltiples gestores culturales había logrado otorgarle a la producción visual de la emergente generación de artistas una presencia constante en un ámbito público a nivel local, un espacio en las salas de exhibición del arte más importantes del mundo y un prestigio a sus autores como profesionales en la sociedad colombiana.

En este año dos eventos fueron fundamentales para darle visibilidad a estas nuevas tendencias estéticas, estos fueron el X Salón Nacional de Artistas Colombianos y el Salón de Arte Moderno, inaugurado en la sala de exposiciones de arte de la recientemente construida Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. Estas dos exposiciones se constituyeron como una vitrina para los procesos que se habían desarrollado durante los años anteriores al margen del apoyo estatal. Algunas tendencias fueron apreciadas por primera vez por un público más amplio que tuvo la oportunidad de reconocer fuertes cambios formales con respecto a lo que había sido exhibido en los últimos Salones Nacionales. Sobre el salón oficial, vuelto a abrir luego de la caída de la dictadura del General Rojas Pinilla, Walter Engel apuntó:

⁶⁷ Op cit. 1957. Cecilia vive...

El X Salón Nacional significó pues, un verdadero acontecimiento para el arte colombiano, al abrir una libre asamblea de pintores y escultores, en la cual uno podía expresar una condición artística propia y distinta al resto. Sin embargo, hubo en este salón, inaugurado después de tantos años de receso forzoso, un tono común que sorprendió al público, un común denominador que podríamos llamar “el deseo de hacer pintura moderna”, separándose decididamente de la pintura y la escultura tradicional. (Engel, 1957).

Un mes más tarde, el Banco de la Republica vino a complementar la actividad cultural bogotana con la apertura de su sala de exposiciones en la Biblioteca Luis Ángel Arango. Según se dijo en El Tiempo esta sala tiene el propósito de “fomentar el interés colectivo por las nuevas manifestaciones de la plástica.” (El Tiempo, 1957). En palabras de Casimiro Eiger este logro para los gestores culturales colombianos “constituye una prueba palpable del interés de una institución económica por diversos aspectos de la cultura y del lugar que han alcanzado en el escenario nacional las artes plásticas, que ya con tanto gasto se les destina un espacio prominente.”(Eiger, 1959).

La primera muestra llevada a cabo en la biblioteca fue la una exposición de arte moderno colombiano encargada a Cecilia Ospina de Gómez por motivo de la V Reunión de Técnicos de los Bancos Centrales del Continente Americano. Esta exposición tenía como propósito “presentar ante los ilustres visitantes el panorama de aquella tendencia plástica que comulga con el concepto de que el arte se revela por él mismo, sin necesidad de anexidades ni vocabularios prestados.” (Barney, 1958). En la exposición con la cual se preinugura el edificio de la Biblioteca Luis Ángel Arango se vislumbran la relación entre la pintura moderna y la imagen de avanzada que el Banco Central de Colombia quiere proyectar de país.

A partir de esa muestra, el Banco de la República adquiere las obras de los artistas Fernando Botero, Eduardo Ramírez Villamizar y Cecilia Porras. Con estas primeras piezas el banco comienza su colección de arte contemporáneo a través de la cual esta institución le reconoce su posición en la sociedad colombiana y el valor patrimonial de su trabajo. Al respecto Jaime Duarte French, gerente del Banco de la República, declara que “los colombianos aceptan como cosa natural que el Banco de la República desempeñe este papel en la vida intelectual del país, porque al fin y al cabo de idéntico modo proceden, aunque en escala

inferior, otras empresas nacionales. [...] Y para ello esta institución tuvo que superar el viejo y equivocado concepto de que la riqueza (la propia o la administrada) es un bien material cuya conservación o multiplicación sólo es posible si no se le mezcla en menesteres de tipo idealista, de los cuales se dice (y ésta es otra equivocación) que no producen dividendos.”(Duarte, 1960).

El presente documento es el resultado de la investigación “El arte como negocio: una historia de los gestores culturales a través de las primeras galerías de arte. (1948-1957)”. Dicha investigación hace parte de la facultad de Estudios y gestión cultural de la Universidad EAN como parte de la convocatoria VIN de la misma Universidad realizada en 2009.

Hoja de vida

Nombres:	Julián Camilo
Apellidos:	Serna Lancheros
Fecha de nacimiento:	Abril 23 de 1983
Ciudad:	Santa fe de Bogotá
Dirección:	Carrera 53 # 118 –30
Teléfono:	(571) 759 6267 - 311 562 8231
Correo electrónico:	serna.jul@gmail.com
Estudios:	Universidad de los Andes, artes plásticas e historia y teoría del arte, 2007.

Exposiciones colectivas:

- **Ganadores de convocatorias de residencias Artísticas 2008-2009.** Galería Santa fé. Bogotá. 2010.
- **Lugares comunes.** Intervención en la Casa Museo Francisco de Paula Santander. Secretaría de cultura. Bogotá. 2009.
- **Casa de citas.** Museo de Antioquia. Medellín. 2009.
- **Artis 2009.** Centro cultural Skandia. Bogotá. 2009.
- **V Muestra Monográfica de Media Art.** 8º Festival Internacional de la Imagen. Centro Cultural y de Convenciones Teatro Fundadores. Manizales. 2009.
- **Arte cámara.** Artbo, Feria internacional de arte de Bogotá. Corferias. Bogotá. 2008
- **4 Salón de Arte joven.** Galería de arte, club El Nogal. Bogotá. 2008
- **Experimenta Colombia.** (Festival de video latino americano) Galería Satanfé. Bogotá. 2008
- **Sui Generis.** Tesis 2007-2. Universidad de los Andes. Bogotá. 2007

- **Artecámara.** Artbo, Feria internacional de arte de Bogotá. Corferias. Bogotá. 2007
- **3 Salón de arte bidimensional.** Fundación Gilberto Alzate Avendaño. Bogotá. 2007
- **Monita 2007-1.** Universidad del los Andes. Bogotá. 2007
- **Ciudad.** Fundación Cuarto Nivel, arte contemporáneo. Bogotá. 2007
- **Chiste Interno.** Universidad de los Andes, Galería Santafé. Bogotá. 2007
- **Enchufado.** Fundación Cuarto Nivel, arte contemporáneo. Bogotá. 2006
- **Experimenta Colombia** (muestra nacional de arte electrónico). Museo de Arte Moderno de Bogotá, Galería Santafé (Bogotá); Lugar a dudas (Cali); centro Colombo Americano (Medellín); Universidad Industrial Santander (Bucaramanga) 2006
- **Clases de dibujo.** Un Lugar en el mundo, Salón nacional de artistas 2006. Biblioteca Luís Ángel Arango. Bogotá. 2006
- **Experimenta Colombia.** (Festival de video latino americano), biblioteca Luís Ángel Arango (Bogotá); Centro Colombo Americano (Medellín) 2005
- **Tercer salón de arte y diversidad.** Galería casa cuadrada. Bogotá. 2004
- **Procesos.** Sala de proyectos, universidad de los andes. Bogotá. 2004
- **Primer encuentro de artes plastitas de la U.C.B, arte aparte.** Gimnasio Moderno. Bogotá. 2003

Exposiciones individuales:

- **Composición de lugar.** Iglesia- Museo Santa Clara. Bogotá. 2009
- **MLAAPC.** Vitrina, Universidad de los Andes. Bogotá. 2007
- **Utopías.** Diveo de Colombia. Bogotá. 2005

Proyectos especiales:

- **Proyecto Quimeras.** 2005. Actualmente circulando como estampa de "Santa Lucero"

Ponencias:

- **Arte en Colombia.** Museo de Arte Moderno de Sao Paulo. Sao Paulo. 2009.
- **Modernidad de Base.** Galería Santafé, en el marco del seminario ICAA. Universidad de los Andes y Museo de Bellas artes de Houston. Bogotá. 2008
- **Malicia indígena en Carlos Rojas.** Museo Nacional de Colombia. Bogotá. 2008
- **[]** Ponencia para el lanzamiento del premio nacional a la crítica 2006. Universidad de los Andes y Ministerio de Cultura. Bogotá. 2006
- **Quimeras invitado a la clase,** “el artista y las instituciones” de el profesor Jaime Ireguí, Universidad de Los Andes. Bogotá. Segundo semestre del 2005

Publicaciones:

- **El señor Rockola.** Ensayos sobre arte contemporáneo 2008-2009. Universidad de los Andes y Ministerio de Cultura. 2010.
- **Los objetos y sus historias.** Revista Mundo. Diez por 10+uno. Bogotá. 2010.
- **La entidad de los objetos. Entrevista a Ivan Rickenmann.** Revista Mundo. Diez por 10+uno. Bogotá. 2010.
- **Arte colombiana 1948-1965.** Centro cultural SESI, FIESP. Sao Paulo. 2009.
- **Anotaciones sobre el arte conceptual.** En: El Pato. Laguna libros. Bogotá. 2009
- **Los diez del tercer año: eventos.** En: Arteria No. 15 (edición de aniversario). Colombian Art Craft Ltda. Bogotá. Junio-julio 2008
- **Si las paredes hablaran.** En: Beatriz Daza: hace mucho tiempo, 1956-1968. Fundación Gilberto Alzate Avendaño. Bogotá. 2008
- **La búsqueda de El Dorado.** En: Carlos Rojas, una visita a sus mundos. Ministerio de Cultura y Museo Nacional de Colombia. Bogotá. 2008
- **Una década por la abstracción.** En: Carlos Rojas, una visita a sus mundos. Ministerio de Cultura y Museo Nacional de Colombia. Bogotá. 2008

- **Enebro del este.** En: Mil dibujos, Esteban Peña. Laguna libros. Bogotá. 2008
- **Pintando a la luz de tungsteno.** En: Salón de arte moderno 1957, 50años de arte en la Biblioteca Luís Ángel Arango. Banco de la República .2007
- **[]**. En: Los pasos sobre las huellas, ensayos sobre crítica de arte. Ministerio de cultura, área de Artes visuales y Universidad de los Andes, facultad de Artes y humanidades. Bogotá. 2007
- **Antología de la revista Plástica.** Como parte del grupo de investigación “En un lugar de la Plástica”. En: Plástica dieciocho. Fundación Gilberto Alzate Avendaño y Universidad de los Andes, facultad de Artes y humanidades, comité de investigación y creación, departamento de arte. Bogotá. 2007
- **Una rosa de los vientos.** Coautoría con Nicolás Gómez. En: Plástica dieciocho. Fundación Gilberto Alzate Avendaño y Universidad de los Andes, facultad de Artes y humanidades, comité de investigación y creación, departamento de arte. Bogotá. 2007

Curadurías:

- **Sala permanente 17 del Museo Nacional de Colombia “Modernidades.”** Como parte del grupo de investigación conformado por Nicolás Gómez, Felipe González y Julián Serna. Museo Nacional de Colombia. Bogotá. 2010.
- **La vuelta a Colombia: artes plásticas entre 1948 y 1965.** Como parte del grupo de investigación conformado por Nicolás Gómez, Felipe González y Julián Serna. Museo Nacional de Colombia. Bogotá. 2010.
- **Arte Colombiana: 14948-1965.** Como parte del grupo de investigación conformado por Nicolás Gómez, Felipe González y Julián Serna. Centro cultural SESI, FIESP. Sao Paulo. 2009.
- **Carlos Rojas: una visita a sus mundos.** Como parte del grupo de investigación conformado por Nicolás Gómez, Felipe González y Julián Serna. Sala de exposiciones temporales, Museo Nacional de Colombia. Bogotá. 2008
- **Judith Márquez. En un lugar de la Plástica.** Como parte del grupo de investigación “En un lugar de la Plástica”. Función Gilberto Alzate Avendaño (Bogotá); Museo de Caldas (Manizales). 2007.

Investigación

- **Investigador** para la sala 17 de la exposición permanente del Museo Nacional de Colombia *Modernidades* Museo Nacional de Colombia. 2010.
- **Investigador** para la exposición *La vuelta a Colombia: artes plásticas entre 1948 y 1965* Museo Nacional de Colombia. 2010.
- **Investigador** para la exposición *Los hijos adoptivos*. Museo de Arte Moderno de Sao Paulo. 2009.
- **Investigador** para la publicación *El arte como negocio*. Universidad EAN. 2009.
- **Investigador** para la exposición *Arte Colombiana 1948-1965*. Museo Nacional de Colombia. 2009.
- **Investigador** en el proyecto International Center for the Arts of the Americas (ICAA). Documentos de Arte Latinoamericano del siglo XX. Universidad de Los Andes y Museo de Bellas Artes de Houston. 2008 -2009.
- **Investigador** en la publicación *Elemental* sobre la vida y obra de María Teresa Hincapié. Ministerio de Cultura. 2008.
- **Investigador** en la exposición *Carlos Rojas: Una visita a sus mundos*. Museo Nacional de Colombia. 2007-2008.
- **Investigador** en la exposición *Antológica de Judith Márquez*. Fundación Gilberto Alzate y Universidad de Los Andes. 2006-2007.
- **Asistente de investigación** en el trabajo *Traducción de la imagen en el contexto transcultural* adelantado por el área de Historia y teoría del arte, del Departamento de arte de la Universidad de los Andes. María Clara Bernal, Carmen María Jaramillo e Ivonne Pini. Universidad de Los Andes. 2006.

Reconocimientos

- **Becario** Fulbright para artistas. Comisión Fulbright Colombia y Ministerio de Cultura. 2009.
- **Primer puesto**. Premio nacional de crítica de arte. Universidad de Los Andes y Ministerio de Cultura. 2009.
- **Ganador**. De pasantía para un investigador colombiano en el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo. 2009.
- **Ganador**. Convocatoria localidades culturalmente activas. Localidad Usaquén. Secretaría de Cultura de Bogotá.

Bibliografía

- Abril, Julio (1973). La sumisión del arte colombiano. Ediciones Biblioteca de Autores Boyacenses. Tunja.
- Aparte citado por Eduardo Mendoza Varela. Op cit. 1952.
- Barney Cabrera, Eugenio (1955). Suplemento literario. La República. Bogotá. 12 de marzo.
- Barney Cabrera, Eugenio (1958). Arte y artistas en la Biblioteca Luis Ángel Arango. Boletín Cultural y Bibliográfico, No. 2. Bogotá. Marzo.
- Bourdieu Pierre. (1995) Las reglas del arte, génesis y estructura del campo literario. Anagrama. Barcelona. p. 121.
- Calderón, Camilo (1990). IX Salón Anual de Artista Colombianos. 50 años salón nacional de artistas. P. 67.
- Camacho Montoya, Guillermo (1952). El IX Salón Anual – Alusiones. El Siglo. Bogotá. 10 de agosto.
- Correa, Carlos en entrevista con Guillén Martínez Fernando (1949). 27 años de pintura El pintor Carlos Correa. El Tiempo. Bogotá. agosto.
- Datos tomados de Eiger, Casimiro (29-VIII- 1949). El propósito loable de fomentar las artes plásticas y un creador polémico. Op cit.(1995) P. 139-140
- Duarte French, Jaime (1960). El más extraño banco del mundo. Revista Américas, número 2. Washington. Febrero.
- Eiger, Casimiro (28-II-1949). El público, la crítica y las necesidades del artista. Publicado en Crónicas de Arte Colombiano, 1946-1963 [Mario Jursich, comp.] (1995) Banco de la República. Bogotá. p. 91
- Eiger, Casimiro (19-II-1949). Exposición de maestros americanos. Op cit. (1995). p.79
- Eiger, Casimiro (1950). VII Salón nacional. Op cit. (1995). P.188
- Eiger, Casimiro (22-VI-1951). Salón femenino.1995. P.208
- Eiger, Casimiro (8-VII-1951). Leo Matiz. P. 223.

- Eiger, Casimiro (1954). Grabados franceses de Jaime López. Op cit. 1995. P. 358-361.
- Eiger, Casimiro (9-V-1956). Exposición inaugural de el caballito. Op cit. 1995. p.445-446.
- Eiger, Casimiro (1959). Sala de la Biblioteca Luis Ángel Arango. Op. cit. 1995.
- Engel, Walter (1952). Exposiciones, El IX Salón anual. El tiempo, 17 de agosto de 1952.
- Engel, Walter (1955). La pintura en Colombia en 1955. Índice cultural. No. 24. Bogotá. Diciembre.
- Engel, Walter (1956). Balance artístico de 1956. Plástica. Bogotá
- Engel, Walter (1956). Exposiciones en Bogotá. Plástica No. 2. Bogotá.
- Engel, Walter (1957). Crónica de la Moderna Pintura colombiana (1934-1957). Plástica Dieciocho. Fundación Gilberto Alzate Avendaño y Universidad de los Andes. Bogotá, 2007. Bogotá.
- Engel, Walter (1957). El décimo Salón de Artistas colombianos. Vinculo Shell. Bogotá.
- Entrevista a Alejandra Matiz realizada por Julián Serna. México. 2010.
- Entrevista a Lily Ungar realizada por Julián Serna. Bogotá. 2009.
- Gómez Jaramillo, Ignacio (1954). Obstáculos a la integración plástica. Agosto. Publicado en (1972) Anotaciones de un pintor alrededor de su mundo. Talleres Gráficos. Bogotá.
- Gómez Jaramillo, Ignacio (1958). Estado de la pintura colombiana. El Tiempo. Bogotá. 25 de mayo.
- González, Felipe (2007). Una alianza para la autonomía. En: Plástica dieciocho. Universidad de los Andes y Fundación Gilberto Alzate Avendaño. Bogotá.
- Jaramillo, Carmen María (2005). Arte, Política y Crítica. Una aproximación a la consolidación del arte moderno en Colombia. Revista Textos. Número 13. Maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá. p.59.
- Lleras, Cristina (2005). Arte, política y crítica. Politización de la mirada estética, Colombia 1940-1952. Textos [13]. Maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.
- Márquez, Judith (1957). Editorial. Revista Plástica No. 6. Bogotá.

- Martínez Cabana, Carlos entrevistando a Obregón, Alejandro (1948). Los pintores no tienen porvenir en Colombia. Revista Cromos. Bogotá. Julio 3.
- Matiz, Leo (2005). Encuentro entre artistas. En: Leo Matiz el guardián de las sobras, Revista Mundo 19. Septiembre 15.
- Medina, Álvaro (1978). Proceso de arte en Colombia. Colcultura. Bogotá. P. 360
- Moreno Clavijo, Jorge. (1948) Gómez Campusano y los acuarelistas. Revista Cromos. Bogotá. 7 de agosto.
- Pabón Núñez, Lucio (1952). Discurso de inauguración del IX Salón Nacional de Artistas. El Siglo. Bogotá. agosto 8.
- Piganlosa, María Cristina (2000). Karl Buchholz Y Su Pasión Por Las Letras. El Tiempo. 2 de septiembre.
- Palacios, Marco (1995). Entre la legitimidad y la violencia. Editorial Norma. Bogotá. P.176.
- Serna, Julián y González, Felipe (2010). La vuelta a Colombia: artes plásticas entre 1948 y 1965. Museo Nacional de Colombia. Bogotá.
- Ungar, Hans y Eiger, Casimiro (1951). Contrato para manejar la sección de arte de librería Central entre Casimiro Eiger y Hans Ungar. Bogotá. 6 de septiembre. Documento encontrado en el archivo de Casimiro Eiger de la Biblioteca Luís Ángel Arango.
- Uribe Celis, Carlos (1992). La mentalidad del colombiano. Ediciones Alborada. Bogotá. p. 73
- (1948). Galerías de Arte. Revista Espiral. Bogotá. Junio.
- (1948). La exposición de Obregón. Revista Semana. Bogotá. 15 de mayo.
- (1949). Pintura en discusión. Revista Semana. Bogotá. 14 de mayo.
- (1952). Colección en venta. Revista Semana. Bogotá. Julio 26.
- (1952). Dos Salones. Revista Espiral. Bogotá.
- (1952). Salón. Revista Semana. Bogotá. agosto 23.
- (1957). Cecilia vive en una prisión de colores. Revista Semana No. 564. Bogotá. 11 de octubre.
- (1982). Buchholz dona su librería para biblioteca popular. Revista Nueva Frontera. Bogotá. 2 de octubre.
- (2008). Un libro abierto. Revista Semana virtual. Extraído el 5 de abril, de: http://www.semana.com/wf_ImprimirArticulo.aspx?IdArt=78997.