

MONOGRAFÍA DE GRADO

arte entre paréntesis.

*un ejercicio antropológico en el interior del mercado de arte en
Bogotá.*

presentada por

Guillermo Vargas Quisoboni

Cod. 472286

Dirigida por

Fabián Sanabria-S

Profesor asociado a la Universidad Nacional, Medellín

Universidad Nacional de Colombia

Año 2002

Tabla de contenido

<i>Introducción. ¿Un problema antropológico?.....</i>	<i>3</i>
<i>1. La verdad y la escritura. Fundamentos epistemológicos.....</i>	<i>8</i>
<i>2. Estados del arte</i>	<i>17</i>
2.1. Del artesano al artista.....	27
2.2. Del intercambio simbólico al símbolo del intercambio.....	35
2.3. En busca del ritual.....	66
<i>3. ¿Una cadena alimentaria?.....</i>	<i>79</i>
<i>4. Disgresiones: márgenes y metáforas del arte.....</i>	<i>90</i>
<i>BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA</i>	<i>92</i>

Introducción. ¿Un problema antropológico?

la autoridad de la ciencia [...] es una realidad o una ficción,
el sociólogo asume o usurpa las funciones del *rex* arcaico,
investido [...] del poder de *regere fines* y de *regere sacra*,
de decir las fronteras, los límites, en una palabra, lo sagrado
(Bourdieu, 1982: 12-13).

Esta reflexión (antropológica) acerca del comercio de arte para comprender la economía de los intercambios simbólicos podría considerarse inusual. Primero, por que por tradición la disciplina gira en torno a tradiciones no occidentales y segundo, por que toda mirada científica sobre el arte se considera profana tanto para el científico como para el artista. A mi juicio, en el contexto de un pregrado universitario sobresale el problema del cómo hacer, la puesta en marcha de un método y el empleo de un lenguaje crítico, en una palabra: desplegar la antropología, mucho antes que especializarse en un determinado tema.

No es por azar que un objeto visible en la ciudad atraiga la mirada científica del antropólogo. La conformación de una antropología urbana en general, de una antropología de los mundos contemporáneos, una sociología de la economía de bienes simbólicos e incluso de una microsociología de las relaciones en público en particular, justificarían el

abordaje de un objeto de estudio como el del mercado de arte y, además, confirmarían la deuda que tiene este estudio con los valores antropológicos que la universidad enseña.

Entretanto, el problema de la relación entre ciencia y arte, tributario de debates ya tradicionales en el campo de las ciencias del conocimiento, sienta las bases de una segunda discordia menos flexible por cuanto supone la desconfianza no sólo de artistas sino también de científicos, y que consiste en señalar sus posibles efectos *reductores* e incluso devastadores. Un verdadero análisis científico del arte no permite valorar o despreciar, tampoco diagnosticar ni mucho menos predecir qué acontecerá en alguno de los futuros hacia los cuáles se fijan todas las metas caritativas del desarrollo. Todo lo contrario: es hacer inteligible el modo en que se desarrolla un intercambio tan particular como el del arte, en el que conviven lo simbólico y lo económico, lo único estrictamente científico que puede realizarse en este contexto.

Partimos de dos presupuestos para comprender nuestro objeto de estudio: el mercado está representado principalmente por las galerías y los comerciantes independientes (instituciones) que, para poder situarse en el punto de encuentro entre la producción y el consumo de arte, han recorrido un camino (génesis) y alcanzado una posición que son específicos y objetivables; el segundo presupuesto es que un mercado es, además, un espacio físico (paréntesis ritual) en el que concurren agentes sociales como artistas, coleccionistas, críticos, periodistas, compradores y espectadores, y entre quienes se entabla una serie de interacciones (rituales de interacción) fundadas sobre reglas de comunicación y de estética, siempre susceptibles de modificaciones. Trazados sus límites y señalados los objetivos del trabajo, subsiste el malestar de lo que un análisis científico podría tener de reductor frente al arte.

Quizá la relación indirecta entre “productores” y “consumidores” de arte permita elaborar una justificación. Ellos están comunicados artificialmente por un sistema de mediación (historia, crítica, curaduría, exhibición y comercio de arte) cuyo mensaje (nombres, épocas, movimientos y polémicas) llega fragmentado a la conciencia de un público que, no estando obligado a comprobar lo que se le dice, cree fácilmente en la idea de un juicio universal en el que las instituciones camuflan su propia mirada institucional. Esto significa que el valor (precio y significado) de una obra de arte ya no proviene ni del artista ni de su público, sino de las instituciones mediadoras. Por lo tanto, su apreciación (aceptación o rechazo) es un proceso fundamentalmente dirigido, y entonces distinto al que propondría una filosofía de la representación, una política del arte o una crítica social de los valores estéticos, por ejemplo. Inquieta que distinciones de esta naturaleza no constituyan un objeto de reflexión. Y más inquietante aún son las distinciones que existirían entre un artista, un comerciante y un campesino al observar una misma obra de arte, aunque sin duda, sería la razón del especialista la que se impondría. El arte tiene múltiples representaciones y múltiples representantes, y esta multiplicidad debe entenderse fundamentalmente como diferencia. Es ahí donde tiene su pertinencia la mirada antropológica, consagrada al estudio de las diferencias pero también ahí donde adquiere sentido una manifestación artística. Si fuéramos iguales, más valdría una producción en serie que la sensibilidad y la técnica que acompañan toda obra de arte.

La ciencia está llamada a señalar la ruptura. Sólo así, cada agente exhibirá una conciencia clara de la posición que defiende en tanto que una entre otras, y la legitimidad de “tomar partido” se verá traducida en un enfrentamiento recíproco y público, más no autoritario y secreto. Así las cosas, rechazar categóricamente el análisis científico de un universo “simbólico” equivaldría a privilegiar la legitimidad de unas posiciones sobre otras,

favorecer unos cuantos lugares, esto es, en suma, caer en la trampa de la dominación simbólica, esa reducción silenciosa que enaltece la homogeneidad y la universalidad a través de la violencia de su lenguaje.

La “economía de los bienes simbólicos”, propuesta por Pierre Bourdieu (1979, 1992) aporta varios elementos desde la teoría y la metodología a la construcción de nuestro objeto de estudio. Según Bourdieu, pensar que la ciencia (entendida como ciencia del conocimiento) es incapaz de pensar el arte sin reducirlo, sería legitimar una mirada reduccionista que tiende a encerrar al artista y a su obra en una *ficción* social incuestionable. Pero al hacer inteligible el universo social del arte, se restituye la singularidad del artista, se le concede una especie de libertad, gracias a que la comprensión de las circunstancias ante las cuales surgió la obra de arte facilita el descubrimiento (y la experiencia) de la concepción pura del arte (BOURDIEU, 1994: 9-16). Subrayo de este razonamiento el carácter de “ficción” atribuido al campo del arte por que señala lo que constituye nuestro punto de partida: nada tiene de natural el sistema de clasificaciones y de jerarquías que produce un orden al interior del campo artístico.

La alteridad, razón o pretexto de este análisis, también se manifiesta en otro nivel del mercado. Antes que miembros de una u otra institución, los agentes sociales que participan del arte son unos “consumidores” que no siempre consumen uniformemente, obedeciendo la regla, siguiendo las “instrucciones de uso” de cada producto y al “pié de la letra”. En los niveles más banales de la vida humana, ahí donde el sociólogo y el antropólogo sólo pueden ver alianzas sociales, o donde los gestores culturales trazan proyectos de desarrollo y los funcionarios del gobierno encuentran la esencia de la nación a la que representan, ahí se desarrolla una resistencia secreta contra el orden social. Ahí, las suposiciones y los

prejuicios carecen de valor: distanciada de la tensión entre individuo y sociedad, la vida cotidiana conserva intacta la riqueza de las diferencias y, con ella, la materia prima de la reinención, la renovación y la manipulación de las reglas. Toda “regla” tiene su “excepción” y todo imperio contiene el germen de su disidencia. En este mismo orden de ideas, el problema del mercado de arte no puede ser concebido como una simple “dominación” sino como la lucha misma por el sentido de algo que tiene, por definición, todos los sentidos y ninguno. Lo demás es retórica.

En resumen, el objetivo que se persigue en este estudio es identificar las diferencias (distancias y distinciones) entre algunas galerías y comerciantes de arte. En otra ocasión podríamos identificarlas entre los artistas, entre los espectadores, los coleccionistas, los críticos, etc., temas de los que ya se han hecho algunas investigaciones.¹

¹ Existe, por ejemplo, un estudio consagrado al quehacer artístico (Cf. Bourdieu, P. y Hans Haacke, 1994. *Libre-échange*, Paris, Éd. Seuil), otro a los asistentes de los museos de arte europeos (Cf. Bourdieu, Pierre; A. Darbel y D. Schnapper. 1969, *L'amour de l'art, les musées d'art et leur public*, Paris, Éd. De Minuit).

1. La verdad y la escritura. Fundamentos epistemológicos

Cualquier materia que la sociedad considere digna de transmisión será objeto de una ciencia. Dicho en una palabra: la ciencia es lo que se enseña (Roland Barthes, 1972: 13).

La *apreciación* del Arte es un juicio fundado en los discursos intermediarios entre un artista y un público. Hoy se puede decir que las instituciones mediadoras se apoderaron de casi todos los mensajes y que resulta prácticamente imposible observar una obra sin consultar las interpretaciones o sugerencias que la acompañan. Mucha gente se ha acostumbrado a leer las críticas que publican los periódicos para elegir qué película debe ver o a escuchar las encuestas de los noticieros de televisión para formularse su propia opinión sobre el estado actual de la política nacional. Es claro que no se tiene conciencia de que estos mensajes son esencialmente representaciones, bien porque no se sabe qué es una representación o bien porque no se le otorga importancia a las diferencias entre sus diferentes contenidos.

Considerados como objetos de una representación — “es decir, del modo en que las cosas, en tanto objetos de nuestro conocimiento, se encuentran totalmente unidas a nuestra conciencia” (QUESADA, 1993: 143)—, es necesario preguntarse por qué los agentes

sociales perciben el arte de tal o cual manera. Esta percepción es susceptible de modificaciones, manipulaciones, incomprensiones y justamente por eso tiene sentido explorarla en cuanto tal. Sólo así, los agentes que hayan establecido o quieran establecer un contacto con el arte podrán sugerir o defender la legitimidad de sus propias posiciones. En este sentido, Pierre Bourdieu dice:

la clasificación antropológica se distingue de las taxonomías zoológicas o botánicas en que los objetos que ubica —o reubica— son sujetos clasificantes (Bourdieu, 1982: 14).

Pierre Bourdieu recuerda permanentemente que las categorías sociales de percepción del mundo social son límites incorporados (hechos cuerpo). Tras la idea de “incorporación” surge el concepto de *habitus*, disposición estructurante y estructurada que, al interior de un campo de producción cultural, sugiere que sólo los agentes sociales que hayan pasado por instituciones escolares reconocidas en cuanto tal poseen los elementos indispensables para mantener discusiones teóricas en torno a la vida práctica. El punto de vista del teórico es entonces el resultado de un aprendizaje institucional particular, y es solamente ahí donde se adquieren las herramientas reflexivas que permiten construir una teoría del mundo social. Admitir que se forma parte de una elite, una fracción dominada de la clase dominante, o mejor, que gracias a la escuela se ha adquirido un empleo del lenguaje particularmente lúcido, por oposición a un empleo mecánico (e indudablemente coherente) de las masas no ilustradas —es decir, que a duras penas saben leer y escribir pero no tienen suficiente tiempo para ilustrarse— y en segunda instancia, reconocer que las construcciones teóricas son construcciones alejadas de los condicionamientos sociales a los que se ven permanentemente sometidas las masas, equivale a trazar un límite nítido entre la labor del

sabio (artista o científico), la del legislador (juristas, políticos) y la labor de las clases trabajadoras.

Es en este sentido que debe encontrarse las diferencias entre discurso erudito y comercial, aunque muchas veces pasen desapercibidas; en qué difieren y porqué parecen complementarios los discursos de los agentes que componen el mercado del arte son problemas indiscutiblemente antropológicos, o mejor, que la antropología, por vocación, debe discutir. Estos agentes y sus interacciones tienen un lugar geográfico y se presentan a través de actos rituales, o si se quiere, rituales de interacción.

La búsqueda de los imponderables de la vida real o la de las dimensiones inconscientes de las sociedades salvajes, mecanismos conocidos de la antropología clásica (Durkheim, Malinowski, Mauss, Evans-Pritchard, etc.), coincidían en que el investigador poseía una capacidad para tomar conciencia de una verdad desconocida por los sujetos objetivados. En una de las discusiones universitarias más lúcidas de la Universidad Nacional, Luis Guillermo Vasco formula la epistemología de la objetividad del trabajo de campo y la escritura como un problema fundamental en antropología. Para ello, Vasco sugería elevar a los mal llamados “informantes” a la categoría de autores, y obedeciendo a este principio, fueron publicados textos sobre los guambianos en los que los taitas guambianos Abelino Dagua y Misael Aranda fueron reconocidos como co-autores. La reflexión que este gesto suscitó para este trabajo no se traduce en reconocer a las personas entrevistadas como autores: primero, porque el lenguaje por ellos empleado no genera dificultades de comprensión, como sucediera con Dagua y Aranda al emplear la lengua guambiana en sus relatos, y además, porque son miembros de la misma “sociedad colombiana-occidental”, con intereses y expresiones relativamente afines a los míos. Las

entrevistas y discusiones se han caracterizado por el uso compartido de nociones antropológicas tanto como artísticas, y en consecuencia, la labor científica ha sido la búsqueda de información y el análisis conjunto de problemas que han logrado interesar a todos los participantes. Esto significa que la discusión antropológica se convirtió en un debate práctico durante las entrevistas y no en una escritura prohibida para los entrevistados. Pero la importancia última del problema planteado por Vasco no reside en la separación o reunión de los distintos participantes de la investigación sino en el carácter incuestionable del científico como portavoz de la verdad:

La objetividad se nos presenta como un requisito absolutamente imprescindible para garantizar la científicidad del trabajo del antropólogo, para acceder a las grandiosas cumbres de LA VERDAD. Ella sería la piedra de toque que revela al antropólogo de calidad (VASCO, 2002: 441).

Y más adelante concluye:

La antropología, contraviniendo sus propios principios, siempre ha declarado su propia verdad como la única, como LA VERDAD. Aceptar la verdad del otro, del diferente, del indio, quizá dejaría a la antropología sin objeto, al antropólogo sin oficio o, mejor, desnudaría el verdadero carácter de la verdad con la cual trabaja y en aras de la cual se afana: el discurso de los explotadores de Occidente sobre los pueblos subyugados, discurso que juega un efectivo papel en el mantenimiento de esa subyugación; imposición de la verdad de los capitalistas frente y sobre la verdad de los explotados, que es subversiva (*ibid*, p. 444).

La primera consideración del problema de la verdad se presenta en la relación entre el investigador y sus informantes. Para Vasco, esta relación carece de un proceso de conocimiento desarrollado en torno al diálogo, o mejor, a la confrontación. En efecto, uno de los presupuestos sobre los que se basó la antropología en sus comienzos era el de la

incapacidad del otro para tener una conciencia plena de su cultura. Y asumiendo como incontrovertible este presupuesto, el oficio del antropólogo sería el de un intérprete del otro, para conocer al otro y él a sí mismo. De manera que el antropólogo relucía la autoridad que la ciencia otorga para declarar su propia visión de las cosas como la verdad, por encima de una concepción del mundo basada sobre las tradiciones del otro.

Se trata verdaderamente de un diálogo de los autores consigo mismos, llevado a cabo a través de sus objetos de estudio, quienes quedan reducidos de este modo al papel de marionetas, de muñecos de ventrílocuo, de simples intermediarios (*ibid*, p. 446).

Al revisar la relación sujeto-objeto, Vasco y antes que él los filósofos e investigadores marxistas y posmodernos reconocerían al “objeto de estudio” su condición de sujeto; pero si tal reconocimiento declarara al otro como “sujeto de conocimiento”, según Vasco, así y sólo así podría incluirse como parte activa dentro de un proceso de conocimiento que requiere confrontar las sospechas, las certezas y las incertidumbres del uno con las del otro.

Parte de nuestra metodología fue proponer discusiones antes que aplicar entrevistas estructuradas o encuestas. Con ello no sólo se reconoce el lugar del otro dentro del proceso de conocimiento, sino que también se declara un límite de la labor antropológica y es el de su capacidad para “decir la verdad”. Nada más erróneo que considerar la existencia de una verdad *a priori*, en lugar de asumirla como el producto de un proceso múltiple e impredecible de investigación, tras del cual el único fin alcanzable sería iluminar lo que no es visible por que no inquieta, y no por que no sea conocido. Conocemos el mundo que habitamos. Reconocemos que hay distancias absolutas entre los miembros de las elites y los obreros, los campesinos, los vendedores, etc. Hay ocasiones en que tantas desigualdades

nos molestan. Pero inquietarse es identificarlas y redirigirlas. Inquietarse es descifrar las claves del poder y de la exclusión para distribuir, mediante la escritura de una monografía en este caso, un camino de acceso para “universalizar las condiciones de acceso a lo universal”.

Mediante ésta fórmula pascaliana, Pierre Bourdieu vincula el problema de la verdad con esa concepción de lo universal que resulta del monopolio que detentan las elites para institucionalizar (y con el tiempo, universalizar) sus propias verdades. Ahí, el científico debe conservar las distancias: el lenguaje es el código en el que las verdades absolutas están inscritas y estas, a su vez, sólo tienen de “absoluto” el ser contribuciones a la “división del mundo social”. La violencia simbólica que garantiza tal división reside en el lenguaje. Y es mediante el lenguaje que las ciencias del hombre pueden restituirle a las divisiones su valor originario de simples diferencias. Aunque no sean tan simples.

en latín [...] *censor*, sirve para designar al detentor instituido de ese poder de *constitución* inherente al decir autorizado, capaz de hacer existir en las conciencias y en las cosas las divisiones del mundo social: el *censor*, responsable de la operación técnica —*census*, censo— consistente en clasificar a los ciudadanos según su fortuna, es el sujeto que hace un juicio más cercano al de un juez que al de un sabio [...] (BOURDIEU, 1982: 13).

La primera consideración en relación con el lenguaje gira en torno de la universalidad. Para Roland Barthes es imposible pensar “un lenguaje universal al margen de una universalidad concreta, y no mística ni nominal del mundo civil” (Barthes, 1972: 67). A la luz de esta expresión valdría la pena discutir acerca del uso de la idea de lo universal en el sentido bourdieusano, el sentido barthesiano y el sentido derridariano. Rechazar el lenguaje de los otros sólo sería el artificio de una falsa ciencia dedicada a

imponer su visión de la realidad en el lugar que sólo puede ocupar la realidad. Jacques Derrida tipifica esta tendencia como un “logofonocentrismo” del discurso tradicional. Ante la “necesidad de una norma dispensadora de sentido que permita conocer y unificar coherentemente la realidad” (Peretti, 1989: 24), se privilegia una realidad metafísica sobre una realidad real, es decir, se realza el discurso científico en detrimento de la apariencia del mundo social.

La segunda consideración del problema del lenguaje gira en torno a la escritura. Una respuesta posible es alcanzar un compromiso con el lenguaje, es decir, emplear o descartar categorías algunas veces comprometedoras, otras liberadoras, y en ambos casos, justificar su inclusión o exclusión en el informe teórico-práctico de la investigación. La persona que escribe debe emplear un lenguaje crítico, prefiriendo determinadas categorías, pero además, descubriendo su posición política. Esto significa que debe entenderse la relación del lenguaje con el objeto de estudio. Lo primero que se advierte es que el lenguaje no es otra cosa que una representación posible —no la única— y por lo tanto, hay una relación infinita entre uno y otro. Esto se concluye del empleo de la pintura como objeto de estudio, tal como lo define Michel Foucault:

[...] la relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita. No porque la palabra sea imperfecta y, frente a lo visible, tenga un déficit que se empeñe en vano por recuperar. Son irreductibles uno a otra: por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis. Ahora bien, en este juego, el nombre propio no es más que un artificio: permite señalar con el dedo, es decir, pasar subrepticamente del espacio del que se habla al espacio que se contempla, es decir, encerrarlos uno en otro con toda comodidad, como si fueran mutuamente adecuados. Pero si se quiere mantener abierta la relación

entre el lenguaje y lo visible, si se quiere hablar no en contra de su incompatibilidad sino a partir de ella, de tal modo que se quede lo más cerca posible del uno y del otro, es necesario borrar los nombres propios y mantenerse en lo infinito de la tarea. Quizá por mediación de este lenguaje gris, anónimo, siempre meticuloso y repetitivo por ser demasiado amplio, encenderá la pintura, poco a poco, sus luces (Foucault, 1966: 19).

En otras palabras, la irreductibilidad de la relación del lenguaje y la pintura, es también un déficit del lenguaje como representación de la realidad. Lo escrito no constituye un reemplazo de la realidad, sino una aproximación que, en ocasiones, corre el riesgo de adquirir los atributos de una tecnología, si el texto desempeñara el papel de una extensión artificial indispensable para el conocimiento: en otras palabras, si se olvidara la distancia que hay entre la práctica y una representación posible —y por lo tanto controvertible— de esa misma práctica. En cambio, si se mantiene una distancia con respecto a lo escrito, es posible leer un reflejo de lo real, sin caer en el escepticismo ni en la ingenuidad. Obedeciendo al mismo principio se realizaron las lecturas relacionadas con la investigación. Por ejemplo, los libros de crítica de arte y los catálogos de exposiciones podrían simplemente guiar el conocimiento del tema, pero, al final, han permitido una reflexión adicional: los libros funcionan como un espacio para exhibir la producción de los artistas que se venden, y en ese sentido, debe hacerse énfasis en que son una estrategia alternativa del mercado. Ahora bien, este espacio es suficientemente amplio para ser completamente desarrollado en esta primera investigación, donde, al igual que otros temas, se ha limitado a nutrir la reflexión.

No sobra decir que el mercado del arte tiene comportamientos afines dentro de lo que se ha dado a conocer como la sociedad occidental, es decir, como el mundo globalizado. Por otra parte, las posiciones de los agentes del mercado no siempre resultaron compatibles. Por esta razón, se ha procurado conservar los matices que, en última instancia, podrían ser

explicados en términos de unos “dilemas del creer en el mundo contemporáneo” (Sanabria, 2001: 24-31).

En síntesis, las consideraciones evocadas en torno a lo dicho y lo escrito procuran matizar el dominio de una razón determinista, como una forma de restituir el valor condicional del lenguaje (científico o cotidiano) o, lo que es igual, rechazar el valor absoluto de la verdad.

2. Estados del arte

Un análisis realizado por García Canclini (1977), para quien “está cambiando la función social del arte, al extenderse a públicos nuevos”, mediante la búsqueda de “canales de comunicación no convencionales (y la apertura) de (las) obras a la participación de los espectadores” (1977: 9), sienta las bases del problema de la *apreciación* en relación con la persona que aprecia, el objeto apreciado y el espacio físico de la apreciación. En efecto, dado que “un amplio número de artistas actuales entiende que su tarea es *desmitificar* las convenciones, abrir la conciencia de los espectadores a una *comprensión crítica* de las contradicciones sociales” (1977: 257), entonces la producción artística exige la conciencia masiva acerca de la capacidad política del arte, de manera que el espectador participe activamente en la construcción del sentido social, transformándose en un actor crítico, más que en un consumidor pasivo e ingenuo. El mismo García Canclini elabora una polémica considerando que un objeto artístico presta su servicio a los intereses de una “industria” del arte en la que los únicos beneficiarios serían los industriales. Otro problema formulado por el autor es el de la relación del arte con el mercado, pero en lo relativo al poder político y a la historia del arte, que es la historia del arte hegemónico: estos son los obstáculos a los que se enfrenta un artista cuando intenta, si acaso lo intenta, generar una “conciencia popular”. Pero los resultados de dicha concientización, que en esa época García Canclini interpretó

con demasiado optimismo, han perdido su valor premonitorio. Para ello cita el proceso de desacralización de los espacios hegemónicos de consagración artística (museos, galerías, salas de exposición, etc.), y la adaptación del espacio público para el montaje de exposiciones de un arte “popular”. Esto me recuerda el pasaje del Quijote en el que varios personajes se reúnen en una mesa redonda y Sancho Panza afirma que donde quiera que se siente Don Quijote es la cabecera de la mesa. Cuánta sabiduría encierra ese comentario.

La política de puertas abiertas siempre es relativa, pues hay quienes ni siquiera saben dónde queda la puerta. Exhibido el arte en el espacio público, no se fomenta la participación del pueblo en la creación artística, sino que las obras pasan a ocupar una existencia decorativa, carente de interés para los transeúntes. Es por esto que la escultura de Negret ubicada en la nueva plaza de San Victorino, en el centro de Bogotá, es utilizada como muro de graffitis, punto de encuentro y escondite de ladrones, banca y las más de las veces pasa desapercibida. ¿Será que realmente superamos la hegemonía de los espacios de consagración artística? ¿Realmente los museos, las galerías y las salas de exposición son una cosa del pasado? ¿Ha sido el arte conquistado por el pueblo?

Lourdes Méndez (1995) enuncia la necesidad de una mirada antropológica verdaderamente crítica, capaz de superar las imposiciones arbitrarias de la mirada occidental, al conformar toda una jerarquía de las artes, según dos tipos de variantes: el de género y el de etnia. Y tiene varias pruebas. Para comenzar, el arte, a pesar de ser un fenómeno universal, sigue teniendo manifestaciones muy diversas. No todas las sociedades tienen reglas equivalentes a las que rigen el campo artístico en la sociedad occidental. Justamente por ello es que resulta curioso que el arte aborigen se confunda con una artesanía o con un arte primitivo, o que en occidente, la mujer no figure en varios períodos de la historia del arte más que como modelo y no esté en capacidad de producir sino

bodegones u obras de lencería o artesanales de todo tipo. El arte, al existir en un mercado de corte capitalista, reproduce las mismas clasificaciones de las jerarquías sociales que caracterizan a la sociedad occidental. Desde luego, la exclusión de mujeres y aborígenes de la construcción del sentido del arte no es una sorpresa, porque estos agentes suelen ser excluidos de los campos de dominación: la política y la economía.

Sally Price (1993), estudia el arte llamado “primitivo” en el seno de la sociedad occidental. Su argumento gira en torno a la poca fortuna que tiene el empleo de conceptos poco críticos tales como “primitivo”, “grandes civilizaciones”, “familia del hombre” y “occidente”, dado que al ingresar al mercado occidental del arte, las obras no occidentales no solo pierden la singularidad de su significado “original”, sino que además son consideradas muy por debajo del valor (tanto simbólico como comercial) de las obras de artistas occidentales, casi como si fueran “menos artísticas”, prueba de la “arrogancia de la cultura occidental” (*Ibid*: 114). Los primeros capítulos del estudio remiten a la visión del arte no occidental desde las teorías del arte, el gusto y el conocimiento. Posteriormente expone el caso de los Cimarrón de Surinam, para quienes la experiencia artística se pierde en un contexto que les resulta hostil, tanto por ignorar la inflación que se les aplica a los precios de sus obras en un mercado que desconocen por completo, como por la pérdida e incluso la degradación de su propio sentido del arte. Es interesante que Price formule, retomando a varios autores y entre ellos a Bourdieu, la importancia de un mercado capitalista al interior del universo artístico, como punto de encuentro de los distintos “juegos de poder” que se libran en el interior del campo. El carácter económico del arte en Occidente ha sido señalado varias veces como riesgo para marginados, para quienes desconocen la lógica del mercado y por lo tanto se convierten automáticamente en grupos dominados sometidos a un sistema jerarquizado de los valores occidentales. Pero hasta

ahora, no encontramos estudios específicos sobre el mercado. Y es extraño que con el reconocimiento de un problema relativamente concreto, no se inicien estudios exploratorios sobre el mercado, estudio que puede ser de utilidad a miembros de sociedades no exactamente occidentales, y a los artistas que desconocen los juegos de poder a los que podrían someterse sus obras y sus propios nombres.

Es en estos términos que Miguel Peraza y Josu Iturbe (PERAZA, 1998), elaboran un estudio del mercado de arte en México, que “obedece primordialmente a los escasos análisis que existen en torno al tema y al interés que hay por parte de alumnos y maestros de la Licenciatura en Historia del Arte y las Maestrías en Estudios de Arte (de la Universidad Iberoamericana de México) y en Museos, por acercarse a la reflexión sobre el mercado de arte en el ámbito internacional y en el mexicano” (PERAZA, 1998: 5). El estudio es una descripción general del mercado (quiénes lo conforman, cómo funciona), y es considerado punto de partida para investigaciones que “enriquezcan la comprensión del panorama del mercado del arte, así como los distintos valores sociales y simbólicos que se asocian al mismo” (*Ibid*: 5). Sin pretender satanizar la lógica comercial del arte, los autores afirman, por ejemplo que: “dado que el éxito de un artista está estrechamente relacionado con la mayor aceptación de sus obras en el mercado, resulta evidente que su proceso de valoración no es tanto un hecho “cultural”, sino más bien un problema de fijación de precios rigurosamente apegado a la dinámica de los circuitos de venta” (*ibid*: 75). Pero, ¿acaso la dinámica comercial no es un “hecho cultural”? Ocurre aquí algo que Bourdieu señala como una naturalización de la cultura, que es la única forma en que la cultura puede manifestarse: “la cultura se realiza sólo al negarse a sí misma como tal, es decir, como algo que es a un mismo tiempo artificial y artificialmente adquirido” [PRICE cita a Bourdieu (1969: 162-163): 36].

Si entendemos por “conocimiento crítico” la capacidad de un observador para apreciar una obra, esto es, validar su precio (simbólico) a través del reconocimiento de los múltiples valores que le son atribuidos, por ejemplo, su valor histórico, su valor político, su valor estético, su valor social, ¿porqué lo comercial es marginado de la comprensión común de los objetos artísticos? Desde el optimismo García Cancliano hasta la sencilla generalización de Peraza e Iturbe, se piensa en el mercado como una estructura que tiene el poder de elegir el arte que el público observa. Si bien la democracia intenta abrir las puertas del campo del arte a todos los interesados, previamente el mercado del arte cierra el campo a determinadas expresiones: ¿Son estas expresiones reflejo de la democracia o de intereses estrictamente económicos? ¿Sobre qué elementos basa el mercado su apreciación del arte? Es una pregunta que carece de respuesta.

El estudio de José Alcina Franch (1988) sobre la relación entre arte y antropología enfatiza la necesidad de replantear el tema del arte en contra del etnocentrismo occidental, en función del cuál sólo se considera artística una obra que responde a las características impuestas por las sociedades occidentales: como resultado, el arte “primitivo” o “aborigen” ha sido marginado del valor que posee para la comprensión del devenir artístico. Igualmente, la antropóloga española Lourdes Méndez (2000) ha investigado el problema, aportando una serie de etnografías sobre el valor del arte en sociedades no occidentales. No cabe duda de la importancia de razonar a partir de tales enunciados, y no quisiera reducir en forma injusta la importancia de la invaluable producción de las sociedades indígenas que poblaban el territorio colombiano antes de la llegada de los españoles. En otras circunstancias intentaría analizar el carácter institucional de tales manifestaciones; si han quedado por fuera de esta monografía, es por la necesidad de delimitar el objeto de estudio.

La mirada de Pierre Bourdieu y de Erving Goffman

El trabajo realizado por Bourdieu sobre el arte tiene dos versiones: la primera, resulta de un minucioso análisis del gusto de visitantes de museos y coleccionistas de arte (1966; 1979) y la segunda, del análisis de la génesis y estructura del campo artístico en tanto “campo de producción relativamente autónomo” (1994). El primero de ellos, su estudio sobre los museos europeos de arte, descubre una relación objetiva entre las razones y las preferencias de los agentes sociales, consideradas como variables del gusto, y el “capital simbólico” incorporado en cada agente, en tanto que variable de clase (1966). Un objeto artístico no posee un significado universal, y algo que para unos puede ser el símbolo del arte contemporáneo, para otros puede carecer de valor artístico. En su crítica al juicio del gusto, Bourdieu intenta demostrar que el juicio estético (en general) no es un acto desinteresado y lo hace a partir de una clasificación de los gustos y las preferencias con muchas más variables (la comida, los restaurantes, la televisión, la decoración, y además, el arte, entre otros), y de nuevo, su relación con la posición “estructurante y estructurada” (*habitus*) ocupada por los distintos agentes sociales (1979). En el plano individual, existen unas condiciones sociales y culturales para aprehender el sentido de una obra: la enseñanza ofrecida por instituciones educativas o sociales (como la familia) facilita que una persona experimente sentimientos frente al arte. En un plano más amplio encontramos su teoría sobre los campos sociales, o campos de producción cultural, concepto alejado de otros como sociedad, sistema o aparato.

En un campo, los agentes y las instituciones luchan permanentemente por apropiarse de productos específicos que se encuentran en disputa, de acuerdo con las regularidades y las reglas constitutivas de este espacio de juego (y en ocasiones sobre las mismas reglas del juego), con distintos

niveles de fuerza entre los competidores y, por tanto, con muy diversas probabilidades de éxito.²

Todo campo social tiene una historia que permite hablar de campo, y esta historia tiene tres estados estructurales: 1- La conquista de la autonomía, 2- La emergencia de una estructura dual, 3- El mercado de los bienes simbólicos.

Antes del siglo XIX, el oficio de artista estaba subordinado a distintas instituciones: aunque subsidiaria de tradiciones más antiguas, en particular del estricto régimen de los cánones de representación en el Antiguo Egipto, el peso de la tradición católica sobre la “creación” (que en aquella época sería simplemente reproducción) puede observarse en los iconos³, de los cuáles la Biblioteca Luis Angel Arango y la Galería Tretyakof organizaron una exposición en las instalaciones de la Biblioteca y publicaron un catálogo (TRETYAKOF, 2002). Luego de los enfrentamientos en torno a la validez mística de las imágenes (Iconoclastas vs. Iconódulos), la Iglesia adoptó estrictos controles sobre la representación de los santos: la intención era respetar el carácter divino de la inspiración del artista⁴.

El estatus de “creador” sería contemporáneo a la independencia de la obra con respecto a las imposiciones de la Iglesia. No obstante, como lo demuestra Bourdieu (1998), la subordinación del artista subsistía en las prácticas de mecenazgo establecidas por la aristocracia, la burguesía y el clero. En el siglo XIX, algunos artistas reaccionaron en contra de la dominación económica de la que eran sujetos y, reivindicando el valor intelectual de sus obras por encima de sus ganancias o pérdidas económicas, de la ocupación de cargos en

² Bourdieu, citado por Morales (2000: 62).

³ Para una historia sobre los iconos, cf. Boorstin, 1997: 44-72.

⁴ Como consecuencia de esta subordinación sucedía que los creyentes estaban capacitados para entender las obras artísticas, experimentar sentimientos singulares e incluso, reconocer y transmitir

la administración o el apoyo de la burguesía y del clero, promovieron un “Arte por el Arte”, consigna que resume su declaración de independencia respecto de las elites políticas, sociales y económicas. Esta declaración corresponde a la primera etapa de constitución del campo: su autonomía.

La segunda etapa estaría simbolizada por el enfrentamiento entre defensores del Arte puro y quienes mantuvieron lazos estrechos con las elites. La emergencia de una estructura dual indica la diferencia de posiciones y la lucha que se presenta entre unas y otras. Pero, como en el caso del escritor Gustave Flaubert, ampliamente estudiado por Bourdieu, era posible encontrar en su historia personal las condiciones que lo impulsaron a alejarse de la literatura comercial. Para emplear el vocabulario del sociólogo francés, estas condiciones componen un sistema de *disposiciones* estructurantes y estructuradas (*habitus*) que, en interrelación con las posiciones que existen en todo espacio social, constituyen el objeto de estudio del “socioanálisis”; una suerte de psicoanálisis de lo social que es, en cierto modo, el nombre de la propuesta metodológica bourdieusiana.

La tercera etapa del campo artístico es el mercado. Por cuestiones de tiempo y necesidad, el ejercicio de observación propuesto está centrado exclusivamente en esta fase. Tal como sucede en el caso estudiado por Bourdieu, en el mercado artístico bogotano podemos encontrar posiciones opuestas y, entre ellas, una suerte de enfrentamiento orientado hacia la conquista del trono simbólico: el poder de decir qué es arte.

Queda faltando un estudio verdaderamente minucioso sobre la historia de las galerías y la construcción de indicadores económicos. Para bien o para mal, había pocos recursos disponibles para la investigación: la literatura consagrada al arte colombiano no integra

el mensaje que conllevaban. En el arte moderno, en cambio, sólo unos iniciados tienen la

temas económicos; el tiempo para investigar reducía o era reducido por el tiempo invertido en la manutención del investigador; con frecuencia, los comerciantes disponían de poco tiempo libre; algunos espacios no abrían completamente sus puertas al público, etc. Adicionalmente, había que considerar que la monografía se presentaba para aspirar al título de antropología que otorga la Universidad Nacional: las galerías y comerciantes de arte son espacios y personas que existen actualmente en la ciudad y, por lo mismo, podían ser observados desde una perspectiva antropológica. La presentación de los postulados contruidos por Pierre Bourdieu para considerar al campo artístico como un objeto de estudio se complementa con elementos para observar los ritos de la vía pública, pensados a partir de la microsociología de Erving Goffman.

El mercado es un lugar *público* en el cual se venden y se compran mercancías. Para Goffman, un lugar así debe analizarse desde un enfoque dramático, esto es, analizando “las actividades situadas (entendidas) como los momentos de una intriga pública de las interacciones” (Joseph, 1999: 16). Al contrario de las teorías estructuralistas que persiguen los *invariantes* de la vida social, el modelo goffmaniano descubre que las situaciones cotidianas pueden ser concebidas como verdaderos objetos de estudio: cada lugar y cada situación suponen un orden social que puede ser vulnerado en el transcurso de la interacción entre dos o más agentes sociales. Este orden social es frecuentemente olvidado por parecer banal, pero en la medida en que promueve un vínculo específico entre un entorno y unos actores sociales, y que en él haya inscritas reglas y sus excepciones, esa pretendida banalidad no pasa de ser un juicio de valor injusto e innecesario. En este punto,

sensibilidad y los conocimientos para captar el sentido de las obras.

la microsociología goffmaniana comparte uno de los presupuestos fundacionales de la “invención de lo cotidiano” de Michel de Certeau: la vida cotidiana no tiene nada de simple. En ella, los agentes sociales desempeñan activamente sus roles sociales. No sólo conocen las reglas del mundo social en que habitan, sino que también juegan con ellas para alterar, al menos circunstancialmente, el orden en que se desarrolla cada situación. Palabras como productor, consumidor e intermediario pierden nitidez bajo estas perspectivas: todos participan activamente en el proceso de producción de sentido social y, por lo tanto, todos son productores; todos consumen parcialmente los objetos que circulan en el mundo y, en consecuencia, todos son consumidores; y por último, todos parten de un conocimiento del espacio social que, de acuerdo con sus diferentes experiencias, transforman y transmiten, lo que los convierte en intermediarios.

Puede molestar el uso indiscriminado de las nociones de actor y agente social, pues, aunque ambas remiten a la idea de acción, hay un vocabulario dramático (escenario, libreto, papel o *rol*, interpretación, espectador, etc.) intrínseco en la idea de “actor” que junto al “agente social” parecería desacertado. A ellas se añaden palabras como *sujeto*, *persona* y otras más que responden a una necesidad narrativa antes que a un fundamento epistemológico. No obstante, vale la pena recordar su ya mencionada diferencia para reconocer los dos niveles que tiene la construcción de nuestro objeto de estudio: el primero (o segundo, no importa) es el mercado visto como un paréntesis ritual del intercambio de arte y, el segundo, el mercado de bienes simbólicos “a la Bourdieu”. Por lo demás, los modelos de Bourdieu y de Goffman me parecen compatibles: el “campo artístico” del uno coincide con el “marco” de interpretación del otro.

En efecto, la existencia de un campo del arte supone un conjunto de reglas y de disposiciones, la presencia de agentes sociales que toman posición, y el enfrentamiento

entre ellos por defender sus posiciones y controlar las reglas propias de cada campo. En el transcurso de una subasta, en las salas de exhibición de una galería o en el repertorio de ideas que el dealer emplea para ofrecer una obra a alguien, se hace visible un complejo sistema de comunicación. El producto que se vende no es cualquier tipo de producto: aunque un almanaque o un paquete de cigarrillos podrían convertirse en una obra de arte, ésta no será nunca homologable a aquellos. Su valor simbólico, del cual depende su valor comercial, está fundamentado en una tradición artística; en otras palabras, un sistema de clasificaciones jerarquizado que depende directamente de elementos como el lugar de origen del artista, su nivel educativo, sus logros, etc.

Estas condiciones del campo y de los agentes sociales son los mismos dispositivos evocados por Goffman en sus nociones de marco (campo social) y de competencia (*habitus*). Mientras que el análisis goffmaniano se concentra en los momentos, Bourdieu reconstruye la historia social y particular que hacen inteligible la distribución de los poderes (económico, social y cultural) que se manifiesta en la vida social. Las descripciones etnográficas presentes en este trabajo responden a ambas fórmulas: los momentos, sus hombres y los antecedentes de ambos.

2.1. Del artesano al artista

El campo del arte en Bogotá, su génesis, su estructura, puede leerse en la historia de las instituciones artísticas, desde la instauración de una escuela de Bellas Artes hasta la consolidación de un mercado a nivel internacional. Antes del siglo XIX, el arte era marcadamente colonial: ocasionalmente, la Iglesia Católica y algunos colonos ricos encargaban retratos a los pintores, pero los pagaban tan mal como todos los productos

derivados del trabajo manual. Al interior del gremio de los artesanos, uno de los más desprestigiados en la sociedad colonial, se le reconocía al pintor un nivel social superior pero un nivel económico inferior (lo que en términos de Bourdieu se diría: mayor capital simbólico; menor capital económico); sin embargo, en el interior del gremio de artesanos, nunca estuvo entre los preferidos y su participación siempre fue mínima.

Los artistas estuvieron marginados de todo tipo de organización hasta que José Celestino Mutis inició su real expedición botánica en la Nueva Granada, realizada entre 1785 y 1815. Gracias a ella, algunos artistas nacionales y otros de origen hispánico obtuvieron un sueldo estable, aunque fuera quizá más por su labor científica que por su labor propiamente artística. En efecto, la corona Española pretendía ejercer un control absoluto sobre sus colonias clasificando la naturaleza, ordenándola para poder controlarla. Su subordinación económica era incuestionable, pero en torno a Salvador Rizo se formó una pequeña academia de dibujo y todos sus aprendices participaron de la expedición. Se trataba de una forma incipiente de institucionalización educativa, aunque más desarrollada que la que se practicaba, a nivel privado, en los talleres de los artistas de la colonia, como el de los Figueroa y el de Vásquez de Arce y Ceballos.

En la escuela de Salvador Rizo no persistía el sometimiento al mecenazgo de la aristocracia, el clero y la burguesía, pues, bajo la lógica científica del evento, la única exigencia radical era el realismo de la representación, es decir, el manejo de una técnica e, incluso, la adquisición de un capital cultural específico. Si, por otra parte, puede hablarse de una dependencia con respecto a las elites de la época colonial, ésta no afectaba directamente su labor pictórica; por tanto, alrededor de su oficio, habían alcanzado una autonomía relativa, pero, a la vez, por fuera de sus actividades laborales subsistía una dependencia relativa.

Desde mediados del siglo XIX, surgieron propuestas para la creación de una academia de pintura, pero fracasaron rápidamente. En la década de 1880 nació la Escuela Nacional de Bellas Artes, ubicada primero en el colegio San Bartolomé y más tarde en un edificio abandonado acondicionado para el evento. Desde el amanecer del siglo XX, la guerra y el arte convivieron felizmente. Cultivar las artes liberales y las bellas artes era un deber de una elite bogotana que con frecuencia se formaba en el extranjero, y a veces regresaba, como don Miguel de Santamaría, con suficientes concepciones modernas como para retar los gustos y preferencias de los gestores y defensores de la academia, tempranamente considerados academicistas por su incapacidad para reconocer lo que óleo y lienzo permitían y una bella y rápida cámara fotográfica no. La academia se apropió del poder de *regere sacra* y *regere fines*, el poder de censurar determinando lo sagrado y lo profano, en suma, el poder de la institución. La emergencia de una estructura dual se presenta pues como una oposición entre academicistas, que defendían un arte marcadamente colonial (paisajes, retratos realistas), y “vanguardistas” (formados en el extranjero y seguidores de los estilos de vanguardia como impresionismo, postimpresionismo y expresionismo, que para entonces ya tenían un reconocimiento importante en los países europeos). Aquí, lo más importante, es que los términos en que se desarrollaba el enfrentamiento eran inherentes al campo: la discusión era fundamentalmente estética. Si bien es cierto que tenía consecuencias y bases políticas y sociales, tanto los academicistas como los vanguardistas formaban parte de la elite del país, con las condiciones para formarse en un oficio que requería y otorgaba un cierto grado de nobleza. Esto favorecía el equilibrio de su enfrentamiento. Quienes sabían el oficio podían defender su posición sin enfrentarse con el resto de la sociedad, sino exclusivamente contra los partidarios de la posición contraria. La lucha se desplegaba internamente y, para nosotros,

esto ratifica tanto la autonomía relativa como la emergencia de una estructura dual, primeras dos etapas de constitución del campo artístico.

Al cabo de varias décadas, las divisiones entre unos y otros se hicieron menos radicales e incluso se integraron para concebir los programas educativos de Bellas Artes en todo el país. Durante este tiempo, las divisiones se presentaron en el plano de la crítica de arte. Ivonne Pinni (2000) analiza, entre otras cosas, los artículos publicados por las revistas *Cromos* y *Universidad* en los años veinte y treinta, cuyas posiciones críticas en relación con el arte eran ordinariamente opuestas. Más allá del enfrentamiento entre ambas revistas, Pinni ve aquí la búsqueda de un arte “propio” y, por extensión, las primeras expresiones de una modernidad artística. Yo prefiero situarlas en el cambio del siglo XIX al XX, por que el enfrentamiento entre academia y vanguardia era una forma de pensar el arte con base en su historia y, para mí, el arte moderno se caracteriza por estar basado en su propia historia. Además, la experiencia de la expedición botánica de Mutis ya tenía un germen prematuro de modernidad.

En la década de 1940 comenzaron a exhibirse oficial y regularmente las obras de artistas colombianos en los salones nacionales que Jorge Eliécer Gaitán ideó e impuso cuando se desempeñaba como Ministro de Educación. Aunque se respirara un clima de violencia política, nada impidió que el arte se abriera un verdadero espacio público, una promesa que había quedado impresa en los vientos de la cultura desde 1886, cuando se realizó el primer salón nacional de arte.

Al poco tiempo, comenzaron a sentirse las censuras (aunque existieran desde antes) contra los involucrados en el mundo del arte. Casimiro Eiger fue censurado por Rojas Pinilla y se vio obligado a trasladar su programa a la emisora HJCK, una institución privada

apoyada por la multinacional Esso donde, efectivamente, pudo continuar su trabajo sin mayores obstáculos⁵. Eiger y Hans Hungar, otro inmigrante europeo, propietario de la librería Central, fundaron una galería de arte en un callejón de la avenida Jiménez, hoy ocupado por la plazoleta del rosario. Fue llamada Galería El Callejón, y rápidamente se convirtió en un espacio vital para el desarrollo de las bellas artes. En ella expusieron los artistas más destacados de la historia cultural del país. Y además fue cuna de otros espacios para el arte, como la galería de Arte Moderno y la galería Meindl, fundadas por Casimiro Eiger y Adalberto Meindl respectivamente, ambos exdirectores de El Callejón en etapas sucesivas. Con sus especialistas en arte, la galería El Callejón cautivó la atención de compradores que, en una época de industrialización como la década de los cincuenta, todavía conservaban intactos los principios de una costosa educación integral, y desde luego tenían el conocimiento necesario para apreciar el valor de una buena obra de arte.

Primero ubicadas en el centro de la ciudad, las galerías comenzaron a desplazarse hacia el norte, siendo el Antiguo Country y Quinta Camacho los barrios más solicitados. Este desplazamiento coincidió con una época en que la economía nacional también apuntaba hacia el norte, aunque por vías ilegales. El narcotráfico, una de las “empresas criminales más peligrosas de todos los tiempos”, había llegado pisando fuerte al mundo de las bellas artes. Gracias a la “pequeña mafia colombiana”, los precios del arte llegaron hasta las nubes; frecuentemente se inauguraron nuevos espacios vinculados directa o indirectamente con el campo. Por ejemplo, hubo arquitectos y decoradores de interiores que

⁵ Las historias sobre la explotación de pozos petroleros en Colombia han revelado situaciones amargas. Una de ellas, las masacres de la población civil por parte de agrupaciones de autodefensas patrocinadas por las empresas explotadoras de petróleo, entre las cuales la empresa Esso de Colombia está incluida. Así, resulta fácil cuestionar la libertad política que supone trabajar para la empresa privada si se percibe la influencia de ésta en el desarrollo del conflicto político que actualmente azota al país.

aprovecharon para incluir entre sus servicios la asesoría para adquisiciones de arte; algunos marqueteros comenzaron a vender cuadros por sumas insólitas. Y como ellos, varios inversionistas emprendieron aventuras financieras con márgenes de riesgo muy reducidos. Muchos de ellos se convirtieron en dealers (o comerciantes independientes) de arte, pero su presencia en el mercado tenía en los elementos económicos de su surgimiento el designio fatal de su muerte.

En todo caso, surgieron casas de decoración, marqueterías y avisos clasificados en los periódicos en donde se ofrecían obras de arte nacional e internacional. El negocio era atractivo y seguro. Las paredes de los palacetes narcos se tapizaban con cuadros de cincuenta, cien, quinientos millones de pesos; las salas se llenaban de muebles y objetos cuidadosamente escogidos por los asesores para que combinaran con los colores y las formas de los gordos, los cóndores, los triangulitos, los billares, etc. El auge que vivió el comercio de arte entre los setenta y los ochenta no sólo dependía de tales inversiones. Hubo familias poderosas que fundaron sus propias galerías de arte. Varias de ellas se convirtieron en punto de encuentro entre el diseño industrial, la decoración de interiores y las bellas artes. La comodidad y el buen gusto, posesiones sagradas de la burguesía tradicional, eran pretendidas por los narcos. Aunque no fueran los únicos en promover el auge del mercado artístico, habían logrado impulsar una inflación peligrosa en los precios.

Las galerías más grandes o las que más crecieron fueron las que abrieron sus puertas a las grandes inversiones de todos los interesados, cualquiera que fuera su verdadero interés. Pero, ¿podríamos decir que dicha multiplicidad de intereses era ilegítima o cuando menos dañina para el campo artístico?

Uno de los problemas de la historia del arte que leemos en los libros es que sea una historia oficial, cuidadosamente revisada y aprobada por la institución. Aquí, institución

debe remitir al poder de institucionalizar que detenta una elite política o económica, ese poder que siempre desdeñamos cuando pensamos en la democracia como la cosa más maravillosa pero ignorando u olvidando esa enorme violencia que desató la revolución burguesa en nombre del avance del liberalismo económico. ¡Y si! La historia del arte guarda secretos que bien valdría la pena estudiar y revelar. Luego sabremos si lo que consideramos arte responde a un ideal de burguesía que probablemente nunca tuvo ni tendrá lugar. Si bien la democracia no es una idea peligrosa, hay en la forma en que ha sido alterada sin el consentimiento de los más perjudicados una violencia simbólica que sí puede poner en peligro la relación de la sociedad con el arte que se produce en su interior. En este sentido, vale la pena preguntarse de nuevo cuán legítimo o ilegítimo puede ser que alguien que no creció en un ambiente hogareño, ni con comodidades, sino que enfrentó el mundo del poder atravesando los caminos prohibidos, termine comprando un cuadro cualquiera por cien millones de pesos defendiendo con lo que tiene a su alcance el fruto amargo de tantas violaciones a los mandamientos divinos y a las prohibiciones jurídicas.

Tras el asesinato del caudillo liberal Luis Carlos Galán, el Estado se declaró en guerra total contra los carteles del narcotráfico y, junto con la elaboración de una nueva carta constitucional, modificó visiblemente el estado del mercado artístico de la época. La década de los noventa pudo ser fatal para el arte. Muchas veces, al registrar los palacetes de la mafia, los miembros de la policía encontraban sumas de dólares que reducían en sus informes oficiales para poder sacar bonificaciones secretas. Sin embargo, los fajos de billetes que resultaban tan simples de desaparecer se habían transformado en una cantidad de cuadros varias veces falsificados, difíciles de guardar y de vender: además de ser un negocio arriesgado, nadie sabía cómo repartir un botín semejante en partes iguales. Fieles a

su costumbre, terminaron declarando menos cuadros de los que encontraban. Años después, hubo miembros del cuerpo policiaco que, por ignorancia o avidez, vendieron cuadros por sumas irrisorias. A ello se sumó la fuga de compradores, más el pánico de los atentados, más las varias galerías que cerraron sus puertas para siempre. La balanza de precios se desequilibró, y era como si al arte lo hubieren maldecido, como si un cuadro quemara las manos. En esos momentos, ¿qué relación podía haber entre los poseedores del arte y sus malditas posesiones? ¿Una relación más o menos legítima que la de los transeúntes que circulan por la avenida Jiménez y no tienen ni idea de qué diablos significa la mariposa gigante que adorna la nueva plaza de San Victorino, y literalmente se “cagan” en ella, o la llenan de grafitis, o se sientan sobre ella, o que simplemente la ignoran, aunque sea una prueba de que el arte puede ser democrático por el sólo hecho de ser exhibido en sitios públicos donde los colombianos analfabetos que a fuerza de muchos sacrificios aprendieron a leer y escribir las pueden observar? ¿Y qué decir de los grupos de señoras que actualmente frecuentan las galerías para regalar cuadros en ocasiones especiales aunque nada saben del artista que los pintó, ni de lo que hay en ellos, ni para qué diablos sirve el arte? ¿O de la cantidad de licor que consumen los asistentes a la inauguración de una exposición o a una subasta y esa tendencia a tertuliar que pareciera reflejar una suerte de desinterés respecto de lo que tienen al frente de sus narices?

La persecución a los carteles no pasó inadvertida en el mercado. Se desinflaron los precios y los ánimos. No había suficientes matrimonios semanales como para que la enorme cantidad de artistas capitalinos pudiera vivir de su oficio. Sólo las galerías más engordadas mantuvieron un nivel decente de transacciones, fundamentalmente gracias a la inversión extranjera. Por suerte, las políticas culturales salvaron al mundo del arte. Promocionando conceptos como el de patrimonio, cultura, identidad y nación, nos

vendieron el cuento de una homogeneidad que en muy poco refleja la realidad de las cosas. Pero salvaron el oficio artístico al desvincularlo parcialmente de su relación con el mercado. La historia de la tercera época del mercado, la conformación de un mercado de bienes simbólicos, puede resumirse así: Una institucionalización educativa de las Bellas Artes, un comercio heterogéneo (con galerías de diferentes tendencias) y una influencia estatal. Sumados, las instancias propiamente artísticas, comerciales y estatales constituyen una base para establecer el valor simbólico y económico del arte, en todos sus alcances.

2.2. Del intercambio simbólico al símbolo del intercambio

La librería Central fue fundada en 1926 por un poeta colombiano llamado Gilberto Powell, posteriormente fue adquirida por un inmigrante austríaco, que murió en 1947, momento en que otro inmigrante austríaco, Hans Hungar, la adquirió definitivamente. En el año de 1952 se conocieron Hans Hungar y Casimiro Eiger, un ciudadano polaco que laboraba como crítico de arte para la Radiodifusora Nacional, con la idea de crear una galería de arte, le dijo: “Yo creo que ya es tiempo que Bogotá tenga una buena galería de arte, ¿porqué no fundamos una galería?”⁶. A Hungar le sonó porque, en ese momento, sólo existían una galería oficial, que era la galería de la Biblioteca Nacional y otra, además, probablemente la primera galería privada de Bogotá —ya extinta— perteneciente al fotógrafo Leo Matiz⁷ (estaba ubicada en la avenida Jiménez), pero también, uno de los motivos fundamentales era que: “Casimiro Eiger, era una persona, creí, y con toda la razón,

⁶ Entrevista, 15 de marzo de 2002.

⁷ Es difícil establecer con exactitud cuál fue la primera galería de arte en Bogotá. Una cronología propone la fecha de 1940 para la inauguración de la primera galería, de Juan Friede, y

era una persona eminentemente apta para trabajar en una galería de arte, porque él era un hombre de una gran cultura, y sobre todo, sus conocimientos de arte y literatura eran verdaderamente extraordinarios. Otra razón porque me sonó esa idea era que existió el sitio ideal para hacer una galería de arte. La librería central en esa época, y donde había funcionado, era en un local en un sitio que hoy ya no existe que se llamaba el pasaje Santafé, situado entre la Avenida Jiménez y la Calle 14, con carrera 6ª, entonces, entre la carrera 6 y la 7. Funcionaba en una casa muy antigua, estilo republicano, muy amplia, y la misma construcción se prestaba mucho para montar una galería de arte, porque no era una construcción muy moderna ni tampoco demasiado antigua, sino que era un sitio absolutamente ideal. Entonces esta casa curiosamente, hoy por hoy, existe todavía, entre toda esa cantidad de sitios. La casa era propiedad del doctor Eduardo Santos, director de El Tiempo. Tenía una entrada por una especie de zaguán, una sala enormemente grande, un patio enormemente grande, que más tarde hicimos cubrir con un techo de vidrio, y a los lados de esta casa, había varios cuartos, que eran salas y comedores, etc., y en el fondo había una especie de anexo, donde funcionaba, hasta que se me acercó Casimiro Eiger, donde funcionaban las oficinas de la librería, y eso se prestó a darle el nombre, a bautizarlo, a llamarlo El Callejón, porque efectivamente era como una especie de callejón. Entonces en este sitio resolvimos y fundamos la galería de arte El Callejón”⁸.

Para Hans Hungar hablar de El Callejón, exige hablar de Casimiro Eiger, porque le imprimió desde el principio su estilo y su manera de ser. Como frecuentemente ocurrió con la burguesía polaca, tenía fuertes influencias francesas, y por lo tanto era eminentemente

posteriormente, el año de 1949 para la inauguración de las Galerías de Arte ubicadas en la avenida Jiménez. Sobre estas galerías no se ha obtenido más información (Villegas, 1996).

⁸ *Ibidem*.

culta. Hungar insiste en determinadas cualidades de Eiger: “A parte de sus conocimientos sobre manejar una galería de arte, era una persona sumamente honesta intelectualmente, que me pareció una cosa muy importante, y tan honesto era que, cuando hicimos nuestro arreglo, él me dijo, *le quiero informar que desde ahora en adelante voy a dejar de ser crítico de arte de la Radiodifusora Nacional*, y yo le dije, *pero porqué? Eso me parece una cosa que puede muy bien existir al lado*, y me dijo *no, eso no puede existir al lado, porque un crítico de arte no puede ser al mismo tiempo dueño de una galería comercial*. Eso es un punto de vista ético [...]. Desde ese momento Casimiro Eiger dedicó todos sus conocimientos a las galerías de arte”⁹. Aunque el papel desempeñado por Eiger en el surgimiento del mercado de arte en Bogotá ha sido, a todas luces, fundamental, y tal vez contrariando un poco el claro énfasis que se propició durante la entrevista, tendríamos que analizar un poco la posición de Hans Hungar, un librero que hoy en día tiene 86 años, y quizá, como él mismo sospecha, podría ser uno de los más antiguos libreros del mundo entero. En efecto, personas de su edad tienden a no asumir directamente responsabilidades laborales, sino más bien a delegar funciones, tanto en el caso de una librería como de cualquier otro tipo de comercio. El punto es que, en la década de los cincuenta, la galería de arte que hoy debe considerarse como la más antigua del país, fue promovida por un personaje interesado por el valor estrictamente simbólico del arte, interés que en la actualidad colombiana resulta menos claro.

Varias veces pregunté si una galería de arte constituía en esa época un negocio interesante. Con su acento extranjero y tomándose tranquilamente el tiempo necesario para formular una respuesta clara, me hizo entender que era un aspecto que nunca le interesó

⁹ *Ibidem*.

particularmente. En este sentido, es oportuno evocar las proposiciones elaboradas por Pierre Bourdieu sobre una “economía de los bienes simbólicos” (Bourdieu, 1994: 175-213). Lo primero es que la sociología tiende a descubrir que todo intercambio simbólico suele estar compuesto de verdades dobles, y luego, que existe un tabú de la explicitación de los precios. Por un lado, la duplicidad de las verdades no siempre existe conscientemente en los agentes del intercambio. En este sentido, lo que el sociólogo descubre y podría representar como una estrategia fría y calculadora, en la lógica de la práctica, es en términos de disposiciones incorporadas —es decir, del *habitus*— que se presenta (Bourdieu, 1994: 180-182). Como el fenómeno que se pretende analizar es la negación de la economía que se presenta en los intercambios artísticos (simbólicos), entonces, poner en duda el desinterés expresado por Hans Hungar, y considerarlo como un falso desinterés, sería reducir injustamente una de las dos características de los intercambios simbólicos, es decir, sería negar la existencia de un tabú de la explicitación.

La actitud de Hans Hungar permite pensar en una cierta gratuidad del intercambio, o mejor, en un interés explícito por el valor estrictamente cultural tanto de la literatura como de las artes. Ya en la década de los cincuenta, cuando aprobó la propuesta de Casimiro Eiger, Hungar daba pruebas definitivas sobre su apreciación del arte por el arte, pues consideraba, antes que una obra de arte fuera una mercancía de alto valor, que Bogotá necesitaba una verdadera galería de arte, y luego, que Casimiro era una persona suficientemente calificada para llevarlo a cabo. Lo mismo sucedió cuando, trece años después, Eiger se dedicó a la Galería de Arte Moderno, de la cual fue director y dueño hasta su muerte, en 1987: entonces Adalberto Meindl, inmigrante austríaco que vino a Colombia invitado por Hungar, se convirtió en el nuevo director de la Galería, y también cuando, tiempo después, Gloria Jaramillo asumiera la dirección de El Callejón. Siempre fueron la

honestidad y el conocimiento las virtudes que Hungar encontró en los tres directores que tuvo su galería. Siempre sobresalió la vocación artística, por encima de los valores estrictamente comerciales. Y no quedaron dudas de ello cuando reconoció que su esposa, que lo acompaña desde su llegada a Colombia, en 1938, ha sido la encargada de regular la economía económica (expresión opuesta a la de economía simbólica, ambas empleadas con frecuencia por Bourdieu). Ante el ejemplo de Hans Hungar, la doble verdad del mercado de arte consistía en la existencia de un valor reconocido, el cultural, y un valor denegado, el comercial. Era una tradición de la familia Hungar el amor por la literatura y las artes en general, sentimiento que incuestionablemente Hans heredó, incorporándolo a su doble oficio: el de librero y el de galerista.

En cuanto al tabú de la explicitación, Pierre Bourdieu ejemplifica con los casos de la sociedad Kabilia y posteriormente formula su equivalencia con la sociedad occidental. Por un lado, en Kabilia el hombre es el encargado de “dar” y la mujer la encargada de “cobrar”. Por el lado de la sociedad occidental, Bourdieu considera que el hombre tiene la hegemonía de los símbolos y la mujer el control de los precios del intercambio (Bourdieu, 1994: 182). En el ejemplo de los dueños de la librería Central hay una coincidencia importante que, más allá del valor anecdótico, debe convertirse en la primera referencia de los intereses involucrados en la fundación de una de las primeras galerías de arte existentes en Bogotá. Así pues, el caso de El Callejón se destacaba por una valorización del arte en tanto que valor simbólico, y en consecuencia, por haberse constituido en torno a un legítimo sentido del intercambio simbólico. Y hoy, tras varias décadas de funcionamiento de la galería, es increíble el precario estado en que funciona. Las obras que exhiben pertenecen a autores

menores, con precios bajos y el espacio destinado a la exhibición no sobrepasa los diez metros cuadrados.

En agosto 12 de 1960, Casimiro Eiger envió una carta al director del periódico El Tiempo, en ese entonces, Roberto García Peña, a propósito de un manifiesto publicado días atrás, en el que algunos pintores protestaban contra los “críticos negociantes”. Además de señalar una cierta desconfianza con respecto a la labor de las galerías, el documento proporciona información fundamental para completar el estado de las galerías de arte en Bogotá, en las décadas de los cincuenta y sesenta. La carta decía:

“En Bogotá no existen, como es sabido, sino dos galerías de arte, así como una persona dedicada a la venta y exposición de las obras de arte —en las condiciones precarias que sabemos—y son éstas la galería Buchholz, la de El Callejón y, de manera esporádica, doña Cecilia Ospina de Gómez. Como la primera de las mencionadas entidades concentra su atención más que todo en el arte internacional y las actividades de la señora de Gómez son de carácter eventual, la acusación parece dirigirse contra la galería El Callejón” (Jurisch, 1995: 688).

Y más adelante dice:

“Existen actualmente y funcionan en la capital las siguientes galerías o salas de exhibición: Museo Nacional (4 salones y 2 galerías abiertas), Biblioteca Nacional (2 salones), Biblioteca Luis Ángel Arango (2 salones), Sociedad Económica de Amigos del País y Universidad de América, todas ellas de índole oficial o pertenecientes a entidades públicas (y por consiguiente gratuitas), así como algunas salas ocasionales (pero también gratuitas): la del Instituto de Cultura Hispánica, la de la Sociedad de Arquitectos y algunas otras [...]” (Jurisch, 1995: 689-690).

Casimiro Eiger, el suscriptor de la carta, y a quien fue consagrado un libro compilado por Mario Jurisch Durán (Jurisch, 1995), fue descrito tanto por Hans Hungar como por Jurisch Durán, evocando sus valores intelectuales y éticos. Así, podría concluirse que otra

de las características de la primera época del mercado del arte era la existencia de una autoridad incuestionablemente intelectual, suposición en virtud de la cual se preferirá emplear el término de galerista en lugar del de comerciante, mucho menos flexible en los significados que evoca. Aquí, la noción de galerista recalca la importancia que se otorgaba a la capacidad para transmitir los valores propiamente artísticos, cosa que era posible únicamente si el galerista poseía conocimientos suficientemente elaborados en torno al arte en general.

En efecto, la competencia del galerista sólo puede pensarse en relación con la difusión del arte, con su capacidad para transmitir el mensaje de la obra, función que, según explica el historiador Jaime González en una discusión a propósito de las diferencias entre el arte moderno y el premoderno: “no era necesaria cuando el contenido de las obras, como en el arte premoderno, pretendía reproducir la vida real, por ejemplo, frente a un retrato de uno de los miembros de la familia real, de un paisaje o de un santo, cualquier espectador tenía acceso directo al significado de la pintura, en cambio, una de las principales características del arte moderno es reproducir, no la vida real, sino la mirada del artista, y la forma en que se expresaba esta mirada era inspirada por la historia del arte, por los principios estéticos de uno u otro movimiento pictórico, razón por la cual se hizo necesario ser un iniciado para entender el sentido del arte, excluyendo, finalmente, a quienes no habían estudiado o quienes no conocían ni la historia del arte, ni la totalidad de la obra de un artista”¹⁰.

¹⁰ Entrevista, 17 de febrero de 2002.

A Colombia, el arte moderno llegó durante la primera mitad del siglo XX y en consecuencia, la función de una galería exigía el conocimiento, por parte del galerista, de la historia del arte y del sentido de la obra de cada artista. Esto permite entender por qué uno de los requisitos para que un artista alcanzara cierto reconocimiento era exponer en una galería que garantizara la transmisión del mensaje hasta un público que, en el caso de no poseer los conocimientos necesarios, estaba sujeto a obtenerlos en el momento de la exhibición. El mismo principio se aplica en la publicación de libros o catálogos consagrados a la obra de uno o varios artistas: un comerciante independiente nos contaba que había conocido casos de familias que habían invertido todos sus bienes en la edición de un catálogo con un tiraje de 100 ejemplares, pretendiendo así aumentar el reconocimiento del artista y el valor de sus obras, o por lo menos el volumen de ventas. Pero no fue así. La publicación del catálogo se convirtió en un triunfo familiar, pero sin ninguna relevancia en el mercado. El mismo comerciante explicaba que un catálogo permitía demostrar que tal obra de arte era genuina. En su caso, y en el de varios comerciantes independientes, un catálogo de obras es la garantía de legitimidad del producto y, por lo tanto, una herramienta indispensable para su oficio. Con frecuencia, ellos acuden a la Biblioteca Luis Angel Arango en busca de pinturas específicas.

El siglo XX y el arte moderno deben ser interpretados de acuerdo a la importancia adquirida por la mediación, entre ellas, la del comercio del arte que, confrontando los curriculum de algunos artistas, constituía uno de los mayores signos de valorización de una obra. Por ejemplo, las obras de Guillermo Wiedemann, Fernando Botero, Alejandro Obregón y Enrique Grau, por sólo mencionar algunas, encontraron en la Galería El Callejón, Arte Moderno (que fundara Casimiro Eiger luego de renunciar a la dirección de

El Callejón) y Meindl (que fundara Adalberto Meindl luego de renunciar a la dirección de El Callejón) una vitrina de exhibición esencial para la formación de sus trayectorias artísticas. La importancia era aún mayor en los casos en que las exhibiciones eran individuales, característica que hoy en día sigue considerándose fundamental para el proceso de consagración de un artista, proceso que merecería ser estudiado ampliamente. Para ilustrar este punto, puede observarse el tipo de informaciones incluidas en el curriculum de tres artistas colombianos con reconocimiento internacional.

Curriculum no. 1

1960 Nace en Bogotá, Colombia

Estudios

1979-82, Artes Plásticas. Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá

Exposiciones Individuales

1984, "Juegos en el Campanario". Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá

1985, Collages- Nuevos Nombres. Casa de la Moneda, Banco de La República, Bogotá

1988, Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá

Biblioteca Pública Piloto, Medellín, Colombia

1991, Galería Arte 19, Bogotá

1992, Galería Astrid Paredes, Caracas, Venezuela

1993, Museo de Arte Moderno, La Tertulia, Cali, Colombia

Galería Arteria, Barranquilla, Colombia

"Fausto". Galería Arte 19, Bogotá

"Bizarros y Críticos". Galería Arte 19, Bogotá

1995, "Bizarros y Críticos". Ludwig Forum, Aachen, Alemania

1996, "El Gran Sueño Americano". Galería Arte Contemporáneo, México D.F., México

"Revisiones a la Historia". Fundación Gilberto Alzarte Avendaño, Bogotá

1998, "Instinto Caribe". Galería Nina Menocal, México D.F.

"Viaje al Fondo de la Tierra". Beca Fundación Guggenheim. Museo de Arte Moderno, Bogotá

Museo de Arte Contemporáneo, MAC, Bogotá

1999, "El Paseante". Alcaldía Mayor de Santa fe de Bogotá. Obra Monumental en exhibición itinerante por diferentes parques públicos de la Ciudad de Bogotá.

Museo de Arte Moderno, Bogotá

2000, Universidad EAFIT. Medellín

Universidad del Tolima, Ibagué, Tolima

"Arqueología & Turismo". Galería El Museo, Bogotá

"Arqueología, Turismo y Mass Media". Galería Ars Nova XXI, Madrid, España

2001, Fabien Frys Gallery, Marbella, España

"Pop - Colonialismo". Fundación Teorética, San José, Costa Rica

Exposiciones Colectivas

1982, VIII Salón Atenas. Museo de Arte Moderno de Bogotá

1983, I Salón de Artes Visuales "Cucuta 250" Años. Instituto Colombiano de Cultura, -Colcultura

1984, "Convergencias y Divergencias". Banco de la República, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá

1985, "100 Años de Arte Colombiano". Museo de Arte Moderno, Bogotá; Palacio Imperial, Río de Janeiro, Centro de Cultura Paulista, Sao Paulo, Brasil; Bruselas, Bélgica; Centro Cultural Italo-Latinoamericano, Roma, Italia

1986, "Arte para el Dorado". Museo de Arte Moderno, Bogotá

"XXX Salón Anual de Artistas Colombianos". Instituto Colombiano de Cultura, -Colcultura, Museo Nacional, Bogotá

1987, "Los Nuevos Pintores de Bogotá". Centro Colombo Americano, Medellín, Bucaramanga; Armenia Manizales, Cartagena, Casa de la Moneda, Bogotá

XXXI Salón Anual de Artistas Colombianos. Instituto Colombiano de Cultura, Antiguo Aeropuerto Olaya Herrera, Medellín

Challenge-Young Latin America on Paper. CDS Gallery, Nueva York

1988, "39 Salón de la Jeune Peinture". Grand Palais, París
 Nuevas Tendencias. Galería Ventana, Cali
 I Bienal de Arte de Bogotá. Museo de Arte Moderno, Bogotá
 1989, "XXXII Salón Anual de Artista Colombianos". Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura, Centro de Convenciones, Cartagena, Colombia
 "Soportes Pictóricos no Convencionales". Centro Colombo Americano de Bogotá
 "III Bienal de Arte de la Habana". La Habana, Cuba
 "XX Bienal Internacional e Sao Paulo". Brasil
 "Doce Escultores Colombianos". Cámara de Comercio de Cali
 "Arte Colombiano". Tokio, Japón
 1990, "Arte en el Espacio Público". Museo de Arte Moderno, Bogotá
 "XXXIII Salón Anual de Artistas Colombianos". Instituto Colombiano de Cultura, -Colcultura, Corferias, Bogotá
 "Los Críticos y el Arte de los 90's". Museo de Arte Moderno de Medellín Museo de Arte, Universidad Nacional, Bogotá
 "Imágenes y Signos". Galería El Museo, Bogotá
 "Arte de los 80's". Centro Colombo Americano, Bogotá
 Nuevos Nombres- Seguimiento. Banco de la República, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá
 "Arte Colombiano Doble Vía". Instituto Distrital de Cultura y Turismo- I.D.C.T., Planetario Distrital, Galería Santa Fe, Bogotá
 1991, "Fourth International Shoebox Sculpture Exhibition". Universidad de Hawai en Manoa; Honolulu Hawai, Estados Unidos; Japón; Canadá; Taiwan
 "Escultura Colombiana en Pequeño Formato". Cámara de Comercio de Cali
 San Sebastian en Colombia Hoy. Galería La Oficina, Medellín
 "10 Maestros Escultores Colombianos". Museo de Museos, Colsubsidio, Bogotá
 Fax Art. Centro Colombo Americano de Medellín
 "Los Últimos 50 Años". Galería El Museo, Bogotá
 "Feria Internacional de Arte de Bogotá-FIART". Galería Arte 19, Bogotá
 1992, "Miami International Art Exhibition -ArtMiami'92". Gutiérrez Fine Art, Miami
 Estados Unidos
 "Colombia: Contemporary Images". Queens Museum of Art, Nueva York
 "Un Marco por la Tierra". Museo de Arte Moderno, Bogotá
 América. Universidad Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil
 "Pintar no es una Sola Cosa". Banco de la República, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá
 "V Salones Regionales de Artistas". Instituto Colombiano de Cultura, -Colcultura, Corferias, Bogotá
 Concurso de Arte Joan Miro, Barcelona, España
 "Al Encuentro de los Otros". Universidad GH Kassel, Alemania
 "Cuerpos Pintados". Santiago de Chile, Chile
 "Feria de Arte de Bogotá, ARTFI'92", Centro de Convenciones Gonzalo Jiménez de Quesada, Bogotá
 "Dedicada a Obregón". Galería El Museo de Bogotá
 "XXXIV Salón de Artistas Colombianos". Instituto Colombiano de Cultura, -Colcultura, Corferias, Bogotá
 1993, "Miami International Art Exhibition -ARTMiami'93". Gutiérrez Fine Art, Miami
 "I Muestra Nacional de Creación Cerámica para la Mesa Servida". Museo de Arte Moderno de Medellín
 "La Escultura en Colombia". Sala de Arte Suramericana, Medellín
 "De Bogotá a Caracas". Museo de Arte moderno de Bogotá
 "VI Salones Regionales de Artistas". Instituto Colombiano de Cultura, -Colcultura, Corferias, Bogotá
 "Feria Iberoamericana de Arte-FIA'93". Galería D'Museo, Caracas
 1994, "Pequeños Formato Latinoamericano-PFLA'94". Galería Luigi Marrozzini, San Juan, Puerto Rico
 "V Bienal de la Habana"
 "XXXV Salón Nacional de Artistas". Instituto Colombiano de Cultura, -Colcultura, Corferias, Bogotá
 Museo de Arte Moderno, La Tertulia, Cali
 "Lejos del Equilibrio". Galería Sextante, Bogotá
 "DIE 5 Biennale Von Havanna". Ludwig Forum, Azchen, Alemania
 1994-95, "Punto de Apoyo". Exposición Interarte, Ex-convento del Carmen, Guadalajara, México; Colombian Center, Nueva York, Alcaldía de Toronto, Canadá; Galería Deimos, Bogotá
 1995, "15 Años del Salón Arturo Ravinovich". Museo de Arte Moderno de Medellín
 "Nueve de los Noventa". Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá
 II Bienal Barro de América Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, Caracas, Venezuela
 "La Galería el Contenedor de Espacios a Finales de Siglo". Galería El Museo, Bogotá
 "II Muestra Nacional de Creación Cerámica para la Mesa Servida". Museo de Arte Moderno de Medellín
 "Salón Pirelli". Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, Caracas
 "25 Años en el MAM". Museo de Arte Moderno de Bogotá
 "Hay Pulso". Galería Carlos Alberto González, Bogotá
 1995-96, "Por mi Raza Habla el Espíritu". Intercambio Cultural, Mexico-Colombia, Museo del Chopo, Universidad

Autónoma de México, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá
 1996, "A Tribute to the Book". Permanent Mission, Colombian Center, Nueva York
 "XXXVI Salón Nacional de Artistas". Instituto Colombiano de Cultura -Colcultura, Corferias, Bogotá
 "Feria Iberoamericana de Arte-FIA'96". Galería El Museo, Caracas
 "V Bienal de Arte de Bogotá". Museo de Arte Moderno de Bogotá
 "Salón a la Galería". Galería El Museo, Bogotá
 "V Feria Internacional de Arte Contemporáneo-Expoarte'96". Galería El Museo, Guadalajara, México
 "Alegoría y Reflexión". Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali
 "Feria Latinoamericana de Arte Internacional -Mirarte'96". Galería El Museo, Bogotá
 "Mixta, Arte Contemporáneo Nacional e internacional", Galería El Museo, Bogotá
 "Objetos Creativos". Instituto Colombiano de Cultura -Colcultura, Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali
 "The Importance of The Toys: Chilho Memories-Adult Methaphors". Galería Monique Knowlton, Nueva York
 "Salón de Juguetes". Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá
 1997, "Feria Internacional de Arte Contemporáneo- ARCO'97". Galería El Museo, Madrid
 "Libro Objeto". Museo de Arte Moderno, Bogotá
 "Panorámica de la Plástica Colombiana del Siglo XX". Galería El Museo, Bogotá
 "Imaginación y Fantasía". Museo de Arte Moderno, La Tertulia, Cali
 "Festival Internacional de Arte Ciudad de Medellín". Medellín
 "Así esta la Cosa: Arte Objeto e Instalación de América Latina". Centro de Arte Contemporáneo A.C. México, D.F.
 "Visiones Contemporáneas del Arte Colombiano". Centro Lam, México D.F.
 1998, "Transatlántico". Centro Cultural de Artes, Las Palmas de Gran Canaria, España
 "Rojo sobre Rojo". Premio Jhonnie Walker anual para las artes, Banco de la República, Biblioteca, Luis Angel Arango, Casa de la Moneda, Bogotá
 "The Garden of Folking Paths". Kunstforeningen, Copenagen, Dinamarca
 "A Través del Espejo- Autoreflexión de la Pintura". Museo de Arte Moderno, Bogotá
 "Double Trouble". The Patchett Collection, Museum of Contemporary Art, San Diego, California, Estados Unidos;
 Instituto Cultural Cabañas, Museo de Arte de Guadalajara; Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, España
 "Diez Años de Arte- Diez Años de Historia". Galería El Museo, Bogotá
 "Tierra Común". Embajada de Venezuela, Centro Venezolano de Cultura, Bogotá
 "Mouse: An American Icon". Alternative Museum, Nueva York
 "Art Forum Berlín". Monique Knowlton Gallery, Berlín Alemania
 1999, "Viaje al Fondo de la Tierra". Museo de Arte Moderno, Bogotá
 "Latinoamérica Actual". Generous Miracles Gallery, Nueva York
 "La Memoria del Cazador". Museo de Arte Contemporáneo, Bogotá
 "Foire Internationale D'Art Contemporain - FIAC'99". Galería Carlos Alberto González, París, Francia
 "Arte en Centímetros". Galería El Museo, Bogotá
 "Foire Internationale D'Art Contemporain -FIAC'99". Galería El Museo, París
 2000, "Solidarte'2000". Embajada de Francia, Galería El Museo, Bogotá
 "Iberoamérica Actual". Galería El Museo, Bogotá
 "Partage D'Exotismes" - 5 Biennale d'Art Contemporain de Lyon. Lyon, Francia
 "Feria Iberoamericana de Arte - FIA'2000". Galería El Museo, Caracas
 "Amigo Racism - Mickey Mouse Meets the Taco Bell Chihuahua". Galería de La Raza, San Francisco, California
 "VII Bienal de Arte de La Habana"
 "Epifania - Diafania". Museo de Arte Contemporáneo MAC, Bogotá
 2001, "ARTMiami'01". Galería El Museo, Miami
 "Intervenciones en el espacio". Feria Internacional de Arte Contemporáneo - ARCO'01. Madrid
 "Feria Iberoamericana de Arte - FIA'2001". Galería El Museo, Caracas
 Artista Invitado.
 "49ª esposizione internazionale d' arte". La Biennale di Venezia, Venecia, Italia.
 Arte en la Playa. Francia
 Colombia Visible/Invisible. Galería Fernando Pradilla, Madrid
 2002, Galería El Museo, BogotáChicago International Art Exhibition - ARTChicago'02. Galería El Museo, Chicago

Distinciones
 1981, Mención de Honor,Salón Arturo Ravinovich, Museo de Arte Moderno, Medellín
 1988, Beca de Trabajo Francisco de Paula Santander, Instituto Colombiano de Cultura, Icetex, Bogotá
 1990, Segundo Premio. Concurso de Arte Urbano. Ciudad Salitre
 1992, Primer Premio. XXXIV Salón Nacional de Artistas, Instituto Colombiano de Cultura -Colcultura, Corferias, Bogotá
 1993, Seleccionado, Almanaque PROPAL 1994
 1994, Invitado. II Salón Pirelli. Museo de Arte Contemporáneo Sofia Imber, Caracas
 1996, Seleccionado. Premio Luis Caballero. Galería Santa Fe, Instituto Distrital de Cultura y Turismo I.D.C.T., Planetario Distrital, Bogotá
 1997, Invitado. Festival Internacional de arte Ciudad de Medellín.

Beca Fundación Guggenheim de Nueva York
1998, Becas de Creación. Obras de Arte Público: Umbrales para la Ciudad. Alcaldía Mayor de Bogotá
2001, Invitado de Honor. Feria Iberoamérica de Arte - FIA '2001. Caracas, Venezuela

Colecciones Públicas

Museo de Arte Moderno, Bogotá
Museo de Arte Moderno, La Tertulia, Cali
Museo de Arte Moderno de Medellín
Museo de Arte Moderno de Bucaramanga
Museo de Arte Moderno Eduardo Ramírez Villamizar de Pamplona, Colombia
Museo de Arte Moderno, Barranquilla
Museo de Arte Contemporáneo, Bogotá
Biblioteca, Luis Angel Arango, Banco de la República, Bogotá
Art Gallery of Western Australia, Perth, Australia
Bass Museum, Miami, Florida
Ludwig Forum. Aachen, Alemania
Museo de Bellas Artes, Caracas

Curriculum no. 2

1932 Nace en Medellín, Colombia

Selección de Exposiciones Individuales

1952, Galería Leo Matiz, Bogotá
1969, Inflated images. Nueva York, Estados Unidos
Center for Inter-American Relations de Nueva York, Estados Unidos
Galería Claude Bernard, París, Francia
1972, Galería Marlborough, Nueva York
1979, Museo Hirshhorn de Washington
1981, Museo Municipal de artes de Osaka, Giappone
Museo Seibu de arte, Tokio, Japón
1984, Exposición Itinerante de escultura. The Munson Williams-Proctor Institute Museum of Art, Utica
1985, Galería Marlborough, Nueva York
Museo de Ponce en Puerto Rico
Museo Nacional. Bogotá
1986, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas
1987, Exposición retrospectiva. Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid
La Corrida. Sala Viscontea del Castello Sforzesco, Milán, Italia
Retrospectiva. Fundación Gianadda de Martigny, Suiza
1990, Galería Marlborough, Nueva York
1991, Galería Brusberg, Berlín, Alemania
Forte de Belvedere, Florencia, Italia
Galería Marlborough de Tokio, Japón
Muestra antológica 1949-1991. Palazzo delle Esposizioni de Roma
1992, Escultura Monumental. Montecarlo y los Campos Eliseos de París, Francia
La Corrida. Fundación Focus de Sevilla y en el Gran Palais de París
La Corrida. Museo Kunst Haus de Viena
Dibujos. Galería Dichier Imbert de París
1992-97, Exposición en los Campos Eliseos. Paris
Park Avenue, Nueva York
Centro de la Castellana. Madrid, España
1998, Museo Donación Botero
1999, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey
Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Sofía Imber
Botero a Piazza Signoria. Pintura y Escultura. Palazzo Vecchio, Saña d'Arme, Florencia, Italia
2000, Botero. Fundación Palazzo Bricherasio, Turín, Italia
Botero a Pietrasanta. Pietrasanta, Italia.

Exposiciones Colectivas

1977, FIAC. Galería Claude Bernard, París.
2002, Chicago International Art Exhibition - ARTChicago '02. Galería El Museo, Chicago

Colecciones Públicas

Galería de Arte Archer M. Huntington. Universidad de Texas, Austin, Estados Unidos
Museo Astrup. Oslo, Noruega

Museo de Arte de Baltimore. Baltimore, Estados Unidos
Colecciones de Arte Religioso Moderno. Monumentos, Museos y Galerías Pontificias, Ciudad del Vaticano
Museo Metropolitano de Arte, New York
Museo d'Arte Moderna del Vaticano, Ciudad del Vaticano
Museo de Arte Moderno, Bogotá
Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela
Museo de Arte Moderno, New York
Museo Salomon R. Guggenheim, New York

Distinciones

1977, Cruz de Boyacá del Gobierno de Antioquía. Colombia

Curriculum no. 3

Lima, 1965

Estudios: *Lingüística y Literatura, Universidad Católica de Perú.*

Facultad de Artes Plásticas, Universidad de los Andes.

Exposiciones Colectivas Seleccionadas:

1999, Tele-visión, Muestra Internacional de Arte

Electrónico, Museo de Arte Moderno, Bogotá

Órganos Externos, Muestra de Arte Electrónico,

Espacios Duales del CTT, Bogotá

El Último Lustró, 36 Artistas Jóvenes del Perú,

Sala Luis Miro-Quesada Garland, Municipalidad de Miraflores, Lima

2000, Salón Regional de Lima, II Bienal Nacional de Lima,

Casa Rimac, Lima

En Vitrina: un hacer visible, Valenzuela y Klenner arte contemporáneo, Bogotá.

Otra cosa es adentro, Laboratorio Espacio de Artistas, Bogotá

Epifanía/Diáfana, Museo de Arte Contemporáneo, Bogotá

2001, 2do. Salón de Artes, Universidad de Los Andes

5to. Festival Internacional de video/Arte/Electrónica

Sala Luis Miro-Quesada Garland, Municipalidad de Miraflores, Lima

Premio Telefónica, Fundación Telefónica, Lima

IV Festival de Performance, Museo de Arte Moderno, Cali

Medidas Naturales, Instituto Goethe, Jardín Botánico José Celestino Mutis,
Bogotá

Video Sin Censura, Galería Santa Fe, Planetario Distrital, Bogotá

Transgresiones, Galería Forum, Lima

1930-2001: Odisea de un espacio, Valenzuela y Klenner arte contemporáneo, Bogotá

Fetiches, Grupo Nadieopina, Vía del Sol, Bogotá

Arborizarte, intervención en espacio público, Bogotá

2002, Interfaces 02

Museo de Bellas Artes/Goethe Institut, Montevideo, Uruguay

6to. Festival Internacional de Video/Arte/Electrónica

Sala Luis Miro-Quesada Garland, Municipalidad de Miraflores, Lima

V Festival de Performance, Museo de Arte Moderno, Cali

Entrecasa, Galería Santa Fe, Planetario Distrital, Bogotá

Benjaminiana, Centro Cultural de España, Lima

Exposiciones Individuales

2000, "Éxodo 12:12-13 (El ángel exterminador)", Galería Pancho Fierro, Centro de Artes Visuales, Municipalidad de Lima, Lima

2002, "Digital", Galería del Escusado, Lima

"Sobre el abandono del deber", Valenzuela y Klenner arte contemporáneo, Bogotá

Premios y Distinciones

Finalista, Salón Regional de Lima, II Bienal Nacional, 2000

Mención Honrosa, Premio Fundación Telefónica, 2001

Premio, Primer Concurso Peruano de Artes Electrónicas, 2001

Como ya quedó dicho, la otra mediación inherente a la época y al estado del arte era la intelectual; la explicación especializada del sentido artístico de las diferentes obras. Al respecto, sabemos que en 1956 fue fundada *Plástica*, la primera revista sobre artes plásticas, en la que Marta Traba y Walter Engel fueron colaboradores permanentes. Los años cincuenta en Colombia tienen otros elementos que podrían ser estudiados con mayor detalle. El asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, que en 1940, siendo Ministro de Educación, tuvo la iniciativa de abrir el primer Salón Nacional de Artistas, y la violencia desatada el 9 de abril en Bogotá, fueron factores que alteraron el curso del mundo de las artes en Colombia. Una de las consecuencias fue la destrucción de varias obras que eran exhibidas o conservadas en las Galerías de Arte —inauguradas en 1949 y clausuradas en 1951— y otra, por ejemplo, la censura promovida durante la dictadura del general Rojas Pinilla que, en 1956, sacó del aire los programas de Casimiro Eiger en la Radiodifusora y de Marta Traba en la Televisora Nacional, ambas entidades de carácter estatal. La emisora de la HJCK —patrocinada por empresas Esso de Colombia— llegó al rescate de Casimiro Eiger y ahí continuó con su labor de crítico.

En un clima de tanta tensión, el arte constituía para las elites bogotanas un refugio y los comerciantes trabajaban en hacer de estos refugios lugares cada vez más valiosos.

En la década de los setenta hubo un crecimiento general del mercado, tanto por el lado de la oferta (boom de galerías) como del lado de la demanda (nuevos y muchos más compradores). En el relato del nacimiento de su galería de arte, uno de nuestros colaboradores incluía persistentemente informaciones relativas al problema del narcotráfico en su interacción con el mundo del arte:

“a finales de los ochenta, y precisamente era una época muy marcada por un auge de un comercio, mercado del arte y de todo, era como justo el

clímax como del narcotráfico, que estaba montadísimo y se movían dineros y eran superdescarados y no había controles ... y el arte tuvo un fenómeno ahí bien importante, porque ofrecía ciertas cosas, primero para el lavado de activos, segundo para posicionarse: el arte ayudaba a estos personajes a posicionarse y a tener un estatus que no se lo daba muchas cosas [...]”¹¹.

Hay varias historias de galerías de arte vinculadas con el narcotráfico: en sus comienzos, la galería que fue mencionada como ejemplo con mayor frecuencia, era un restaurante ubicado entre el Museo Nacional y la antigua sede de la embajada norteamericana (calle 36 con carrera 13). A finales de la década de los ochenta, el establecimiento se trasladó al antiguo country, en la calle 85 con carrera 14, un sector actualmente conocido como la “zona rosa”. Ocupaba un edificio de cuatro pisos y tenía una afluencia de público tan importante que, con el tiempo, nuevas y viejas galerías se trasladaron hacia el mismo sector.

Según narra este mismo galerista, los traficantes de drogas también descubrieron que las pinturas permitían esconder fortunas que, en las ocasiones en que registraban sus casas, los miembros de la fuerza pública nunca descubrían. La presencia de los nuevos compradores en el mercado de las artes en Colombia generó entonces una inflación de los precios, y en consecuencia, el valor propuesto por los comerciantes comenzó a ser objeto de una especulación tan importante que resultaba más barato comprar un Botero o un Obregón en Nueva York que en Bogotá. Hans Hungar comentaba, a propósito del fenómeno del narcotráfico, que había un valor positivo en el interés que despertaban las obras. Por un lado, optaron por asesorarse de conocedores, y así, adquirirían pinturas que cumplían un

¹¹ Entrevista, Noviembre 2 de 2001.

cierto criterio de calidad. Por otro, era el renacimiento del mecenazgo, función que el arte del siglo XX no había conseguido antes.

No obstante, el periodo iniciado durante la década de los setenta tuvo en los industriales un apoyo decisivo. El caso de la galería Deimos, creada por un miembro de la familia Santodomingo en 1974 es una prueba de ello. Y habría que decir que el apoyo de los industriales fue posible gracias al proceso de industrialización del país que según el economista Juan Manuel Torres comenzó en los años cincuenta, afirmación que podemos relacionar con la fundación de la emisora HJCK en 1950, justamente patrocinada por la empresa Esso de Colombia¹². Si en el plano estrictamente comercial el mercado del arte comenzaba una segunda época, caracterizada por el aumento de los precios, y como su base económica, la existencia de nuevas ofertas y demandas, con un balance positivo para el arte, es necesario analizar cuáles fueron las características simbólicas del intercambio comercial de los bienes artísticos.

Los servicios que Deimos ofrece no se limitan al comercio de pinturas en particular; también ofrece asesoría para el diseño de interiores, en función de lo cual, existe un *pool* de artistas y diseñadores industriales que constantemente diseñan toda clase de muebles (cocinas, salas, comedores, alcobas). Al visitar Deimos, un comprador puede llenar su casa con muebles que en países europeos o en norteamérica están de moda, y pinturas acordes con los colores y el diseño de tales muebles. Esta relación del diseño con el arte ha favorecido fundamentalmente a casas de decoración y se refleja en un interés creciente por carreras afines. El diseño adquirió pues un estatus artístico por eso comparten el mismo espacio de exhibición. Al igual que Deimos, puede citarse “Arte y Diseño”, un sitio

¹² Entrevista, Septiembre 13 de 2001.

ubicado en el barrio chapinero alto donde jóvenes estudiantes ofrecen los productos que ellos mismos diseñan. Estos negocios requieren altas inversiones, pero gracias a que ha conseguido institucionalizarse, el riesgo de inversión es mínimo. La relación del diseño y el arte, derivada de una tendencia decorativa en el arte, eleva la decoración al nivel del arte. Sus fronteras se han desvanecido. Y finalmente, gracias a la existencia de una demanda constituida, el balance de ventas es beneficioso. Yo me pregunto si la institucionalización de la decoración, o su ingreso al campo artístico, para decirlo de otra forma, responde a la existencia previa de una demanda o a un esfuerzo coordinado por aumentar el reconocimiento social de estos oficios semi-artesanales. Es inevitable recordar al gremio de artesanos de la época colonial, y esa difícil relación instaurada entre artistas y artesanos. Hoy por hoy, estas dificultades parecen superadas.

La Galería El Museo se distingue por comercializar obras con un mercado ya constituido, arriesgando lo menos posible en cada una de sus inversiones, razón por la cuál podría creerse que los intereses comerciales priman sobre los conceptos propiamente artísticos de una obra. Entre los artistas que más frecuentemente exponen en El Museo habría que mencionar a los siguientes: Fernando Botero, Alejandro Obregón, Enrique Grau, David Manzur, Nadín Ospina, Carlos Salas, Luz Helena Caballero, Luis Caballero, Miguel Böhmer, Juan Antonio Roda, Jaime Franco y Carlos Jacanamijoy. De esta lista, que a nivel plástico resulta ser bastante heterogénea, hay un factor común que sobresale: Fuera de los artistas que ya murieron, y a excepción del trabajo de Roda, es muy difícil determinar una génesis de las propuestas plásticas de los artistas. Un ejemplo que no requiere ilustración es el de Fernando Botero, pues sus obras, como es de conocimiento público, suelen contener los mismos principios plásticos —los gorditos de Botero—. Otro ejemplo es el de Luz

Helena Caballero, con sus bodegones, o el de Nadín Ospina, con sus esculturas híbridas entre las figuras prehispánicas y los iconos de Disney, y finalmente, sin ir más lejos, el caso de Carlos Jacanamijoy que, a juicio de un excolaborador de la galería: “es como una misma tela de distintos colores”¹³.

Otro elemento interesante en el caso de la Galería El Museo es su ubicación geográfica: Calle 93 con carrera 11, frente a la embajada Francesa y a pocos metros del parque de la 93, el nuevo sector favorito de la clase alta bogotana. Los locales contiguos al de la galería son ventas de muebles, lámparas, automóviles y juguetes. Durante un tiempo, la galería abrió un segundo espacio en el tercer piso del centro de diseño Portobelo, en el costado norte del parque de la 93, donde hay cerca de veinte locales dedicados a la venta de muebles y objetos de decoración, y dos locales donde se vende arte: la galería El Museo y la Tienda del Arte. Como algo especial, la Tienda del Arte se destaca por poseer obras de artistas sin mayor reconocimiento, cosa que la encargada de la tienda justifica porque los precios de los más famosos alcanzan sumas excesivas, y pocas personas se pueden dar el lujo de pagarlas.

Esta afirmación contrasta con la visión de este excolaborador del Museo, pues considera que hay un importante flujo de compradores que acuden a la galería, entre quienes destaca tres tipos de clientes: las señoras que se reúnen para darle el regalo de bodas a “la niña”, los que saben qué artista se está vendiendo, y los niños “yupi” que consiguieron un buen trabajo y gastan el sueldo en carros, rumba y arte. En las diferentes ocasiones que visité el espacio de la galería quedó claro, para mí, que los visitantes más

¹³ Entrevista, 2 de agosto de 2002.

frecuentes son grupos de dos o tres señoras que buscan un buen regalo para una ocasión especial.

Al preguntar acerca de los valores que poseía el director de la galería, nos respondió: “es una persona bastante estricta, es una persona que sabe mucho de arte y me enseñó —a regañó limpio— mucho, todo lo que yo sé de arte. Me enseñó por ejemplo cómo se tiene que manejar una obra para tu venderla, cómo se debe presentar... *(el entrevistado rectifica su posición y pronuncia con seguridad, mirándome fijamente a los ojos)* Tú no puedes mostrar una obra de arte como si fuera algo ahí, no, tienes que darle la posición exacta a la obra. Si es una obra que sería, digamos una escultura, qué se yo, digamos un Bart Simpson de Nadín Ospina. *(Acompaña su descripción con movimientos de la mano derecha, hace círculos hacia delante, como cuando uno indica “con el movimiento de una rueda que avanza”, precisamente, que se está avanzando. Creo que quería darle velocidad al ejemplo, parecía ligeramente desinteresado)*: Detrás de la cosa de Nadín Ospina pues está la cosa de San Agustín, la vaina. Tu tienes que mirarle el mejor ángulo a Nadín Ospina, entonces presentas normalmente en una hoja la imagen, pones el título de la obra, las dimensiones, el material, el año, y bueno, en su defecto si trabajas con una galería pues eso lo define la galería, porque si tu trabajas como dealer independiente tienes que tener tus propios modos de presentación. Porque eso que te van a vender una obra y te dan la foto *(Risa, voltea la cara y vuelve nuevamente la mirada hacia mí, con el dedo, como aconsejándome, dice)*... ¡yo no le tendría mucha confianza a ese tipo de cosas! La otra cosa es que si tu compras una obra, me enseñaron a hacer los certificados de obras. En un certificado se cuenta toda la historia de la pieza, en qué exposiciones estuvo, si ha pertenecido a alguna colección, de pronto a la de un coleccionista muy importante y esa obra, tu ves tu colección tiene que estar por ejemplo, la colección de Guillermo Esguerra,

número de exposiciones, dónde está firmada la obra, si tiene o no tiene fecha. Y me enseñaron a llevar un dossier de un artista”¹⁴.

Todo lo que este personaje aprendió acerca del comercio de arte gira en torno al cómo se vende una obra, hacerle una buena presentación, certificar su autenticidad y, por último, si se está vendiendo o no en el mercado. Este último detalle evoca un interés centrado en el carácter de acción que, según Michel Seuphor (Seuphor, 1992), ha hecho que un cuadro adquiera todas las características de una inversión en la bolsa, con la ventaja de que no depende de la economía de un país ni del valor de cambio de la moneda, porque generalmente las inversiones más importantes se hacen directamente en monedas fuertes (y en la galería el Museo se realizan en dólares). Así, una pintura es como una inversión de bajo riesgo con tendencia a la valorización, aspecto en lo que podría hallarse la especialidad de esta galería. Y no sorprende que sea así, pues el director de esta galería es abogado de profesión. Sus conocimientos específicos giran en torno a la legalidad, tal como la definen las leyes colombianas. Las mismas que permiten la corrupción.

La competencia específica (en términos de Goffman) consiste en mostrar la obra de arte como una inversión segura, por dos razones: es legal y es socialmente reconocida. A toda persona que alcanza cierto poder económico le llega el momento de comprar arte, porque su estatus se lo exige. Pista que debe analizarse en nuevos términos. Tenemos entonces la búsqueda de estatus (común a traficantes y a la burguesía) a través de símbolos de buen gusto (“cuadros bonitos”, “muy decorativos”, “muy apropiados para la sala”, y de artistas con “gran reconocimiento”, con una “trayectoria interesante”, y por último, con plena seguridad sobre su autenticidad: “yo no me dejé engañar!”). Así las cosas, el

¹⁴ *Ibidem*.

comercio de cuadros era sinónimo de buen gusto, tanto en lo referente a los galeristas, como en lo concerniente a los compradores.

En una entrevista realizada para El Museo, Juan Antonio Roda decía: “La relación de la burguesía con el arte es una relación extraña; la burguesía quiere una firma que valore, que explique que ha gastado plata, que se es conocedor, que se audaz y todo eso. Por lo demás, el problema del distanciamiento entre el público y los artistas no es un hecho colombiano. Se debe, por una parte, a la importancia que han adquirido los tratadistas y comerciantes del arte con relación a los artistas y por otra parte a una banalización de la vida, centrada cada vez más en la preocupación por el dinero y por la inmediatez de las emociones artísticas, casi todo bajo el control de las organizaciones comerciales” (Nicholls, 2001: 155). En general, estoy de acuerdo con la definición de Roda, especialmente en cuanto a la firma del artista, como la explicación más prolífica de que la obra de arte fue costosa, y se tenía capacidad para adquirirla. ¿Qué significa entonces tener “buen gusto”? ¿Significa que el comprador sabe de arte? ¿Evoca un conocimiento especializado, incluso intelectual, como sucediera en la primera época del arte?

El objetivo de este trabajo es sólo señalar la ambigüedad de las justificaciones, la doble verdad, coincidiendo con la primera de las proposiciones relativas a la negación de la economía definida por Bourdieu. Así pues, la primera verdad, o mejor, el símbolo principal de la negación en los casos estudiados para la segunda época del mercado es, sin lugar a dudas, el “buen gusto”. Los símbolos secundarios, o las verdades ocultas —fuera o no deliberadamente— podrían ser varias: dineros ilícitos y poder adquisitivo son las más sobresalientes, y en todo caso, valores que tienen un carácter estrictamente económico.

El asesinato del candidato liberal Luis Carlos Galán, en 1989, detuvo la permisividad, la falta de control, la precaria significación de “ser la autoridad”. El gobierno colombiano le declaró la guerra al narcotráfico y, en aquella ocasión, la llevó a cabo. ¿Consecuencias para el mercado de arte? Una reducción de la demanda: la caída de los precios, la sobre oferta de obras de arte.

El director de la galería Valenzuela y Klenner ilustra un poco —sólo un poco— la época en que surgió su galería: “había una cosa muy chistosa aquí, por ahí a finales de los ochenta, a principios de los noventa había coroneles vendiendo arte. Coroneles del ejército vendiendo Boteros, y a unos precios que realmente... cerca de 300,000 dólares, a la mitad del precio normal, coroneles del ejército y de la policía, vendiendo Obregones, porque después de un tiempo se la pillaron ‘¡Ah, acá está la plata’—*lo dice con la voz deliberadamente gruesa y estirando la cabeza, para simular una mayor altura*— y los cogían y los reemplazaban por otros. Por ejemplo de un pintor que se llamaba Arcadio González, que lo llamaban el Botero de los pobres, porque pintaba como Botero con figuras gordas, mucho más mañé, como mañé, como kitsch. Entonces logró subir a unos precios también escandalosos; por ejemplo, un cuadro del mismo formato de un Botero de 300,000 dólares llegaba a los 4,000 dólares, que era carísimo, era un escándalo, pero vendía... se inventó datos como que había expuesto en la Galería La Tour Bleue en París o la Galera Azul en New York, y como la gente que compraba no sabía nada entonces lo compraban. También en esa época aquí había dealers en cantidad, muchos decoradores vendían arte también, porque asesoraban a la persona para que comprara al artista y estas personas les creían porque no tenían ni idea de qué era arte “hay un cuadro divino, lo precioso que quedaría ahí al lado del sofá” —*Valenzuela esconde pudorosamente detrás de su mano el ejemplo de una típica sonrisa de mercachifle, de nuevo, pudorosamente, y con una voz*

exageradamente aguda, como de una mujer— pero sólo aconsejaban a ese nivel, el de la decoración y no más. Y estos señores, estos traquetos se lo creían, ellos no sabían, sólo se iban de viaje y querían que de regreso el apartamento estuviera lleno, “valga lo que valga!” —*lo dice inflando el pecho mientras simula desabotonarse la camisa, gesto que me hizo acordar de personas que siempre querían mostrar sus gruesas cadenas de oro, y que las descubrí en Cali, durante mi época de colegial, muy frecuentemente al volante de un “Toyota Land Cruiser bien engalladito”, y con tanto mármol en la fachada de sus casas que uno a veces creía que era un ostentoso baño de la casa del lado: ¡Uno siempre pensaba que eran traquetos!—*”. Fue entonces cuando Ethel Klenner, una crítica de arte chilena que trabajaba como dealer de arte en coordinación con las labores de decorador de su esposo, se separó, conoció a Jairo Valenzuela, se casaron, y pusieron un galería de arte contemporáneo. Funcionó primero en el segundo piso de uno de los primeros bares ubicados en la actual Zona Rosa. Un tiempo después, alquilaron un local en plena zona T, como se llama actualmente. Ahí quedaba a pocos metros el primer local en que funcionó la Galería El Museo, desde 1987, es decir, cuatro años antes de la fundación de Valenzuela y Klenner, y por lo tanto, ya había algunas personas que frecuentaban el negocio.

Muchos compradores —como esas señoras que hoy en día siguen visitando El Museo en grupitos de a tres para escoger regalos de ocasiones especiales, como un matrimonio, un grado, etc.— pasaban de un local a otro, y espantados por la falta de colaboración de esos de la Valenzuela y Klenner, que no sabían decirles qué tipo de cuadro era adecuado, llegaban a El Museo y salían con el cuadrito bajo el brazo, felices, agradeciéndole a los vendedores, ¡porque ustedes sí saben de atención al cliente! Sin los traquetos ni los clientes ocasionales en busca de arte decorativo y el culto a la firma del artista, el flujo de ventas era mínimo. La gente no se atrevía a escuchar explicaciones de por qué considerar arte algo que

no fuera un cuadro con colores bonitos, con contadas excepciones, pero al mismo tiempo, los habitantes del viejo country de Bogotá comenzaron a mudarse a otras partes, el barrio empezó a atraer cada vez más tipos de comercios, y el dueño del local donde quedaba la Valenzuela y Klenner, seducido por las ofertas, comenzó a subir el cánon de arrendamiento, y lo subía, y lo subía, hasta que fue imposible pagar las cuotas. Entonces, la galería Valenzuela y Klenner se trasladó a la Pepe Sierra. Pasaron seis años en la calle 83 y seis años en la calle 116, hicieron algunos coleccionistas y pudieron comprar una casa en el barrio La Macarena, en la calle 26 con carrera 5. Las galerías del centro de la ciudad no tenían clientes, y las más importantes desaparecieron, o se trasladaron hacia el norte, como por los lados de la zona rosa, y esto sucedía al mismo tiempo que la Valenzuela y Klenner comenzó a abandonar la zona rosa para acercarse al centro, a la inversa, como en contra de la corriente.

En este punto, es posible afirmar que el caso de la Valenzuela y Klenner es excepcional. Ha sido inevitable para mí trazar un paralelo entre los intereses de Hans Hungar y los de Jairo Valenzuela, sin embargo, ¿podríamos preconizar un regreso a la negación de la economía en torno a la valorización del arte en tanto expresión del conocimiento, como sucediera en la primera época del mercado?

Estamos hablando de un nuevo cambio en las características del mercado, una tercera época había comenzando con la persecución de las autoridades a los narcos, luego vino la apertura económica de Gaviria, y al mismo tiempo, la nueva constitución del país: la década de los noventa parecía incierta para el mercado, pero las nuevas políticas culturales llegaron a salvar al caído: El arte se convirtió en un símbolo de la democracia colombiana, llegaron conceptos como el de patrimonio cultural de la nación, y más allá, su relación con

la inextinguible búsqueda de una verdadera identidad poscolonial de la cual sentirnos orgullosos.

¿Estaremos asistiendo al renacimiento del sueño libertario bolivariano? ¿Habrá llegado el momento de ponerle fin a las colonizaciones? ¿Podremos redactar nuestros principios de identidad nacional a partir de la producción artística, entre otras cosas?

Ahora bien, no todas las firmas legítimas presuponen una consagración. Actualmente, la Galería El Callejón expone obras de máximo un millón y medio de pesos (y eso en formatos relativamente grandes), y la Galería de Arte de Fenalco expone obras de artistas frecuentemente formados en la Academia de Artes Guerrero, ofrecidas entre \$300,000 y \$900,000 pesos, por mencionar sólo algunos casos. Un tercer caso lo conocí en el mercado de las pulgas de Usaquén —que ya no queda en Usaquén, sino en Santa Bárbara bajo— el domingo 10 y 17 de marzo de 2002, y era el del artista Victor Raúl Betancourth. Todos los domingos, desde hace quince años aproximadamente, Betancourth y Ana María Robledo, su mujer y la encargada de comerciar su obra, me contaron una historia artística y comercial de alguien que, a pesar de poseer las condiciones necesarias para ingresar en la lista de los más vendidos, pasa permanentemente por situaciones económicas difíciles. Desde 1983, cuando ingresó a la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, el artista se interesó por la corriente expresionista, interés que consolidó gracias a los estudios realizados en Budapest, Hungría, donde fue seleccionado dentro del Gran Premio de las Artes de Budapest, mención que rescataba sus valores artísticos en el lenguaje expresionista. Fueron casi cuatro años en el exterior y Betancourth sentía acariciar los placeres del reconocimiento, entre ellos, una economía estable posible gracias a la frecuencia de ventas de sus cuadros. El regreso a Colombia constituía entonces una oportunidad para ofrecer en

su tierra los frutos de una difícil cosecha. Pero a su llegada, encontró un mercado cerrado e inhóspito, que lo obligó a constituir su propio sistema de comercio. Dado el flujo de extranjeros que caracterizó al mercado de las pulgas cuando estaba ubicado frente al parque del barrio Usaquén, decidió alquilar un toldo para exhibir y vender su obra, sistema que le permitió realizar contactos importantes con comerciantes, galerías y coleccionistas europeos. Así, trabajaba en días de semana elaborando las pinturas que los domingos exhibía, y una vez al mes, o cada dos meses, hacía ventas que le permitían vivir con cierta comodidad. Pero lo que no conseguía con su sistema de comercialización era una estabilidad, había ocasiones en que nadie le compraba ninguno de sus lienzos, ni extranjeros ni colombianos, entonces acudía a nuevos lugares de exhibición, como la cámara de comercio de Bogotá.

Ana María Robledo, la representante comercial de Víctor, escribe poesías y las vende en el toldo contiguo al de Víctor. Ella insistía en que los espacios disponibles para un artista exigían cuotas impagables, por ejemplo, la proporción acostumbrada de ganancias en la venta de un cuadro para una galería es 60/40, donde el 60% es para la galería y lo demás para el artista. Robledo recordaba que la exposición en la sala de la Cámara de Comercio en la que participaron en el año 1999 había sido cobrada con “la mejor” de las piezas, escogida antes de inaugurar el evento, y así, los encargados de la galería de la Cámara de Comercio la conservaban para venderla después por un mejor precio. Para ambos, trabajar con los comerciantes reconocidos representaba una reducción insostenible en el margen de ganancias. Por el otro lado, el sistema de autocomerciar su obra tenía como defecto los límites de la lista de clientes, que en otros lugares, tendía a crecer sistemáticamente.

En el año 2001, una tutela interpuesta por un abogado residente del barrio le puso fin a los Toldos de San Pelayo, nombre de este tradicional mercado de las pulgas de la capital.

El mercado se trasladó en tres ocasiones, y como consecuencia, el volumen de visitantes se redujo dramáticamente. Al mismo tiempo, la venta de los lienzos de Betancourth tuvo una caída importante, y si conservaron el espacio, era porque creían en la posibilidad de ser visitados, repentinamente, por uno de sus clientes extranjeros. En ningún momento dudaron en caracterizar al mercado como un espacio restringido y hostil, y aunque resaltaron la tendencia de las galerías a guiarse por valores estrictamente comerciales, también hicieron hincapié en que lo más importante era conocer a las personas con plata para comprar. Esto significa que el valor artístico no superaba los alcances de un capital social, y ellos, al no detentar un capital social importante, estaban condenados a luchar por otros lados. Su búsqueda se orientó hacia la enseñanza de técnicas artísticas, y así fue como nació su Atelier-Gallery, ubicado en la calle 45 con carrera 15, muy cerca de la Academia de Artes Guerrero y del barrio Galerías, el sector que tiene la mayor oferta de marqueterías de la ciudad.

Todos estos conflictos que surgen tras bambalinas al mercado de arte son omitidos en las presentaciones institucionales que resaltan la seriedad institucional de una galería. El siguiente texto corresponde a la presentación que hace de sí misma la Galería El Museo:

Galería El Museo inicia actividades a finales de 1987 como un proyecto para desarrollar y promover el mercado de arte colombiano hacia un nivel internacional y global. Desde su inicio se comenzaron a adelantar las gestiones para contribuir a la formación y fortalecimiento de la plástica colombiana. Se determinaron tres áreas principales de actuación:

1. Programa de representación de artistas en exclusiva, seleccionando periódicamente algunos de los mejores artistas que han contribuido al desarrollo de las artes visuales, a trabajar con la Galería El Museo.
2. Asistencia profesional para coleccionistas e instituciones en la adquisición de obras de arte, así como también en la asesoría para aquellas personas que hagan sus primeras inversiones.

3. Importante y completa selección de obras de arte de los mejores artistas de la plástica colombiana e iberoamericana para su venta.

Hasta 1998 se realizaron mensualmente cinco exposiciones simultáneas en un espacio de 2000 metros cuadrados y a partir de 1989 se inicia la participación en importantes ferias internacionales, a la vez que el intercambio de artistas con galerías extranjeras.

Trece años después, reducidos a un nuevo espacio de 400 metros debido a la difícil situación de Colombia, pero continuando con el propósito de promoción y divulgación de la plástica colombiana, se abre un nuevo espacio en el Centro de Diseño Portobelo de Bogotá, donde son exhibidas las más jóvenes generaciones de artistas en el proyecto llamado "Alternativas en Proceso"¹⁵.

Si la autoridad dice que en un mundo global el arte debe circular internacionalmente, y selecciona artistas y mercados para ello, hay quienes confían plenamente en esta autoridad y reproducen la lógica de la exclusión del mercado, que más adelante será sometida a discusión. Ellos mismos pueden reivindicar el valor de la democracia, de la identidad, del patrimonio y de la igualdad. ¿En qué se basa esta nueva duplicidad del mercado? ¿Cómo entender que se reproduzca la lógica de la exclusión mientras que se reivindica la vocación democrática del arte?

En el discurso estatal, la vocación democrática y universalizante de la cultura, materializada en una convocatoria abierta a todos los colombianos para construir un plan decenal de cultura, estimularía los lazos de identidad, la comprensión de la “multiculturalidad-nacional”, algo así como que, al aceptar que las sociedades indígenas y afrocolombianas tienen su propia identidad, claramente distinta a la nacional, y que por ello los habitantes del país se identifican con el territorio que ocupan, y no con el grande,

enorme, rico y estratégico territorio nacional, la identidad nacional reposaría, supongo, en que Colombia es un país que nunca —a menos que el etnocidio se convierta en una práctica patriótica de construcción de lo nacional— tendrá una sola identidad.

A medida que nos acercamos al fin del milenio, se hace más apremiante la pregunta por el futuro de las sociedades latinoamericanas. Los niveles de violencia, discriminación y exclusión que éstas han alcanzado no tienen precedentes, y parecen indicar que el “desempeño” y hasta el mismo diseño de las “nuevas” democracias de América Latina están muy lejos de ser satisfactorios. Y las luchas políticas en América Latina actual se libran justamente en torno a posibles planes democráticos alternativos (Escobar, et.al., 2001: 17).

La constitución política del 91 ha generado una ruptura importante para las ciencias (políticas, sociales y humanas), pese a que durante sus primeros años de vida era motivo de festejo para quienes veían en ella el resultado de sus luchas y la representación de sus ideales democráticos. Pasados más de diez años, la carta magna del país da muestras de su naturaleza humana a través de virtudes y defectos que varios analistas han descubierto y denunciado. He considerado imprescindible elaborar un análisis de la dinámica público/privado en éste trabajo, con base en un riesgo latente continuo en la construcción de la democracia frente al alcance nacional y local del neoliberalismo, expuesto por Arturo Escobar, Sonia Alvarez y Evelina Dagnino en los siguientes términos:

El neoliberalismo parece haberse constituido en un competidor formidable por los parámetros de la democracia, desdibujando los esfuerzos de la sociedad civil a este respecto. Los efectos perversos de la apropiación y resignificación de nociones como “ciudadanía”, “participación”, “desarrollo” y “derechos” por diversas instancias neoliberales parecieran

¹⁵ Disponible en <www.galeriaelmuseo.com>, accesado el 14 de julio de 2002.

ser hoy más notorios (Escobar, et.al., 2001: 15).

Según el Plan Nacional de Cultura 2001-2010 (Plan Nacional de Cultura, 2002), recientemente firmado por el Ministerio de Cultura y la Sociedad Civil, existe un campo de políticas culturales que impulsa la dignidad del oficio y la democratización de las oportunidades de “disfrute y goce” de las creaciones artísticas. Esto es, el reconocimiento social y económico del oficio de artista (en coherencia con el Acuerdo 351 de 1993, sobre los derechos de autor), y la apertura del arte al pueblo. Desde luego, el reconocimiento social, garantizado por los espacios de exposición de las obras, y el reconocimiento económico, garantizado por los intercambios comerciales, encuentran en el mercado de pinturas un lugar común. Colombia es un Estado social democrático y de derecho, y el arte en Colombia es parte del programa de construcción de una identidad cultural nacional, como lo prevé el Plan Nacional de Cultura. Además, mediante la Decisión 351 de 1993, sobre los Derechos de Autor que divide en “derechos patrimoniales” –sobre el derecho del artista a percibir ganancias económicas por el intercambio comercial de su creación- y en “derechos morales” –sobre el derecho del artista a ser reconocido como el único creador de su obra-, el sistema jurídico Colombiano garantiza la vigilancia, y reconoce la importancia del arte, en tanto que promueve el desarrollo cultural colombiano. Bien, pero la democracia y el derecho tienen una estrecha relación con el modelo económico “neoliberal” que, más allá de las polémicas que podría suscitar, se mantiene al margen del arte —lo que no equivale a decir que sea ajeno o indiferente al arte, ni mucho menos, que no se relacione con él de alguna manera— ni por maligno ni por benigno, sino por no corresponderse con una concepción idealizada del sistema artístico. Esta concepción resulta de una idealización que convierte al “mercado” en una negación de la sensibilidad artística, en un monstruo que horroriza y divide, de una forma ininteligible, eso que tanto queremos como escape o crítica

a la realidad y que reunimos, sin pensarlo dos veces, bajo el concepto de “arte”. Pero si consideramos que un artista sólo puede dar a conocer su obra a través de los intermediarios (galerías, museos, libros, medios masivos de comunicación, etc.), y por extensión, el público sólo conoce las obras que los intermediarios ponen en circulación, es fundamental acercarse a ello, indagar y comprender qué hacen y sobre qué bases reposan las decisiones sobre llevar o no una obra hasta un público.

En Colombia, los juicios artísticos son un terreno exclusivo de comerciantes y críticos, y por lo tanto, el público sólo aprecia selecciones aparentemente arbitrarias pero deliberadas en la práctica. Aunque las condiciones que reúne un artista consagrado justifican frecuentemente su relevancia, no hay un esfuerzo sistemático por enunciar y distribuir el criterio de apreciación, sino instrucciones para realizar una lectura dirigida del arte, como sucede en las salas de exhibición de museos y otros espacios dedicados a la promoción artística. Muchos producen obras que nunca se dan a conocer, y podríamos pensar que la participación de la sociedad, sobre la cuál reposa el sentido de la democracia, es en estos casos, poco más que nula. Saber porqué se expone el arte que se expone es una condición de algo que podríamos llamar “conocimiento crítico” de las expresiones culturales. Pero no saberlo es producto de un conocimiento parcial, y una piedra en el zapato para el desarrollo íntegro de una democracia cultural.

En otras palabras, se trata de saber qué significa el arte desde el punto de vista del mercado, esto es, para el comerciante en tanto intermediario, el artista en tanto productor, y el público y los compradores o coleccionistas en tanto consumidores. El trabajo de sublimar las pasiones que despierta una pintura o una escultura (es éste el mercado a estudiar), trae un riesgo implícito de desilusión, pero también un deseo honesto de encontrar un sentido del arte que trascienda los intereses del mercado, y en coherencia con los múltiples

esfuerzos de construcción y legitimación de lo nacional, se tiene por objetivo sustentar la respuesta a una pregunta aparentemente inofensiva: ¿Es posible una democracia cultural en Colombia?

2.3. En busca del ritual

Edgar Guzmán, un artista colombiano radicado en Alemania, considera que el momento de la exposición, y especialmente cuando se realizan inauguraciones, puede considerarse como el “show”, el “espectáculo” del arte¹⁶. Estos eventos tienen un carácter particularmente valioso para la antropología. Desde la propuesta microsociológica de Erving Goffman, ellos conformarían los “paréntesis rituales”. Durante la investigación, la visita a las inauguraciones de arte fue uno de los momentos fundamentales para caracterizar los rituales que giran en torno al mercado.

En cierta forma, es con base en la noción de “rituales de la interacción”, formulada por Goffman (1974), que surge la necesidad de defragmentar los valores sagrados expresados en determinados momentos, regidos por una suerte de “coordinación voluntaria de las acciones, donde cada una de las dos partes tiene su concepción sobre cómo organizar las cosas, donde las dos concepciones se ponen de acuerdo, donde cada parte piensa que este acuerdo existe y estima que la otra piensa igual. Encontramos entonces las condiciones estructurales previas a un reglamento fundado sobre la convención” (Goffman, 1974: 32).

En las inauguraciones, se destaca la asistencia masiva de jóvenes, los más de entre ellos estudiantes de Bellas Artes. Se conocen entre ellos y, por eso, el acceso a la palabra es

¹⁶ Entrevista, 17 de agosto de 2002.

relativamente homogéneo (salvo vínculos singulares, como un mayor respeto a este por ser más inteligente, o a este por ser más atractivo, etc.). Al llegar, las miradas se dirigen a las obras. Aunque se encuentren con personas conocidas, ocurre pocas veces que se pierda el sentido de la visita. Lo primero es observar las obras!

En esa situación inicial el silencio es la regla. Cuando los espectadores se saludan, lo hacen muy rápidamente: “hola”; movimiento de las cejas; sonrisas. Todo el cuerpo del observador indica que examina la obra. Siempre que junto a la obra haya textos, instrucciones, informaciones, estas parecen ser leídas con atención. Cuando dos o más personas están observan lo mismo, el que está adelante tiene cuidado de “dejar espacio” para que quien esté detrás tenga acceso visual a la obra. Es claro que los espectadores respetan la visibilidad de los demás. Y además, respetan el orden implícito de la visita: primero, la exposición.

Generalmente, la observación es una actividad individual. Los ritmos son heterogéneos. Un ejemplo típico es cuando alguien se queda más tiempo que los demás frente a una obra. Digamos que le interesa particularmente y llamémosle “interesado” a este personaje. Dado que los otros espectadores no manifiestan un interés particular, llegan después y salen antes que el interesado. Si, además, el interesado ha encontrado el mejor punto de observación, los demás respetan ese lugar. No se colocan entre el interesado y la obra. Esta actitud puede parecer natural. Sin embargo, hay personas que parecen molestarse con el interesado, y hacen gestos corporales que le indican el interesado que está obstruyendo su paso. Nunca pronuncian una frase que obligue al interesado a pasar al siguiente “lote” (nombre técnico de cada una de las obras). Si el interesado hace caso omiso de los gestos del observador molesto, éste prefiere pasar al siguiente lote y sólo cuando el interesado retoma su recorrido, éste regresa y adopta el mismo punto que aquel ocupaba. Si,

por el contrario, el interesado entiende que está obstruyendo el paso de los demás, ante los gestos de estos, prefiere pasar al siguiente lote y, en ocasiones, completa todo el recorrido y regresa, una por una, a las obras que más le interesaron.

Hay una clara ventaja en regresar después a las obras que despiertan intereses particulares. Los asistentes a una exhibición suelen llegar a la hora indicada en las invitaciones. Por eso, el recorrido inicial se hace en tiempos similares, excepto cuando alguien se muestra interesado inmediatamente por una obra y hace su visita en un tiempo mayor que los demás. Sucede que, al terminar su recorrido inicial, los observadores buscan a sus conocidos y comentan la exhibición. Hablan sobre sus obras favoritas e incluso regresan juntos para “compartir” sus apreciaciones.

Se puede hablar de un tiempo promedio de la visita, de acuerdo, claro está, con la cantidad de obras que componen la exhibición. De alguna manera, es posible calcular este tiempo y, mientras esperan que disminuya el número de observadores que están recorriendo la muestra, toman las bebidas y la comida que ofrecen los organizadores del evento. Conversan con sus conocidos. Hablan por celular. Se distraen un poco. La exhibición pasa a un segundo plano y, finalmente, comienzan un segundo recorrido, en el cual sólo observan las obras que más llamaron su atención.

Hay aquí interacciones fundadas sobre convenciones, en el sentido goffmaniano. Como ya quedó dicho, durante el recorrido, el silencio es lo que prima. Todas las interacciones se realizan por medio de un lenguaje no verbal. Hay gestos corporales, faciales e incluso algunos ruidos que permiten a unos comprender que obstruyen el paso de los otros. Pero cuando este lenguaje no es efectivo, es decir, cuando quien obstruye el paso no se inmuta, éste despliega los mismos gestos de desaprobación que le están siendo dirigidos. En cualquier caso, el “interesado” goza de un privilegio singular. El puede dar un

paso hacia atrás y, con sólo una mirada, invitar a quien lo acosa de ocupar su lugar, esperar a que se retire, y finalmente recuperar su lugar. Este gesto es más efectivo y obliga a los observadores que reclaman su derecho a observar sin obstáculos que no se conviertan, ellos mismos, en obstáculo para los demás.

Al final de los recorridos (uno o dos), el espacio se reconfigura. Ya no hay aglutinaciones en torno a las obras sino que se hacen pequeños grupos de conversación. Es ahí cuando se comentan las obras preferidas, o las molestias experimentadas en el transcurso de sus recorridos. Además de conversar, los grupos atraen a los meseros que reparten bebidas y comida y aprovechan para comer dos veces, o para pedir que se les vuelva a llenar el contenido de la copa.

Una mesa cumple la función de bar, y es atendida por modelos femeninas con uniformes que resaltan sus siluetas. El primero de agosto de 2002 se ofreció cerveza Heineken en lata, vino Carlo Rossi y vodka Finlandia acompañado de jugo de naranja. Aproximadamente cuatro de cada diez asistentes optaron por la lata de cerveza, cuatro consumieron vino tinto, y los dos restantes prefirieron el vodka.

En todas las inauguraciones de las galerías de arte, los últimos en llegar son los verdaderos compradores. Ellos no comienzan por recorrer toda la exhibición, sino que se dirigen directamente hacia lo que les interesa. Ya saben quién expone y conocen los precios. Buscan a los organizadores del evento y a los artistas que más le interesan y, con ellos, observan determinadas obras, preguntan cosas específicas a los artistas y a los galeristas y se retiran rápidamente. Los compradores no compran el día de la inauguración. Para ellos, este día sólo permite conocer al artista que les interesa y nada más. Las compras

las realizan en los días siguientes a la inauguración, después del “show”, cuando tienen tiempo para observar lo que les interesa sin sentirse reprobados por observadores que, por lo demás, ni siquiera están interesados en comprar la obra. Así, este tipo de asistentes no comparten el mismo espacio que los demás. No se sitúan en el mismo “marco” que los demás. Y generalmente, no tienen el menor contacto con los demás.

Si aprovechan para observar la exposición, sólo lo hacen cuando todos los otros visitantes han terminado su recorrido y se han reunido en pequeños grupos. Pero en una subasta funciona distinto. No hay ningún recorrido y, desde el principio, los asistentes se reúnen con sus conocidos, ocupan una silla y esperan, sentados, a que los meseros les ofrezcan la bebida.

Club Los Lagartos, 30 de abril de 2002, siete treinta de la noche. A punta de *The Famoust Grouse* en las rocas, vodka con jugo de naranja y un licor parecido al *Bayleys*, y compartiendo espacio con nada menos que el entonces presidente de la República, el señor Andrés Pastrana Arango y señora, habíamos asistido al acto de clausura del programa “arborizarte”: luego de cinco horas de ofertas y demandas, y con un equipo de laboriosos meseros contratados para no permitir que ninguna copa estuviese vacía en ningún momento, los asistentes —excepto el señor y su señora que estaban eximidos de la estricta atención al cliente por razones de Estado— expresaban la energía y cordialidad que el licor genera. El programa “arborizarte” fue iniciativa de la Fundación Corazón Verde, creada en 1998 por un grupo de empresarios “con el objeto de promover la solidaridad de la sociedad civil colombiana con las viudas y huérfanos de los miembros de la Policía Nacional, fallecidos en actos de servicio” (Arborizarte, 2002: presentación). Entre diciembre de 2001 y el momento de la subasta (abril 2002), fueron exhibidos 134 árboles en hierro, estructuras

(de tres millones de pesos cada una) que fueron entregadas a diferentes artistas para que cada uno plasmara una obra —pictórica o escultórica— considerada como una donación de siete millones de pesos, y al final cada pieza tenía un precio inicial de venta de diez millones. Al momento de la subasta, el precio de venta bajó a siete millones, y se dio inicio al evento con la obra de Lucas Agudelo, estudiante de artes plásticas de la Universidad de los Andes. Su obra fue asignada por diez millones. La cuarta obra subastada, que fue realizada por Olga de Amaral, alcanzó 50 millones de pesos en aproximadamente cinco minutos, el más alto precio alcanzado en el evento. En el momento de la asignación se escucharon apasionados aplausos, mientras que ventas de siete a diez millones de pesos no generaron ninguna respuesta. Lo mismo sucedió con los treinta árboles que fueron retirados de la subasta, por no tener ningún postor, y uno más, realizado por Bernardo Salcedo, que fue retirado desde antes por cosas que el artista dijo sobre el proyecto de la Fundación y que no fueron reveladas. El árbol titulado “Memento 3671. 1995-2001”, de Olga de Amaral, era una especie de *collage* con placas de policías muertos entre 1995 y el 2001 que parecían hojas del árbol, y le daban un color dorado brillante. La puja llegó hasta veinte millones con varios postores, ubicados en distintos salones, momento en que comenzaron a retirarse algunos que no sostenían la puja. Cuando llegó a treinta y cuatro millones se retiró uno de los tres postores que quedaban, y los siguientes 16 millones resultaron convertirse en la experiencia más aterradora del ejercicio de investigación. Estábamos ubicados en el salón principal del evento, el director de la subasta, un personaje de origen europeo, anunciaba ocasionalmente un precio que él estaba dispuesto a pagar, nunca supe si estaba realmente interesado o si era una estrategia para mantener el ritmo de las ofertas. El salón tenía dos niveles, el segundo era una especie de mezzanine. Uno de los postores estaba ubicado en el primer nivel, sentado, y separado por unos cuantos pasos del director

de la subasta, y del presidente Andrés Pastrana, entre otros personajes destacados de la vida pública. El otro estaba en el segundo nivel, parado, a pocos pasos míos y cada vez que subía el precio, levantaba su mano casi mecánicamente, observaba a su alrededor haciendo gestos de sorpresa ante la persistencia del otro postor, y en varios momentos parecía enardecido, y no precisamente por considerar demasiado alto el valor de las ofertas de su contrincante.

Era el representante de una multinacional suiza y con él conversé al final de la subasta: —¡Felicitaciones! ¿Es usted coleccionista? —¡Aquí no se trata de coleccionar o no coleccionar arte! Cuando yo compro una obra de arte colombiano, en lo que pienso es en un posible camino hacia la paz, en que debemos ser solidarios con las familias de todos esos policías caídos en combate que dieron su vida por usted, por mí, nuestras familias y por todos los colombianos. Estoy convencido que al comprar arte, ¡se ratifica el ser colombiano, se rectifica el valor de la democracia y se propone un verdadero camino hacia la paz! —*Llegan conocidos a felicitarlo por sus compras, brindan entre todos, sonrío y se despide de mí, satisfecho de su respuesta.*

Al final de la noche, había comprado varios árboles por una cifra que superaba los cien millones de pesos. Cuando abandonó la puja por el lote de Olga de Amaral, tenía razones distintas a las económicas. Según me dijo, no estaba interesado en una u otra obra, sino en ser solidario con el proyecto de la Fundación y en aportarle algo a la democracia del país. En cualquier caso, al final de la puja más alta de la noche, fue necesario hacer una pequeña pausa. El representante de la multinacional suiza fue en busca de un nuevo trago de whisky, pues la puja le dio tiempo para consumir el que tenía prácticamente lleno cuando apenas se abría la venta del “lote” número cuatro. En ese momento, sentí que debía acercármele, pero varios personajes lo rodearon para elogiar su interés por el arte. Me

quedé escuchando la conversación, entonces supe que tenía un terreno al norte de Bogotá, con una cantidad de hectáreas de bosque, y se había entusiasmado con la idea de poner algunos de los árboles del programa arborizarte ahí. Uno de sus interlocutores se presentó como asesor de seguros, es decir, hizo manifiesto su interés por asesorarlo en los procedimientos legales para asegurar su inversión, aunque no hubiera comprado nada hasta ese momento.

Sorprende que, durante un evento fundamentalmente artístico, la solidaridad con la fuerza pública, el aporte a la democracia del país, y tres, el sistema de seguros para proteger las obras, fueran los intereses manifiestos por los compradores. ¿Dónde quedaría el interés por el valor estrictamente artístico de la obra? Todas las transacciones que permite la palabra “arte” tienen, a mi juicio, un único nombre: mercado.

Uno de los artistas que participó en arborizarte afirmó, ese mismo día, que el mercado es “donde se determina cuánto vale una firma”; contrasta con la posición de Hans Hungar, a quien la palabra mercado nadie se la explicó en español. El director de la galería Valenzuela y Klenner dijo “es lo que hacen las galerías cuando ofrecen cosas que no le plantean retos de ningún tipo a los compradores”; Alvaro Caycedo, un dealer, dijo “no sé, como la vitrina de un centro comercial, donde lo que se vende no necesita presentación”.

Para un antropólogo, es inútil asumir que las explicaciones de sus entrevistados carecen de verdad. Son ficciones bien fundadas y, en esa medida, constituyen un espacio precioso para la observación de las diferencias. Ninguno de los compradores a quienes entrevisté dijo que simplemente *invertía* en un bien que con el tiempo tendía a cotizarse, no necesariamente por falta de honestidad, ni por razones de estrategia; quizá porque todos dicen lo que creen, o creen en lo que dicen, y si el arte es sinónimo de democracia, o de

solidaridad, o de seguridad, estas denegaciones de la economía de una obra de arte son precisamente las que autorizan a hablar de un intercambio de tipo “simbólico”. En efecto, evocar otros valores que el económico constituye un principio ritual de gran “eficacia simbólica”, una eficacia muy similar a la que aplicara Lévi-Strauss en su análisis de la estructura del pensamiento mítico. Creer que el valor simbólico de comprar uno de los árboles del programa “arborizarte” no girara en torno a la seguridad, o mejor, la “solidaridad” con los miembros de la fuerza pública que garantizan la seguridad del país, era un mecanismo de rechazo científico basado en prejuicios y radicalmente insustentable. Fue ante la palabra “democracia” que mi cabeza se llenó de toda clase de pensamientos, preguntas, insatisfacciones.

No pensando en esto, la subasta llegó hasta el lote nº 91, “El árbol de los ángeles”, que fue asignado por doce millones. Fue realizado por Nadín Ospina, actualmente, uno de los artistas que más expectativa despierta en el mercado. Pasaron cuatro minutos (un minuto menos de lo que tardó en venderse el árbol de Olga de Amaral) para que se alcanzara la cifra de once millones. Había cierto nerviosismo en el ambiente. Aunque las noches bogotanas suelen ser frías, en el salón se sentía un calor pegajoso que me incomodaba particularmente. Entonces sentía con una terrible claridad la lentitud del director de la subasta para dejar caer el martillo, como en una deliberada espera de los postores más poderosos, un tímido golpe dejó perplejo a gran parte del público, pero en medio de la confusión, alguien anunció una nueva oferta en otro de los salones dispuestos para el evento, doce millones, se reanudó la subasta, pero el director asignó el lote antes de treinta segundos, por decir algo. A mi lado, uno de los asistentes al evento comentaba muy apasionadamente que era increíble que un Ospina se vendiera por menos que el Olga de Amaral, ¡una “verdadera ganga”! El artista es reconocido como uno de los mejores artistas

conceptuales que hay en Colombia y en el continente americano. Su participación en eventos internacionales le han dado renombre a nivel mundial. Hay quienes sostienen que no sabe pintar ni esculpir, y que el título de artista conceptual esconde a un creativo comerciante que busca fórmulas de éxito. Por ejemplo, las estructuras de hierro originales fueron colocadas en Corferias para que los artistas tuvieran un espacio para plasmar su obra: el árbol atribuido a Nadín Ospina fue realizado por uno de sus ejecutores de confianza, aunque el dueño de las ideas no se molestó en pasar, ni en enviar saludos a sus colegas, y quizá, olvidó darle instrucciones al ejecutor para que el árbol fuera, conceptualmente hablando, un genuino “Nadín Ospina”. Una legitimidad incorporada en una firma.

Tiempo atrás, según Hans Hungar, el lapso de tiempo que transcurría entre la exposición y la venta era el mismo que empleaban los interesados en conocer los conceptos de críticos, curadores y otros especialistas para garantizar la solidez de la inversión. Se pueden citar casos de coleccionistas como Hernando Santos o la familia Ganitsky Guberek, que eran aconsejados por Marta Traba (Casimiro Eiger tenía una doble responsabilidad: aconsejar y vender), consejos que después de un tiempo permitían o impedían el transacción comercial. Objetivar el ritmo del intercambio en la Galería El Callejón, en la época de Casimiro Eiger o de Adalberto Meindl, es más complicado, pues la información disponible resulta insuficiente. Sin embargo, partiendo de la doble imagen proyectada por sus directores, es posible suponer que había menos visitas o que se reducía el lapso de tiempo entre una y otra, ya que encontraban, en el mismo encargado de la galería, también una referencia determinante sobre el valor artístico de las obras. Aclaro que esta hipótesis excluye la alta probabilidad de encontrar compradores con suficiente criterio para saber qué

les gustaría adquirir. Es decir que el discurso del vendedor en ocasiones llegaría a reforzar una decisión ya tomada, y desde este punto de vista, la interacción entre uno y otro entraría a formar parte de las convenciones que rigen el acontecimiento. Para realzar los matices de estas convenciones puede evocarse, por ejemplo, la cuestión de la explicitación en los espacios de exhibición: las galerías que venden más caro no acompañan las obras de etiquetas con los precios, ni con señales de haber sido vendidos, sino que dejan a sus encargados la tarea de anunciarle a quienes lo preguntan todos los detalles. En la lógica del servicio sería equivalente a decir que se ofrece una atención personalizada. Las galerías que venden obras menos costosas hacen una economía de la atención colocando los detalles (una vez más precios, disponibilidad) en etiquetas que acompañan las obras. En las primeras, los gastos correspondientes a la atención de los asistentes a inauguraciones (especialmente el consumo de licor) corre por cuenta de terceros (los importadores del licor), mientras que en las otras es asumido por el expositor.

El ejemplo de la subasta de “arborizarte” al que nos referimos anteriormente coincide en el ofrecimiento de licor financiado por terceros, pero en cuanto al ritmo del intercambio sugiere otras diferencias. La búsqueda de consejo luego de conocer la obra es reemplazada por una exhibición (en este caso, sobre la carrera séptima cerca de la plaza de Bolívar, y entre la carrera once y quince, desde la calle setenta y dos hasta la calle 95, y al mismo tiempo, en una página web), en la que no es posible adquirir la obra. El momento de la subasta condensa así en el primer encuentro entre comprador y vendedor la definición del intercambio, lo cual constituye, a todas luces, una economía de explicaciones diferente de la atención personalizada y de la explicitación a primera vista ya evocados. Tenemos

entonces tres modelos distintos de rituales de la interacción¹⁷: la inauguración de galerías, la adquisición en galerías y la economía de subasta.

El mundo con sus jerarquías sociales que no son fácilmente relativizables no es relativista. La pequeña historia del mercado de arte, complementada por los rituales de interacción, suponen la existencia de diferencias irreconciliables entre los distintos agentes del mercado. No existen personas que observan al arte como algo puramente decorativo, o que lo consideren únicamente un negocio, o como un símbolo de estatus social. Lo que sucede es que unos acusan a otros de ser así. Lo interesante es que realmente hay, entre las posiciones de unos y otros agentes, unos enfrentamientos claros por la autoridad de decir quién realiza una labor más noble, más pura, mejor calificada que los demás.

Esta pugna caracteriza la dualidad de la estructura del campo, y por supuesto, debe alertarnos: cada quien debería poder pensar, por y para sí mismo, qué significa arte. Cada persona tiene sentimientos únicos, basados en sus recuerdos, sus conocimientos, sus experiencias sociales. El problema es que aún estamos lejos de alcanzar este nivel de reflexión. Al citar la democracia o la solidaridad, o al acusar de simples negociantes a unos y pésimos artistas a otros, realmente se despliegan juicios basados en la construcción social del mundo, desde la perspectiva de las instituciones. Muchos galeristas se defienden entre ellos, considerando que su labor es fundamentalmente cultural. El Estado afirma que el arte

¹⁷ En ocasiones parece que se emplea indistintamente el término intercambio y el de interacción. Si bien el primero se refiere antes que nada a la transacción de bienes y el segundo al encuentro hablado entre dos o más agentes, de todos modos asumimos que la interacción puede definirse como la circulación de capital cultural (que, por ejemplo, califica como un intercambio de bienes simbólicos) entre personas, y en consecuencia, es una especie particular de intercambio. A esto se debe la confusión, pero cabe resaltar que no hay un empleo indiferente de uno y otro término. En este caso, nos referimos al diálogo que se entabla entre dos o muchos agentes que participan en la operación.

es un principio democrático y, por ende, un camino seguro hacia la paz. Y hay artistas que se cortan los dedos en público y convencen a su auditorio sobre su modo de sentir y de vivir el arte, pero lo cierto es que ninguna de estas explicaciones puede ser definitiva. El arte es lo que el arte representa para cada uno. No obstante, lo común es que los distintos agentes sociales se aferren a perspectivas institucionalizadas, que son las más breves, las más sentenciosas, las menos controvertibles. No hay un esfuerzo sistemático por descubrir la distancia que hay entre lo que dicen y lo que realmente piensan del arte. Quizá porque ellos mismos creen en lo que dicen, aunque no saben completamente lo que hacen. Un estudio consagrado a los espectadores, al público, a los coleccionistas en Colombia, permitiría realzar las diferencias entre unos y otros, las mismas diferencias que reflejan las distancias sociales que los separan de otros agentes e, incluso, de las mismas instituciones. Esta tarea queda por hacer.

3. ¿Una cadena alimentaria?

Si pensáramos el mercado como el espacio en que se relacionan artistas, comerciantes y público, primero, desde un punto de vista biológico, el nombre estructural que adoptarían los agentes, considerando la naturaleza de sus relaciones, sería, respectivamente, productores, intermediarios y consumidores. Para comenzar, evocaría la teoría del buen salvaje, tal como la formula Jean-Jacques Rousseau, que podría resumirse en la formula “el hombre que piensa es un animal aberrado”. La aberración del pensamiento edificante de la cultura tendría en los valores simbólicos su máxima expresión. Al intentar anular los valores simbólicos, desde el punto de vista de la teoría del buen salvaje, se expresa un deseo por retornar a las condiciones primigenias, incluso míticas del hombre, a esos tiempos en que el hombre seguía siendo un animal como los otros, antes de la prohibición del incesto. Entonces, los intereses del animal serían producto de sus instintos básicos, responderían con transparencia a las necesidades que experimentara en cada situación, como alimentarse, reproducirse, dormir. Así, el productor sería simplemente el punto de partida convenido en un sistema de necesidades, que él satisfaría para su sucesor inmediato, el intermediario, que luego, serviría de alimento al consumidor, y este, a su vez, sería incluido en el menú de un nuevo consumidor, hasta llegar al más grande y fuerte de los seres (¿Dios?). La formula aplicada al campo del arte pondría en una condición de servidumbre a cada uno de los miembros de la cadena anteriores al más grande y más fuerte

de todos: el artista entregaría su obra al comerciante con el fin de vivir de su oficio, luego, el comerciante la vendería para comer, el público observaría las exhibiciones nutriendo su conocimiento y entre ellos, el más poderoso, compraría la mercancía para detener su circulación de una vez por todas. Sería al consumidor final que estaría enteramente destinada la existencia de un sistema biológico del mercado de arte, es decir, al comprador, que en ocasiones cede su posesión al más poderoso de los compradores, el coleccionista, el que nunca piensa en desprenderse de su posesión.

La pequeña historia narrada en los apartados precedentes tendría, en este caso, el carácter mismo de una aberración. El pasaje del artesano al artista es, en pocas palabras, el surgimiento de una clara división del trabajo, en la que cada agente ocupa una posición inamovible, excluyente y exclusiva. El artista es quien posee la técnica para representar la realidad, el comerciante es el que pone en circulación esa representación, y el comprador es el que la posee. El rechazo a esta estructura simple tendría como consecuencia el empleo de un discurso, el despliegue de un lenguaje, la ritualización del intercambio estrictamente comercial o mejor, la valorización simbólica de la circulación de un producto, en suma, la negación aberrante.

Así las cosas, la existencia de un pequeño universo social en torno al arte, compuesto por críticos, historiadores, comerciantes (galerías), artistas, coleccionistas, aseguradores (compañías de seguros), compradores, transportadores, etc., sólo podría ser interpretada como una versión perfecta de una cadena alimentaria. La agregación de un valor simbólico terminaría siendo una per-versión. En consecuencia, la labor de revelar los mecanismos de la negación tendría por objeto reprimir estos mecanismos para reivindicar la estructura biológica, o mejor, una lógica económica naturalizada. Este razonamiento en contra de lo cultural y a favor de lo económico no es, sin embargo, el objetivo de una investigación

antropológica. No escribo aquí para decir que el mercado del arte sólo es un espacio para cambiar arte por plata. Los agentes del intercambio tampoco dicen que sea ese su propósito. Sólo un análisis frívolo podría reducir los juegos del lenguaje desplegados por ellos a una estrategia absolutamente controlada en la que se crea —deliberadamente— una ficción que convierte la realidad del mercado en una fantasía artística.

Es aquí cuando entra en juego el uso de un lenguaje científico, no para despojar el valor simbólico y develar la única verdad del arte en torno al mercado, sino justamente lo contrario. El mercado nos remite a múltiples valores simbólicos que cambian en el tiempo y en el espacio. En tres etapas posibles del mercado, el periodo 1950-1970, el periodo 1970-1989, y desde 1991 hasta hoy, en los discursos de galeristas y comerciantes independientes, hay nuevos intereses en juego, varias *illusio* o sentidos del juego, o incluso, varios juegos. En el primer periodo veíamos la reivindicación del arte como un reflejo de intereses intelectuales, en el segundo, un reflejo del “buen gusto”, y en el tercero, de la “democracia”.

Pero, ¿acaso los intereses intelectuales se desvanecieron después de 1970, y el status del “buen gusto” se desvaneció con el intento de construir una democracia cultural, a partir de la constitución de 1991? ¿Podría decirse, por oposición, que todos sobreviven en el tiempo? ¿Puede concebirse una coexistencia de referentes, de intereses, de ilusiones? Y por último, ¿cuál sería, en este caso, el ideal de un ejercicio de observación basado en los principios antropológicos? En primera instancia, surge lo que Bourdieu ha llamado los mecanismos de dominación simbólica en el campo del arte (Bourdieu y Haacke, 1994). En efecto, los ideales reivindicados en cada una de las tres épocas esbozadas para el mercado artístico revelan los intereses específicos de un segmento de la sociedad.

Todo en la ciencia se revela a través de un lenguaje, una práctica de la lengua, un *modus loquendi*. Siguiendo a Michel de Certeau (1982) podemos considerar que la antropología también tiene su *mística*, entendiendo mística justamente como “una manera de hablar”, un *modus loquendi*. Es una manera de decir las cosas lo que impulsa a atribuir ideales básicos en torno al mercado, y que sean producto de la dominación simbólica es un principio de cuestionamiento sistemático a un campo apto para el conocimiento de las determinaciones sociales que rigen en el mundo del arte.

Los agentes del mercado, distintos tanto como distantes entre ellos, se relacionan de acuerdo a una lógica naturalizante que, desde la perspectiva antropológica, resulta insostenible. No obstante, los matices y a veces diferencias radicales expresados en la interacción resaltan una tendencia paradójica del valor simbólico: los más cercanos al arte no creen en la palabra “arte” suelta, sino en la relación que podría haber entre arte y conocimiento, arte y buen gusto, arte y democracia. El arte por el arte, ese principio enunciado por Gustave Flaubert y recompuesto por Pierre Bourdieu (1994), según el cual no existiría ninguna equivalencia entre una obra de valor artístico y lo que representa en oro una moneda, nos obliga a enfrentarnos a unas reglas que no se aplican unívocamente en todos los casos y que plantean un reto de comprensión tanto para el investigador como para el público llamado a entablar una relación directa con el arte. Para esta relación directa, que llamo *apreciación crítica*, se requiere una justificación antropológica, es decir, una descripción de los mecanismos que permiten acercar al artista con su público. Sólo así es posible concebir una comunicación clara desde el primer eslabón de la cadena hasta el último, saber que a medida que se avanza en la cadena se encuentran nuevos significados para los mismos significantes, es decir, el signo lingüístico se somete a variaciones,

adaptaciones, reguladas por las reglas implícitas de cada eslabón. Abarcar aquí todo el campo artístico sería imposible, y por ello, se prefirió analizar el eslabón intermedio de la cadena dispuesto alrededor de la palabra “mercado”.

“La otra cara de la moneda”¹⁸ es lo que frecuentemente denominamos cultura, y que fue explorado por un grupo de especialistas en el año 2000, en el seminario organizado por el Convenio Andrés Bello, donde se analizaban los aportes económicos que tenía el sector de la cultura, considerado en torno a la idea de una industria cultural. En esta medida, nos enfrentamos a una relación de lo simbólico con lo económico que resulta de la naturalización de la economía, convertida en el parámetro según el cual se aprueba o rechaza un recorrido del arte, desde su conformación en tanto que oficio hasta su definición como patrimonio cultural de una nación, es decir, como base de la identidad nacional¹⁹.

A su vez, la relación que existe entre arte y política, subsidiaria de los debates que recientemente han sido planteados entre cultura y política, nos conducen inevitablemente hacia una reflexión de mayor alcance: la economía del arte tiene relaciones bien particulares con las políticas culturales y económicas de nuestro país —en este caso— y, con algunas pequeñas diferencias, tienden además a ser compatibles con las políticas formuladas en otros países que permitirían realizar un análisis a nivel latinoamericano. Por el momento, quiero abordar dicha relación en cuanto toca un ideal democrático sostenido, con una cierta ironía, por estructuras de corte neoliberal. Es en este sentido que me atrevo a parafrasear a Leonardo Tovar González (2001) con la pregunta: ¿Es posible una democracia cultural en Colombia? Con todo, mi atrevimiento tiene en su deseo por elaborar una observación de carácter antropológico un principio sistemático de delimitación: Inútil

¹⁸ Cf. Convenio Andrés Bello, 2001.

responder a una pregunta que sólo conduciría a una “fanfarronada política”. El sistema capitalista, caracterizado por una economía de mercado, es decir, una economía que reúne dinero, comercio y mercado en un mismo lugar, es un sistema que plantea dilemas a la construcción de la democracia colombiana.

La discusión de Leonardo Tovar González en torno a la multietnicidad se funda en la inversión de la “democracia intercultural” en “interculturalidad democrática”, como paso para la legitimación de diversas culturas desde los ojos de los “blancos” hacia la legitimación del sentido de la democracia a los ojos de las propias sociedades indígenas. En el caso de los campos sociales, que son segmentos de la sociedad en que los agentes y sus interacciones construyen un pequeño universo relativamente autónomo de los parámetros que rigen el campo de lo político y de lo económico, aunque también, entendida la relatividad de la autonomía como la “naturalización de lo arbitrario”, es en función de quitar la tierra que oculta determinismos sociales innegables en el arte que precisamente deben abordarse las huellas de los campos que en una democracia como la nuestra dominan las consciencias y las actitudes de la gente. La autonomía relativa es una estrategia del juego de las elites para conservar su hegemonía a través del ejercicio del poder, es decir, intentando mantener a los dominados en un nivel de sometimiento tal que les resulte imposible saber cómo su posición social responde a toda una serie de determinismos sociales, para ellos indeterminados, y por extensión, inexistentes. Creer en la autonomía total del arte frente al ejercicio del poder, o creer en el arte como otra más de las formas en que el poder se ejerce, son dos caras de la misma moneda: La primera, es la aceptación de la ideología que reúne a casi todos los agentes interesados en el campo (artistas,

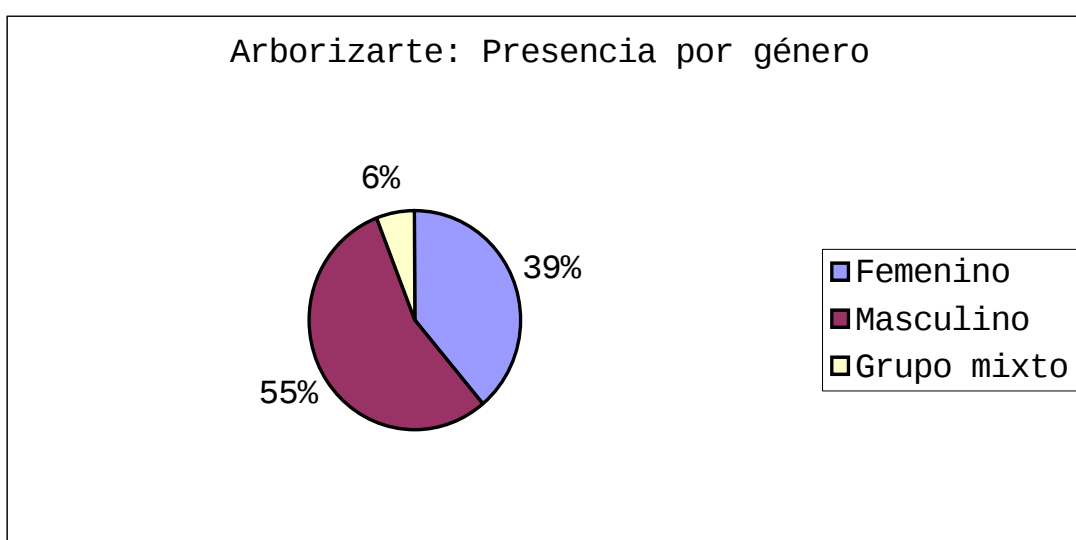
¹⁹ *Ibidem.*

intelectuales, comerciantes, compradores, espectadores); la otra es promovida por estudiosos de las ciencias sociales, que encuentran en toda manifestación cultural una expresión disimulada que reproduce la lógica de las estructuras de poder. Ahora bien, creer o no en la autonomía del arte respecto a los campos del poder es algo que no se decide previamente. Aquí la noción de “creencia” permite introducir un “principio de incertidumbre” que sirve para cuestionar una toma de posición inmediata. Quiero obedecer a un tal principio (de hecho, lo hago), y prueba de ello es que cada pregunta que realizo para construir esta investigación es formulada para resolver dilemas que solo la recopilación de datos objetivos, o mejor, el ejercicio mismo de la investigación, permiten alcanzar. Y evaluando las ventajas y desventajas de creer en la relatividad de lo simbólico en las transacciones comerciales del arte nos permite enfrentar una situación clave, que es la limitada consagración de los artistas promovida tanto por las instituciones económicas que conforman el mercado y las propuestas estatales de incorporar el mundo de la producción artística a un proyecto de nación en constante cambio.

Así, si el sentido común de los agentes sociales es el sentido impuesto por otras instituciones, las educativas, a su vez controladas por las clases y porciones de clase dominantes, entonces el sentido común tiende a legitimar las hegemonías de las clases dominantes. Ahora bien, el sentido científico, que todos suponemos “fuera de lo común”, nos obliga a objetarlo todo, siempre y cuando nuestra objeción sirva al proceso de construcción de nuestra democracia.

Apoyado en este principio de incertidumbre, quise retomar un aspecto comentado por Hungar durante las entrevistas: la importancia de exhibir en una u otra galería como condición para la consagración artística. Así las cosas, la posibilidad de ocupar una posición en el campo es el resultado de la capacidad de promocionar un nombre que

depende simétricamente de la edición de libros y la exhibición de obras en lugares y momentos determinados. En una subasta de arte organizada por la Universidad de los Andes y asistida por la casa de subastas Christie's de Nueva York, intenté realizar un ejercicio de cuantificación de los precios alcanzados por las obras según diferentes variables. Del mismo modo, se intentó cuantificar la presencia de artistas en la subasta de arborizarte, nuevamente asistida por la casa Christie's de Nueva York y organizada por la



Fundación Corazón Verde.

En los cuadros que presentan la relación entre género y presencia se resalta la mayor cantidad de hombres y su mejor cotización. Advertidos por esta proporción, se tuvo cuidado en observar quiénes eran los artistas exhibidos en las distintas galerías visitadas, ya la proporción favorable al hombre resultó igualmente importante. Además, las obras realizadas por mujeres son frecuentemente bodegones, como en el caso de Luz Helena Caballero, que presenta uno de los mayores niveles de ventas en la Galería El Museo. Posteriormente, se hizo una revisión de la hoja de vida de mujeres consagradas, y todas habían obtenido menciones en alguno de los Salones Nacionales de pintura, habían

realizado estudios de especialización en el exterior, y habían exhibido sus obras en las galerías del Museo y El Callejón, confirmando lo anunciado por los galeristas entrevistados en estas instituciones. Un dato más (cf. cuadro 1, pág. 36), el volumen de libros editados para artistas femeninas es claramente inferior al que corresponde a los hombres. Al no encontrar una manera de presentar las tendencias de trayectorias de artistas resaltadas por las galerías, se invita a visitar la página web de la galería El Museo²⁰, donde se puede confirmar las tendencias someramente explicadas en estos cuadros.

Observar una de las tantas dominaciones simbólicas que existe en el marco del mercado del arte ha sido un ejercicio adicional, aunque insuficiente, por cuanto las cifras disponibles son inmensas y difícilmente abarcable en el tipo de registro adoptado en el ejercicio. Es interesante recalcar que ninguno de los galeristas previno esta característica, probablemente porque no es evidente en la cotidianidad del mercado.

(Después de Marx) Las ciencias sociales están destinadas a encarnar una contratendencia a la hegemonía del poder, aunque los términos en que se realiza este enfrentamiento ocupen un plano de lenguaje que no alcanza para romper con las hegemonías, debido a que el medio por el cuál se comunican los científicos sociales con el resto del mundo es tan bello y elegante como impopular, tímido e ineficaz. Ninguna monografía y ninguna estadística humanista sueña con rasgar las vestiduras de quienes puedan ser denunciados. Nuestro humanismo no embiste el poder, sino que reviste el poder, en ocasiones se brillan los trajes, otras veces se ponen unos nuevos. La naturaleza política del oficio de los intelectuales es una política natural en una democracia, es decir, se elaboran propuestas interesantes, prácticas y definitivas, pero a la larga sólo tienen interés

²⁰ <www.galeríaelmuseo.com>

en “pronunciar algo” que si parecer obvio o innecesario resulta demasiado fácil de olvidar. Personalmente, he leído pocos textos verdaderamente inolvidables (¿mala suerte? ¿poca comprensión?), sin embargo, tengo fe en el registro escrito (algunos días siento que puedo creer en la historia), y permanentemente siento la necesidad de poner lo escrito en pugna con lo dicho, la síntesis de esta pugna puede resultar inolvidable.

La fórmula jurídica, cuya versión final es la Ley General de Cultura, nos conduce hasta el Plan Nacional de Cultura 2001-2010, donde la búsqueda de la democracia se convierte en el objetivo a alcanzar. En cierta forma, las leyes son los instrumentos del Estado para realizar los ideales democráticos. Pero las leyes tienen una “dimensión positiva”, la expresión de una ideología, y una “dimensión negativa”, la defensa de la misma ideología. En Colombia, la legislación deviene negativamente. Esto significa que primero se violan los derechos y luego el sistema judicial ofrece mecanismos para reparar los daños. Prueba de ello son las denuncias sobre violación de los derechos de autor y, por otra parte, la inexistencia de programas concretos para la participación de artistas no consagrados y que, dadas sus trayectorias sociales (es decir, según el capital social de su familia, el capital cultural adquirido en una u otra institución educativa y el capital social adquirido durante su ejercicio profesional).

La convocatoria realizada por el Ministerio de Cultura a la sociedad civil para participar en la elaboración del plan nacional de cultura 2001-2010 logró reunir a cerca de 10,000 personas, entre representantes de organizaciones no gubernamentales sin ánimo de lucro, intelectuales, representantes de las “minorías étnicas”, y ciudadanos que asistieron a las reuniones de forma relativamente independiente. El resultado, publicado en la página Web del Ministerio de Cultura, es un verdadero reto para el análisis antropológico. La pregunta que más nos interesa es respecto a la presencia o, en su defecto, ausencia de la

sociedad civil, en el diseño final de las políticas culturales. Aquí, el problema reside en la ambigüedad inherente al concepto de “sociedad civil”, o en otros términos, el concepto de “nación”. En este sentido, vale la pena citar el ensayo de Leonardo Tovar (Tovar, 2000), sobre los desaciertos del proyecto de construcción de la democracia colombiana con base en un tratamiento muchas veces insuficiente sobre el ideal del interculturalismo. Tovar analiza los postulados de filósofos e investigadores respecto a la “identidad nacional” que, consecuente con los paradigmas de la posmodernidad y las reivindicaciones de la modernidad y, por otra parte, provenientes de la filosofía política practicada en varias partes del mundo sobre los nacionalismos y las múltiples identidades étnico-políticas, muchas veces reunidas bajo el difícil concepto de “multiculturalismo”²¹, permiten denunciar una peligrosa simplicidad en el abordaje de la diversidad cultural del país. Construir una democracia sobre la base de una sociedad multiétnica y pluricultural es una buena idea, pero difícil de llevar a la práctica. En lugar de esto, la ubicación y delimitación de objetos de estudio y su posterior representación —gráfica, audiovisual, etc.— podría motivar una mirada más minuciosa de las diferencias; de ahí a que se construya una “democracia” o una “identidad nacional”, es un problema que la precariedad del lenguaje impide pronunciar.

²¹ El autor afirma: “En los crecientes textos sobre el asunto se ha difundido el término multiculturalismo, procedente del inglés *multiculturalism*, concentrado en los derechos de las minorías étnicas. Sin embargo, creemos que el prefijo *multi* no recoge todas las dimensiones del problema. La cuestión no es si pueden co-existir en el mismo espacio distintas culturas (...), sino si pueden hacerlo sin renunciar por ello a sus identidades culturales. Es más, el asunto se traslada (...) al interior de cada sujeto, en cuanto debe equilibrar sus lealtades a los múltiples contextos culturales que lo circundan (familia, trabajo, religión, etc.) con su condición ético-política de ciudadano de una democracia (...). De este modo, nuestro interrogante se transforma en cómo alcanzar una democracia intercultural” (Tovar, 2000: 9-10).

4. Disgresiones: márgenes y metáforas del arte

Hay una secreta poesía en el modo en que la gente se apropia de las cosas. Las cosas pueden tener vida y esa vida creada espontánea y cotidianamente por la gente tiene un carácter maravillosamente artístico. Es un poco lo que recoge Michel de Certeau cuando, al analizar la vida cotidiana, cuestiona la idea que se han hecho los poderosos cuando piensan que los productos que se lanzan al mercado son consumidos pasivamente. Es como si nadie contemplara la posibilidad de la apropiación, la interpretación, la representación. Como si no hubiera distinción. Rechazando la alteridad, esa gran riqueza que la constitución exalta pero que no hemos aprendido a leer, porque está en un lenguaje que desconocemos, no sólo se reivindica una democracia prefigurada y vacía. Además se eternizan las estructuras del poder. Y ni siquiera esto constituye un problema que científicos o artistas debamos o podamos tratar. El verdadero problema es correr el riesgo de olvidar que arte es entre otras cosas, diversidad, representación y expresión. El arte está en el sujeto. El arte está sujeto.

En tres épocas distintas del mercado artístico, una institución que terminó cobijada por el Estado colombiano, no puede considerarse más o menos legítimo el modo en que un

miembro de la policía vende su botín de lienzo, ni el modo en que alguien cuelga un cuadro en la sala de su casa, para que haga juego con sus muebles. No hay un mejor sentido del arte en alguien que deambula por las calles o en alguien que tiene una maravillosa colección de arte. No necesariamente. En cambio sí hay sentidos diferentes. ¿Cuáles? ¿Qué es el arte para Jhonatan y Lina que se quieren por siempre como quedó escrito en la mariposa azul de la plaza de San Victorino? ¿O para un coleccionista que termina comprando una casa más grande en la que albergar su preciosa colección? ¿O para un comerciante que convierte firmas y símbolos en valores estrictamente económicos? ¿O para un artista? ¿Quién puede decir qué es arte? ¿Serán estas variaciones discursivas y de intereses permisibles en el arte? ¿Podríamos considerarlas en tanto que metáforas sociales del arte?

Metáforas y no aberraciones, ni perversiones, ni desviaciones del arte. Metáforas porque es imposible creer en una única definición de arte, habiendo tantas. Metáforas porque una obra tiende a nunca significar lo mismo según quien la mire. Metáforas porque es una cuestión de lenguaje, de lo que se dice y cómo y quién lo dice y cuándo. Es ahí donde la ciencia debe intervenir, aunque sometida al lenguaje como cualquier otra institución. La reflexión en torno al lenguaje permite pensar que arte no sólo es lo que se dice que es. Hay que prestarle oído a cómo la gente piensa y vive el arte, y así alcanzar algo que pocos han exhibido y entendido, algo que la literatura guarda descaradamente, un secreto, un silencio, una metáfora: el arte está donde la institución calla.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ALCINA FRANCH, José. 1988 (1982), *Arte y antropología*. Alianza editorial, Madrid.
- AMADO, Jorge. 1989 (1984), *Los capitanes de la arena*, Alianza editorial, Madrid.
- APPADURAI, Arjun. (1986) 1991, "Introducción: Las mercancías y las políticas del valor", en: *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. Pp: 17-87, Appadurai (editor). Grijalbo - CNCA, México.
- ARBORIZARTE. 2002, Catálogo de la subasta, Bogotá.
- ARTEAGA, Lucía; HUERTAS, María; REGUERO, María. 1997, "El derecho de autor y los derechos conexos", en: Fabio CHAPARRO et. al., *Manual sobre la propiedad intelectual de productos derivados de la actividad académica en universidades y centros de investigación*. Cap. 3, pp: 39-52, , Colciencias-Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- BARNEY-CABRERA, Eugenio. 1979, *El arte en Colombia. Temas de ayer y de hoy*. Fondo Cultural Cafetero, Bogotá.
- BARTHES, Roland.
- 1992, *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona.
- 1972, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Points, Paris.
- BAUDRILLARD, Jean.
- 1972, *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Gallimard, Paris.
- 1974, *La sociedad de consumo*. Plaza y Janés, Barcelona.
- BEJARANO, Jesús Antonio. 1987 (1978), "Industrialización y política económica (1950-1976)", en Arrubla, et. al., *Colombia, hoy*, pp. 221-270, Siglo XXI, Bogotá.
- BOORSTIN, Daniel. 1997 (1992), *Los creadores*. Crítica, Barcelona.
- BOURDIEU, Pierre.
- 1979, *La distinction. Critique sociale du jugement*. Minuit, Paris.
- 1982, *Leçon sur la leçon*, Paris, Minuit.
- 1994, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*. Seuil, Paris.
- 1998, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Editions du Seuil, Coll. Points, Paris.
- 2000, "Elementos para una sociología del campo jurídico" en: Morales, Carlos (compilador) *La fuerza del derecho*, pp.153-220. Uniandes, Pensar y Siglo del Hombre, Bogotá.
- 2002, "Ce que parler veut dire", texto disponible en www.rezo.net.fr, fecha de acceso, febrero 2 del 2002.
- BOURDIEU, Pierre y Hans HAACKE, 1994. *Libre-échange*. Éditions du Seuil, Paris.
- CHAPARRO BELTRÁN, Fabio y colaboradores. 1997, *Manual sobre la propiedad intelectual de productos derivados de la actividad académica en universidades y*

- centros de investigación*. Colciencias-Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- CONVENIO ANDRÉS BELLO. 2001, *Economía y cultura: la tercera cara de la moneda*. Memorias del seminario internacional sobre economía y cultura realizado en Bogotá, 16-18 de mayo de 2000. Convenio Andrés Bello, Bogotá.
- DE CERTEAU, Michel. 1982, *La fable mystique, 1. XVI – XVII siècles*. Gallimard, Paris.
- DEBÛ-BRIDEL, Jacques. 1947, *Histoire du marché noir*. Chantenay, Paris.
- DECISION 351, 1993, en: Manual sobre la propiedad intelectual de productos derivados de la actividad académica en universidades y centros de investigación. Cap. IV y V. Colciencias- Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- DERRIDA, Jacques.
- 1989 (1967), *La escritura y la diferencia*. Anthropos, Barcelona.
- 2001 (1978), *La verdad en pintura*. Paidós, Buenos Aires.
- DUQUE ESCOBAR, Ivan. Antioquia-Bibliografía regional. “El robo de arte”, en: Revista Consigna (Bogotá). Vol. 15, No. 388 (jun. 15, 1990). P.38.
- DURKHEIM, Emile. 1995 (1895), *Las reglas del método sociológico y otros escritos sobre filosofía de las ciencias sociales*. Alianza editorial, Madrid.
- ESCOBAR, Arturo, ALVAREZ, Sonia E., DAGNINO, Evelina, “Introducción: Lo cultural y lo político en los movimientos sociales latinoamericanos”, en: *Política cultural y cultura política. Una nueva mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos*, Arturo Escobar, Sonia E. Alvarez y Evelina Dagnino (editores), Bogotá, Taurus / ICANH, 2001, pp. 17-48.
- FERRI, Enrico. 1990, *Los delincuentes en el arte*. Editorial Temis, Bogotá.
- FOUCAULT, Michel.
- 1969 (1966) *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Editorial Siglo XXI, México.
- 1992 (1969), *L’archéologie du savoir*. Gallimard, Paris.
- GARCÍA-CANCLINI, Nestor. 1977, *Arte popular y sociedad en América Latina*. Grijalbo, México.
- GENET, Jean. (1949) 1988, *Diario del ladrón*. Seix Barral, Barcelona.
- GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. 1954, *Notas y documentos sobre el arte en Colombia*, Academia Colombiana de Historia, Biblioteca Eduardo Santos, Vol. IX, Editorial ABC, Bogotá.
- GOFFMAN, Erving. 1974 (1967), *Les rites d’interaction*, Minuit, Paris.
- GUTIERREZ, Natalia. 1989, “Por qué hablar sobre antropología y arte?”, en: Boletín de Antropología (Bogotá). Vol.4, No.4 (Enero 1989): pp.33-34. Universidad Javeriana.
- HEINICH, Nathalie. 2001, *La sociologie de l’art*. La Découverte, Coll. Repères, Paris.
- Informe especial. 1987, “El caso de los ladrones de ideas”, en: *Revista Muy Interesante*, Bogotá. Vol. 2, No. 19 (1987), pp. 42-46.
- Informe especial. 1996, “Poly Mallarino”, en *Revista Semana/Colección Decora*, Año 5, No. 47, pp. 18-24.
- Informe especial. 1993, “Robo de arte”, en *Revista Semana*, nº 587 (Agosto 1993): pp. 54-59, Bogotá.
- JIMENEZ, Carlos. 1993, *Extraños en el paraíso. Ojeadas al arte de los 80*. Colcultura, serie Escritores Colombianos en la diáspora, Bogotá.
- JURISCH DURÁN, Mario (compilador). 1995, *Casimiro Eiger. Crónicas de arte colombiano (1946-1963)*. Banco de la República, Bogotá.

- KRAUTHAUSEN, Ciro; SARMIENTO, Luis Fernando. 1991, *Cocaína y Co. Un mercado ilegal por dentro*. Tercer Mundo, Bogotá.
- LEY 397/1997. Disponible en: <www.mincultura.gov>, accesado el 20 de septiembre de 2000.
- MARTINEZ-VEIGA, Ubaldo. 1990, *Antropología económica: Conceptos, teorías, debates*. Icaria, Barcelona.
- MEDINA, Alvaro.
1978, *Procesos del arte en Colombia*, ed. ¿?
1995, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*. Colcultura, Bogotá.
- MENDEZ, Lourdes. 1995, *Antropología de la producción artística*. Síntesis, Madrid.
- MORALES, Carlos. 2000, “La racionalidad jurídica en crisis”, en: *La fuerza del derecho*, pp: 13-80. Uniandes, Pensar y Siglo del Hombre, Bogotá.
- NICHOLLS, Ivonne. 2001, *Roda*, Ediciones El Museo, Bogotá.
- PANOFSKY, Erwin.
1975 (1932), *La perspective comme forme symbolique*, Minuit, Paris.
1967, *Galilée critique d’art*, Les Impressions Nouvelles, Paris.
- PÁRAMO, Guillermo.
1994, “Creación artística y patrimonio cultural” en: *Revista Restauración Hoy*. 6/7, junio de 1994: pp. 4-12. Colcultura, Bogotá.
(¿?) *Creaciones y disonancias*. (Material fotocopiado).
- PERAZA, Miguel e ITURBE, Josu. 1998 (1990), *El arte del mercado en arte*. Porrúa – Universidad Iberoamericana, México.
- PERETTI, Cristina de. 1989, *Jacques Derrida: Texto y deconstrucción*. Anthropos, Barcelona.
- PINNI, Ivonne. 2000, *En busca de lo propio. Inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia. 1920-1930*. Programa de maestría de Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá.
- Plan Nacional de Cultura 2001-2010. Disponible en: www.mincultura.gov. Fecha de acceso: viernes, 18 de enero de 2002.
- PRICE, Sally. 1993 (1989), *Arte primitivo en tierra civilizada*. Siglo XXI, México.
- QUESADA, Julio. 1993, “Schopenhauer como educador”, en *Documentos A. Genealogía científica de la cultura*, n° 6, octubre 1993, pp. 137-144. Editorial Anthropos, Barcelona.
- SANABRIA, Fabián. 2001, “Consideraciones para una antropología del creer en Colombia”, en: *Revista Sociología*, 24, pp. 24-31. Universidad Autónoma Latinoamericana, Medellín.
- SEUPHOR, Michel. 1992, “Retrato del comerciante de arte”, en: *Revista Consigna* (Bogotá), Vol. 16, No. 424 (feb. 1992): 49.
- SILVA, Armando.
1978, *La comunicación visual*. Ediciones Suramericana, Bogotá.
1999, “Lo público frente a lo global. Arte urbano y nuevas tecnologías”, en: Martín-Barbero, Jesús; Fabio López y Jaime E. Jaramillo (compiladores), *Cultura y globalización*. Editorial CES/Universidad Nacional, Bogotá.
- SIMMEL, George. 1988 (1925), *La tragédie de la culture et autres essais*, Rivages, Marseille.
- SUNKEL, Guillermo. 2001, “El estado del arte en los estudios de consumo cultural”, en *Economía y cultura: la tercera cara de la moneda*, memorias del seminario

- internacional realizado en mayo de 2000, CAB, Bogotá.
- TAPIES, Antoni. 1978 (1974), *El arte contra la estética*. Editorial Ariel, Barcelona.
- TIRADO MEJÍA, Alvaro. 1983 (1971), *Introducción a la historia económica de Colombia*. El Áncora editores, Bogotá.
- TOVAR GONZÁLEZ, Leonardo. 1998, *¿Es posible una democracia intercultural en Colombia?* Mincultura, Bogotá.
- TRABA, Marta.
- 1973, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas. 1950/1970*, Siglo XXI, Bogotá.
- 1992, *Hombre americano a todo color*, Ediciones Universidad Nacional, Bogotá.
- TRETYAKOV, Galería (et.al.). 2002, *Quinientos años de arte ruso. Iconos de la galería Tretyakof de Moscú*. Banco de la República, Biblioteca Luis Angel Arango (Octubre 2002-Febrero 2003).
- VARIOS, 2000. *La mirada del coleccionista. El ojo crítico de Hernando Santos*. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.
- VASCO, Luis Guillermo. 2002, *Entre selva y páramo. Viviendo y pensando la lucha india*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Bogotá.
- ZILSEL, Edgar. 1926, *Le génie. Histoire d'une notion, de l'Antiquité à la Renaissance*. Minuit, Paris, 1993.