

Julián Camilo Serna

serna.jul@gmail.com

Ens.hist.teor.arte

SERNA, JULIÁN CAMILO, "El valor del arte. Historia de las primeras galerías de arte de Colombia (1948-1957)", *Ensayos. Historia y teoría del arte*. Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2009, No. 17, pp. 61-84.

RESUMEN

Este trabajo trata sobre el reconocimiento de los artistas plásticos como parte activa de la comunidad, individuos estrechamente vinculados a la profesionalización de los gestores culturales modernos, los comerciantes de arte y los organizadores de exposiciones de arte en Colombia. A través de la historia de las primeras galerías de arte en el país se trabaja la participación activa de estos gestores en la construcción de la autonomía del campo artístico, la emergencia del arte moderno y profesionalización de los artistas de Colombia. El periodo estudiado (1948-1957) va desde la fundación de la primera galería de arte en Colombia hasta cuando el Banco de la República inició su colección de arte moderno.

PALABRAS CLAVE

Julián Serna, galerías de arte, gestión cultural, comercio de arte, arte moderno, artistas profesionales.

TITLE

Art Value. History of the Pioneering Art Galleries in Colombia (1948-1965)

ABSTRACT

This paper deals with the recognition of Colombian visual artists as a part of their community and their bond with the professionalization of modern cultural agents, art merchants, and exhibition organizers. Through a discussion of the history of the first art galleries in Colombia, the investigation works on the participation of these agents in the construction of the independence of the artistic field, the emergence of modern art, and the professionalization of Colombian artists. The studied period spans from the foundation of the first art gallery in Colombia (1948) to the moment when the Banco de la República started its modern art collection (1957).

KEY WORDS

Julián Serna, art galleries, culture management, art trade, modern art, professional artists.

Afiliación institucional

Investigador externo del Grupo de investigación Cultura y Gestión del pregrado en Estudios y Gestión Cultural de la Universidad EAN.

Egresado del programa del programa de Artes, con énfasis en artes plásticas e historia y teoría del arte, de la Universidad de los Andes de Bogotá (2007), aspirante al título de Maestría en Cultura Visual de Illinois State University. Actualmente se desempeña como curador, investigador en historia del arte y como artista plástico. En colectivo ha realizado varias publicaciones y curadurías en historia del arte colombiano. El presente artículo fue hecho en calidad de investigador externo del grupo de investigación Cultura y Gestión del pregrado en Estudios y Gestión Cultural de la Universidad EAN y es el producto intelectual de la investigación *El valor del arte: una historia de las primeras galerías de arte en Colombia 1948-1957*.

Recibido Junio 2 de 2009
Aceptado Junio 20 de 2009

El valor del arte. Historia de las primeras galerías de arte de Colombia (1948-1957)*

Julián Camilo Serna

Historiador del arte

En Colombia, a mediados del siglo xx, se comienza a perfilar una ruptura con respecto a la tradición de la pintura verista que había imperado en el país. El trabajo de los nuevos artistas construye un nuevo tipo de oferta en el mercado simbólico que hace replantear la manera en que se ha establecido el trabajo del artista en el entorno colombiano. Así, estos pintores y escultores tienen que construir para sí mismos la posición del artista moderno en Colombia. Un tipo de artista que es un profesional dedicado tiempo completo a su trabajo, indiferente a 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 arte¹. En el trabajo de estos pintores y escultores se vislumbra su personalidad a través de la búsqueda de un estilo personal en la ejecución y la interpretación de sus obras; así mismo, los temas escogidos en las obras son determinados por su propia voluntad. Para que dicha posición tenga cabida en el país es preciso distanciarse de las maneras imperantes de la producción artística —la que se propone construir un tipo de representación fiel a la realidad—, de la misma manera en que se necesita educar al público para que esté dispuesto a aceptar este nuevo tipo de producción.

* 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.

¹ Véase Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Anagrama, 1995, p. 121.



▲ LEO MATIZ, FERNANDO BOTERO Y PASTOR C en la Galería Leo matiz, 1951.

Foto: Leo Matiz, cortesía de la Fundación Leo Matiz. Copyright Alejandra Matiz, www.leomatiz.org.

Para este fin se organizan diferentes muestras en el país, que en muchas ocasiones resultan ser conflictivas con relación a lo que el público está dispuesto a reconocer como arte.

En su propuesta estética se vislumbra el compromiso de los artistas modernos con el avance de los lenguajes estéticos cuando se dan a la tarea de construir un nuevo marco de expectativas a través del cual acercarse al tipo de práctica artística que ejecutan. Este proceso no resulta fácil; en medio de la falta de conocimiento generalizado sobre artes plásticas precisa

esgrimir argumentos para probar que este giro de 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 basta con que la actividad del artista encuentre resonancia en el discurso del crítico de arte; también es necesario un tipo de institución que focalice de manera constante a esta población de artistas alrededor de un lugar común. Una institución que profesionalice la actividad de estos artistas a través de un programa continuo de contacto con el público, que les otorgue un lugar en la sociedad a partir de las muestras de su trabajo mientras que les encuentra un nicho donde los objetos producidos por ellos puedan aspirar a volverse bienes de consumo.

Una galería de arte es 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 del mismo; estos bien pueden ser espectadores con interés en 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 difusión, la exposición y la formulación de criterios con respecto al tipo de obra que muestra. Esta actividad viene a construir el marco de referencia —unos criterios— a través del cual su público ha de consumir el trabajo del artista. La institución de la galería de arte se constituye en un espacio para que exista este tipo de manifestaciones culturales en la sociedad.

Como institución, la galería de arte busca ampliar los límites del campo artístico para que este se aparte de la endogamia académica y se abra al campo económico a través de la formalización del mercado del arte. Así, a través del comercio de sus obras, el artista pasa de ser un licenciado en artes a ser 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 un valor intrínseco a dicha obra. Normalmente se comercializan trabajos como las obras de caballete, que el artista produce en la intimidad de su taller y son objetos portátiles susceptibles de formar parte del sistema económico como producto de intercambio. De acuerdo con el espíritu moderno, el sistema propuesto por la galería de arte busca especializar los trabajos que conforman la realidad propia de las artes plásticas para que el artista sea un profesional de tiempo completo que obedezca únicamente a las tensiones propias del acto creador. Mientras el artista trabaja en su obra, otras personas se encargan de la difusión y de todas las otras gestiones necesarias para sostener la producción artística. Fundamentalmente, esa gestión se basa en erigir el valor de la obra de arte, ya que este objeto simbólico vale en la medida en que exista la creencia de que tiene valor. Al respecto, el sociólogo francés Pierre Bourdieu escribe:

El productor de *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 de arte como fetiche al producir la creencia en el poder creador del artista. Partiendo de que la obra de arte solo 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 y 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.²

El primer establecimiento que cumple con estas características en Colombia³ es Galerías de Arte S. A. Como complemento de nuestra divagación teórica sobre este tipo de instituciones veamos lo que la revista cultural *Espiral* publicó en junio de 1948 con motivo de la inauguración de Galerías de Arte:

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 esta entre en contacto con el público. Él 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.

En Colombia, hasta este momento, los pintores y escultores han realizado 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 ha tomado un rumbo diferente. 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 el número 5-61 de la Avenida Jiménez de Quesada, y cuenta con la necesaria dotación técnica para la mejor y 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. Es una empresa organizada que hasta el momento no ha tenido ningún antecedente de importancia en Colombia. Viene a satisfacer, por lo tanto, una necesidad de nuestra vida intelectual. Además tiende a poner una completa información cultural al servicio de la persona, la publicación o la organización que la necesite. Galerías de Arte será una constante mediadora, asidua y eficaz, entre el artista y el espectador, ya sea el amante de las artes o, en general, el público dispuesto a contemplar o poseer un obra plástica⁴.

Esta empresa existió desde mediados de 1948 hasta principios de 1951. Al respecto, un artículo posterior asegura que, con esta actividad, “comenzó realmente [en Bogotá] la etapa

² Bourdieu, p. 339.

³ Por la información vaporosa que existe sobre el tema se sabe que en 1944, en los sótanos de la 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 comercializaron arte y que, a principios del siglo xx se hicieron en Barranquilla intentos incipientes de construir el comercio de objetos artísticos. Pero, desde 1948, el comercio pasó de ser una actividad velada e irregular a constituirse en parte integral de la actividad artística colombiana.

⁴ “Galerías de arte”, *Espiral*, Bogotá, jun. 1948.



▲ VISTA INTERIOR A LA GALERÍA EL CABALLITO.
Imagen tomada de la revista *Plástica*, núm. 5, 1956.

comercial y de promoción en el oficio de la pintura⁵. La empresa fue fundada por los hermanos Rubio Cuervo. En sus inicios, su director fue Álvaro Rubio, quien, el 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 cuyo presidente era el poeta Jorge Rojas. El establecimiento estaba conformado por dos salas de exposición equipadas en donde se rotaban con una periodicidad de quince días las muestras exhibidas. El director se encargaba de la parte administrativa, el montaje, las relaciones públicas, la atención al público y la programación de las muestras. Todo esto con el consentimiento de la junta asesora, que mantenía los estándares de calidad de lo que se exhibía. Económicamente, la galería le cobraba al artista una comisión del treinta por ciento del valor de las obras vendidas a través de la institución. Allí se organizaban las muestras, se comercializaban las obras y se garantizaba su difusión en los medios masivos. Además se organizaban exposiciones difundidas internacionalmente, se apoyaba la edición de libros especializados —como la segunda edición de *Pintura y realidad* de Marco Ospina— y, como parte de la galería, se enriquecía un centro de documentación cultural puesto al servicio de las personas interesadas y se programaban de charlas sobre arte.

En su primer año de existencia, Galerías de Arte realizó diecisiete muestras, entre exposiciones individuales y colectivas, donde se exhibieron aproximadamente ochocientas obras.

⁵ “Cecilia vive en una prisión de colores”, *Semana*, Bogotá, 564, 11 de octubre de 1957.

Se organizaron y exportaron dos muestras de arte colombiano a Italia, Estados Unidos y Cuba. De la misma manera se importaron y expusieron obras de artistas reconocidos internacionalmente, como Picasso y Chagall. Entre las muestras realizadas se encuentran las de artistas colombianos de primera línea, como Ignacio Gómez Jaramillo, Hernando Tejada, Guillermo Silva Santamaría, Erwin Kraus, Marco Ospina, Andrés de Santamaría, Luis Alberto Acuña, Alejandro Obregón, Guillermo Wiedemann, Eduardo Ramírez Villamizar y Carlos Correa⁶.

Para su inauguración, Galerías de Arte organizó dos exposiciones simultáneas de particular importancia en el medio artístico colombiano, tituladas *Primer Salón Colectivo de Contemporáneos Colombianos* y *Primer Salón de Europeos*. La primera 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 Luis Alberto Acuña, Marco Ospina y Julio Abril. La segunda fue una de las pocas veces en 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 y Picasso⁷. El crítico Casimiro Eiger apuntaba un año después de esta última muestra:

Uno de los impedimentos más graves que encuentran los artistas y el público colombianos 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.⁸

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 obras de los artistas europeos más reconocidos cumplió una función pedagógica para los espectadores y los artistas del país, que podían acercarse a los criterios validados internacionalmente sobre el arte de vanguardia. Esta muestra contribuía significativamente a la construcción de un nuevo marco de expectativas sobre la manera de acercarse a los

⁶ Datos tomados de Casimiro Eiger, “El propósito loable de fomentar las artes plásticas y un creador polémico” [29-VIII-1949], en *Crónicas de arte Colombiano: 1943-1963*, Bogotá: Banco de la República, 1995, pp. 139-140.

⁷ “Exposiciones. Galerías de arte”, *Espiral*, Bogotá, ago. 1948.

⁸ Eiger, “Exposición de maestros americanos” [19-II-1949], en *Crónicas...*, p. 79.



▲ MASACRE DEL 10 DE ABRIL. Alejandro Obregón, 1948.
Colección Asociación Colombiana de Arquitectos.

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. A la muestra inaugural le siguió una exposición individual de Ignacio Gómez Jaramillo, pintor que acababa de llegar de su misión diplomática en México y estaba en el punto cumbre de su carrera como artista. Esta segunda muestra, en palabras del crítico Walter Engel, “contribuyó [...] a cimentar el prestigio del nuevo local”⁹.

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

⁹ Walter Engel, “Crónica de la moderna pintura colombiana”, *Plástica*, Bogotá, 6, 1957.

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.¹⁰

Estas declaraciones provienen de un grupo de intelectuales que se muestran optimistas —al punto de que ahora, con distancia, se podría sospechar de ellas por su ingenuidad— ante la posibilidad de que los artistas lleguen a vivir de su trabajo. Pero, más allá de las opiniones mediadas por la subjetividad de los artistas, hay un hecho 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 de 1948 se publicó un reportaje donde se resaltaba que no había vendido una sola obra, a la vez que el pintor cuestionaba fuertemente las perspectivas que el medio colombiano les ofrecía a sus artistas¹¹. Poco menos de un año después, su muestra se constituyó en la plusmarca individual de ventas de Galerías de Arte. Con respecto a este fenómeno se escribió en la revista *Semana*:

Para muchos, Obregón es simplemente un “loco”: sus cuadros no tienen más mérito del que podría alcanzar un emborronamiento hecho sobre la pared por un niño de diez 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. [...]

Récord de ventas — El país, pictóricamente, estaba acostumbrado a retratos, 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 pintura, hace ya casi veinte 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 Araújo, Hernando Tejada y otras audacias que rondan los treinta años. Entre este grupo y el de Gómez hay uno tercero, de artistas tan valiosos y significativos como Luis Alberto Acuña, Alipio Jaramillo, Carlos Correa, que revelan tendencias personales muy definidas. La penetración de todos ellos en el ánimo, el respeto populares, ha sido bastante lenta y difícil. Hace apenas un año, Obregón expuso numerosas obras en otro centro bogotano. Ninguna pudo ser vendida.

¹⁰ Carlos Correa, en Fernando Guillén Martínez, “27 años de pintura. El pintor Carlos Correa” [entrevista], *El Tiempo*, Bogotá, ago. 1949.

¹¹ Carlos Martínez Cabana, “Los pintores no tienen porvenir en Colombia” [entrevista a Alejandro Obregón], *Cromos*, Bogotá, 3 de julio de 1948.

En esta nueva oportunidad, contra lo que él mismo esperaba, ha superado, en cambio, el récord individual de ventas de las Galerías: quince telas en menos de dos 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.¹²

Un punto que vale resaltar son las explicaciones que se dan acerca de este viraje del consumo cultural colombiano. Estas opiniones, que en últimas se resumen en lo mismo —que bien puede ser por un ambiente favorable o por un apetito por la novedad—, denotan un cambio en el medio colombiano. Para explicarlo resulta imperativo considerar el ambiente económico de estos años, que permitió la aparición de un mercado del arte. En su libro *La mentalidad del colombiano*, Carlos Uribe Celis ofrece un panorama general del contexto de las décadas de 1940 y 1950 para comprender procesos culturales ocurridos durante esos años. Describe los años cuarenta como “años de contradicción política y maduración o, propiamente, aceleración de los procesos capitalistas”¹³. Entrando en la década de los 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”¹⁴.

La estabilidad económica del país fue posible, en gran parte, gracias a una de las mayores bonanzas cafeteras del siglo XX, junto a la provechosa economía de posguerra, que permitió el incremento acelerado de los precios de exportación en relación con los de importación. Esto benefició la producción industrial, la inversión extranjera y la inversión nacional en infraestructura y medios de comunicación. De acuerdo con 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”¹⁵.

Específicamente para el caso del posicionamiento de las Galerías de Arte es necesario tener en cuenta las consecuencias sociales y culturales de la situación económica del país en los años 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

¹² “Pintura en discusión”, *Semana*, Bogotá, 14 de mayo de 1949.

¹³ Carlos Uribe Celis, *La mentalidad del colombiano*, Bogotá: Alborada, 1992, p. 73.

¹⁴ P. 89.

¹⁵ Marco Palacios, *Entre la legitimidad y la violencia*, Bogotá: Norma, 1995, p. 176.



▲ Lucy Tejada, Cecilia Porras y Judith Márquez preparando la exposición *Tres pintoras colombianas contemporáneas* en la sala de exposiciones de la OEA en Washington, 1960. Foto: Cortesía Fundación Lucy Tejada.

de la cultura moderna. Esta élite emergente pretende consolidarse en su posición mediante una serie de herramientas de diferenciación social que la legitimen dentro de un entorno social y la separen de la élite agraria que ha imperado en el país hasta este momento. Así, las explicaciones que se dan del éxito de la exposición de 1949 de Obregón se pueden sintetizar en una sola: el ambiente favorable para las incipientes expresiones del arte moderno se debe al interés de una nueva élite que pone “de moda” estas expresiones novedosas. Esto se suma al prestigio de Obregón, quien, en el momento, está a la cabeza del movimiento de la pintura moderna en Colombia.

El notable éxito de la muestra de Obregón no significa un posicionamiento definitivo de un mercado para el arte de avanzada en el país. Años más tarde encontramos que persiste la queja de los artistas por la imposibilidad de vivir de su trabajo y 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”¹⁶. En 1957, la artista y editora de la revista especializada *Plástica* escribe: “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”¹⁷. A pesar del creciente prestigio de la pintura de corte moderno, los artistas señalan, como parte de los escollos que dificultan el ejercicio de su actividad, la indiferencia del Estado y la ausencia de coleccionistas de arte que compren su obra¹⁸. En cuanto al coleccionismo, es inquietante contrastar estas aseveraciones con la entrevista hecha a Carlos Correa en 1949, donde 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, Argáez, Marroquín, etc. A quienes debemos gratitud por haber salvado gran parte de la obra pictórica de Vásquez Ceballos y otro artista de la Colonia.

¹⁶ Ignacio Gómez Jaramillo, “Obstáculos a la integración plástica” [ago. 1954], en *Anotaciones de un pintor alrededor de su mundo*, Bogotá: Talleres Gráficos, 1972.

¹⁷ Judith Márquez, “Editorial”, *Plástica*, Bogotá, 6, 1957.

¹⁸ “Al Estado poco o nada le interesa el problema del arte como actividad creadora que acrecienta la cultura de un pueblo, ni el singular ciudadano que se dedica a su práctica. De ahí que muchos de nuestros artistas se vean obligados a emigrar. Por otra parte, a pesar del cambio fundamental que se ha verificado en nuestro país, en los últimos años, en la calidad de la producción artística y en el prestigio creciente de sus pintores, no existe en Colombia un solo coleccionista, ni un *merchand*, ni un museo de arte moderno. Casi todas las capitales de departamento tienen, por ejemplo, plaza de toros, pero ninguna un museo que muestre el arte que están haciendo los contemporáneos. Me refiero al museo de arte actual, exclusivamente” (Ignacio Gómez Jaramillo, “Estado de la pintura colombiana”, *El Tiempo*, Bogotá, 25 de mayo de 1958).

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.¹⁹

Además de la responsabilidad de construir una infraestructura para el ejercicio del trabajo del artista, sobre las galerías de arte recae la de construir un mercado para los objetos que venden. El futuro económico de esta institución depende directamente de la efectividad de 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 formar a sus compradores. Los consumidores de arte de este momento, a quienes 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 espacio en su casa para albergar más piezas. Fundamentalmente, la colección de Lozano era de pinturas académicas traídas de Europa²⁰, y las de los otros compradores eran de arte colonial. Pero ¿existieron en la época compradores de arte moderno?

Sobre el consumo de arte moderno se entrevistó a Lily Ungar, quien fue, junto a su esposo, directora de la galería El Callejón. Ella declara que las “obras abstractas eran muy difíciles de vender; la gente no entendía mucho, pero igual sí se vendía”²¹. Tenemos referencias de otros compradores de obras de arte porque las suyas 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, los compradores de estas obras eran, fundamentalmente, jóvenes interesados en este tipo de manifestaciones o personas cercanas a los medios culturales. La manera como los jóvenes se hacían con estas obras era reunir entre varios el dinero necesario para la transacción y luego rifar entre ellos la pintura para determinar quién sería su propietario. El otro tipo de coleccionista 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 acogió a Galerías de Arte, el mercado se estabilizó en este reducido grupo de compradores, lo que hizo muy difícil sostener esta empresa. Sobre el cierre de esta primera galería se escribió años después en la revista *Semana*:

A pesar de los nuevos horizontes que abrieron para el arte plástico nacional, las Galerías de Arte fracasaron. La situación política del país y el natural receso en la actividad cultural fueron las causas determinantes. Muchos artistas decidieron alejarse hacia países donde se les permitiera

¹⁹ Guillén Martínez, “27 años de pintura”.

²⁰ “El escritor Juan Lozano y Lozano [...] Su residencia es una verdadera pinacoteca: todas las paredes están materialmente tapizadas de cuadros, en su mayoría traídos de Europa, originales de pintores italianos y francés de Renacimiento. [...] Por esta razón, falta de espacio [...] J. L. y L. ha resuelto abrir una exposición en las galerías de El Callejón (Libería Central) con estos últimos cuadros” (“Colección en venta”, *Semana*, Bogotá, 26 de julio de 1952).

²¹ Entrevista a Lily Ungar, realizada por Julián Serna (Bogotá, 2009).

EXPOSICION

Leo Matiz

GALERIAS

de

ART E

MARZO DE 1952



AVENIDA JIMENEZ No. 5-61

BOGOTA - COLOMBIA

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 “organizador de exposiciones”²².

A pesar de no haber tenido la continuidad que sus fundadores y los artistas entusiasmados deseaban, Galerías de Arte S. A. sembró una serie de inquietudes: la posibilidad de que los artistas recibieran una retribución justa por su trabajo y, de esta manera, aspiraran a vivir de él para ser parte de la vida económica de la sociedad colombiana a la par de cualquier otro profesional. También contribuyó a que el público se familiarizara con las expresiones del arte de avanzada y dinamizó la actividad cultural en Colombia. Así mismo fundó un mercado especializado en artes plásticas y la profesión de gestor cultural como persona encargada de ese mercado. Ese esfuerzo preparó el terreno para que existieran más galerías de arte. La labor de Galerías de Arte S. A. se podría resumir de la manera como lo hizo el artista que realizó la primera exposición individual en ese 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 prejuicios y una gran curiosidad, un deseo de comprensión y un serio respeto por el arte nuevo²³.

Antes que todo queremos hacer partícipes de una buena nueva a aquellos de nuestros oyentes que pudiesen ignorarla: las Galerías de Arte, importante empresa cultural con sede en Bogotá, están prosiguiendo, aunque en forma y dirección no completamente definidas, 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 una nueva exposición, la de obras del joven artista antioqueño Fernando Botero.²⁴

En 1951 se hizo la última exposición de Galerías de Arte S. A., con una muestra fotográfica de Leo Matiz, que acaba de llegar de México a radicarse en Colombia²⁵. El mismo fotógrafo le compró a Álvaro Rubio el local de Galerías de Arte, estableció allí su taller fotográfico y, aprovechando el prestigio alcanzado por Galerías de Arte S. A., continuó su labor bajo el nombre de Galerías de Arte Leo Matiz²⁶. La primera exposición organizada por

²² “Cecilia vive en una prisión de colores”.

²³ Gómez Jaramillo, “Estado de la pintura colombiana”.

²⁴ Eiger, “Salón femenino” [22-VI-1951], en *Crónicas...*, p. 208.

²⁵ “La exposición a la que nos estamos refiriendo es de fotografías y su autor es el conocido dibujante y foto-repórter bogotano Leo Matiz. Matiz, quien tiene tras de sí una larga carrera de artista y trotamundos, hace poco se radicó en Bogotá y estableció su taller fotográfico en la antiguas Galerías de Arte, cuyo esfuerzo piensa continuar” (Eiger, “Leo Matiz” [8-VII-1951], en *Crónicas...*, p. 223).

²⁶ Entrevista a Alejandra Matiz realizada por Julián Serna (México, 2010).

el fotógrafo fue también la primera vez en que el pintor Fernando Botero exhibió una muestra individual de sus obras. La experiencia llevada a cabo en la galería la resume su propio dueño en una entrevista en que declara: “Llegué a Colombia y fundé la Galería de Arte Leo Matiz en 1950. Ese espacio fue muy conocido y logré realizar trescientas exposiciones y un salón de rechazados. Fernando Botero debutó en mi galería cuando pintaba modelos delgados. Sin embargo, cerré con pérdidas”²⁷.

El mismo año en que expone la primera muestra de Fernando Botero se inauguran otras dos instituciones que protagonizarán 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 del régimen nazi y se radicó en Bogotá tras haber vivido en Nueva York, donde su trabajo no había sido bien recibido por su nacionalidad²⁸. Al año siguiente de su llegada fundó su librería en el número 8-40 de la Avenida Jiménez, y, en 1953, su hija Godula llegó al país para dirigir la galería Buchholz, ubicada en el tercer piso de la librería²⁹. Esa galería se concentró en el intercambio cultural entre América Latina y Alemania. En primer lugar posicionó, gracias a la promoción, la obra de artistas alemanes residentes en Colombia, como Guillermo Wiedemann, Hans Trier y Kurt Levy. Luego, estos intercambios culturales se dieron con varias exposiciones de arte alemán en la sede de Bogotá, y desde la misma, hacia los años sesenta, se enviaron muestras itinerantes que recorrieron varios países, como *Arte actual alemán* (1960) y *Pintura suramericana hoy* (1964)³⁰.

Similar al caso de la librería-galería Buchholz fue el de la galería El Callejón, que era una dependencia de la librería Central. Al estar vinculadas a las librerías más importantes de Bogotá, ambas pudieron sobrevivir un largo tiempo sin una rentabilidad considerable. La librería Central era propiedad de Hans Ungar —otro alemán que llegó a Colombia como exiliado de la Segunda Guerra Mundial—, que se la había comprado a la viuda de su anterior dueño, Pablo Wolf, quien la había fundado en 1926³¹. 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 exigente criterio en la selección de muestras y por el estímulo constante a los artistas, entre

²⁷ Leo Matiz, “Encuentro entre artistas”, en “Leo Matiz, el guardián de las sobras”, *Mundo*, 19, 15 de septiembre de 2005.

²⁸ “Buchholz dona su librería para biblioteca popular”, *Nueva Frontera*, Bogotá, 2 de octubre de 1982.

²⁹ María Cristina Piganlosa, “Karl Buchholz y su pasión por las letras”, *El Tiempo*, 2 de septiembre de 2000.

³⁰ Beatrix Holffmann, *Libros junto a cuadros junto a libros... La librería y galería Buchholz*, <portal.iai.spk-berlin.de/miradas_alemanas/Buchholz.141+M52087573ab0.0.html>.

³¹ “Un libro abierto”, *Semana Virtual* <www.semana.com/wf_ImprimirArticulo.aspx?IdArt=78997> (05/04/2008).

quienes figuraban los pintores más destacados del momento, personas cercanas a Eiger³². El crítico Eugenio 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 ello, 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.³³

Un factor determinante del 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— a las artes plásticas por un periodo de nueve años. En 1948, el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán llevó, en todo el país, a una movilización pública 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 del apoyo oficial al arte, hecho que obligó a que la manera de operar de la actividad artística en Colombia se tuviera que replantear, ya que, hasta ese punto, el oficio dependía casi en su totalidad de este apoyo. La responsabilidad de asegurar un espacio para la existencia de las artes plásticas en la sociedad colombiana recayó en la iniciativa privada de los mismos artistas y las galerías de arte³⁴.

Durante ese periodo —el lapso de 1948 a 1957—, los estímulos oficiales se redujeron a la organización de dos salones oficiales fuertemente cuestionados por su corte conservador y a algunos encargos para la construcción de monumentos públicos. Las versiones llevadas a cabo en el primer lustro de la década de los cincuenta se caracterizaron por la notoria ausencia de trabajos de artistas con propuestas de avanzada. Como telón de fondo de la organización de estos eventos estaban las opiniones estéticas del Presidente conservador de ese momento, Laureano Gómez, una de las figuras públicas más renuentes a la estética de vanguardia y quien había escrito, durante la década anterior, varios artículos contra estas manifestaciones en el periódico *El Siglo*. Aquí se hacía patente la intervención de los intereses políticos del gobierno de turno, que asociaba esas propuestas plásticas —a pesar de no tener estas necesariamente

³² “Tal vez no sobra destacar aquí una vez más el importante papel desempeñado por la Galería El Callejón en la formación del ambiente progresista, con su alto criterio de selección, de buen gusto, de exigencias mínimas para admitir una exposición, y a la vez de estímulo para los talentos auténticos. Las carreras de artistas como Enrique Grau, Eduardo Ramírez Villamizar, Cecilia Porras y Carlos Rojas están íntimamente ligadas al nombre de El Callejón. Ninguna otra galería —oficial o particular— ha cumplido en el curso de estos años una labor tan continua, consciente, sistemática y constructiva como El Callejón, bajo la dirección de Casimiro Eiger. Por lo tanto, es apenas natural que casi todos los artistas de primera línea, cuya posición se afianzó durante el año, hayan estado presentes en El Callejón, ya sea en exposiciones colectivas o individuales” (Engel, “Crónica de la moderna pintura colombiana”).

³³ Eugenio Barney Cabrera, en *Suplemento Literario, La República*, Bogotá, 12 de marzo de 1955.

³⁴ Véase Julián Serna y Felipe González, *La vuelta a Colombia: artes plásticas entre 1948 y 1965*, Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2010.

filiación política alguna— con el pensamiento de sus opositores³⁵. Como ejemplo del sesgo de este salón bastará con mencionar que el primer premio en escultura lo obtuvo un busto del mismo 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. Respecto de la restitución del acontecimiento declaraba Casimiro Eiger:

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 llevaban las bellas artes hasta hace poco tiempo cedió paso a una exuberancia 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 aun 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, solo 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, aun las más generosamente provistas, no pueden reemplazar.³⁶

Un episodio que merece atención dentro de este relato es el IX Salón Anual de Artistas Colombianos, llevado a cabo en 1952. Fue el segundo acto de esta índole realizado durante el mandato de Laureano Gómez. En este, el grupo de jurados encargados de seleccionar las piezas rechazó 115 pinturas y catorce esculturas de veintinueve artistas. Entre las obras que no se quisieron mostrar como parte del salón se encuentran trabajos de artistas de primera línea como Luis Alberto Acuña, Sofía Urrutia, Gisela Ballesteros, Manuel Hernández y Guillermo Wiedemann. Respecto del rechazo de este último se dijo en la revista *Semana* que “el juzgado calificador así principió por rechazar la obra de un pintor (colombiano nacionalizado), Wiedemann, 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”³⁷.

Sobre los criterios que sustentaron la selección de los artistas participantes en una exposición que debería ser el termómetro de la actividad artística del país es diciente un fragmento del discurso inaugural pronunciado por el ministro de Educación, Lucio Pabón Núñez. Sobre el arte, el ministro señalaba que era preciso “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

³⁵ Véase Cristina Lleras, “Arte, política y crítica. Politización de la mirada estética, Colombia 1940-1952”, *Textos*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura, 13, 2005.

³⁶ Eiger, “VII Salón Nacional” [1950], en *Crónicas...*, p. 188.

³⁷ “Salón”, *Semana*, Bogotá, 23 de agosto de 1952.

últimos tiempos, desalado y ciego”³⁸. Son igualmente dicientes las palabras del comentarista Guillermo Camacho Montoya, quien afirmaba 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.³⁹

Con respecto a estas palabras, es claro que este acontecimiento se constituyó en un intento de redirigir la evolución de las artes plásticas por parte del sector conservador con intereses en la cultura del país. En ese momento, los criterios con que se confeccionó la muestra resultaban sospechosos. Uno de los jurados del certamen —el norteamericano Robert Smith— compró, para su colección personal, una obra de Wiedemann. 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”⁴⁰. Sobre la selección de las obras, Walter Engel apunta que, a pesar de no conocer las obras rechazadas, “datos fragmentarios, obtenidos incidentalmente, nos hacen suponer que deben [sic] de haber entre las rechazadas obras no solo 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”⁴¹.

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 Obregón⁴². Allí se mostraron todos los trabajos que habían sido enviados a consideración del jurado y no se habían mostrado en la exposición oficial. Los comentaristas culturales de corte conservador dijeron que era 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”⁴³. A pesar de esta crítica viciada, en medios impresos más abiertos se cuestiona la calidad de ambos salones. En la revista *Espiral*, por ejemplo, se afirma que “no tenemos otro remedio que escribir desgra-

³⁸ Lucio Pabón Núñez, “Discurso de inauguración del IX Salón Nacional de Artistas”, *El Siglo*, Bogotá, 8 de agosto de 1952.

³⁹ Guillermo Camacho Montoya, “El IX Salón Anual – Alusiones”, *El Siglo*, Bogotá, 10 de agosto de 1952.

⁴⁰ “Salón”, *Semana*, Bogotá, 23 de agosto de 1952.

⁴¹ Walter Engel, “Exposiciones. El IX Salón anual”, *El Tiempo*, 17 de agosto de 1952.

⁴² Camilo Calderón, *IX Salón Anual de Artistas Colombianos. 50 años Salón Nacional de Artistas*, 1990, p. 67.

⁴³ Eduardo Mendoza Varela, “Pintores y críticos. El Salón de los rechazados”, *El Espectador*, Bogotá, 27 de agosto de 1952.

ciado por culpa directa de la calidad de la pintura que en ambos salones se colgó⁴⁴. Sobre el primero se resaltó que, por 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”⁴⁵. Sobre el segundo se declaró que “es necesario esperar los frutos de cualquier actitud libre, para otorgar nuestro parecer. No solamente por el gesto separatista, de rebeldía, aplaudiremos”⁴⁶.

Sobre el Salón de los Rechazados habría que hacer una serie de precisiones. En cuanto a la calidad de la muestra habría que señalar que, con la intención de mostrar todas las piezas rechazadas por el jurado, era una muestra demasiado ecléctica donde, al lado de artistas de importancia como Acuña o Wiedemann, expusieron meros aficionados como el actor Camilo Medina. Pero, a pesar de ello, con la distancia que da el paso del tiempo, hoy podemos afirmar que el salón alternativo aglutinó los valores artísticos de la época y que a través de él se marcó un giro definitivo hacia la modernización del arte colombiano. En cuanto a las galerías de arte como instituciones, este certamen reafirmó su importancia como agentes de la consolidación de la autonomía del campo artístico a pesar de las pretensiones del gobierno central de redirigirlo.

En el primer semestre de 1956 nacieron y dejaron de existir dos galerías de arte, ambas organizadas y realizadas con abnegación y entusiasmo por iniciativa privada: Cory y El Caballito. Quedó así demostrado, con dos casos más, que una galería privada no podía todavía subsistir por sí sola en Colombia. Al iniciarse la segunda mitad del año sobrevivía 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”⁴⁷.

Para 1956, El Callejón era la única galería que mantenía abiertas sus puertas con una programación constante⁴⁸. Esto fue posible gracias al vínculo que tenía con la librería Central, a través de la cual podía cubrir sus costos fijos. A pesar del entusiasmo de artistas y gestores

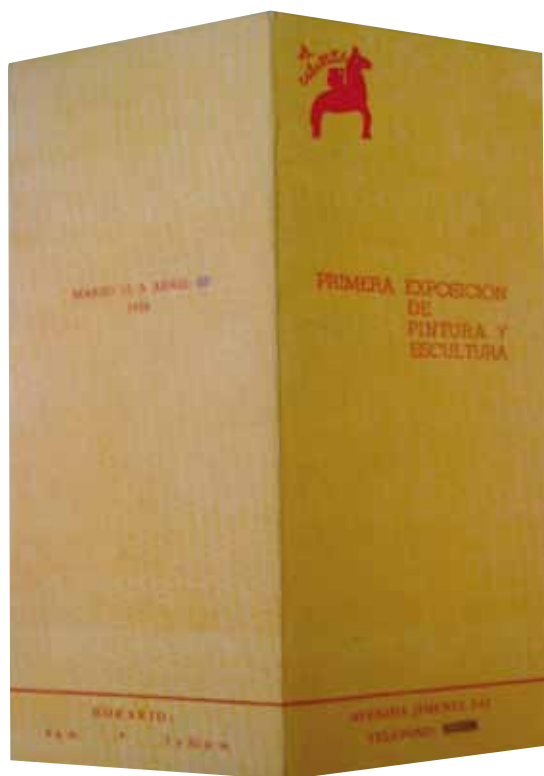
⁴⁴ “Dos Salones”, *Espiral*, Bogotá, 1952.

⁴⁵ “Dos Salones”.

⁴⁶ “Dos Salones”.

⁴⁷ Walter Engel, “Exposiciones en Bogotá”, *Plástica*, Bogotá, 2, 1956.

⁴⁸ “En un comentario de un periódico de reciente fundación se reprochaba, en días pasados, a la galerías de arte bogotano el haber suspendido el ritmo de las exposiciones plásticas en esta primera parte del año en curso y el abandono de las iniciativas, en cuanto a certámenes nuevos, que las distinguieron en años anteriores. Sin embargo, la realidad artística del país es muy otra. [...] La exposición que presenta la Galería Buchholz (cuyo salón se convierte, por desgracia, cada día más, en un rincón de la librería del mismo nombre) [...] A dos pasos de la Galería Buchholz, las Galerías de Arte ostentan mugrosas galas y el desorden de su organización” (Eiger, “Grabados franceses de Jaime López” [1954], en *Crónicas...*, pp. 358-361).



▲ CATÁLOGO de la exposición inaugural de la galería El Caballito, 1956.

por la posibilidad de dinamizarlo en Colombia, el mercado del arte estaba reducido a una pequeña élite que no compraba arte de manera sostenida, de modo que el de un establecimiento dedicado a la venta de arte era un proyecto difícil de sostener. El nacimiento y la muerte de estas nuevas galerías nos indican que en ese momento existía un público con un creciente interés en este tipo de manifestaciones plásticas. Según esto, parecía que estas manifestaciones ya tuvieran una posición en la sociedad colombiana, pero no existían coleccionistas que le inyectaran suficiente dinero al circuito artístico. Ambas galerías tuvieron una efímera existencia: Cory realizó una única exhibición⁴⁹ y El Caballito logró sobrevivir para realizar dos muestras. Sobre la muestra inaugural de la segunda, Eiger dijo:

Todas estas reflexiones nos han sido sugeridas por la exposición inaugural realizada en las antiguas Galerías de Arte, posteriormente Galerías Leo Matiz, sala abierta nuevamente al público con

⁴⁹ “Galería Cory. – Esta galería de efímera vida inició sus actividades con una exposición colectiva de la cual deben recordarse especialmente los óleos de Gustavo Valcárcel; el primer cuadro del actual estilo abstraccionista de Cecilia Porras (*Barcos*), y composiciones figurales de Julio Castillo y Manuel Hernández” (Walter Engel, “Balance artístico de 1956”, *Plástica*, Bogotá, 1956).

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.⁵⁰

A pesar de no poder cubrir los gastos fijos para tener abiertas las puertas 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 muestras eran organizadas por ellas en diferentes locaciones de Bogotá, como la Biblioteca Nacional y el Museo Nacional, y en espacios como la Sociedad Económica de Amigos del País, la Compañía Colombiana de Seguros y la Universidad América, en otras ciudades del país o fuera del mismo. En un artículo dedicado a Cecilia Ospina se describe así 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 emplean regularmente de quince a veinte 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.

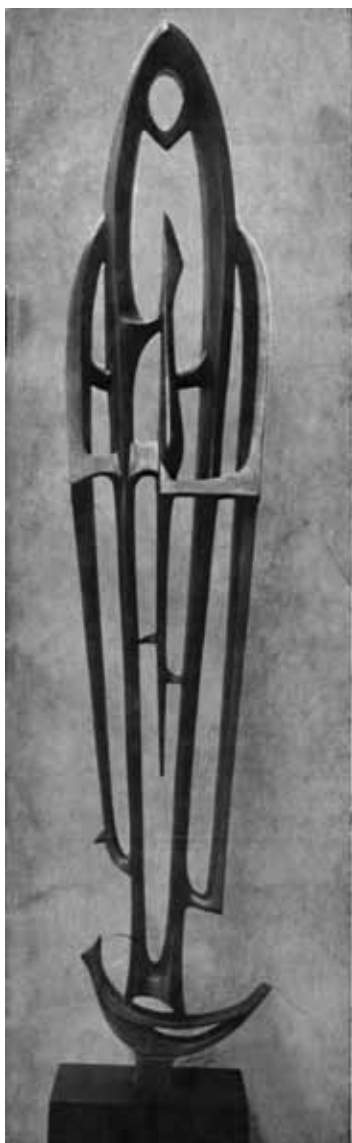
En los últimos cinco años, la infatigable mujer ha organizado treinta exposiciones individuales y diecisiete colectivas. Alrededor de estos eventos se han estimulado quince recitales y veinticuatro conferencias sobre arte.⁵¹

El de 1957 es el año de la consolidación del arte moderno en Colombia. Abre con uno de los primeros intentos de hacer una historia del arte moderno en Colombia, escrita por Walter Engel. Basándose en el recuento cronológico de las exposiciones y las gestiones alrededor de estas propuestas estéticas, el autor declara que, “al comenzar el año de 1957, vemos bien afianzado, dentro y fuera del país, el prestigio de la moderna pintura colombiana”⁵². Para la época, la conjugación de esfuerzos de múltiples gestores culturales había logrado otorgarle a la producción visual de la emergente generación de artistas una presencia constante en el ámbito público local y un espacio en las salas de exhibición de arte más importantes del mundo y, a sus autores, prestigio como profesionales en la sociedad colombiana.

⁵⁰ Eiger, “Exposición inaugural de El Caballito” [9-v-1956], en *Crónicas...*, pp. 445-446.

⁵¹ “Cecilia vive en una prisión de colores”.

⁵² Walter Engel, “Crónica de la moderna pintura colombiana (1934-1957)” [1957], en *Plástica Dieciocho*, Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño – Universidad de los Andes, 2007.



X SALON ANUAL DE ARTISTAS COLOMBIANOS

ORGANIZADO POR LA
DIRECCION DE EXTENSION CULTURAL
DEL MINISTERIO DE EDUCACION NACIONAL

12 DE OCTUBRE - 11 DE NOVIEMBRE - 1957

MUSEO NACIONAL - BOGOTA

▲ CATÁLOGO del X Salón Nacional de Artistas, 1957.

Ese año, dos acontecimientos fueron fundamentales para darles visibilidad a estas nuevas tendencias estéticas: el X Salón Nacional de Artistas Colombianos y el Salón de Arte Moderno, inaugurado en la sala de exposiciones de arte de la recién construida Biblioteca Luis Ángel Arango, del Banco de la República. Estas dos exposiciones se constituyeron en vitrinas para los procesos que se habían desarrollado durante los años anteriores al margen



▲ **DOS PECES.** Judith Márquez, 1958. Óleo sobre cartón, 1958, 80 cm x 80 cm.
Colección Banco de la República. Registro AP 0190.)

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 se había exhibido en los últimos salones nacionales. Sobre el salón oficial —reabierto luego de la caída del dictador Gustavo Rojas Pinilla— Walter Engel apuntó:

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 tradicionales.⁵³

Un mes más tarde, el Banco de la República complementó la actividad cultural bogotana con la apertura de su sala de exposiciones en la Biblioteca Luis Ángel Arango. Según se dijo en *El Tiempo*, esa sala tenía el propósito de “fomentar el interés colectivo por las nuevas manifestaciones de la plástica”⁵⁴. En palabras de Casimiro Eiger, este logro de 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, a las que ya con tanto gasto se les destina un espacio prominente”⁵⁵.

La primera muestra exhibida en la biblioteca fue una exposición de arte moderno colombiano, encargada a Cecilia Ospina de Gómez con 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”⁵⁶. En la exposición con la cual se preinauguró el edificio de la Biblioteca Luis Ángel Arango se vislumbraba la relación entre la pintura moderna y la imagen de país de avanzada que el banco central de Colombia quería proyectar.

A partir de esta 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 reconoce la posición de este en la sociedad colombiana y el valor patrimonial del trabajo de estos creadores. 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. [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 esta es otra equivocación— que no producen dividendos.⁵⁷

⁵³ Engel, *El décimo Salón de Artistas Colombianos*, Bogotá: Vínculo Shell, 1957.

⁵⁴ “Salón”, *Noticiero Cultural, El Tiempo*, Bogotá, 20 de noviembre de 1957.

⁵⁵ Eiger, “Sala de la Biblioteca Luis Ángel Arango” [1959], en *Crónicas...*

⁵⁶ Eugenio Barney Cabrera, “Arte y artistas en la Biblioteca Luis Ángel Arango”, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Bogotá: Banco de la República, 2, mar. 1958.

⁵⁷ Jaime Duarte French, “El más extraño banco del mundo”, *Américas*, Washington, 2, feb. 1960.