

De Pablo PICASSO
a Richard SERRA

20 años de la Galería Guillermo de Osma

De Pablo PICASSO a Richard SERRA

20 años de la Galería Guillermo de Osma



Guillermo de Osma
G A L E R Í A



Ayuntamiento de
Valladolid

Fundación Municipal de Cultura

**Fundación Municipal de Cultura
Ayuntamiento de Valladolid**

PRESIDENTE

Francisco Javier León de la Riva

PRESIDENTA DELEGADA

Mercedes Cantalapiedra

DIRECTOR DEL ÁREA

Juan Manuel Guimerans

GERENTE

Jose M.^a Viteri Arrarte

DIRECTOR DE MUSEOS Y EXPOSICIONES

Juan González-Posada M.

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

Edita: *Ayuntamiento de Valladolid*

Fundación Municipal de Cultura

Coordinador de la edición: *Juan González-Posada M.*

D.L.: VA-643-2011

Printed in Spain. Impreso en España

Diseño: *dDC*

EXPOSICIÓN

COMISARIA

Marisa Oropesa

SEGURO

Aon Gil y Carvajal

TRANSPORTE

Ordax

MONTAJE

Feltrero

DISEÑO Y REALIZACIÓN

TEXTOS

Marisa Oropesa

Javier Rubio Nombrot

Guillermo de Osma

FOTOGRAFÍAS

Pablo Linés

COORDINACIÓN

José Ignacio Abeijón

Miriam de la Maza

Índice

El arte de las galerías	
Marisa Oropesa	11
2011. El galerismo en las postrimetrías de lo analógico	
Javier Rubio Nombrot	15
Ver mejor por el arte o como acabé siendo galerista	
Guillermo de Osma	21
Obras de la exposición	27
Exposiciones de la galería Guillermo de Osma	93

El arte de las galerías

Marisa Oropesa
Comisaria de la exposición

La función de la galería de arte en sus orígenes era diferente a la que desempeña actualmente, teniendo ese nombre un sentido distinto al de hoy. Nos limitamos a pensar en la faceta comercial que conlleva, por lo tanto, en las transacciones que en ese lugar se realizan, convirtiendo al galerista en un comerciante más que forma parte del sistema económico.

Sin embargo, una galería tiene más funciones y no está tan alejada de su contexto original. El uso de esta palabra tiene sus orígenes en Florencia, cuando Giorgio Vasari (1511-1574) construyó por encargo de Cosme I de Medicis la Galleria degli Uffizi. Este edificio empezó a construirse en 1560 y hasta 1580 no fue finalizado. En él se almacenaron las obras de arte que conformaban la colección de la familia Médicis, los mecenas más importantes del Renacimiento. Tras ésta vendría la Galleria Borghese en las afueras de Roma, siendo construida a principios del siglo XVII y donde puede disfrutarse de la colección iniciada por el cardenal Scipione Borghese (1576-1633).

De este modo, el origen de la galería como tal carecía de todo tipo de significado económico, representando un espacio en el que los mecenas albergaban sus colecciones de arte.

La Historia del Arte siempre ha estado ligada a las grandes colecciones de la Antigüedad y las pinturas del Renacimiento, sin olvidar la Edad de Oro o la Holanda del siglo XVII. Sorprendentemente, no fue hasta el siglo XIX cuando se produjo un desarrollo del mercado del arte: la Revolución Industrial permitió un mayor

reparto de las riquezas, lo que conllevó a la creación de un mercado más dinámico. En consecuencia, el concepto de galería fue evolucionando, por otra parte, los artistas ya no eran artesanos que trabajaban por encargo o que se encontraban bajo la protección de los mecenas. Los pintores y los escultores estaban cara a cara ante una situación novedosa y entonces surgió la figura del intermediario entre el cliente o coleccionista y el artista. Así los marchantes de arte fueron una figura esencial para el desarrollo del arte moderno ya en el siglo XIX. La figura de un nexo de unión que acercará el arte al público era imprescindible, de ahí el nacimiento del marchante.

En una época en la que, por lo general, el artista tenía que malvivir por los pocos recursos que tenía, la figura del marchante se entendió como el nuevo mecenas de una nueva era, un protector que ponía en valor el trabajo del artista. Las obras de arte siempre han poseído un valor económico y con el aumento de las riquezas el número de los posibles coleccionistas también se multiplicó.

Desde entonces el arte cuenta con numerosos agentes que contribuyen a su difusión y a su evolución, los comisarios, los museos, los críticos de arte, los anticuarios, los mecenas, los bancos privados y, por supuesto, los galeristas.

Es esencial, llegados a este punto, nombrar a algunos de los marchantes más importantes de la Historia del Arte para entender la figura del galerista.

Un hombre imprescindible para comprender la relación entre el artista y el coleccionista fue el marchante francés Paul Durand-Ruel (1831-1922). Fue, sin duda, un precursor en la escena internacional del mercado del arte llegando a tener galerías en París, Bruselas, Londres o Nueva York. Resulta una figura clave, principalmente por el apoyo que prestó a la Escuela de Barbizon y años más tarde a los impresionistas. Trabajaba en base a unas pautas que aún hoy podríamos calificar como indispensables en un mercado dinámico e internacional: la protección del arte ante todo, la exclusividad del trabajo de sus artistas, exposiciones individuales, una red de galerías internacionales, el acceso gratuito a éstas, promover el trabajo de los artistas a través de la prensa y asociar el mundo del arte con el de las finanzas.

La francesa Berthe Weil (1865-1951) empezó como marchante de arte en los primeros años del siglo XX, fue la primera mujer galerista y la primera galerista en exponer la producción artística de las mujeres. Siempre mostraba obras de artistas jóvenes, dándoles así la oportunidad de entrar en un mercado emergente en esos años. Los espacios donde podían exponer en esa época eran casi inexistentes, mostrando sus obras en tiendas de vendedores de materiales de Bellas Artes o enmarcadores. Weil proporcionó un lugar donde se podían admirar óleos que a veces incluso estaban húmedos ya que los artistas se apresuraban en presentárselos apenas terminados para que ella los colgara en las paredes de su local. Algunos de ellos fueron Derain, Braque, Utrillo o Modigliani, hoy considerados grandes maestros. Fue además la primera marchante de Picasso en París en 1901 y de los fauvistas contribuyendo a la promoción del arte moderno, siendo una visionaria capaz de descubrir y apoyar a nuevos talentos.

Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979), además de marchante de arte fue coleccionista y escritor. En 1907 abrió una galería en París, en la rue Vignon, donde exponían Picasso, Braque, Gris y Derain. Hasta después de la primera Guerra Mundial no se asoció con André Simon con quien abrió una nueva galería. Sin él, hoy no podríamos entender el arte y no habiéramos podido disfrutar de las obras de los grandes genios del siglo pasado. Porque los marchantes no eran sólo unos comerciantes: tenían un olfato especial para distinguir a los grandes artistas, y prestaban su apoyo económico a los creadores que consideraban meritorios, estableciendo un clima familiar y posibilitando una relación entre el artista y el coleccionista.

Estos marchantes que empezaron con su ardua labor a finales del siglo XIX brindaron su incondicional apoyo a los artistas que hoy están en muchos museos del mundo. ¿Qué hubiera sido de los Impresionistas si Durand-Ruel no les hubiera apoyado económicamente? y, ¿qué hubiera sido del fauvismo sin Weil o del cubismo sin Kahnweiler? Lo más probable es que en nuestros días no pudiéramos hablar de estos movimientos y que los artistas nunca se hubieran atrevido a romper todas las barreras establecidas por los gustos académicos que predominaban en los Salones. ¿Cómo hubieran podido entrar en contacto con los coleccionistas en un mercado emergente?

Sin la figura del galerista, la frase de Pablo Picasso no hubiera cobrado sentido: “*Un pintor es un hombre que pinta lo que vende. Un artista, en cambio, es un hombre que vende lo que pinta.*”

Por eso la figura del galerista es una figura esencial e indispensable para el Arte Moderno. Esta exposición, realizada con los fondos de la Galería Guillermo de Osma, reúne obras de artistas indispensables como Picasso o Giacometti, artistas que fueron testigos de los cambios estructurales que el siglo XX exigía al Arte. Además se exponen obras de artistas como Richard Serra, descubierto por el famoso galerista Leo Castelli, demostrando que en el reconocimiento de estos grandes maestros se encuentra la sombra de grandes marchantes y galeristas.

Porque la labor de un galerista no se limita a la venta o el comercio, la labor del galerista es acercarnos al arte, participar en el desarrollo de éste y permitir que el público pueda ver las obras de los artistas en los que cree, porque como dijo Marcel Duchamp: “*Contra toda opinión, no son los pintores sino los espectadores quienes hacen los cuadros*”.

2011. El galerismo en las postrimetrías de lo analógico

Javier Rubio Nomblot

En aquellos tiempos, Pablo solía traerme unos cuantos cuadros. Yo los colgaba de una pared. Después me iba a navegar con Vlamínck. Teníamos un barco pequeño en el río. ¡Sobraba tanto tiempo en aquella época! Como mucho yo entonces vendría a tener cinco o seis clientes, incluidos los rusos Morosov y Shchukine, que pudieran estar interesados. No había promoción de ningún tipo, por supuesto. Nunca montábamos exposiciones. Ninguno nos ocupábamos de eso. Además Pablo les tenía odio. Aquellos eran buenos tiempos”.

Daniel-Henry Kahnweiler.
Mes galeries et mes peintres.
Gallimard, París, 1998.

¿El galerista, un romántico? Les aseguro que los jóvenes galeristas no lo son en absoluto. Puede que Guillermo de Osma sea un romántico: después de todo, su Tesis Doctoral versaba sobre Mariano Fortuny y Madrazo, hijo del orientalista por excelencia, y una de sus primeras y más sonadas exposiciones fue *Vistas románticas* (1994), dedicada a la visión de España que fabricaron –esas proporciones exageradas, ese *tipismo* descarado– y difundieron los viajeros románticos (exposición esta, por cierto, que acabó en la Biblioteca Nacional). Puede incluso que lo sea yo mismo, o que lo sea usted, pero lo que es seguro es que el mundo ya no es un lugar romántico. Y

mucho menos el del arte. Permítanme pues que pruebe de otra manera.

Esta mañana, en la casa de mi madre, me llamó la atención un pequeño bodegón sobre tabla que estaba sobre un aparador junto a otras pinturas. Era muy bonito y enseguida reconocí la firma. Se trata de una artista nacida en los años veinte y fallecida no ha mucho. Su currículum –veo en Internet– es el normal, está representada en un par de museos españoles y, aunque ahora no la recuerdo, la conocí y en alguna ocasión escribí algo sobre ella para *El Punto*. Supuse que mi madre lo había sacado de la habitación en la que guardamos la humildísima colección que inició mi padre, pero me equivocaba: vio esa pintura en el mercadillo del pueblo hace unas semanas, le gustó y la compró. Le costó dos euros.

Estas cosas siempre han pasado, por supuesto (y aun cosas peores, como encontrarse unas instalaciones escultóricas que días antes alababan crítica y público, tiradas en un contenedor frente a la galería), pero vivimos un momento en el que la discusión sobre el valor de las cosas –e incluso el del propio dinero– parece haberse vuelto más urgente. Hoy la inexactitud nos irrita más que nunca; incluso nos escandaliza. Vivimos bajo el yugo de la cifra y la estadística y tenemos sed de exactitud: la ciencia, me comentaba un profesor después de entrevistar a una serie de científicos eminentes para coordinar un número de la *Revista de Occidente*, ha pasado de ocuparse de “lo que se puede comprobar” a centrarse en “lo que se puede *medir*”.

Nuestra aspiración a una cuantificación total –una digitalización del cosmos o, digámoslo claramente, una cosmología digital– fue certera y tempranamente criticada por Jean Baudrillard en su *Teoría de los Simulacros*: el mapa numérico, que sustituye al mundo analógico, es virtual pero, sobre todo, *hiperreal*; es más real que lo real, deviene más fiable y creíble que lo real. Ahora bien: ¿forma parte *el dinero* de la cuantificación? ¿Es una unidad de medida? ¿De qué? ¿Es rígida, como el metro de platino e iridio de la Oficina Internacional de Pesos y Medidas de París, o elástica? Por ejemplo: ¿*realmente* vale dos euros el bonito bodegón sobre tabla de mi madre? Y ahora que lo pienso: ¿qué es la obra de arte: un producto manufacturado, o un producto financiero?



Cinco años. Eso es aproximadamente, en tiempo *medido*, lo que Guillermo de Osma y su equipo –José Ignacio y Miriam, en el suelo de cuyo despacho completamente forrado de libros hay unos pequeños espacios entre pilas de libros que les permiten poner el pie y acceder así a sus mesas llenas de libros– tardan en preparar cada una de sus exposiciones (desde que inauguraron en 1991, han hecho setenta y cuatro, además de las ferias y esto, luego volveremos sobre ello, son también otros tantos de esos cuidadísimos catálogos de Guillermo de Osma, hechos con mimo, tan estudiados y cuidados o más que la propia exposición que documentan y enormemente apreciados por bibliófilos y eruditos). El dato, el dígito, tranquiliza y orienta al Nuevo Hombre surgido del mecanicismo en el XVII y definitivamente rehecho, en el XX, a imagen de la máquina –fuerte y exacta, desdeñosa de lo arbitrario, confiable–, a apreciar –valorar, cuantificar– la exposición que ahora se presenta en Valladolid: el cuidado que se ha puesto en la elección del autor y de las obras, el rigor con el que se han seleccionado y recapitulado documentos y datos, pueden cifrarse y, consecuentemente, se vuelven *reales* (hiperreales, diría nuestro gran apocalíptico). Y así, paradójicamente, es la cifra la que permite la *especulación* –la ensoñación– con cosas tan perfectamente humanas, inútiles –infantiles– e inmensurables como son el sentido de la responsabilidad y el gusto por las cosas.

Cinco años es, también, lo que dura una carrera universitaria (Historia del Arte: una carrera para románticos); otros cinco, un postgrado *de facto* en Sotheby's Londres y Nueva York... Siete los que la galería, siguiendo el modelo de la que había abierto unos años antes en Nueva York, dedica exclusivamente a la revisión de las vanguardias históricas españolas –de los años 10 a la Guerra– y, en menor medida, de las iberoamericanas y europeas, una labor que en Madrid había iniciado la desaparecida galería Multitud y que Guillermo de Osma acomete desde posiciones científicas: en la exposición inaugural, dedicada a Torres-García y Barradas, se publicó la correspondencia inédita entre ambos artistas (diez años después Pilar García-Sedas publicaría su *Joaquín Torres-García y Rafael Barradas*

un diálogo escrito 1918-1928); publicaron los cuadernos de dibujos de Bécquer (*Le mort pour rire*, un inaudito mundo de esqueletos), que luego fueron a la Biblioteca Nacional; en *Decalcomanías surrealistas* se exponían tres de las cuatro decalcomanías que realizó Tanguy... Varias de aquellas exposiciones, como las dedicadas a Maruja Mallo o *Benjamín Palencia y el surrealismo* (cuyo planteamiento respetó el MNCARS años más tarde), abrieron la vía a ulteriores exposiciones en museos y varias de ellas viajaron a ellos, como *Picasso y los fotógrafos*, que recaló luego en Málaga y Londres. Es en aquellos años, de 1991 a 1997, cuando la galería hace, exposición a exposición, su declaración de intenciones: Óscar Domínguez, el José Caballero de los años 30, Bores (cuya exposición, significativamente, se tituló *Bores Nuevo*), el heterodoxo coleccionista Alfonso de Olivares, Esteban Lisa, Barradas, Figari... Artistas mal conocidos que son vistos bajo una nueva luz y mostrados a través de obras muy singulares, esas mismas obras poco vistas que conforman la peculiar atmósfera de esta exposición en el Museo de la Pasión.

Pero la reivindicación de una vanguardia pictórica española —o de unos concretos artistas poco *valorados*— no es solo cuestión de exquisitas exposiciones y de textos —que en muchos casos ya existen—, sino que depende también del *comercio*, porque la *cotización* de las cosas forma parte de su *cuantificación*. Es en ese sentido —obviando el hecho de que, como a Guillermo de Osma le gusta decir, “a cierta edad hay que pensar en ganarse la vida”— en el que debe interpretarse el hecho —reprobable a ojos de su maestro Pérez Sánchez— de que un historiador erudito, entusiasta y riguroso, optara por intervenir en el comercio. “Comprar una cosa y venderla más cara no es lo que yo llamaría galerismo”, me dice en ese oscuro despacho donde reina un desorden perenne. Un galerista es ante todo alguien que *defiende* a unos concretos artistas. El hecho de que la galería Guillermo de Osma trabaje esencialmente con artistas ya fallecidos o, por ser más precisos, con vanguardias desaparecidas, como son las surgidas entre los años veinte y los cincuenta, no cambia nada: la labor es la misma, en la medida en que los artistas más queridos —y más expuestos— por el galerista (por ejemplo, Barradas y Torres García, protagonistas de la exposición-manifiesto inaugural,

Moreno Villa, Maruja Mallo, de quien está por hacer un catálogo razonado en colaboración con Pérez de Ayala y cuyo archivo, junto con 400 dibujos, adquirió la galería, como adquirió el de Eduardo Westerdahl, que contenía catálogos, libros, postales., Víctor Brauner, algunas de cuyas piezas fueron luego compradas por el Pompidou y el Reina Sofía, Manuel Ángeles Ortiz, María Blanchard, José de Togores, Luis Fernández, Viñes, Barcala, Planasdurá, José Gurvich...) están, en su opinión, insuficientemente valorados y deben por tanto ser *defendidos*; su forma de ser galerista es, sobre todo, coherente con la forma de ver del historiador (el historiador no se siente cómodo cuando opera con “la actualidad”, con “lo que está pasando”) y no consiste –como a veces ocurre– en un mero comercio con *valores* seguros.



Conviene señalar pues que las obras aquí reunidas forman parte de la colección de la galería, no de la particular del galerista. Éstas acaso pudieran dar pie a otra exposición, más centrada en la figura y la personalidad de su propietario, pero se trata en este caso de poner en evidencia tanto las intenciones del galerista como tal, cuanto su forma de desarrollar su trabajo. De ahí que la exposición se haya dividido en cuatro bloques temáticos que hasta cierto punto reflejan la evolución de la galería, desde esa inicial dedicación exclusiva a los aspectos menos conocidos de las primeras vanguardias españolas, hasta los últimos años, más eclécticos (*Luis Gordillo, 1960*, Eduardo Chillida, *Sculptures, paintings and works on paper* de Richard Serra, *Geometrías de Rodchenko a Sol LeWitt, Antoni Tàpies 1950-2000*, Dis Berlin, etc.), pasando por la paulatina aproximación al arte español y europeo de los 50 (*Arte español del los 50*, que viajó a la Fundación Picasso de Málaga, *José Caballero años 50*, Washington Barcala, Granell, Guerrero, Michaux, Esteban Vicente, Ramón Gaya, Saura, Feito, Rivera y Millares, etc.).

El espectador detectará enseguida la rareza de las piezas, muchas de las cuales –por ejemplo en el caso de los pintores de la

Generación del 27— pertenecieron a escritores, poetas e intelectuales de la época, como el cuadro de Barradas, que fue de Martínez Sierra: el grabado *Toro atacando a un caballo* (1921) de Picasso, por ejemplo, es uno de los pocos grabados para los que Picasso hizo un dibujo previo, que también se expone; el Palazuelo, el Albers, el Gaya —que está dedicado a Pérez Sánchez—, el Equipo 57, el Bores, el Rabascall —un conceptualista perfectamente desconocido—, el Planasdurá, el Blanchard, el Brauner, el Togores..., son piezas insólitas, que muestran siempre facetas desconocidas del artista. Y reparará también en que en cada uno de estos capítulos las obras de los artistas españoles de las distintas vanguardias —cubistas y poscubistas, informalistas y geométricos, conceptuales...— dialogan con las de autores extranjeros que, en muchos casos, serán más conocidos por el público español que los nuestros. Evidentemente, esa confrontación es fundamental para Guillermo de Osma por las razones que se han mencionado: una defensa de las vanguardias españolas se lleva a cabo necesariamente frente a las de otros países, como Francia, Italia, Alemania y no digamos los Estados Unidos, que hace décadas que han impuesto a sus artistas en el circuito internacional. No forma parte del propósito de este texto, y mucho menos de la exposición, poner de relieve las enormes diferencias de precio que en ocasiones existen entre las piezas de unos y otros: las obras, así confrontadas, habrán de defenderse por sí mismas y evidenciar lo que deban. Pero señalemos, por seguir con nuestra antiromántica digitalización del mundo, que tales diferencias existen y pueden llegar a ser abrumadoras —y abrumadoramente injustas— para llamar la atención del espectador sobre un hecho tan elemental como es que la potencia del galerismo y del coleccionismo en un país es la que a la postre permite que los artistas de ese país sean reconocidos —de nuevo, *valorados*— internacionalmente: son los galeristas y los coleccionistas quienes fijan los precios y, por tanto, permiten *medir* la calidad de los artistas; y tal cuantificación, no lo dudemos ni por instante, importa y determina. Siempre ha sido determinante —¿quién se fiaría de un artista que no interesa a los coleccionistas de su propio país?— y hoy, sencillamente, es parte del juego del arte.

Ver mejor por el arte o como acabé siendo galerista

Guillermo de Osma

Lo normal es que hubiera hecho mi vida dando clases en un instituto, con suerte hubiera podido trabajar en un museo o en la universidad, pero por esos vaivenes de la vida he acabado siendo galerista.

Nací en Bilbao hace cincuenta y ocho años. Mi padre era y es un gran melómano y de niño he estado sentado en las rodillas de Mirella Freni y Mario del Monaco, pero su profesión estaba muy alejada del mundo del arte. Desde joven tuve una enorme afición por la lectura, la música y el arte. Leía a Max Aub y Oscar Wilde, escuchaba Stockhausen y Bach y devoraba con insaciable curiosidad cuadros e imágenes de todo tipo y época, a través de cualquier revista, libro o estampa que cayera en mis manos. Me gustaban particularmente los prerrafaelistas, el simbolismo y el fin del siglo XIX, el gótico tardío, Mondrian y lo constructivo, y sobre todo, la frescura y el no dar nada por hecho de Dada. El arte más contemporáneo, por ser rompedor, original y novedoso tenía para mí un atractivo muy poderoso y fascinante ya que abría posibilidades insólitas al extenso y variado universo formal y visual que era mi alimento cotidiano. Empecé a viajar y ampliar horizontes. Este frenético descubrir y querer saber más lo compartía con un grupo de amigos. En 1972 tuvimos la buenísima idea de acudir a los Encuentros de Pamplona. La experiencia de los Encuentros donde oímos a John Cage y a Steve Reich, donde el arte conceptual y los happenings invadieron paseos

y plazas de la tranquila ciudad reafirmó mi pasión por los nuevos derroteros del universo creativo. *Ver mejor por el arte* era el lema de una de las hojas, a modo de *papillon* surrealista, que los artistas entregaban por las calles y en el fondo era así de sencillo: el arte servía y sirve para ver mejor el mundo, gozar, aprender y ensanchar horizontes y a fin de cuentas para vivir mejor. Me empeñé —lo tenía muy claro— en estudiar Historia del Arte. Para cincuenta chicas que había en clase éramos tres chicos. Tuve la suerte de tener dos grandes profesores: Alfonso Pérez Sánchez y Julián Gallego que me ayudaron a poner orden en mi indigestión visual y me enseñaron mucho. Fueron los felices años de aprendizaje sin mayores responsabilidades.

Terminé la carrera y había que plantearse de qué iba a vivir uno, lo que no era fácil con una licenciatura de Historia del Arte. Tenía ganas de salir de España y pocas semanas después estaba en Londres donde me apunté a un *training* en Sotheby's. En enero de 1977 me ofrecen un trabajo en el departamento de pintura impresionista y moderna. Mi reacción instintiva fue decir no, nunca había pensado dedicarme al comercio del arte y quería seguir con mi carrera: investigación y tesis doctoral. Se quedaron sorprendidos de que un jovencuelo como yo les dijera que no y me propusieron que me lo pensara, y que volviéramos a hablar en diez días. Dormí poco todos esos días, no paraba de darle vueltas a la propuesta. Una importante casa de subastas me ofrecía un trabajo y un sueldo. Hablé con mis profesores. A Alfonso en particular le pareció fatal, debía volver y seguir mi carrera académica. Le dije que eso era lo que deseaba hacer, pero aunque fuera poco, necesitaba empezar a ganar algo de dinero. Me contestó que eso era muy difícil tanto en la universidad como en los museos. En los 70's el mundo del arte era mucho más limitado que el de hoy y él no tenía nada para ofrecerme. Comercio y Academia eran entonces dos mundos separados y antagónicos. En España, anticuarios y marchantes eran para los historiadores gente sospechosa y el mundo del comercio era —simplificando— la corrupción. Más tarde comprendí que muchos objetos y cuadros se habían salvado, se habían identificado y dado a conocer gracias a los comerciantes y que a menudo estos sabían mucho más que historiadores y conservadores. Habían aprendido con cuadros de verdad,

no con fotografías en blanco y negro, y tenían un ojo mucho más hecho.

Finalmente, y después de algunas noches de insomnio y dudas llamé a mi mejor amigo. Hombre inteligente y de ideas claras, me preguntó si firmaba un contrato. Le dije que no y respondió: “Pues entonces empieza y si no te gusta lo dejas”. Y eso hice.

Aprendí lo que no se aprende en la universidad: la dimensión real de una obra de arte, su lado físico y material. Teníamos que catalogar los cuadros y para eso había que palparlos, examinarlos por delante y por detrás, analizar etiquetas, marcas y números de inventario, establecer el estado de conservación, su procedencia, su *pedigree*. Aprendí que no solo existían los grandes maestros, sino que había cantidad de artistas menores que no había oído jamás mencionar en la universidad y que muchos de ellos no eran nada menos sino al contrario, francamente buenos. Aprendí que incluso de los menos conocidos existían falsificaciones. No parecía tener mucho sentido el esfuerzo de hacer un falso de algo de poco valor, pero así era. Además de determinar si las obras que llegaban al departamento eran auténticas –para los casos de duda había expertos con mucha más experiencia–, si eran relevantes o mediocres, había que ponerles un valor económico, una estimación. La biblioteca y el archivo del departamento eran completísimos, y allí se guardaban las referencias de las obras que se habían vendido a lo largo de años, ayuda inestimable para establecer el valor. Los dos años que pasé en Londres fueron un complemento fantástico a mi formación teórica. Las lecturas de los textos fundamentales de la Historia del Arte y las imágenes en blanco y negro o en un color un tanto pasado –la famosa filmina o diapositiva– tomaban ahora cuerpo y sustancia con la experiencia física del cuadro. La Historia del Arte era así mucho más rica y variopinta, menos lineal, menos convencional, en la que convivían las grandezas con las miserias. A la historia de la creación artística se unía la del gusto y la de la percepción de la obra de arte.

Después de dos años dejé Sotheby's para seguir con mi trabajo sobre Mariano Fortuny y Madrazo. Se publicó en forma de libro en 1980 –*Mariano Fortuny: His Life and Work*–, año en que trabajé en un museo en Lyon. Cuando acababa mi contrato en el museo,

Sotheby's me ofreció ir a Estados Unidos para ocuparme de América Latina. Entonces era el único español que había trabajado en la casa. Llegué a Nueva York en noviembre de 1980. La América española me maravilló. Todo el mundo hablaba nuestro idioma, era como estar en casa, una casa más exótica y fantasiosa.

Siempre me ha gustado ser independiente y decidir lo que quiero hacer y como. Así que en marzo de 1983 abrí con cuatro socios una galería en Nueva York. En enero de 1989 mi mujer y yo decidimos instalarnos en Madrid. Nunca había trabajado en España, fue todo un aprendizaje. Al principio tuve una oficina y viajaba constantemente. En 1991 inauguré en Madrid la galería con la exposición "*Barradas-Torres García*", marcando lo que sería su programa fundamental: la revisión de la vanguardia histórica española –bastante olvidada y a la que había que visitar– latinoamericana y europea.

He querido siempre combinar mi formación académica, el trabajo de investigación, con la actividad comercial. Con todas las exposiciones hemos producido un catálogo. El primero –*Barradas-Torres García*– marcó el tono. Diseñado por Andrés Trapiello y Alfonso Meléndez, incluía textos de Robert Lubar y Juan Manuel Bonet y en él publicamos la correspondencia inédita de Torres García con Guillermo de Torre, anotada por Mario Gradowczyk. A este le han seguido más de setenta.

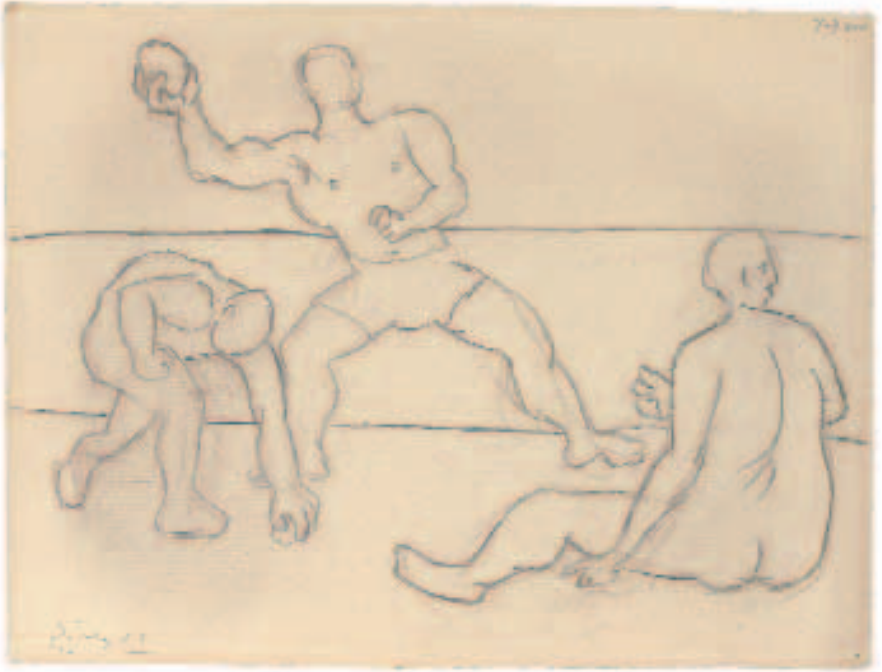
Ser galerista, profesión a la que al principio miraba, con el prurito del historiador, con cierto recelo, me ha dado una enorme independencia y muchas satisfacciones. La semilla de muchos artistas que he presentado: Maruja Mallo, Óscar Domínguez, Barradas, Manuel Ángeles Ortiz... ha visto su fruto posteriormente en exposiciones antológicas en los grandes museos.

La galería es como una hidra con dos cabezas. Es un comercio y como tal debe ser rentable, lo que a menudo supone un desafío no siempre fácil, pero que obliga a aguzar el ingenio, avanzarse al gusto del momento y mirar siempre adelante. La galería es al mismo tiempo un espacio cultural gratuito y abierto al público, que ofrece una variedad extraordinaria de exposiciones con arte de todo tipo. Pensemos en esa fecunda trama urbana que formamos las galerías de una ciudad como Madrid.

El galerista es un puente necesario entre el coleccionista, el crítico, el conservador, el público y el artista. Pero es algo más que un intermediario. Para que esa relación, espectador-artista, tenga éxito, debe, en cierto modo, iniciarse en las artes de los médiums y ejercer de chamán. El galerista tiene que tener el don de elegir y decidir lo que va a defender entre miles de artistas de todo el planeta, y además ser capaz de predecir y adivinar el futuro. No sólo debe saber presentar e interpretar sino también entender el espíritu de lo que expone y hacerlo accesible.

Tener una visión, saber elegir y acertar, facilitar la comunicación y la comprensión del artista con el resto de los mortales sólo puede ser cosa de magos.

Obras de la exposición



Pablo Picasso (1881-1973). *Homme lançant une pierre*, 1920, carboncillo sobre papel, 47,4x62,5 cm



Pablo Picasso (1881-1973). *Toro atacando a un caballo*, 1921, lápiz sobre papel, 25x36 cm



Pablo Picasso (1881-1973). *Toro atacando a un caballo*, 1921, aguafuerte, 18x24 cm



Georges Braque (1882-1963). *Mandoline, partition et vase des fleurs*, c.1921, gouache, carboncillo y lápiz sobre papel pegado a cartón, 15x22 cm



André Lothe (1893-1983). *Les footballeurs*, 1918,
óleo sobre lienzo, 46x55 cm



Albert Gleizes (1881-1953). *Composición*, 1921,
óleo sobre tabla, 27x21,5 cm



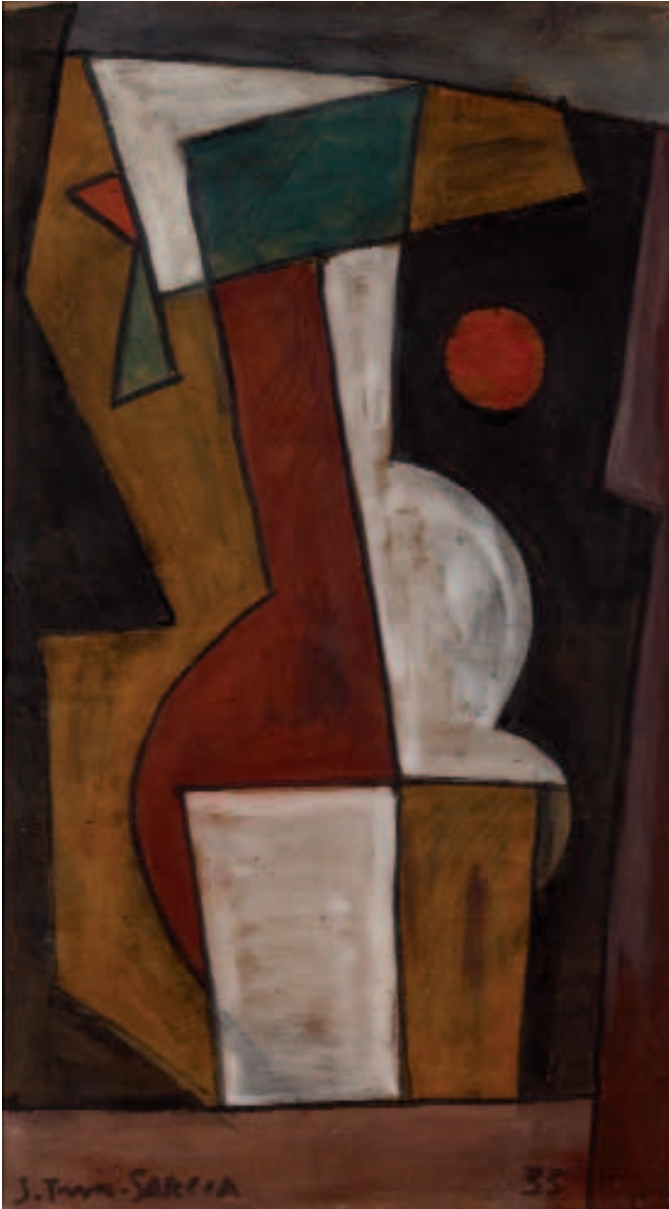
Juan Gris (1887-1927). *Homme au chapeau* (Retrato de Alice Toklas), 1924, lápiz, tinta y ceras sobre papel, 24x19 cm



María Blanchard (1881-1932). *La gourmandise*, 1924, óleo sobre lienzo, 116x73 cm



Rafael Barradas (1890-1929). *Mariposas de Hungría*, 1918,
óleo sobre cartón, 50x47 cm



Joaquín Torres-García (1874-1949). *Guitarra*, 1935, óleo sobre papel pegado a tablero, 83x47 cm



Le Corbusier (1887-1965). *Cap Martín*, 1930-59, técnica mixta sobre cartón, 29x46 cm





Joan Miró (1893-1983). *Composición*, 1974,
tinta china y gouache sobre papel japonés, 41,5x41,5 cm



Giorgio de Chirico (1888-1978). *Piazza d'Italia*, c.1950, óleo sobre lienzo, 40x50 cm



Victor Brauner (1903-1966). *Volcan en erupcion*, 1930,
óleo sobre lienzo, 50x73 cm



Victor Brauner (1903-1966). *Le Sigle V*, 1963, óleo sobre lienzo, 63x56 cm



Óscar Domínguez (1906-1957). *Arquitectura y personajes*, 1955,
óleo sobre tabla, 92x122 cm



Man Ray (1890-1976). *Peinture naturelle*, 1959,
óleo sobre tabla, 46x38 cm



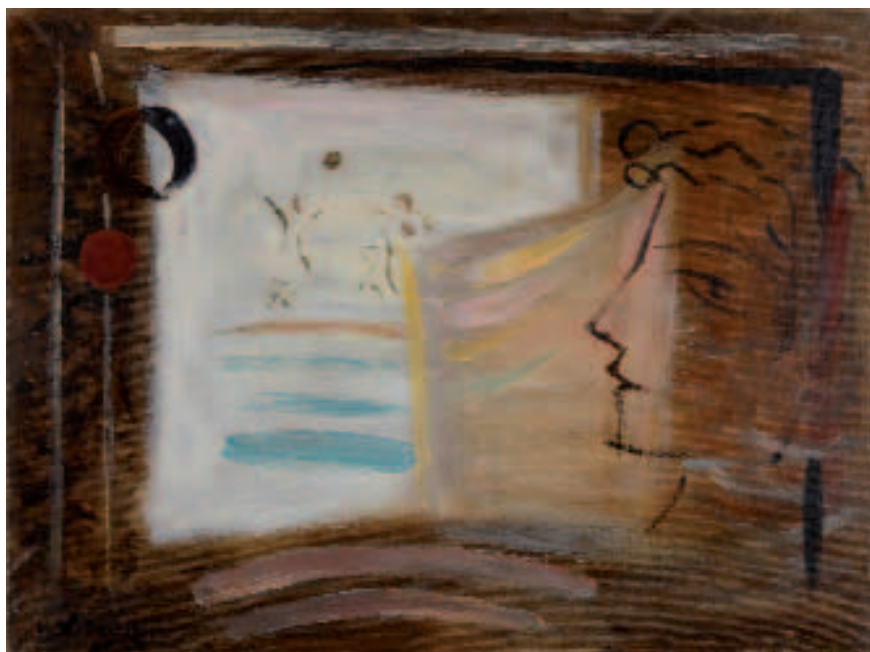
José de Togores (1893-1970). *Reunión*, 1930,
óleo sobre lienzo, 81x100 cm



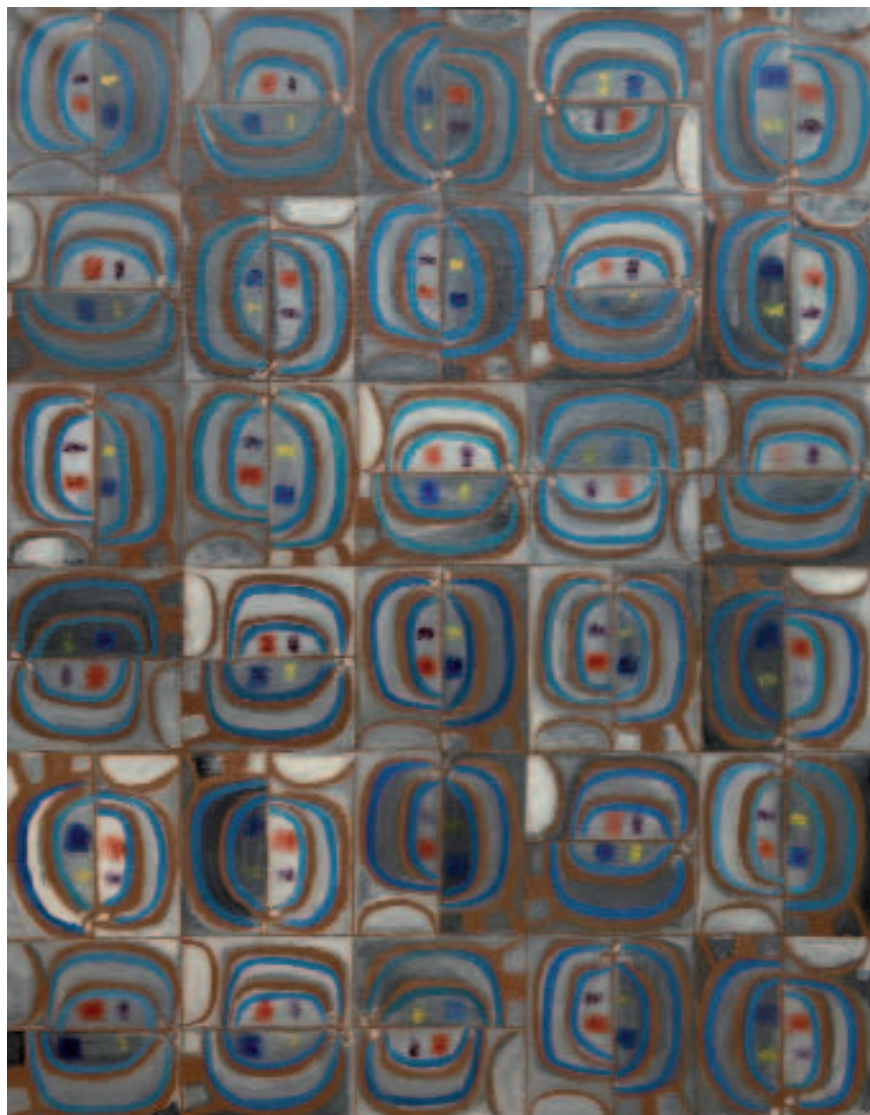
Alfonso Olivares (1898-1936). *Composición (Escultura Brancusi)*, 1928, óleo sobre lienzo, 80x63 cm



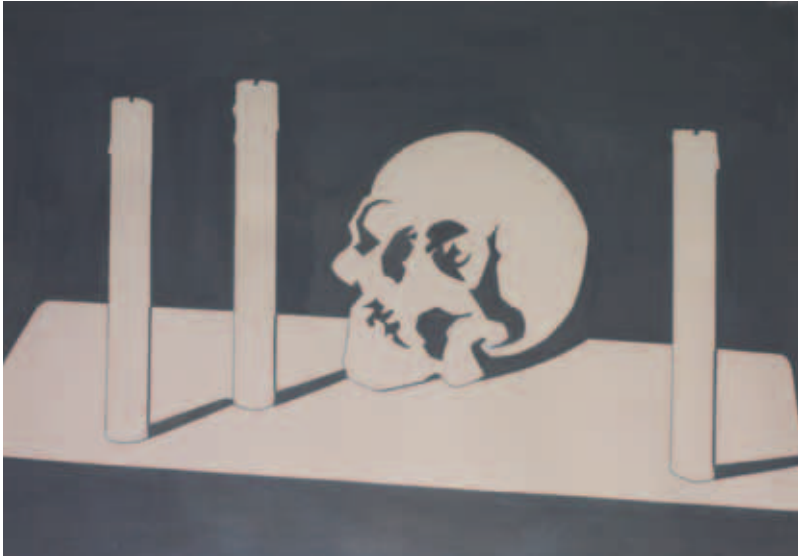
Francisco Bores (1898-1972). *Lumière bleue*, 1936,
óleo sobre lienzo, 65x81 cm



Hernando Viñes (1904-1993). *Cabeza y personajes en la playa*, 1928,
óleo sobre lienzo, 45x60 cm



Manuel Ángeles Ortiz (1895-1984). *Cabezas múltiples*, 1979,
óleo sobre lienzo, 198x146 cm



Luis Fernández (1900-1973). *Crâne et bougies*, c.1966, gouache sobre cartulina, 37x54 cm



Benjamin Palencia (1894-1980). *Cuatro figuras*, 1932, tinta china sobre papel, 48x67 cm



Maruja Mallo (1902-1995). *Estampa*, 1927,
tinta y lápices de colores sobre papel, 31x44 cm



Maruja Mallo (1902-1995). *Naturaleza viva*, 1942, óleo sobre tablero de artista, 42x30 cm



Eugenio Granell (1912-2001). *Las Ruedas de la fortuna*, 1947, óleo sobre lienzo, 50x40 cm



José Gurvich (1927-1974). *Pareja construida en rayitas talladas*, c.1965, óleo sobre madera incisa, 38,5x24 cm



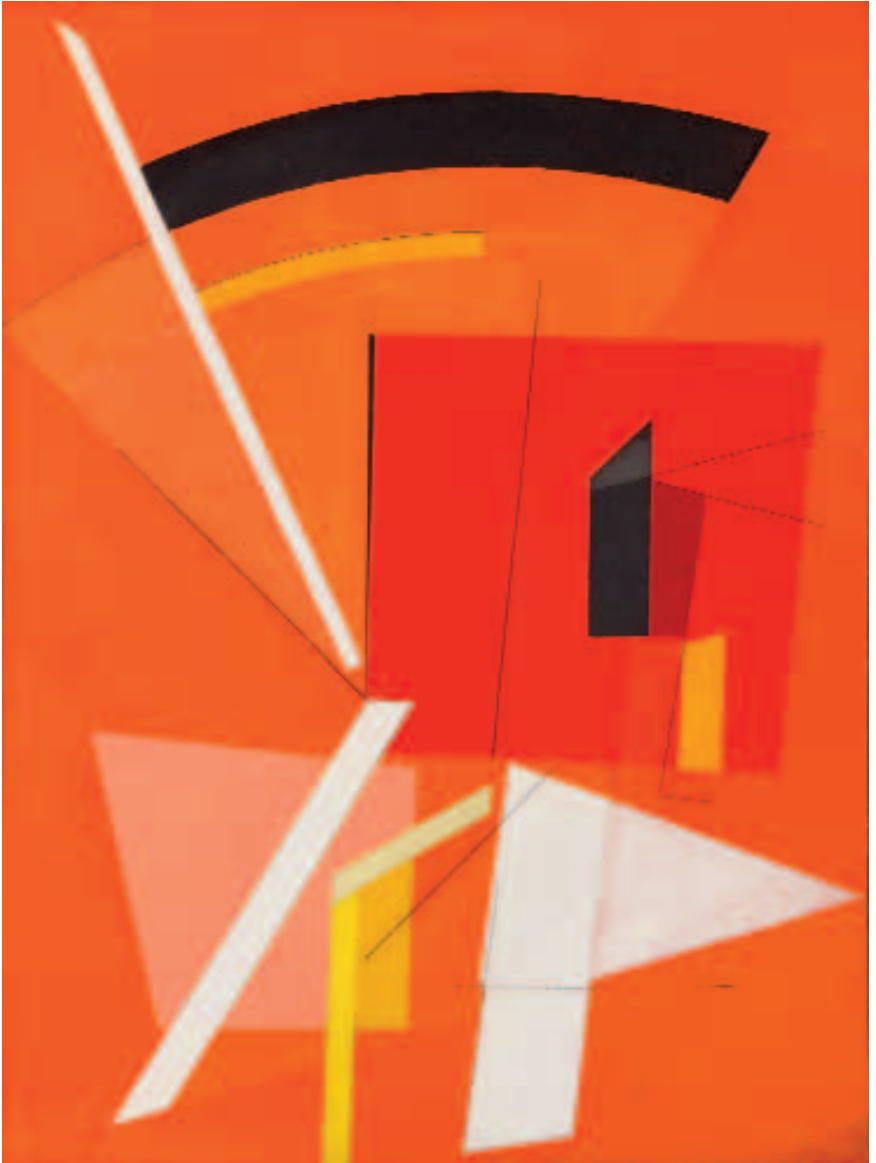
Roberto Matta (1911-2002). *Sin título*, c.1965,
óleo sobre lienzo, 33x40 cm



Ramón Gaya (1910-2005). *Homenaje a Velázquez*, 1946,
óleo sobre lienzo, 60x70 cm



Enric Planasdurá (1921-1984). *Composición*, 1953,
acrílico sobre lienzo, 89x146 cm



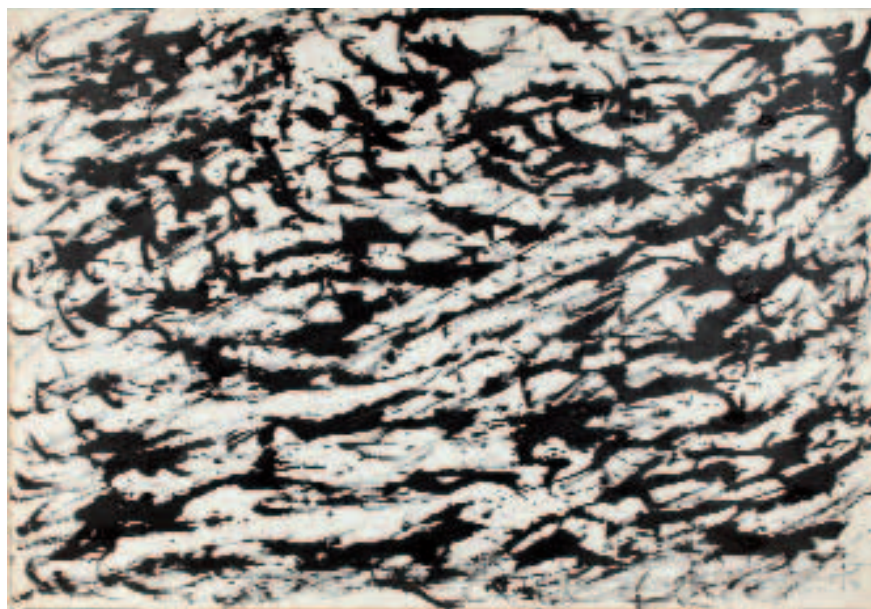
Pablo Palazuelo (1916-2007). *Festivo*, 1954,
óleo sobre lienzo, 80x70 cm



Equipo 57 (1957-1965). *Sin título*, 1958,
óleo sobre lienzo, 54x65 cm



Victor Vasarely (1908-1997). *Composición*, c.1950
collage sobre cartulina, 25x20 cm



Henri Michaux (1899-1984). *Composición*, 1960,
tinta china sobre papel, 75x108 cm



Antoni Tàpies (1923-). *Marró amartelliat*, 1986,
técnica mixta sobre tabla, 65x81 cm



Eduardo Chillida. *Sin título (Lurra G-69)*, 1985,
tierra cocida, 21x33x27 cm.



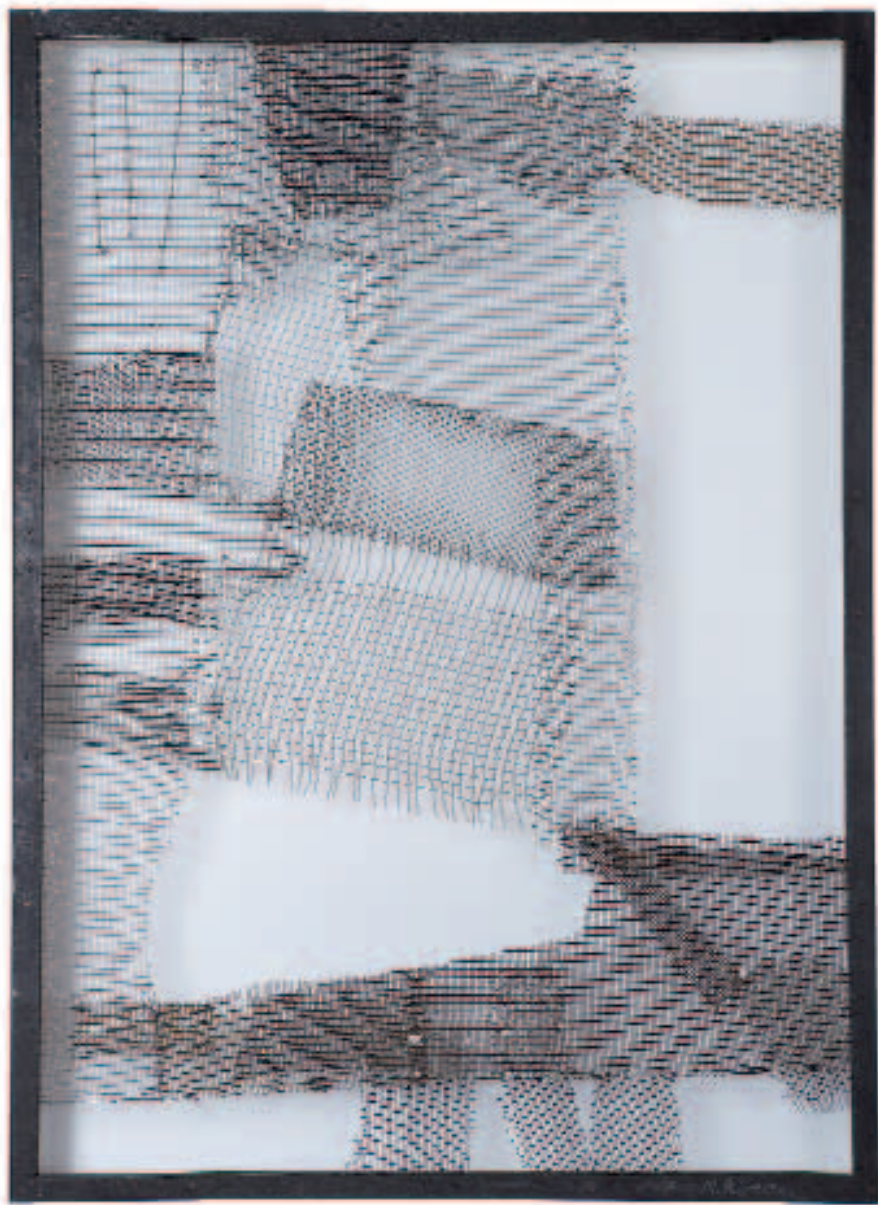
Eduardo Chillida (1924-2002). *Gravitación*, 1994,
papel y cuerda, 22,5x28,3 cm



Manuel Millares (1926-1972). *Cuadro*, 1970,
Acrílico sobre arpillera, 46x55 cm



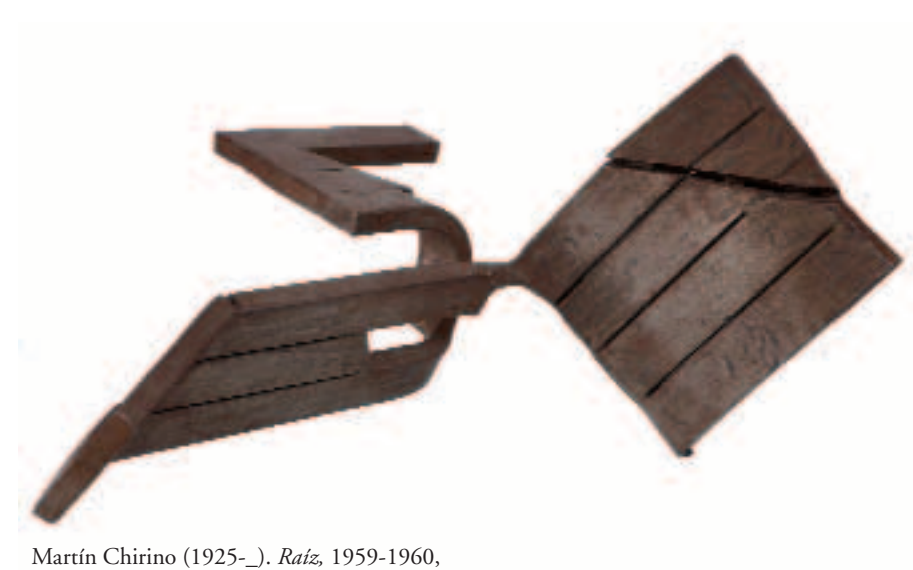
Antonio Saura (1930-1998). *Retrato imaginario de la Duquesa de Eboli*, 1967, óleo sobre lienzo, 130x97 cm



Manuel Rivera (1928-1995). *Composición VIII*, c.1956-57,
malla metálica, 100x72,5 cm



Lucio Muñoz (1929-1998). *El castillo*, 1959,
técnica mixta sobre madera, 140x150 cm



Martín Chirino (1925-...). *Raíz*, 1959-1960,
hierro forjado, 35,5x60x73 cm



Luis Feito (1929-). *Diptico*, 1966,
óleo sobre lienzo, 154x100 cm



Rafael Canogar (1935-...). *Pintura*, c. 1959,
óleo sobre lienzo, 73x61 cm



Esteban Vicente (1903-2001). *Sin título*, 1992,
óleo sobre lienzo, 125x167 cm



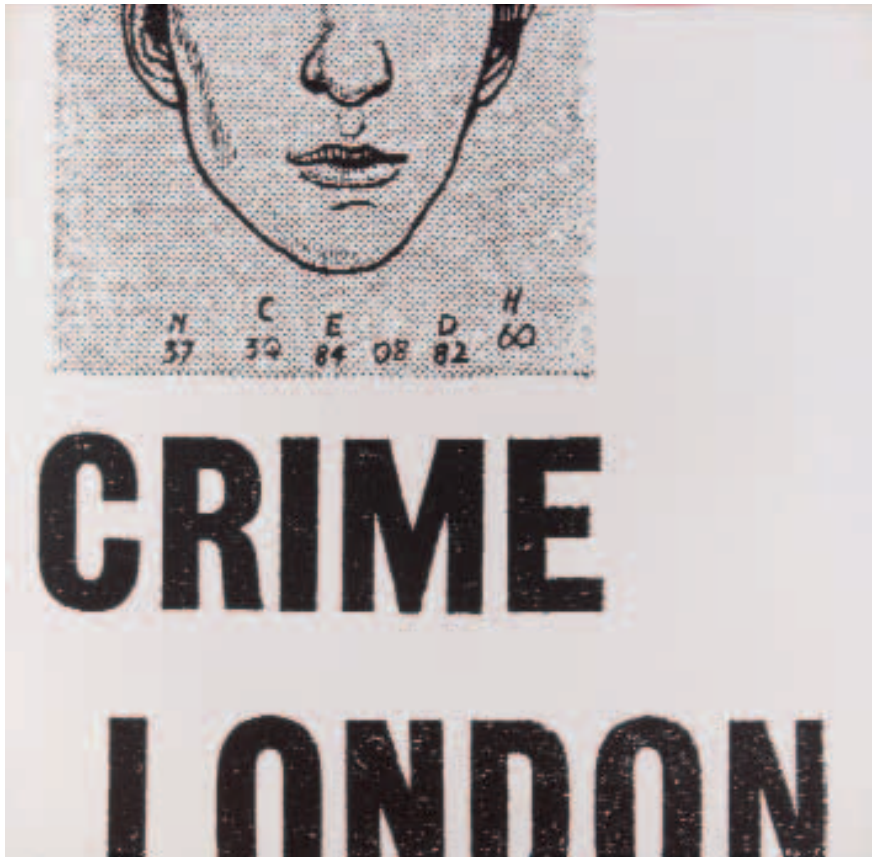
José Guerrero (1915-1994). *Rojo Sombra*, 1987,
óleo sobre lienzo, 127x99 cm



Arman (1928-2005). *Amor*, 1963,
pareja de figuras en bronce sobre madera, 60x73x10 cm



Arman (1928-2005). *Tuez-les tous, dieu reconnaitra les siens*, 1964,
técnica mixta, caja de plexiglás, 60x60x60 cm



Joan Rabascall (1935-). *Crime London*, 1971,
tinta y emulsión sobre lienzo, 120x120 cm



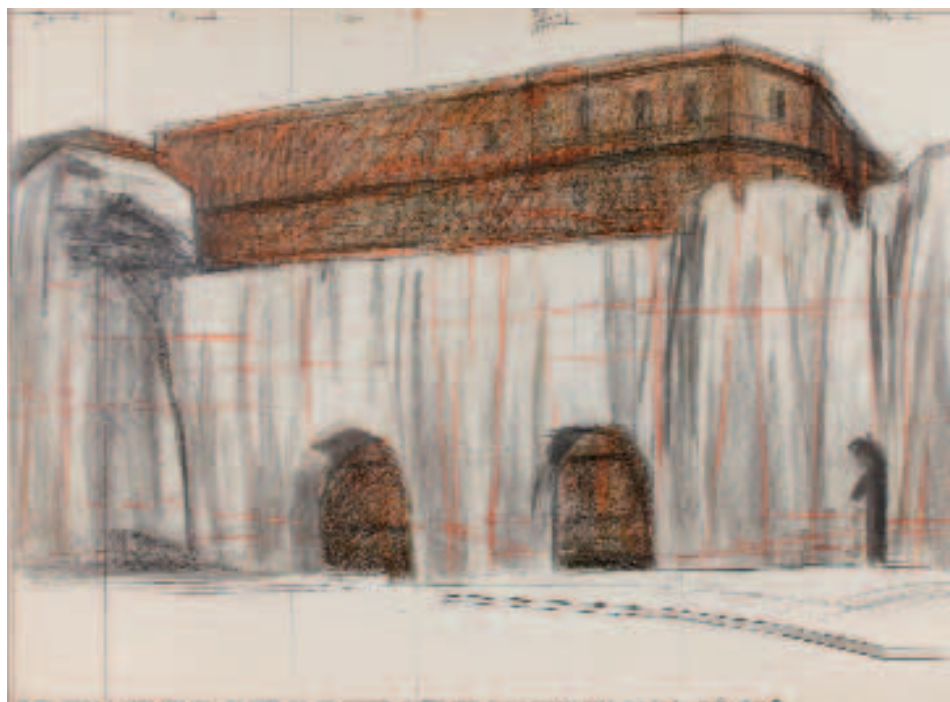
Eduardo Arroyo (1937-). *Bonaparte*, c. 1973,
óleo sobre lienzo, 100x82 cm



Equipo Crónica (1964-1981). *La Lámpara*, 1977,
acrílico sobre lienzo, 83x53 cm



Alexander Calder (1898-1976). *Composición*, 1976,
Gouache sobre papel, 58x77,5 cm





Christo (1935-). *The Wall (project for a wrapped roman wall)*, 1973, lápiz, carboncillo, pastel y ceras sobre papel pegado a cartón, 80x241 cm



Anthony Caro (1924-). *Table piece CCCCXXII*, 1977-79,
acero y hierro barnizado, 78,7x122x58,4 cm



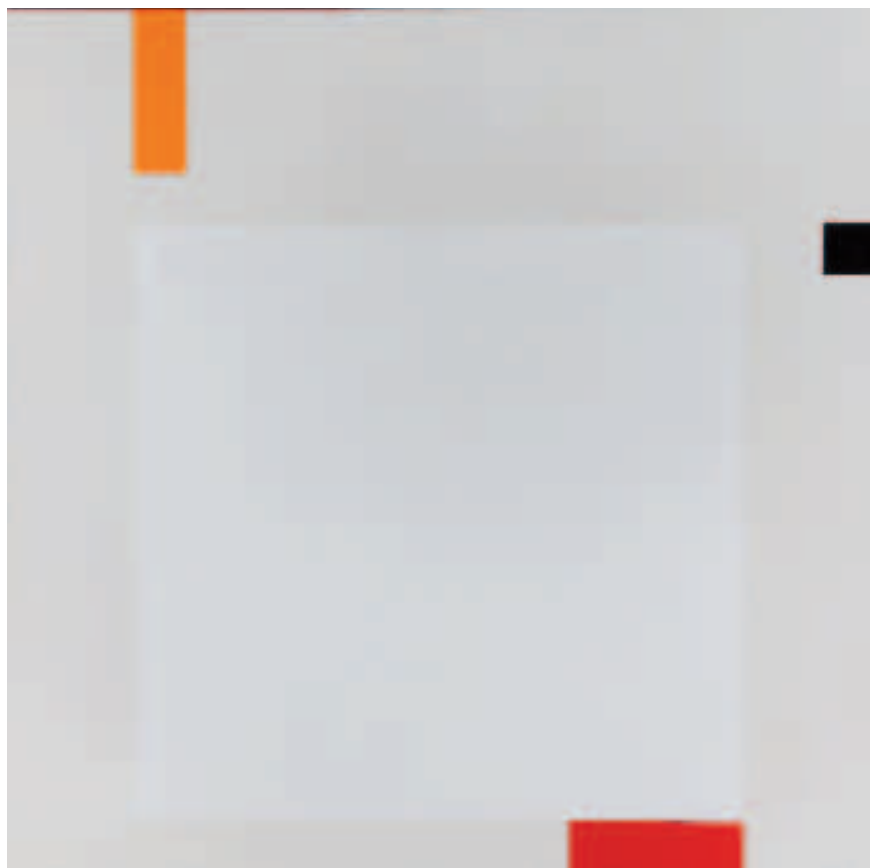
Richard Serra. *Cambria*, 1991,
óleo en barra sobre papel hecho a mano, 182,2x91,4 cm



Richard Serra (1939-). *Proyecto para Plaza del Callao, Madrid*, 1981, acero, 123x61x61 cm



Sol Lewitt (1928-2007). *Composición*, 1989, gouache sobre papel, 75,5x56 cm



César Paternosto (1931-). *Señales rítmicas 5*, 2010, óleo y técnica mixta sobre tela, 100x100 cm



Washington Barcala (1920-1993).
Paisaje con arquitecto y mi mano izquierda gris de invierno,
técnica mixta sobre lienzo, 108x168 cm



Carmen Calvo (1950-). *Cristales (dos obras)*,
técnica mixta, collage y cristal, 50x50 cm



Dis Berlin (1959-). *La bella y la bestia*, 2007-08,
óleo sobre lino, 89,3x130 cm

Exposiciones de la galería
Guillermo de Osma

- 1991 “Barradas-Torres-García”
- 1992 “Maruja Mallo”
- 1993 “Xul Solar”
“Ismos. Arte de Vanguardia (1910-1936) en España”
- 1994 ”Benjamín Palencia y el Surrealismo (1926-1936)”
“Vistas Románticas de España”
“Óscar Domínguez (1906-1957)”
- 1995 “Barradas- Figari- Torres-García. Dibujos y acuarelas”
“Picasso y los Fotógrafos”
“José Caballero: Los años 30”
- 1996 “Ismos. Arte de Vanguardia(1910-1936) en España”.
“Decalcomonías Surrealistas (1936-1938)”.
“Bores Nuevo”
- 1997 “La España Romántica (1830-1860)”
- 1998 “Alfonso de Olivares (1908-1936)”.
“José Guerrero. Color y Gesto (1947-1969)”
“Esteban Lisa (Toledo 1895-Buenos Aires 1983)”

- 1999 “Rafael Cidoncha. Interiores de Museos”
“José Moreno Villa: Óleos, dibujos, grabados, grafumos
y un alambre”
“Vanguardia sobre papel (1900-1950)”
“Eduardo Westerdahl-Óscar Domínguez:
Una colección documental”.
“Dis Berlin. El rocío de los sueños”
- 2000 “José Gurvich (1927-1974)”
“Gabriel Celaya; obra pictórica, 1928-1935”
“Ismos (1910- 1939). Arte de Vanguardia en Europa”
“Torres-García: construcciones en madera”
- 2001 “Óscar Domínguez (1906-1957)”
“Ver a Picasso. La relación de Picasso
con los artistas españoles”
“Willi Wakonigg y su mundo”
“Juego de Bodegones”
“Washington Barcala (1920-1993)”
“Cubismos (1910-1930)”
- 2002 “Manuel Ángeles Ortiz”
“Vanguardia sobre papel”
“Maruja Mallo: Las Naturalezas Vivas”
“Ramio Tapia: Años 50”
- 2003 “Volúmenes del siglo xx”
“Eugenio Granell(1912-2001)”
“Rafael Alberti. A la pintura”
“José Caballero: Los años 50”
“Luis Gordillo, 1960”
“Eduardo Chillida (1924-2002)”
- 2004 “Surrealismos”
“Horacio Coppola: De la Bauhaus a Buenos Aires”
“Picasso-Miró”
“Dis Berlin. Laboratorio de Misterios”

- 2005 “La Pintura del 27”
 “Eduardo Momeñe: Fotografías en Europa”
 “Desmond Morris: Pintor Surrealista”
 “De Goya a Picasso (1800-1900)”
 “Carmen Calvo: Personajes a través del espejo”
- 2006 “César Paternosto: Marginalidad, desplazamientos y ritmos”
 “Le Corbusier: Obra plástica”
 “Óscar Domínguez: Decalcomanías”
 “Francisco de Goya. Los Grabados”
- 2007 “Arte español de los 50”
 “Richard Serra: Escultura, pintura y obra sobre papel”
 “Aurelio Suárez” .
 “Colección de Arte Contemporáneo Shelter”
 “19 Esculturas de la segunda mitad del siglo XX”.
- 2008 “María Blanchard- Albert Gleizes”
 “Nicolás de Lekuona”
 “Juego de Arquitecturas”
 “Geometrías: de Rodchenko a Sol Lewitt”
- 2009 “Antoni Tàpies (1950-2000)”
 “José María Iglesias. Bienal de Venecia, 1972”
 “Óscar Domínguez. La última década (1947-1957)”
 “Luis Fernández”
- 2010 ”César Paternosto: La visión integral”
 “Los Granell de André Bretón”
 “José Alemany (Blanes 1895-Propincetown 1951)”
 “Victor Brauner (1903-1966)”
 “Ramón Gaya. Los exilios (1939-1959)”
- 2011 “Joaquín Torres-García. 55 dibujos inéditos”
 “Yves Zurstrassen: Obra reciente”
 “Metal: Germaine Krull y la fotografía industrial (Años 20-30)”
 ”Construyendo Utopías: De De Stijl a la New Bauhaus”

