

TABLA DE CONTENIDO

ÍNDICE DE IMÁGENES	4
INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO PRIMERO. LA PRIMERA EXPOSICIÓN ANUAL DE LA ESCUELA DE BELLAS ARTES (1886): LA CRÍTICA DE ARTE Y LA GÉNESIS DEL CAMPO ARTÍSTICO	39
1.1 ASPECTOS IDEOLÓGICOS DEL CONTEXTO POLÍTICO, SOCIAL Y CULTURAL: POSIBILIDADES Y LÍMITES DEL CAMPO ARTÍSTICO	42
1.2 LAS PRÁCTICAS DE LA CRÍTICA DE ARTE COMO AGENTES Y EFECTOS DEL CAMPO ARTÍSTICO	52
1.2.1 La crítica de arte de Ángel Cuervo: la legitimación de la academia y del academicismo en el proceso de configuración del arte nacional.....	55
1.2.2 La crítica de arte de Rafael Espinosa Guzmán: la tradición artística nacional y la valoración estética	63
1.2.3 La crítica de arte de Alberto Urdaneta: la gestión, promoción y crítica cultural en la configuración del campo artístico	69
1.2.4 La crítica de arte de Pedro Carlos Manrique: las condiciones de la posibilidad para la consolidación del campo artístico	77
CAPÍTULO SEGUNDO. LA EXPOSICIÓN DE BELLAS ARTES DE 1899: LA CRÍTICA DE ARTE, ESCENARIO DE CONFRONTACIÓN POLÍTICA Y ESPACIO DE DEBATE ESTÉTICO	86
2.1 ASPECTOS IDEOLÓGICOS DEL CONTEXTO POLÍTICO, SOCIAL Y CULTURAL: POSIBILIDADES Y LÍMITES DEL CAMPO ARTÍSTICO	89
2.2 LAS PRÁCTICAS DE LA CRÍTICA DE ARTE COMO AGENTES Y EFECTOS DEL CAMPO ARTÍSTICO	106
2.2.1 La crítica de arte de Max Grillo: el debate entre la valoración estética y la confrontación política	107

2.2.2 La crítica de arte de Jacinto Albarracín: la crítica de la crítica de arte y la confrontación política.....	113
2.2.3 La crítica de arte de Charles de Gouffra: el debate estético del impresionismo y/o la necesidad de la contextualización del mismo.....	125
CAPÍTULO TERCERO. LA EXPOSICIÓN DE 1904: LA CRÍTICA DE ARTE COMO DEBATE ESTÉTICO Y RENOVACIÓN DEL CAMPO ARTÍSTICO	134
3.1 ASPECTOS IDEOLÓGICOS DEL CONTEXTO POLÍTICO, SOCIAL Y CULTURAL: POSIBILIDADES Y LÍMITES DEL CAMPO ARTÍSTICO	136
3.2 LAS PRÁCTICAS DE LA CRÍTICA DE ARTE COMO AGENTES Y EFECTOS DEL CAMPO ARTÍSTICO	156
3.2.1 La crítica de arte de Baldomero Sanín Cano: el impresionismo como posibilidad teórica y actualización artística	159
3.2.2 La crítica de arte de Max Grillo: la descalificación estética del impresionismo como protección del campo artístico y cultural.....	166
3.2.3 La crítica de arte Ricardo Hinestrosa Daza: una mediación en el debate estético sobre el impresionismo y una crítica cultural	172
3.2.4 La crítica de arte de Rafael Duque Uribe: una actualización estética del academicismo y una renovación política de la academia.....	179
CAPÍTULO CUARTO. LA EXPOSICIÓN DEL PABELLÓN DE BELLAS ARTES: LA CRÍTICA DE ARTE COMO EFECTO Y AGENTE DEL NACIONALISMO CENTENARISTA.....	186
4.1 ASPECTOS IDEOLÓGICOS DEL CONTEXTO POLÍTICO, SOCIAL Y CULTURAL: POSIBILIDADES Y LÍMITES DEL CAMPO ARTÍSTICO	189
4.2 LAS PRÁCTICAS DE LA CRÍTICA DE ARTE COMO AGENTES Y EFECTOS DEL CAMPO ARTÍSTICO	207
4.2.1 La crítica de arte de José Manuel Marroquín: la dimensión moral como función y legitimación social del arte.....	209
4.2.2 La crítica de arte conservadurista: el ataque anónimo al modernismo y el inicio de un nuevo academicismo	215

4.2.3 La crítica de arte de Max Doumic: la descalificación final del impresionismo en el medio cultural y artístico local.....	223
4.2.4 La crítica de arte en el periódico <i>La Unidad</i> : la valoración estética y la crítica cultural como respuesta de una convocatoria.....	228
CAPÍTULO QUINTO. LA EXPOSICIÓN DE PINTURA MODERNA FRANCESA DE 1922: LA CRÍTICA DE ARTE ENTRE UN ACADEMICISMO MODERNISTA Y UNA FORMA DE MODERNISMO.....	237
5.1 ASPECTOS IDEOLÓGICOS DEL CONTEXTO POLÍTICO, SOCIAL Y CULTURAL: POSIBILIDADES Y LÍMITES DEL CAMPO ARTÍSTICO	240
5.2 LAS PRÁCTICAS DE LA CRÍTICA DE ARTE COMO AGENTES Y EFECTOS DEL CAMPO ARTÍSTICO	263
5.2.1 La crítica de arte de Adelfa Arango Jaramillo: la pedagogía del arte como función social de la crítica de arte	265
5.2.2 La crítica de arte de Roberto Pizano: la protección y consolidación el medio artístico local y el arte nacional	272
5.2.3 La crítica de arte de Rafael Tavera: la descalificación del arte vanguardia como estrategia de protección del arte nacional	279
5.2.4 La crítica de arte de Gustavo Santos: la necesidad de la apertura al modernismo desde el academicismo	288
CONCLUSIONES	296
BIBLIOGRAFÍA.....	330

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Modelos de catálogos de las exposiciones de Bellas Artes de 1886.....	40
Imagen 2. Obras referenciadas por Ángel Cuervo.....	56
Imagen 3. Obras de maestros europeos influyentes en la formación de Alberto Urdaneta...70	
Imagen 4. Obras del pintor mexicano Felipe Santiago Gutiérrez.....	81
Imagen 5. Dos retratos femeninos congruentes estética y formalmente.....	108
Imagen 6. Publicaciones sobre la Exposición de 1899.....	115
Imagen 7. La obra paradigmática del puntillismo, <i>La Gran de Jatte</i> (1890) de Georges Seurat.....	130
Imagen 8. Obras del impresionismo “radical” de Claude Monet.....	161
Imagen 9. Un mismo tema con un sentido de la representación opuesto.....	167
Imagen 10. Obras de Andrés Santa María.....	173
Imagen 11. Paisajes de temática realista con un sentido idealista.....	181
Imagen 12. Pabellón de Bellas Artes en la Exposición del Centenario.....	211
Imagen 13. Obras de Jean Batiste Greuze y Eugenio Zerda.....	218
Imagen 14. Prácticas academicistas del dibujo y la pintura.....	225
Imagen 15. Una pintura de paisaje de tema histórico.....	230
Imagen 16. Obras con acentos “modernistas”.....	267
Imagen 17. Obras con influencia cubista y obra cubista.....	273
Imagen 18. Sobre la Exposición de Pintura Moderna Francesa, 1922.....	282
Imagen 19. Fotografías de la Exposición de Pintura Moderna Francesa.....	290

INTRODUCCIÓN

Esta investigación responde dos cuestionamientos historiográficos recíprocamente relacionados: *en qué consiste la historicidad de la crítica de arte en Colombia entre 1886 y 1922 y cómo las exposiciones de arte revelan esta historicidad*. Estos cuestionamientos implican una redefinición de crítica de arte en términos, tanto del objeto de estudio, como de las perspectivas de análisis. Mediante cinco exposiciones de arte, entre 1886 y 1922, se revelan los respectivos estados, no solo del campo artístico, sino del campo de la crítica de arte. Estas cinco exposiciones son consideradas como eventos¹ y como indicios de la historicidad de esta última, cuya especificidad se define en cada momento como la relación recíproca entre los discursos, las funciones sociales y los contextos socioculturales.

Ante la imposibilidad de una definición teórica sobre la crítica de arte, se propone una noción ampliada de la misma que permita reconocer su historicidad intrínseca, y que sirva de hipótesis de investigación: *la crítica de arte es un discurso público sobre algún aspecto del mundo del arte con una función social específica relativa a un momento sociocultural dado*². De esta concepción ampliada se derivan varios aspectos. Primero, no existe una

¹ En la historiografía positivista del siglo XIX, el evento o acontecimiento se concibe como los hechos observables y significativos de una sociedad, cuya forma debe ser dada por el historiador, a partir de las fuentes como “realmente ocurrió”. El conjunto de estos hechos constituye, por sí mismo la historia, y el historiador revela la supuesta coherencia y causalidad de los mismos. A partir de década del treinta del siglo XX con la Escuela de los *Annales*, se caracterizó el evento desde la singularidad, contingencia, aleatoriedad y desviación oponiéndose a toda forma de generalización y sistematización, es decir, a toda teorización. De otra parte, la repetición de un hecho implica no solo que ha dejado de ser evento, sino que hace parte de una continuidad y que ha entrado a formar parte de una racionalidad. Así las cosas, son las relaciones de larga duración las que permiten organizar las relaciones sociales y entender los respectivos fenómenos captando las lógicas estructurantes, estableciendo los mecanismos de producción, reproducción y control social, y descifrando las estructuras económicas, institucionales y sociales que forman los sistemas globales. Por el contrario, las relaciones de corta duración son efímeras, superficiales y, supuestamente, sin consecuencias sociales importantes. Hacia la década del setenta del siglo XX, se verificó el “retorno historiográfico del evento” con un sentido opuesto al positivista de un “hecho notable, fundacional y autónomo” y adquirió, historiográficamente, sentidos diferentes: un conjunto de sucesos significativos que cambian estructuralmente la realidad señalando la ruptura y/o la transformación social; una opción en la investigación de descenso a los microescenarios (fenómenos sociales cotidianos, no “heroicos”) operando en espacio-temporalidades de corta duración; una estrategia metodológica de reducción del campo de fenómenos a investigar dirigidas tanto a precisar el objetos de estudio y agotar los niveles de realidad del mismo, como a evitar cualquier forma de historicismo, y una “intensificación de la temporalidad” en la que las convenciones y significaciones sociales se tornan inciertas y contingentes, dada la imposibilidad de predecir las causalidades, como de establecer el carácter gradual de los cambios. Asimismo, el evento se aleja de la política como el funcionamiento de los partidos y las instituciones del poder y se identifica con lo político como los procesos de autoconstitución social, la toma de decisiones mediante consenso social y el conjunto de relaciones vitales de los sujetos sociales cotidianos. En suma, esta nueva noción de evento se trata de una crítica tanto a explicar los fenómenos sociales solo desde causalidades económicas, como a reducir la reproducción social a las estructuras sociales. Es en relación a esta nueva noción que se conciben aquí cada una de las cinco exposiciones como un evento, pues es lo que permite “hacer justicia” a las posibilidades historiográficas de las mismas. Cfr. Ortega Martínez, Francisco A., “Acontecimiento y eventualización: debates historiográficos”. En: Pérez Benavides, Amada Carolina y Hering Torres, Max (eds.), *Historia cultural desde Colombia: categorías y Debates*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Universidad de los Andes y Pontificia Universidad Javeriana, 2012.

² Esta formulación está basada en aspectos combinados de nociones, presupuestos y autores; por una parte, de autores de la teoría e historia crítica de arte como Leonello Venturi, William Alfonso López Rosas, Giulio Carlo Argan y Pierre Bourdieu, y por otra parte, de autores de teoría de la crítica como Jürgen Habermas y Terry Eagleton. Del primer y segundo autor, ha resultado pertinente la noción ampliada de crítica de arte que comparten los autores. Del tercer autor las nociones de necesidad cultural, función social y fenómeno artístico. Del cuarto autor, la teoría social de la cultura como campo de producción simbólica en la que se incluye la crítica de arte y la

definición epistemológica sobre los fundamentos teóricos, los objetivos, los alcances y los límites de la crítica de arte que sirva de referencia constante al establecer la historicidad de las prácticas discursivas. Esta adopta variadas formas discursivas —el comentario, el análisis, la crítica literaria, la diatriba, la censura, la opinión, la descalificación, el regaño autoritario, la persuasión moral, el balance de un evento y/o el discurso de inauguración o clausura— como adquiere diversas funciones de la crítica de arte— la promoción y la gestión cultural y artística, la confrontación ideológica, la reconfiguración de los circuitos e instituciones del arte, la preservación y/o configuración de determinada tradición artística y cultural, el análisis de procesos de creación y recepción estética, y/o la valoración de obras de arte. Segundo, esta indefinición epistemológica no implica desconocer la especificidad de los contenidos estéticos de los discursos de la crítica de arte en los que subyace una especie de “teoría tácita del arte”, sin que la historicidad de la crítica de arte sea reductible a la de estos contenidos. Tercero, el discurso y la función social son dimensiones estructurales tanto como el contexto sociocultural de la crítica de arte, por lo que no resulta posible omitirlos al considerar las prácticas de la crítica de arte. Cuarto, una vez reconocida la naturaleza social de estos discursos y funciones resulta imposible presuponer una neutralidad ideológica de la crítica de arte, pues es resultado de necesidades socioculturales concretas y “no desinteresadas”, y de reflexiones estéticas. Quinto, las condiciones de legitimidad del autor para el ejercicio de la crítica de arte no dependen de la formulación de discursos acordes con determinadas condiciones epistemológicas, teóricas y/o metodológicas, sino de la capacidad para formular un discurso que adquiriera una función al responder a una necesidad social concreta. Y sexto, la diferencia entre la crítica de arte y la crítica cultural se desdibuja; pues, si bien se realizan valoraciones estéticas de obras y/o análisis de procesos de recepción y creación artística, también se realizan análisis y valoraciones que se extienden a los de la cultura en general y/o que implican la regulación de las relaciones entre el campo del arte y los demás campos de producción sociocultural.

noción de la misma como campo de esta producción. Del quinto autor, el funcionamiento social, el sentido político del discurso y la noción de esfera pública. Y del sexto autor, el sentido y la función social de la crítica cultural como también el carácter diletante, ecléctico, circunstancial y no especializado de la misma. Esta combinación de aspectos revela una “forma híbrida” que fluctúa entre una crítica estética y una crítica cultural en la que se busca no una definición ortodoxa, sino una heterodoxa en la que siempre se relativiza la autonomía de la crítica de arte. La dimensión estética de esta forma híbrida de crítica de arte responde a la necesidad de reconocer los contenidos estéticos inherentes a toda crítica de arte, sin que ello signifique —como se demuestra lo largo de la investigación— la formulación y/o aplicación sistemática de un conjunto de conceptos, valores y presupuestos a un conjunto dado de fenómenos. Sin embargo, sí se verifica la existencia —entre 1886 y 1922— de una “teoría tácita del arte” que —por su propia naturaleza tácita— no requería de una formulación sistemática, aunque conformara un conjunto de conceptos, valores y presupuestos estéticos que, siendo invenciones culturales, se habían “naturalizado” para las élites sociales que se habían legitimado, legitimando este conjunto.

Se trata de una crítica estético-cultural que, por principio, se opone a una definición formal, teórica y/o metodológica dada la diversidad, no solo de las potenciales problemáticas estéticas y/o culturales a tratar, sino de las posibles funciones que pueden adoptar los respectivos discursos. Esta “forma híbrida” obedece no solo a la imposibilidad de extrapolar al contexto local la crítica moderna de arte proveniente de los contextos europeos, sino al imperativo de responder a necesidades socioculturales del contexto local diferentes a las de estos contextos. Dada la persistencia cultural de la llamada crítica moderna³ de arte, se establece la relación entre la misma y la crítica ampliada de arte aquí propuesta. Aunque la primera es, ante todo, una crítica estética en el sentido de que se concentra en la valoración de obras de arte y en el análisis de procesos de recepción y creación artísticas, la segunda incluye la primera, sumada a lo que podría llamarse preocupaciones “propias” de una crítica cultural, en el sentido de que inscribe las problemáticas del arte en el marco general de la cultura. Las afirmaciones del historiador del arte Gabriel Giraldo Jaramillo revelan la “inercia cultural” del modelo de crítica moderna de arte hasta más allá de la mitad del siglo XX:

Si existen razones para afirmar que ha existido arte en Colombia, no podría decirse lo mismo de la crítica de arte (...), sería aventurado decir que a tal proceso creativo ha correspondido un paralelo desarrollo de interpretación, de análisis, de valoración estética (...) de crítica artística. (...). La crítica aparece en la historia de la cultura como la culminación de un prolongado esfuerzo intelectual; es un análisis (...), una síntesis de los valores estéticos para integrarlos dentro del conjunto del proceso espiritual de un pueblo

³ En el contexto de la Modernidad europea del siglo XVIII y XIX, la crítica moderna de arte socioculturalmente implicó: la creación y formación del público moderno del arte y la colateral democratización del arte, el inicio del mercado moderno del arte, la tensión entre el juicio institucional académico propio de la historia del arte y el juicio relativamente autónomo de la crítica de arte, la legitimidad del crítico no basada en el carácter profesional, sino en la capacidad del mismo para persuadir retóricamente al lector sobre la agudeza de sus juicios; una tendencia a la valoración mediante opiniones subjetivas distanciadas de la pretensión objetivista de la verdad, la figura del crítico de arte como un mediador del gusto estético público, las publicaciones periódicas masivas como el medio de circulación “propio” de la crítica de arte, el dominio de un estilo de escritura “no doctrinal” distanciado del carácter generalizador de la teoría, la imposibilidad de formular un método para juzgar críticamente los fenómenos artísticos, la ampliación de los valores estéticos más allá del de la belleza, la necesidad para el crítico de ampliar sus conocimientos desde lo estético y lo artístico al ámbito de la cultura, una gradual identificación de los críticos de arte con los artistas de vanguardia del momento; la dicotomía para el crítico de arte, al identificarse con la vanguardia y distanciarse de las preferencias del público o al identificarse con el tradicionalismo y enfrentar el riesgo de ser tildado de anacrónico y desactualizado, y la relación entre la institucionalización de la vanguardia y la de la crítica de arte como campo relativamente autónomo de reflexión artística. Obsérvese la imposibilidad de presuponer muchos de estos aspectos socioculturales de la crítica moderna en el contexto sociocultural colombiano entre 1886 y 1922, aunque también es posible reconocer otros aspectos por lo que resulta imposible considerar absolutamente nueva la crítica ampliada de arte inventada en el contexto local. Sin duda alguna, los dos referentes obligados de la crítica moderna de arte son Denis Diderot (1713-1784) y, posteriormente, Charles Baudelaire (1821-1867).

(...), pero está sometida a una norma, a un criterio, a una calidad de la sensibilidad y de la inteligencia⁴.

Más adelante continua: *“el crítico de arte es el intérprete de esos signos [visuales]. (...) Y es también el anunciador de las formas nuevas, su testigo, su cronista y su juez. Es apenas lógico que la crítica sólo aparezca en sociedades depuradas, como una espuma de la civilización, ajena a pequeños intereses transitorios, despojada de prejuicios, atenta tan sólo a su fin esencial (...), completar, interpretándola, la obra de arte”*⁵, y finalmente concluye, *“entre nosotros la crítica de arte no ha pasado de una categoría literaria menor, sin trascendencia y sin responsabilidad (...). Se nutre de algunas docenas de lugares comunes y de un lenguaje convencional que alude a ciertos elementos accesorios de la obra de arte, cuando no se limita a digresiones impertinentes sobre aspectos totalmente ajenos a ella”*⁶.

A partir de lo anterior, se derivan múltiples implicaciones para la historiografía de la crítica de arte. Primero, el modelo de crítica moderna de arte —única forma verdadera de crítica de arte— no había tenido, hasta entonces, cabida en el país. Segundo, no había resultado hasta entonces posible que el crítico de arte en el medio local se basara en criterios estéticamente legítimos, al analizar y valorar los fenómenos artísticos. Tercero, no se había conformado una tradición cultural sólida que permitiera tanto la inserción cultural

⁴ Giraldo Jaramillo, Gabriel. *Bibliografía del Arte en Colombia*. Bogotá: Editorial A.B.C., 1955, p. 7.

⁵ *Ibid.*, p. 9. Más de veinte años después de esta declaración, la crítica colombo argentina Marta Traba declaraba sobre el trabajo del crítico: *“Durante largos años en Colombia me dediqué a la primera tarea [la crónica periodística], consciente de sus escollos y peligros, pero convencida de que era necesaria para un país aquejado de la falta de continuidad en el pensamiento; carente de modelos de juicio, desorientado por textos panegíricos desmesurados, sin peso racional ni equidad crítica. (...). Mi empeño en subsanar tales fallas siempre partió de la certeza de que el arte es una expresión indispensable para que nuestras comunidades aclaren su verdadera identidad, sus ambiciones y su destino”*, y dos páginas adelante, *“En el aspecto referido al destinatario de la crítica no teorizo, sino que trabajo sobre la marcha y con la realidad. Informo a un público que carece de información: propongo axiologías a un público sin puntos de referencia culturales. (...) En el momento en que mi objetivo, reanimar un pedazo anestesiado del cuerpo social llega a cumplirse siquiera parcialmente, creo que la tarea crítica queda justificada. Se afirma en mi esta idea de la crítica como servicio público”*. Traba, Marta. *Mirar en Bogotá*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976, pp. 13-16. Múltiples aspectos de la actividad crítica de Traba la identifican con la crítica moderna de arte: la necesidad de criterios de juicio legítimos al valorar las obras, el supuesto de que, en general, la crítica de arte se refiere a fenómenos contemporáneos, la persistencia de una forma de crítica mitificadora y mistificadora culturalmente estéril, la necesidad de formar un público del arte, la tarea de valorar estéticamente y culturalmente las obras como una inevitable tarea crítica, el compromiso ético del crítico con el público del arte, y la idea de que la crítica cultural es parte fundamental de la crítica de arte. Treinta años después del diagnóstico de Giraldo Jaramillo, y diez después del de Marta Traba, el historiador Germán Rubiano Caballero afirmó: *“Los textos de crítica de arte, permiten adelantar que la historia del arte colombiano apenas se está escribiendo. En medio de la improvisación y el diletantismo son muy pocos los escritos que se pueden destacar. Los aquí seleccionados son los más serios”*. Rubiano Caballero, Germán. “Aproximación a la crítica de arte en Colombia”. En *Historia del arte colombiano* (vol. 5). Bogotá: Salvat Editores Colombiana S.A., 1986, p. 1360. Rubiano se refería a la imprecisión histórica de los textos de Gabriel Giraldo Jaramillo, Marta Traba y Eugenio Barney Cabrera, como a que había muy pocos textos rescatables para la historiografía de la crítica de arte. Los tres autores asumieron una actitud “vanguardista”: se descalificaba los anteriores autores para defender la posición propia dentro del campo de la crítica y demandar una crítica moderna de arte (una crítica verdadera) como superación de un estado anterior considerado como insuficiente.

⁶ *Idem.*

de nuevos fenómenos estéticos por parte del crítico, como el surgimiento de críticos modernos. Y cuarto, la crítica de arte había sido ejercida por aficionados —sin fundamentación intelectual—, cuya producción discursiva no solo resultaba cuestionable como género literario, sino que, además, no cumplía una función social significativa. No había existido crítica de arte, es decir, crítica moderna de arte, y no se podría aspirar a escribir la historia de la crítica de arte hasta que la “verdadera” reemplazara la “falsa crítica”.

No se comparte aquí una concepción teleológica de los procesos de la crítica de arte concebidos como unas prácticas hacia una meta fija, la crítica moderna de arte. Esto implica renunciar al supuesto de que la continuidad de una narrativa —que supuestamente daría cuenta total de estos procesos— sea el resultado del encadenamiento lógico y la inevitabilidad de los fenómenos particulares considerados mediante categorías prescriptivas y generalizantes. Se renuncia no solo a considerar estos fenómenos como mera prueba experimental de estas categorías, sino a los supuestos de coherencia, lógica, continuidad y unidad, propios de la narrativa. Más bien se abre la posibilidad de la incoherencia, lo ilógico, la discontinuidad y la disgregación, como también la de la excepción, la ruptura, el aislamiento, la contradicción y la posibilidad anunciada no realizada. Se reconoce la problemática intrínseca de la crítica de arte, identificando lo específico de los fenómenos de la crítica de arte y evitando reducir los mismos a lo meramente contingente, relativo y arbitrario.

Se plantea la historicidad de la crítica de arte como la historicidad de las relaciones recíprocas entre los discursos, las funciones y los contextos socioculturales. Un proceso de continua reconfiguración que no responde a las decisiones y/o motivaciones intelectuales por parte de los críticos de arte, sino a las necesidades culturales del medio. Aunque están siempre presentes, estas tres variables no permanecen constantes, como tampoco el peso relativo de cada una en los diferentes estados del campo artístico: la consideración de los *objetos de la crítica de arte* —identificados con los discursos— da paso a la consideración de los *fenómenos de la crítica de arte* que implican las relaciones recíprocas entre estos discursos, los sujetos que los formularon y los que los experimentaron, las funciones sociales que adquirieron en la circulación social y los respectivos contextos socioculturales.

De otra parte, la noción de discurso se entiende como el conjunto de conocimientos, ideas, creencias, presupuestos, prejuicios, nociones, conceptos y valores construidos de manera subjetiva —no arbitraria— por quienes ejercieron la crítica de arte, sin que ello implique la formulación, a la manera de una teoría, de un conjunto sistemático, coherente y unificado de conceptos, presupuestos y valores sobre el arte y la cultura. Entonces “tener un discurso sobre el arte y la cultura” no radica en la capacidad del autor para llegar a este tipo de formulación, a la manera de una “reflexión desinteresada” dirigida al aumento de la frontera del conocimiento sobre los mismos. Se trata, más bien, de la formulación argumentada de opiniones, análisis y juicios de valor sobre los fenómenos artísticos y/o culturales específicos, teniendo lugar en contextos socioculturales concretos.

La noción de función se entiende como el uso concreto de algo en un contexto dado que responde a una necesidad cultural práctica y concreta. Las funciones sociales de la crítica de arte no se fijan unilateral y aisladamente *desde y para* ella misma, sino en relación con necesidades socioculturales. Si, en principio, esta función es un efecto social de esta necesidad, se convierte en un efecto social una vez responde a la misma. Si bien la influyen, las intenciones del crítico de arte no pueden determinar, por sí mismas, la función que el discurso adquiera o no en su propia circulación sociocultural. A manera de ejemplo, un medio sociocultural puede revelar la falta de legitimidad social del arte, y el crítico puede orientar su producción discursiva a enfrentar esta problemática, sin que ello signifique garantizar el nivel de incidencia de su discurso.

Y la noción de contexto sociocultural se entiende como la reciprocidad entre los factores dominantes de orden político, económico, social y/o cultural que, en un momento sociocultural específico, median —no determinan causalmente— los límites y las posibilidades del campo tanto artístico como de la crítica de arte. Esta reciprocidad responde al hecho de que si bien lo político, económico, social y/o cultural están definidos como campos de producción social, también están intersectados y mutuamente influidos. Se reconoce tanto la permeabilidad de los límites de cada uno de estos campos, como la

necesidad de relativizar la autonomía⁷ de los mismos. La definición de la autonomía del campo artístico y del campo de la crítica de arte no se entiende aquí como un proceso lineal hacia un estado ideal del campo, sino como un proceso siempre problemático y en construcción. Es esta elección de los factores dominantes y la respectiva reciprocidad lo que permite la caracterización del contexto en el que operaron los fenómenos de la crítica de arte; pues, de otra manera, no resultaría caracterizable, dado que abarca la totalidad de la realidad social. Este contexto tampoco es un “telón de fondo” delante del cual suceden, por sí solos, los fenómenos de la crítica de arte, sino un elemento estructural de los mismos.

Descartada la posibilidad de una narrativa omnicomprensiva, se requiere una limitación espacio temporal de los fenómenos, por lo que se considera la crítica de arte en Colombia entre 1886 y 1922, mediante la delimitación de cinco eventos que sirven de indicios o síntomas del campo artístico y la crítica de arte: la Exposición de la Escuela de Bellas Artes de 1886, la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1899, la Exposición de la Fiesta de la Instrucción Pública de 1904, la Exposición del Centenario de 1910 y la Exposición de Pintura Francesa Moderna de 1922. El establecimiento de la especificidad de cada una de estas exposiciones, como de las respectivas prácticas discursivas de la crítica de arte, constituyen el contenido de cada uno de los cinco capítulos de esta investigación. No obstante, la historicidad de este periodo no se reduce a que el inicio y el fin del mismo coincidan, respectivamente, con la primera y la última de estas exposiciones. Por el contrario, es posible caracterizar históricamente el inicio, el intermedio y el final de este periodo: el inicio de la institucionalización final del academicismo, la relativa constancia estética y cultural durante más de cuatro décadas de unos presupuestos y prácticas sociales, culturales y estéticas del academicismo, y un cambio social en el que estos presupuestos y prácticas entraron irreversiblemente en crisis, sin que ello significara su inmediata desaparición⁸.

⁷ Aunque en el arte moderno esta autonomía adquiere estatus de valor, nunca es dada, sino social y gradualmente construida. En efecto, por principio, las relaciones entre las fuerzas propias de todo campo siempre están en un proceso de eterna redefinición, pues nunca se estabilizan para generar una estructura fija. A esta constante redefinición interna de las relaciones entre los agentes y las instituciones de todo campo se suman a otros dos factores, el primero, la constante redefinición de los límites del campo, y el segundo, las también variables relaciones de cada campo con los demás campos. Aunque implica la generación de una lógica interna y unas relaciones propias, el campo se define sin aislarse de los demás campos. En cualquier caso, siempre se trata de una autonomía relativa y esta condición de relatividad no es un estado precedente e imperfecto de una autonomía absoluta que en algún momento ideal se alcanza. Cfr. Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010.

⁸ Se reconocen varios hechos históricos sobre la crítica de arte entre 1886 y 1922. El primero, el inicio de la misma no coincide con el inicio de las actividades de la crítica de arte en el país, sino con el inicio del proceso de reconfiguración del campo artístico como un

A pesar de que fueron eventos particulares, estas cinco exposiciones adquirieron una especificidad histórica⁹. El reconocimiento de la singularidad —lo único, lo arbitrario, lo excepcional— no agota la interpretación histórica, en este caso, ni de las exposiciones mencionadas ni de las respectivas prácticas de la crítica de arte. Aunque se reconozca la singularidad de cada una de las cinco exposiciones como eventos, no resulta posible reducir la interpretación histórica a esta singularidad: se requiere establecer las relaciones y los aspectos comunes entre las cinco exposiciones, las respectivas prácticas de la crítica de arte y las interacciones de estas exposiciones y prácticas con los contextos socioculturales respectivos. En otras palabras, se requiere establecer la especificidad histórica de las exposiciones, como la de las prácticas discursivas de la crítica de arte respectivas.

Se reconoce el carácter variable tanto del objeto de estudio —los *fenómenos de la crítica de arte*—, como el de las respectivas perspectivas de análisis en las prácticas discursivas correspondientes a los cinco eventos mencionados. Estas últimas no constituyen un marco preexistente y obligado de análisis, sino más bien, una fuente de principios que guían, no prescriben, la interpretación histórica de estos fenómenos. Así el marco teórico de esta investigación se estructura a partir de dos ejes de análisis: uno de tipo hermenéutico y otro de tipo sociológico, reconociendo la naturaleza social de la crítica de arte¹⁰.

campo relativamente autónomo de producción sociocultural. El segundo, la existencia de unos contenidos y presupuestos estéticos que operaron como factores de continuidad y generaron una relativa coherencia entre las diferentes prácticas individuales de la crítica de arte. El tercero, las contradicciones, excepciones y posibilidades no concretadas al interior de estas prácticas. Cuarto, aunque experimentaron su propio desgaste, el academicismo y las concepciones elitistas del arte y la cultura se extendieron hasta más allá de la cuarta década del siglo XX. Quinto, a partir de la década del treinta del siglo XX, estas concepciones elitistas entraron en conflicto con las nuevas concepciones y prácticas del arte y la cultura. Y sexto, la situación política y cultural cambió estructuralmente en esta década y se generó un nuevo estado de la crítica de arte cuya historicidad implicó no solamente reconocer unos nuevos presupuestos estéticos y prácticas artísticas, sino renunciar a los anteriores.

⁹ El historiador Paul Veyne aclara el sentido de esta última, dado que concibe la historia “como el conocimiento de lo específico”: “La historia se interesa por acontecimientos individualizados que tienen carácter irreplicable. Trata de comprenderlos, es decir, hallar en ellos una especie de generalidad o, dicho con más precisión, de especificidad. (...) Hemos pasado de la singularidad individual a la especificidad, esto es al individuo en calidad de inteligible (ahí estriba la razón por la que ‘específico’ quiere decir a la vez ‘general’ y ‘particular’), y más adelante enfatiza, “es histórico todo lo que es específico. En efecto, todo es inteligible, salvo la singularidad (...), es un hecho insoslayable, pero, una vez que se ha enunciado, no se puede añadir nada más. En cambio, una vez establecida la existencia singular, todo lo que puede enunciarse de un individuo posee una especie de generalidad”. Veyne, Paul. *Cómo se escribe la historia: Foucault revoluciona la historia*. Madrid: Alianza Editorial, 1984, pp. 47-48.

¹⁰ Aunque no se incluyen aquí las nuevas formas de Historia política, Historia social e Historia cultural, estas perspectivas historiográficas se ponen en juego al momento de analizar históricamente las dimensiones sociales y culturales de los fenómenos de la crítica de arte reconociendo que no son reductibles a su mera dimensión estética. Adicionalmente, la caracterización de los contextos ideológicos —entendidos como se aclara dos páginas atrás— hubiera resultado imposible sin la consideración de estas perspectivas. Cfr. la bibliografía incluida al final de esta investigación.

El primer eje se fundamenta en la teoría social y la hermenéutica de Jürgen Habermas (1929), específicamente la desarrollada en el texto de la *Teoría de la acción comunicativa* (1981) y en el de la *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública* (1962). Esta teoría constituye un esfuerzo de comprensión de los fenómenos sociales que conduce a la formulación de generalizaciones, sin pretender una omnicomprensión del mundo social, sino la creación de las condiciones de posibilidad para la transformación de las realidades sociales. Se busca el equilibrio entre la comprensión, la valoración y la transformación de los fenómenos sociales y entre las dimensiones epistemológicas y las dimensiones políticas de las ciencias sociales, abriendo la posibilidad tanto de redefinir la cientificidad de las mismas, como replantear respectivamente el sentido y la función social. En la Modernidad, los sistemas normativos han terminado dominando el “*mundo de la vida*”, entendido como el entorno inmediato del sujeto social individual. Es el caso de la ciencia que ha abandonado una posición crítica ante una forma de racionalidad para convertirse en instrumento de la misma. La visión técnica de la ciencia ha resultado no solo en una nueva forma de positivismo, sino en una forma ideológica que niega la dimensión hermenéutica de la misma. Solo una nueva forma de teoría crítica puede develar este sustrato ideológico y proponer un nuevo sentido de la ciencia, ya no dirigido a la neutralidad política y el desinteresado aumento de la frontera de conocimiento de las diferentes realidades sociales, sino a una actividad emancipadora dirigida a la transformación de estas realidades.

Este “mundo de la vida” es el mundo que el sujeto experimenta como dado y en el que intenta realizarse pragmáticamente. Es, además, la esfera de formación de la identidad —individual, social y cultural— y de la acción comunicativa, entendida como un proceso cooperativo de interpretación, en el que los sujetos implicados se relacionan respecto a los mundos objetivo, social y/o subjetivo. Es allí no solo donde estos sujetos reconocen la validez de sus proposiciones discursivas, sino además, donde potencialmente se puede lograr la transformación de este mundo. La actividad comunicativa no encuentra su legitimidad en las estructuras abstractas del lenguaje y/o en una lógica formal inmanente, sino en medio del mismo contexto social en el que ha tenido lugar. El sentido y la función de la acción

comunicativa son ineludiblemente sociales, y la supuesta neutralidad ideológica de todo discurso—incluido el de la investigación social— resulta insostenible.

Se reconoce la reciprocidad entre las tres dimensiones de la investigación: la dimensión lógica, los argumentos, los conceptos, las teorías, los procedimientos, los resultados y los métodos, que han sido previamente validados como significativos para el entendimiento y/o solución de un problema; la dimensión retórica, el contexto existencial, social e histórico en el que surge y opera una investigación, y la dimensión dialéctica, la actividad intersubjetiva y comunicativa del proceso de génesis, desarrollo y concreción de cualquier teoría. Así, la dimensión lógica —que incluye la del método— ya no se concibe como un mero proceso instrumental, sino como una dimensión recíprocamente relacionada con las dimensiones retórica y dialéctica. Los aspectos metodológicos de la presente investigación ya no se reducen a la mera elección de conceptos, teorías, procedimientos y/o estrategias en un repertorio previamente constituido y validado para entonces aplicarlos, de manera de neutral y objetiva, a los fenómenos. Se requiere pensar *desde y para qué* realidades sociales concretas opera una investigación, y lograr que las estructuras comunicativas trasciendan los “límites disciplinares” y afecten estas realidades: las teorías, proposiciones y nociones dejan de ser “instrumentos” de análisis abstractos y neutrales cuya significación es la misma en cualquier contexto.

Así, la racionalidad de los discursos no puede ser establecida solo hermenéuticamente como interpretación del sentido “interno” de los mismos, sino en relación al contexto social en el que operan, reconociendo que las realidades sociales no se revelan mediante hechos sociales concebidos como “datos neutros y objetivos” listos para ser comprendidos¹¹. Dada la imposibilidad de que un discurso se entienda solo por la corrección formal y lógica interna, se requiere pensar las condiciones del entendimiento:

Los procesos de entendimiento tienen como meta un acuerdo que cumpla las condiciones de un asentimiento racionalmente motivado al contenido de una emisión o

¹¹ Esta advertencia resulta clave al considerar los fenómenos de la crítica de arte como fenómenos no solo culturales, sino sociales. En el mismo momento de la elección de unos fenómenos a expensas de otros, ya se ha roto la neutralidad cientificista: una valoración en la elección misma de los fenómenos sociales. Ya existe una mediación en la sola elección de las cinco exposiciones y, de la misma manera, la elección de cada uno de los autores y de los respectivos tampoco significa “una muestra representativa y neutra” de los discursos.

manifestación. Un acuerdo alcanzado comunicativamente tiene que tener una base racional; es decir, no puede venir impuesto por ninguna de las partes (...), de acuerdo se basa en *convicciones* comunes. El acto que habla de un actor sólo puede tener éxito si el otro acepta la oferta que ese acto de habla contiene, tomando postura (...), con un sí o un no frente a una pretensión de validez que en principio es susceptible de crítica. Tanto ego, que vincula a su manifestación una pretensión de validez, como alter, que la reconoce o rechaza, basan sus decisiones en razones potenciales¹².

Quien elabora un discurso busca no solo hacerse entender mediante argumentos verosímiles, sino la aceptación de quien lo recibe, bajo el supuesto de que existen unas convicciones comunes que sirven de base al entendimiento intersubjetivo. El discurso del crítico busca la aceptación del público, admitiendo la posibilidad del rechazo de las razones y motivos promulgados y descartando la posibilidad de un argumento de autoridad. Estas pretensiones de validez de la comunicación del discurso se encuentran relacionadas con el entendimiento, la inteligibilidad de las proposiciones emitidas, la verdad y la certeza de estas proposiciones, la veracidad, la sinceridad o veracidad del hablante (el crítico), y la rectitud, la corrección moral de estas proposiciones. El sentido del entendimiento entre el crítico y el público del arte es alcanzar un acuerdo compartido que implica: los saberes, por ejemplo, sobre el arte y la cultura; la mutua confianza entre la capacidad propositiva del crítico; la capacidad reactiva del público; y, la de coincidencia de valores, supuestos, ideas, conocimientos estéticos y culturales. Como actos comunicativos, los discursos no se reducen a las motivaciones, prejuicios, razones y conocimientos de quien lo emite (el crítico de arte) e implican considerar las motivaciones, prejuicios, razones, conocimientos de quien lo recibe (el público del arte).

Aunque ya hayan sido revaluados muchos de sus presupuestos y resultados teóricos e históricos, resulta significativa la teoría sobre la esfera pública burguesa y la crítica cultural que conlleva¹³. Esta esfera se entiende como una mediación entre lo público y lo privado, y

¹² Habermas, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid: Editorial Trotta, S.A., 2010, pp. 332-333.

¹³ La posibilidad de una recreación contemporánea de la esfera pública burguesa presupuesta por Habermas no se reduce, simplemente, a la mera actualización de un modelo original e ideal referido a la esfera burguesa inglesa del siglo XVIII. Se trató de una crítica cultural en la que podría, eventualmente, incluirse la crítica de arte, pero que se extendía a la totalidad de las dimensiones no solo culturales de la vida pública, sino políticas, económicas y morales. Se trataba, entonces, tanto de una crítica diletante —en el sentido de ocuparse de cualquier aspecto de la vida social que hiciera parte de la actualidad— como de una crítica ecléctica en las fuentes y la diversidad de sus

entre la autoridad pública del Estado y la sociedad civil: una instancia relativamente autónoma de crítica sobre la regulación de la sociedad civil y de la administración del Estado, caracterizada por discusiones mediante argumentos dirigidos a la directa afectación de las realidades sociales, y no en una desinteresada discusión “intelectual”. Un aspecto fundamental de esta esfera fue el de los medios de difusión, pues las producciones discursivas de la misma se difundían mediante la prensa escrita, se discutían en lugares públicos (no en espacios especializados, academias y universidades) y se dirigían a un público abierto, no de iniciados. Sin desconocer la evolución histórica de la esfera pública burguesa, es posible observar el inmenso potencial analítico del principio de la publicidad (*publicness*): las opiniones personales de los individuos se pueden tanto desarrollar como conciliar mediante debates públicos y abiertos, en los que los sujetos sociales intercambian argumentos —de tipo racional y crítico y no de tipo autoritario, intelectualizante o de clase social— sobre aspectos específicos de la experiencia de la realidad social, cultural, económica y/o política.

El segundo eje, antes mencionado, se fundamenta en la sociología del arte y la sociología de la cultura, específicamente, en la sociología del arte de Giulio Carlo Argan (1909- 1992) y de Arnold Hauser (1892 -1978), como en la sociología la cultura de Pierre Bourdieu (1930-2002).

La sociología del arte de Giulio Carlo Argan aporta nociones sustanciales para la definición del objeto de estudio y el establecimiento de la historicidad de los fenómenos de la crítica de arte. Argan cuestiona la noción de objetividad mediante la diferenciación entre la cosa¹⁴ que tiene un valor supuestamente inherente y el valor de la cosa (dado por el sujeto en el juicio histórico). En el segundo caso, las cosas se convierten, para quien las

argumentos. No se trataba de una crítica especializada, y la legitimidad del crítico no suponía la profesionalidad, sino la capacidad del mismo para persuadir y convencer al público de la pertinencia de sus argumentos y motivos.

¹⁴ Argan enfatiza, reiteradamente, la diferencia entre la cosa y el objeto —diferencia absolutamente definitiva en la concepción fenoménica de la crítica de arte— y establece el activo papel del sujeto en la construcción de la realidad. Por un lado, la cosa es monosemántica (solo se refiere a ella misma) y, por otro lado, el objeto es polisemántico (se refiere a otras cosas diferentes a sí mismo). Esta distinción resulta clave al momento de considerar los contenidos culturales que se integran en el objeto. El sujeto, al poner el objeto como objeto, se pone a sí mismo como sujeto, es decir, al construir el objeto como objeto de la experiencia, el sujeto se construye, al mismo tiempo, como sujeto de la experiencia. De la misma manera que el objeto no se reduce solamente la cosa, sino es una cosa en relación con otras cosas, incluyendo el propio sujeto que la experimenta, así el sujeto no es solo el individuo, sino es individuo en relación a otros individuos tan sociales y culturales como él mismo. Una vez descartada la posibilidad de considerar la obra —de arte o de la crítica— solo como cosa, se descarta la posibilidad de reducirla a ella misma. En cualquier caso se trata de un objeto que se construye —tanto como el mismo sujeto— en la experiencia, y no a partir de un sustrato permanente de la realidad —sea la del arte o la de la crítica de arte— sobre el cual se construyen, supuestamente, las diferentes variaciones en el espacio y el tiempo.

valora, en objetos de la experiencia y, en el caso de la crítica de arte, esto implica que la historia de la misma no puede reducirse a la historia de las “cosas” que la componen —los discursos de los críticos—, y se extiende tanto a las estructuras narrativas que las constituyen como al valor específico particular. Así, el juicio histórico sobre los discursos no puede ser reducido a un problema intelectual —por ejemplo, el de las teorías estéticas—, y se convierte en un juicio de valor en relación con el contexto sociocultural en el que los discursos operaron. La cosa que se juzga se convierte en objeto de la experiencia, es decir, en fenómeno:

A diferencia del análisis empírico-científico de la obra de arte [o discursiva] en su realidad de cosa (...), la investigación histórica nunca se circunscribe a la cosa, en sí. También cuando se propone como objetivo una obra [artística o discursiva] singular (...) inmediatamente sobrepasa sus límites para remontarse a los antecedentes e investigar los vínculos que la enlazan a toda una situación cultural (...), y no sólo específicamente artística [o discursiva] (...) a individualizar sus fases, los momentos sucesivos de su formación. En la investigación, la obra [artística o discursiva] es analizada, entonces, en sus componentes estructurales y lo que parecía ser su unidad indivisible aparece en cambio como un conjunto de experiencias estratificadas y divididas, un sistema de relaciones, un proceso (...) cada obra [artística o discursiva] no es sólo la resultante de un complejo de relaciones, sino que, a su vez, determina todo un campo de relaciones que se extienden hasta nuestro tiempo¹⁵.

Incluso cuando se analiza una obra en particular, se requiere ampliar el análisis a toda una serie de relaciones que la vincula con toda la situación cultural, desapareciendo la aparente unidad y coherencia de la misma, bajo las múltiples capas de sustratos culturales y sociales implicados. En principio, la obra se comporta como un efecto de estos sustratos; pero, una vez estos convergen en la obra, esta última se comporta como un agente del que divergen nuevas experiencias sociales y culturales. Así, la historicidad de los fenómenos de la crítica de arte implica, por una parte, el reconocimiento del contexto social en el que tuvieron lugar, y por otra parte, este campo de relaciones se extiende al campo global de la cultura: toda consideración de la crítica de arte es inherentemente una crítica cultural.

¹⁵ Argan, Giulio Carlo. *Historia del arte como historia de la ciudad*. Barcelona: Editorial Laia, S. A., 1984, p. 17.

Argan precisa la noción de la función —el para qué de algo en un contexto dado— del fenómeno, mediante la cual se realiza el juicio histórico. Lo que se valora no es un tipo de obra sino un tipo de proceso: una situación cultural en la cual la obra funciona cuando se vincula al contexto. Es un doble juicio histórico, por una parte, sobre las relaciones que convergen en la obra —sea de arte o de la crítica de arte—, explican sus orígenes y la convierten en efecto social, y por otra parte, sobre las relaciones que se originan a partir de la misma y la convierten en agente sociocultural. Así, el juicio sobre la función de la obra es un juicio histórico que no puede realizarse ni respecto a una definición absoluta de la misma ni respecto a unos valores, presupuestos teóricos y/o metodológicos absolutos, sino con relación a los contextos en los que la obra —de arte o de la crítica de arte— opera.

Además, se reconoce la correlación entre la historicidad del arte y la de la crítica de arte, pues lo que revela la historia de esta última no es que los valores sean absolutos, sino que vuelven a proponerse, una y otra vez, dados los cambios y mutaciones culturales. La historicidad del arte conlleva indefectiblemente la de la crítica de arte y, en consecuencia, la posibilidad de una “verdadera crítica” o de una “crítica moderna de arte” resulta solamente pensable en unos límites históricos muy precisos cuyas condiciones internas no son extrapolables a otras espacio temporalidades: la crítica moderna no es un modelo absoluto e intemporal, respecto al cual pueden juzgarse los demás fenómenos de la crítica. La concepción fenoménica de la realidad —sea la del arte o la de la crítica de arte— implica, necesariamente, una tensión entre la definición teórica y la construcción en la experiencia de la realidad, reconociendo que esta no es la realización de una teoría y/o concepto: el hacer —sea el del artista o el del crítico— es, ante todo, experimentar, y no formular conceptos que sustituyan la experiencia. Entonces, resulta infructuosa la definición teórica de la realidad, sea la del arte o la de la crítica de arte; se trata más de la reconstrucción histórica de una realidad, de una experiencia concreta como fenómeno socio cultural.

Dado que la probabilidad de toda investigación histórica es inversamente proporcional al nivel de definición del objeto de estudio, se trata de individualizar un grupo de relaciones para precisarlas históricamente y de hacerse consciente de que esas relaciones se extienden mucho más de lo que en principio parecen. La especificidad

histórica no se dirige a encontrar la verdad absoluta de los fenómenos considerados, sino a demostrar el carácter intrínsecamente problemático¹⁶ de los mismos. No es posible “cientificar” el estudio de los fenómenos —del arte o de la crítica de arte— en aras de evadir la valoración sociocultural de los mismos reduciéndola a una valoración estética. La individualización del problema —el fenómeno específico de crítica de arte— no es una opción metodológica, sino una de las condiciones para establecer su historicidad, y los factores activos en la generación de un fenómeno solo pueden ser establecidos en relación con los demás factores: una situación cultural en la que cada uno de estos factores vale solo como componente dialéctico de un sistema de relaciones, es decir, de un campo.

En suma, la historiografía y la sociología del arte de Argan sugieren principios historiográficos significativos para pensar la historicidad de los fenómenos de la crítica de arte, reconociendo tanto la problematicidad de los mismos, como que esta problematicidad no existe en sí misma: es una situación que surge en la conciencia del historiador al intentar configurar el objeto de estudio y las perspectivas de análisis del mismo. La noción de campo coincide con la de problematicidad renunciando a la “serenidad del juicio”: la historicidad de cualquier fenómeno implica, por parte del historiador, una elección moral acerca de los valores del mismo, y la neutralidad ante los fenómenos considerados solo es un instrumento ideológico para encubrir estas valoraciones con un falso cientificismo.

Al considerar los fenómenos de la crítica de arte, también resulta significativa la sociología del arte del historiador húngaro del arte Arnold Hauser. Como en toda sociología del arte, el principio epistemológico clave es el de la relación entre arte y sociedad: *“el arte es tanto producto como instrumento de la influencia e introduce cambios sociales, alterándose a su vez con ellos. Arte y sociedad no mantienen ninguna relación unilateral de*

¹⁶ Este carácter problemático es epistemológicamente insuperable y solo se supera en aras de una falsa cientificidad: el estudio histórico del objeto coincide con el de su continua redefinición. Esta problematicidad del fenómeno conlleva otra, pues no existe un pensamiento histórico que no se traduzca en un nuevo cuestionamiento sobre la naturaleza, los objetivos y límites de la investigación misma. No resulta posible partir de un esquema fijo de investigación en el cual inscribir del todo el estudio de la totalidad de los fenómenos: el objeto de la experiencia no es solo el objeto o el discurso artístico, sino además la condición intrínsecamente histórica de los mismos. Se requiere “desintelectualizar” los fenómenos y considerarlos en su dimensión histórica: la búsqueda no se dirige ya al establecimiento de las causas lógicas, sino a la búsqueda de las motivaciones profundas que los generaron y a las relaciones que se establecen entre los fenómenos. Se buscan las relaciones y los motivos profundos implicados en un fenómeno —la obra de arte o el discurso del crítico— que llega a la conciencia mediante la experiencia, sin pasar necesariamente por el filtro intelectual y sin formar una cadena lógica y lineal. Estas consideraciones de Giulio Carlo Argan sobre la naturaleza relativa del fenómeno —independiente de que sea producido por la obra de arte o por el discurso de la crítica de arte— encuentran eco en las consideraciones de Jürgen Habermas sobre el sentido y la función social del discurso, anteriormente comentadas.

*sujeto-objeto; cada uno de estos pueden desempeñar la función de sujeto igual que la de objeto*¹⁷, y más adelante enfatiza, “*el arte no sólo presenta rasgos netamente sociales, sino que la sociedad lleva desde un principio la impronta de una evolución artística... de tal suerte que siempre puede hablarse de simultaneidad y reciprocidad de los efectos sociales y artísticos. No es posible averiguar quién dio el primer paso en el proceso de la acción recíproca entre arte y sociedad*”¹⁸.

Una relación bidireccional —sin agente original, ni explicación causal— en la que el objeto y el sujeto resultan intercambiables: el arte se comporta como objeto de la experiencia de la sociedad, tanto como la sociedad se comporta como objeto de la experiencia del arte. La temporalidad propia de esta relación entre arte y sociedad es una continua fluctuación entre la variable de la misma que opera como agente y la que opera como efecto. Esta reciprocidad no se traduce en que los cambios en las variables que operan como agentes encuentran su correspondencia, uno a uno, en cambios en las variables que operan como efecto. Un fenómeno artístico no encuentra, necesariamente, su correspondencia en un cambio social, como tampoco la posibilidad inversa: el arte y la sociedad coexisten como dos realidades diferenciadas que están siempre relacionadas, sin que los respectivos fines y las motivaciones en uno coincidan necesariamente con los fines y las motivaciones en el otro.

Se requiere diferenciar la realidad del arte de la realidad social para evitar la tentación de convertir el arte en instrumento de cambios sociales o la tendencia a “esteticizar” los fenómenos sociales. La consideración de las prácticas de la crítica de arte requiere la de los fenómenos y contextos sociales específicos en los que estas prácticas operaron, evitando el determinismo de considerarlas como mero reflejo social o el error de que estas prácticas se tradujeron, necesariamente, en los efectos sociales inicialmente propuestos. Se reconoce el carácter dialógico y problemático de la relación arte y sociedad, como la imposibilidad de que a partir de una estructura social se determine las posibilidades y la realidad del arte. Igualmente se excluye la posibilidad de una relación “ideal de mutuo y definitivo acuerdo” entre arte y sociedad: el establecimiento de la condición histórica de esta

¹⁷ Hauser, Arnold. *Sociología del arte* (vol. 2). Barcelona: Editorial Labor, S. A., 1977, p. 197.

¹⁸ *Idem.*

relación requiere la búsqueda de las contradicciones, tensiones y mutuas frustraciones que la alimentan a manera de principio vital. Entonces, la relación entre crítica de arte y sociedad resulta, por principio, también problemática. Aunque las estructuras e ideologías políticas influyan en las posibilidades y objetivos en un momento dado de la crítica de arte, esta nunca es ni un reflejo pasivo ni un mero instrumento, incluso cuando los críticos de arte se comprometen con la generación, preservación y/o legitimación de estas estructuras.

Hauser precisa la naturaleza, el sentido y función social de la crítica de arte, estableciendo tanto la condición histórica de la misma, como la del mismo crítico de arte. Las producciones discursivas corresponden tanto a sus propias motivaciones, intenciones, capacidades y limitaciones particulares del crítico, como a las del medio en el que opera. Se requiere, además de Asimismo, se reconoce que la crítica de arte sí se puede guiar por criterios objetivos, sin que ello signifique caer en un dogmatismo ahistórico: el crítico juzga siempre desde una perspectiva —social y personal—, respondiendo a las demandas del medio sociocultural. Ninguna crítica de arte puede ser objetiva, pues implicaría enajenarla del presente haciéndola atemporal: cada crítica es contemporánea, incluso cuando se refiere al pasado, pues se formula *desde* y *para* las condiciones respectivas del medio sociocultural del cual es tanto producto como productora.

Se diferencia la realidad de lo artístico de la realidad del discurso de la crítica de arte. Dado que se trata de dos realidades distintas, se renuncia a la pretensión de que la obra sea traducida, descifrada y/o substituida por la interpretación que de ella hace la crítica de arte: el objetivo no es encontrar la verdad de la obra de arte para, entonces, revelarla al público, sino posibilitar diferentes vías de acceso a la misma. Aunque la obra no debe su existencia al crítico de arte, este último sí posibilita y enriquece la existencia social de la misma. Otra dimensión de la crítica de arte es la del lenguaje, pues el crítico se mueve entre el riesgo de adoptar un lenguaje críptico, apto solo para iniciados, o el de un lenguaje banal en el que la interpretación pierde profundidad y originalidad. En consecuencia, con esta dimensión, se requiere ponderar la autonomía de la crítica de arte: *“en la industria editorial y periodística el crítico adopta la función de un peón, aunque aparente mayor o menor*

*independencia. Forma parte del establishment y, en cuanto guardián de ideas reçues [ideas recibidas], cumple una tarea vital en la preservación del sistema dominante*¹⁹, y además:

El aumento de la función y reputación del crítico es signo no sólo de la comercialización de la prensa y de la necesidad de la crítica artística y literaria como una de sus atracciones, sino también de la democratización y nivelación del público, lo cual conlleva sobre todo la extensión del círculo de lectores y la elevación de las necesidades culturales generales. Hay más gente que se interesa por el arte y la literatura y también se interesa por productos artísticos de mejor calidad que antes. Más la democratización de la lectura y de la crítica no lleva necesariamente a la liberalización y al progreso²⁰.

Se establece la gradual pérdida de la autonomía relativa alcanzada por la crítica de arte, como la introducción de la misma en las lógicas capitalistas dominantes en todos los sectores de producción sociocultural. Así, no sorprende que la crítica de arte se haya desplazado desde una crítica “burguesa” de corte liberal, vanguardista, innovadora y relativamente progresiva, a una crítica “aristocrática” de corte conservadurista, tradicionalista, reaccionaria y academicista. Aun así, son los críticos de arte quienes captan y, parcialmente, determinan el ambiente cultural de una época: la crítica de arte no se concentra solo en el sentido de las obras individuales, sino en el problema de la función social del arte, aproximando la crítica de arte a otra forma de crítica cultural.

En suma, las reflexiones de Hauser sobre la condición histórica de la crítica de arte resultan importantes en la consideración de los procesos de la crítica del arte en Colombia entre 1886 y 1922, dada la posibilidad de establecer situaciones análogas entre lo planteado por Hauser en el contexto europeo de la crítica de arte y los procesos de la crítica de arte en el contexto colombiano. Desde luego que no se trata de una extrapolación mecánica de los procesos de un contexto sociocultural a otro, sino de la demostración tanto de la influencia de los presupuestos del primer contexto, como de la especificidad y originalidad de los procesos de la crítica de arte en el segundo contexto. Si bien, la crítica de arte del contexto local conforma una tradición sociocultural propia, esta crítica ni es ajena

¹⁹ *Ibid.*, p. 617.

²⁰ *Ídem.*

a la respectiva tradición de la crítica en el contexto europeo ni es una recreación imperfecta de esta última.

La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu también aporta elementos para el análisis y valoración de los fenómenos de la crítica de arte como elementos teóricos y críticos para la consideración “desmitologizada” y “desmistificada” de los fenómenos relativos al mundo del arte y la cultura, entre ellos el de la noción de campo²¹.

Los campos son entendidos como universos de producción social —incluidos los culturales— relativamente autónomos, cuya realidad se define por las interacciones o fuerzas producidas por las acciones de los sujetos que los componen. La estructura del campo se concibe como un estado de la relación de fuerzas entre los agentes e instituciones que intervienen en la lucha por la distribución del capital específico que ha sido acumulado en la tradición histórica del campo. Esta lucha se convierte en el principio de acción o motor del proceso de continua transformación propia de cada campo que, aunque posee una estructura, nunca es estática ni definitiva. Si bien, Bourdieu se enfoca en los fenómenos artísticos como resultado del respectivo campo, esta reflexión se extiende a otros campos de producción sociocultural, como en el caso de la crítica de arte. Aunque esta última conforma, en determinadas ocasiones, un campo estructurado y autónomo, la respectiva estructura tiene por naturaleza un carácter cambiante, y esta autonomía es siempre relativa. Se renuncia a establecer la causa efectiva de las producciones socioculturales, como también a pensar que son resultado de la mera casualidad y/o de las

²¹ Los campos implican ciertos principios para su funcionamiento. Primero, un campo implica definir tanto lo que está en juego —aquello por lo cual se ponen en circulación las fuerzas de quienes juegan—, como los intereses específicos —aquello por lo que se considera legítimo jugar— de cada campo, que solo tienen sentido al interior del mismo. Segunda, el funcionamiento del campo implica el habitus, es decir, el conocimiento y dominio de las leyes immanentes del juego. Tercera, la estructura del campo no la constituye las sumas de las acciones individuales (fuerzas) de los agentes (por ejemplo, artistas, críticos, directores institucionales, historiadores, etc.) e instituciones (museos, instituciones, galerías, academias, universidades, salones), sino un estado de la relación de fuerzas activas en la lucha por la distribución de capital específico (por ejemplo, una nueva actitud artística o un nuevo posicionamiento teórico y discursivo). Cuarta, el campo siempre está en una continua tensión que se convierte en el motor del mismo y que se genera entre quienes ocupan posición de dominio y autoridad (por ejemplo, un crítico de arte reconocido) y quienes intentan crear una posición de juego nueva dentro del campo (por ejemplo, un crítico de arte nuevo). Quinta, la preservación de la existencia del campo implica la conciencia del valor del juego y de lo que se juega por parte tanto de quienes ocupan posiciones legítimas, como de quienes intentan entrar en el juego. Sexta, los cambios de la estructura del campo siempre son parciales y nunca totales, aunque el campo siempre cambia, las “revoluciones”, siempre son parciales. Séptima, la posibilidad de ocupar una nueva posición dentro del campo implica el dominio de la tradición del mismo, es decir, el conocimiento de las obras y autores legitimados como referencias obligadas del capital históricamente acumulado en el devenir del campo, aunque se tenga la intención de subvertirlo. Octava, una nueva producción dentro del campo es portadora de la impronta de la tradición del mismo; en términos de la crítica de arte, un nuevo posicionamiento crítico implica el reconocimiento de un posicionamiento anterior, así sea para objetarla. Y novena, a través del habitus se obliga a preservar el capital acumulado en la tradición del campo como cuando se retoman temas, problemas, teorías y autores “fundamentales” del mismo. Cfr. Bourdieu, Pierre. *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo, 1990.

motivaciones y capacidades individuales de sus supuestos inventores: estas producciones siempre se generan, operan, circulan y legitiman en un momento sociocultural del campo artístico o de la crítica de arte.

Bourdieu no reduce la dimensión de lo político a los fenómenos artísticos, y la proyecta a la dimensión política del propio discurso sociológico: un discurso deliberante que renuncia a la supuesta imparcialidad y neutralidad de los discursos académicos y convierte la reflexión sociológica en una forma de crítica cultural dirigida, no a una nueva intelectualización de la reflexión sobre la cultura, sino a posibilitar cambios efectivos en las realidades sociales. Se trata de la desmitificación de los mitos modernos²² del arte mediante una crítica que permite la reconfiguración de las funciones sociales y culturales del arte, sin llegar a conclusiones fatalistas sobre la “muerte del arte”; se trata de inventar una ética que posibilite la reinención de un sentido y una función social del arte, como de la misma crítica de arte. La noción del campo no se dirige a un método de análisis listo a ser aplicado a cualquier fenómeno sociocultural. Más bien, se dirige a reconocer que la realidad de los fenómenos socioculturales no es reductible a explicaciones de tipo causal y determinativo, cuyos elementos operan sincrónica y lógicamente, sino a explicaciones de tipo no causal, cuyos elementos operan diacrónica y dialógicamente. Un fenómeno sociocultural no se entiende causalmente como el resultado de lo aportado por cada uno de los elementos implicados, sino como una complejidad, una problemática, resultado de las relaciones entre estos elementos en un momento del respectivo campo de producción.

En conclusión, la sociología de la cultura de Bourdieu se dirige al establecimiento de elementos teóricos y críticos para la consideración de la naturaleza intrínsecamente social de los fenómenos relativos al mundo del arte, la crítica de arte y la cultura. Dentro de esos

²² Primero, aunque el valor del arte moderno se plantea inicialmente en términos del valor de uso, la incidencia del mercado moderno del arte convierte el valor de uso en valor de cambio. Segundo, la autonomía del artista moderno respecto al patronazgo y a las necesidades prácticas sociales no es una realidad efectiva. Tercero, el artista —como el arte— es una invención social y cultural, y no el resultado exclusivo de unas capacidades innatas individuales como las de talento, inspiración y/o revelación. Cuarto, el arte moderno no es una posibilidad cultural de la sociedad moderna, sino de una élite moderna poseedora única de unas condiciones para acceder al arte. Quinto, los modos de recepción del arte revelan las jerarquías de clases; mientras que la mirada inocente es propia de las clases bajas y sirve para experimentar el arte popular, la mirada estética es propia de las altas y sirve para experimentar el arte intelectualmente sofisticado. Sexto, los orígenes sociales y económicos de los artistas son un factor que incrementa las posibilidades de validación estética de las respectivas obras. Séptimo, la invención del artista bohemio es tanto un constructo social moderno, como un factor activo en relación al mercado moderno del arte. Octavo, el carácter público del arte es más un instrumento ideológico y un recurso retórico que una posibilidad social efectiva. Noveno, el acceso al arte es un instrumento de distinción individual y exclusión social; en últimas, el arte sigue siendo más un instrumento de validación y distinción que de transformación social. Y décimo, la condición moderna de la revolución permanente es, entre otras cosas, parte de la entrada del arte a la lógica del consumo propia de las sociedades capitalistas.

elementos, las nociones de campo, capital simbólico y *habitus* resultan fundamentales, pues permiten considerar la naturaleza social de las producciones del arte y de la crítica de arte para enfrentar los idealismos todavía imperantes e intentar reconfigurar el sentido y la función de estas producciones socioculturales.

Las anteriores perspectivas de análisis no pueden operar a la manera de marco fijo que prescriba las posibilidades de análisis de la relación entre discursos, funciones y contextos socioculturales de la crítica de arte. Se requiere una actitud “fenoménica” que posibilite revelar la especificidad que adquirió esta relación en cinco estados del campo artístico y cultural, correspondientes a cinco eventos específicos, las cinco exposiciones mencionadas. Así, las perspectivas hermenéutica y sociológica antes desarrolladas no constituyen un repertorio de conceptos, teorías y procedimientos previamente definido para ser aplicado en el análisis de un objeto de estudio igualmente definido, sino unos principios que guían, no prescriben, las posibilidades de análisis y posibilitan la reconfiguración de las variables a considerar en cada uno de estos estados del campo de la crítica de arte.

Una vez reconocidas la naturaleza problemática del objeto de estudio y la imposibilidad de formular una narrativa histórica que dé cuenta de los fenómenos de la crítica de arte, se considera aquí que la microhistoria²³ aporta principios y actitudes historiográficas significativas para la construcción e interpretación de este objeto. Esta perspectiva historiográfica: abandona la pretensión tanto de la objetividad de corte positivista como de la omnicomprensión propia de las historias totalizadoras, debido a que reconoce el papel de la imaginación en la reconstrucción histórica; reduce la escala de observación de los fenómenos; privilegia la apertura del debate sobre la explicación racional cerrada en la interpretación de los hechos; reconoce, epistemológicamente, el indicio como un medio de conocimiento legítimo; da prioridad al relato sobre la narrativa como forma discursiva en la interpretación histórica de un hecho; define específicamente el contexto del

²³ La microhistoria privilegia epistemológicamente tres aspectos. El primero, un proceso constructivo de la investigación que intenta tanto disminuir al máximo los presupuestos epistemológicos sobre la realidad, como abandonar las elecciones epistemológicas *a priori* del historiador respecto a los objetos, las categorías, los tipos de prueba y los modelos narrativos. El segundo, una renuncia al relativismo interpretativo y al presupuesto de que la realidad de los hechos se reduce a una construcción por parte del historiador y una certidumbre de que el mismo, gradualmente, construye los instrumentos historiográficos que le permiten representar y reconstruir rigurosamente esta realidad. Y el tercero, una consideración especial del valor potencial y explicativo del contexto político, económico, social y cultural en el que tuvieron lugar los hechos puntuales. En otras palabras, se trata de lograr las condiciones para dejar “hablar los hechos” en relación con el contexto en el que tuvieron lugar, y no de imponerles interpretaciones abstractas sobre su supuesto sentido y significación.

que los hechos son tanto efectos como agentes; y, rechaza —epistemológica y éticamente— el “relativismo posmodernista” como una posibilidad legítima en la interpretación histórica.

Se renuncia a una historia social total y se pretende alcanzar la generalidad, a través del análisis de lo concreto, relatando hechos particulares muy puntuales para, entonces, formular proposiciones de carácter general, específicamente, a través del análisis de los sujetos normales y cotidianos que reflejan los prejuicios, las actitudes, las acciones, los valores, los principios y las aspiraciones de una sociedad determinada. Asimismo, la microhistoria descarta la posibilidad de suponer coherencia y convergencia de los hechos sociales en una narrativa coherente y unificada, y considera la posibilidad de la divergencia, la incongruencia, la congruencia ilógica y la radical singularidad característica propia de los mismos. Esto acaba con la idea de la crítica de arte como proyecto²⁴ —como cuando se concibe teleológicamente la historicidad de la misma como el camino hacia la crítica moderna del arte—, y la orienta a la idea de la misma como un fenómeno sociocultural siempre en continua reconfiguración.

A cambio de la narrativa de las historias totalizadoras que enfatizan la congruencia interna del discurso, se privilegia la figura discursiva del relato²⁵ que enfatiza el carácter vivencial por parte de los sujetos protagonistas de las realidades sociales, y no la supuesta conciencia acerca de las mismas. Se crean relatos sobre hechos sociales específicos en espacio temporalidades muy concretas, mediante un manejo documental exhaustivo. Esta reducción de la escala de observación y este manejo documental permiten enfrentar el tradicional problema historiográfico de manejo de fuentes, respondiendo significativamente

²⁴ En el sentido de un conjunto de acciones dirigidas consciente y voluntariamente tanto a obtener un resultado específico predeterminado, como a vencer los obstáculos que se presenten antes de obtenerlo.

²⁵ En la construcción del relato se reconoce tanto el activo papel de la imaginación en la construcción del mismo como que sobrepasa los límites convencionales del procedimiento hermenéutico de la interpretación, problematizando los límites entre el hecho —supuestamente objetivo— y la ficción resultado de la imaginación subjetiva del historiador. El historiador “llena” los vacíos y discontinuidades propias de toda documentación histórica mediante la imaginación, aunque se requiera aclarar qué vacíos y discontinuidades han sido superados de este modo. Se lleva a cabo una reconstrucción histórica que se aleja de todo tipo de determinismo mecanicista y de abstracta generalización, y la imaginación histórica opera allí donde la documentación resulta inexistente o insuficiente; se utilizan otros materiales para acceder al contexto e “imaginar responsablemente” aquello que no se puede apoyar en ninguna fuente documental. Entonces, la reconstrucción precisa del contexto se convierte en una fuente de significados probables entre los que el historiador deberá tomar una o varias opciones que definirán, en gran medida, la interpretación sobre los procesos estudiados. Es esta íntima congruencia entre el texto, aportado por las fuentes documentales, y el contexto lo que permite legitimar la actividad inventiva en la interpretación del historiador; las posibilidades de establecer inequívocamente los límites entre lo factual y lo ficticio, entre lo verificable y lo imaginado, y entre lo objetivo y lo subjetivo quedan excluidas como criterio de legitimación de la interpretación histórica. Cfr. Serna, Justo y Pons, Anacleto, *El relato de Martín Guerre, pruebas y posibilidades*, en _____ . *La historia cultural: autores obras y lugares*. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2005.

a criterios como los de agotamiento, representatividad y credibilidad de las mismas. Se renuncia a la posibilidad de una “visión distanciada” propia de la observación científica, rescatando el papel de la imaginación que permite llenar los “vacíos históricos” por medio de la suposición racional del historiador, respaldado por un profundo conocimiento del contexto político, social, económico y cultural en el que ha tenido lugar el fenómeno. La microhistoria no plantea una relación antinómica con la macrohistoria:

A diferencia de los estudios puramente macrohistóricos, que seleccionan unos pocos elementos de la totalidad que investigan y analizan a través de casos, ejemplos, situaciones más o menos ilustrativas y/o representativas de las tendencias generales(...), algo totalmente pertinente mientras no se caiga en el vicio de “vaciar” el modelo general de sus referentes empíricos, y de terminar imponiéndolo como molde rígido y obligatorio de las múltiples realidades concretas, el análisis de un caso microhistórico permite mantener el horizonte exhaustivo de agotar prácticamente todos los niveles de la realidad, y las dimensiones y aristas de una situación²⁶.

La microhistoria abre la posibilidad de establecer la especificidad histórica de un hecho particular para que este sea introducido en un marco de análisis más amplio, ya no como instrumento de comprobación de unos presupuestos historiográficos preexistentes sobre la complejidad de una realidad social, sino como un medio que obliga a cuestionar, establecer, ampliar y matizar los elementos e interacciones de esta complejidad. Mediante la lectura del indicio²⁷, se realizan inferencias —no conclusiones lógicas— a partir de detalles, huellas y/o vestigios que parecen irrelevantes y que conducen a los hechos que los originaron. Sin embargo, la lectura de los indicios no es exclusividad de la microhistoria, pues hace parte de toda investigación histórica, ya sea macrohistórica o microhistórica: todo conocimiento histórico es ineludiblemente indicial.

²⁶ Aguirre Rojas, Carlos Antonio. *La historiografía en el siglo XX: historia e historiadores entre 1848 y ¿2025?* Bogotá: Ediciones Desde Abajo, 2010, p. 170.

²⁷ A diferencia del conocimiento científico convencional dirigido a la generalización mediante la abstracción, el conocimiento obtenido mediante indicios se resiste —por su propia naturaleza que enfatiza lo individual, lo particular, lo excepcional y lo empírico— a la formalización, y se alcanza tanto solamente en la experiencia, como en términos cualitativos opuestos a la cuantificación. En el conocimiento alcanzado mediante indicios, las causas de un fenómeno no son reconstruibles y solo se pueden inferir las mismas mediante los efectos. Una vez ocurren los fenómenos sociales, estos desaparecen como realidad experimentable, y lo que queda son indicios, huellas o vestigios de los mismos. Esta forma de conocimiento no termina en la formulación de reglas para ser aplicadas *a priori*, y los llamados “imponderables” —la percepción, la intuición, la sensibilidad, el instinto, la imaginación— juegan un papel fundamental en la misma.

En conclusión, la microhistoria no es una metodología lista a ser aplicada en cualquier situación, sino que constituye una perspectiva y una actitud historiográfica que posibilita el establecimiento de la especificidad de los hechos sociales. En esta investigación, la microhistoria revela la pertinencia de trabajar a partir de eventos específicos —las cinco exposiciones realizadas entre 1886 y 1922— para establecer la especificidad histórica de las respectivas prácticas de la crítica de arte y, entonces, proponer generalizaciones de alcance medio que, cotejadas con otras generalizaciones —obtenidas en condiciones historiográficas similares—, permitirán establecer generalizaciones de mayor alcance sobre la historicidad de las prácticas de la crítica de arte en Colombia.

Se requiere igualmente reconocer el estado del arte de la historiografía de la crítica de arte en el país que es caracterizable a partir de dos estados que, a la vez, sugieren la posibilidad de un tercer estado, el de una *historia crítica* de la crítica de arte. El primer estado se presenta dominado por el peso de la inercia histórica de la llamada crítica moderna de arte, entendida como la formulación de juicios de valor —mediante criterios explícitos propios de la reflexión teórica del arte— sobre determinadas obras de arte y el análisis de procesos de creación y recepción artísticas —bajo el supuesto moderno de la autonomía del arte—, dirigidos a posibilitar que el público no especializado se apropie cultural y estéticamente de las obras. Esta concepción de crítica de arte persiste en la historia de la crítica de arte occidental; se tiende a convertir en un modelo ideal buscado teleológicamente, y el caso colombiano no constituye la excepción al respecto²⁸. En un segundo estado, se ha superado críticamente el anacronismo que implica el intento de aplicación de este modelo a la crítica moderna, reconociendo la especificidad histórica de los procesos de la crítica en el país. Esta superación crítica —en el caso de la crítica de arte entre 1886 y 1922— la han realizado Álvaro Medina, Ruth Nohemí Acuña Prieto, William

²⁸ La persistencia del modelo de crítica moderna de arte ha conducido a excluir múltiples autores y discursos que cumplieron una función determinada en un momento dado del campo artístico, es decir, autores cuyos discursos sí operaron como crítica de arte. Se ha idealizado la crítica de arte de finales de los cuarenta hasta comienzos de los sesenta del siglo XX como una “verdadera crítica de arte”, llegando a conclusiones del tipo: la crítica de arte en Colombia nace y muere con Marta Traba, la verdadera crítica de arte solo se verifica hasta la década de los cincuenta del siglo XX; la crítica de arte que no hace juicios de valor —fundamentados en una teoría específica del arte— sobre las obras particulares no es verdadera crítica; la llamada crítica literaria no constituye una forma legítima de crítica de arte; el discurso artístico basado en la opinión no es verdadera crítica de arte, o el devenir de la crítica de arte coincide con el proceso de nacimiento, consolidación y desaparición de la crítica moderna de arte. Aunque ya han sido teórica e históricamente reevaluadas, este tipo de conclusiones han adquirido una “inercia cultural” en la historiografía de la crítica de arte, cuyos efectos se extienden hasta hoy.

Alfonso López Rosas, Carmen María Jaramillo Jiménez, Alejandro Garay Celeita, Silvia Juliana Suárez Segura y Víctor Alberto Quinche Ramírez²⁹. Estos autores han reconocido las prácticas específicas de la crítica de arte, renunciando a la imposición de modelos abstractos de la misma y reconociendo las condiciones sociales del surgimiento y circulación social, el valor cultural, los contenidos estéticos e ideológicos y las funciones sociales específicas de estas prácticas.

El trabajo de Álvaro Medina, *Procesos del arte en Colombia*, expone las especificidades históricas del arte colombiano de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, con el ánimo de establecer los procesos socioculturales que condujeron al arte moderno en Colombia. Se analizan los procesos en los que, gradualmente, el academicismo fue desplazado del dominio de la escena artística en Colombia, los matices de las diferentes actitudes antiacademicistas y el papel social, cultural y estético de estas actitudes. Para el autor, estos procesos han ido desapareciendo, consciente e inconscientemente, de la memoria histórica, permitiendo la supervivencia de mistificaciones y mitificaciones de los procesos de la modernidad artística y cultural en Colombia. En las investigaciones sobre estos procesos han dominado tanto intereses ideológicos, como imprecisiones históricas que demandan el replanteamiento historiográfico del estudio de los mismos; se reconocen las confusiones sobre los procesos del modernismo en Colombia, en términos tanto de las imprecisiones históricas, como de la falta de claridad de pensamiento historiográfico; en suma, los cuestionamientos sobre el inicio del arte moderno, los artistas protagonistas y las respectivas manifestaciones artísticas siguen por resolver³⁰.

En el trabajo de Ruth Nohemí Acuña Prieto³¹, *El Papel Periódico Ilustrado y la*

²⁹ Otros trabajos sobre los comienzos de la enseñanza artística en Colombia también resultan significativos para esta investigación. Es el caso del trabajo *Comienzos de la enseñanza académica de las artes plásticas en Colombia* de Sofía Stella Arango Restrepo y del trabajo *Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia 1886–1899* de William Vásquez Rodríguez. En los dos trabajos se realiza una valiosa búsqueda documental de fuentes primarias que posibilitan a los autores no partir de los prejuicios sobre los presupuestos estéticos, las prácticas pedagógicas y artísticas dominantes a finales del siglo XIX. Asimismo, resulta significativo el trabajo de William Vásquez Rodríguez, *Antecedentes de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia 1826-1886: de las artes y oficios a las bellas artes*. Universidad Javeriana, Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, Vol. 9, No. 1, (enero-junio), 2014.

³⁰ Aunque no escapa del todo a la identificación de la crítica de arte con la crítica moderna de arte, se reconocen en el texto de Medina las primeras hipótesis sociológicamente sustentadas de la historia del arte en nuestro país. Medina revisa la relación entre el arte y la política al final del siglo XIX y durante las primeras décadas del XX y, sobre todo, rescata autores para la historiografía de la crítica de arte como Baldomero Sanín Cano, Jacinto Albarracín, Max Grillo, Pedro Carlos Manrique, Rubén J. Mosquera, Gustavo Santos y Roberto Pizano.

³¹ También ha resultado muy significativo el texto de la autora en conjunto con Luz Guillermina Sinning Téllez, *Miradas a la plástica colombiana de 1900 a 1950: un debate histórico y estético*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia y Ministerio de Cultura, 2011. En este se caracteriza históricamente, primero, el contexto artístico y cultural colombiano de la primera mitad del siglo XX para, entonces, incluir los respectivos debates estéticos. En este sentido, se trata de una perspectiva histórica que resalta la dimensión sociocultural tanto

génesis de la configuración del campo artístico en Colombia, se analizan múltiples aspectos históricos que contribuyen a desmontar muchos de los prejuicios dominantes sobre la práctica de la crítica de arte en el país; en especial, las condiciones que posibilitaron la emergencia del campo artístico y la gradual autonomización del mismo, bajo la perspectiva de la noción de campo y de la teoría de la cultura como producción social, de Pierre Bourdieu. Se enfatiza el papel definitivo de las actividades de gestión, promoción, creación y formación artística, por parte de Alberto Urdaneta, que concluyeron con la génesis definitiva del campo artístico en Colombia, inscribiendo ideológicamente el arte en un gran proyecto político, el proyecto de Estado-nación de La Regeneración. Se logró situar socialmente el arte en medio de las élites, transformando la mentalidad de las mismas sobre la concepción de las imágenes como objetos de culto o documentos históricos, a la concepción de las imágenes con un valor estético que conformaban un universo cultural autónomo. Se revela la especificidad de las prácticas discursivas, al momento de definir el proyecto de configuración del campo tanto artístico como de la crítica de arte. En suma, este último campo no se definió en términos de unos tempranos antecedentes de la crítica moderna del arte, sino en términos de la funcionalidad sociocultural de los discursos y de unos contenidos estéticos acordes ideológicamente al proyecto político mencionado.

En el trabajo de William Alfonso López Rosas, *La crítica de arte en el salón de 1899: una aproximación a los procesos de configuración del campo artístico en Colombia* se reevalúan, mediante una juiciosa revisión documental, muchos de los prejuicios historiográficos, culturales e ideológicos antes descritos en el llamado primer estado de la reflexión sobre la crítica de arte, en especial, aquellos en los que se intentaba reducir la práctica de la crítica de arte a la concepción moderna de la misma. Se analizan las producciones discursivas de la crítica de arte a partir de la Exposición Nacional de 1899, demostrando el aporte de las mismas a la continuidad de proceso tanto de configuración de campo artístico, como de la autonomía del mismo. Se reevalúa el extendido prejuicio acerca de que el campo político —dominado ideológicamente por el proyecto de La Regeneración— determinó, casi a la manera de un causa efectiva, las posibilidades del

del campo artístico como del campo de la crítica de arte. Acuña Prieto también es autora del texto *Arte, crítica y sociedad en Colombia: 1947-1970*, en el que se analizan sociológicamente —en las décadas mencionadas— las relaciones entre los factores sociopolíticos, las prácticas artísticas y las prácticas discursivas de la crítica de arte, específicamente, la actividad crítica de Marta Traba en relación con el contexto cultural dominante en el llamado Frente Nacional y la defensa del proyecto de modernidad artística en términos vanguardistas.

campo artístico y de la crítica de arte. Por el contrario, se asume, como hipótesis de fondo, que la Exposición de 1899 dio continuidad —a pesar del conservadurismo y carácter reaccionario de La Regeneración— al proceso de construcción de la autonomía del campo artístico iniciado en 1886. De igual manera, se prueba el nacimiento de la tensión entre el academicismo y el impresionismo, demostrando que el dominio cultural y estético del primero no era del todo absoluto. Asimismo, se analizan los discursos específicos de los críticos de arte, demostrando la aportación de los mismos al debate sobre el impresionismo, reevaluando la idea de que fue la Exposición de la Fiesta de la Instrucción Pública de 1904 la que abrió este debate. Se realiza un juicioso trabajo de análisis sobre la configuración del lenguaje, los usos retóricos y las bases ideológicas de cada uno de los discursos de los críticos protagonistas del debate. Después de revisar las dos concepciones dominantes de crítica de arte en la historiografía de la misma, López Rosas propone una intermedia, definiendo la crítica de arte como “la reflexión pública del arte”, renunciando a formular un modelo ideal de crítica de arte y reconociendo el estatus público propio de la misma. En suma, una vez revisados los escenarios ideológicos e institucionales en los que operaron las prácticas discursivas, se demuestra como los críticos, efectivamente, realizaron reflexiones estético-culturales sobre el estado del campo artístico.

Adicionalmente, y del mismo autor, se requiere considerar el texto *La crítica de arte en Colombia: amnesias de una tradición*³². Aunque no se concentre específicamente en la crítica de arte entre 1886 y 1922, la tesis de fondo acerca de que la crítica de arte sí ha existido —e incluso existe— como práctica sociocultural en Colombia es una de las hipótesis de esta investigación. Se enfatiza la importancia historiográfica de dos concepciones de crítica de arte, la primera, una concepción ampliada de crítica de arte como “la literatura sobre el arte” y, la segunda, una concepción más restringida de crítica de arte como “guía de la interpretación y evaluación de las obras de arte coetáneas”, evidentemente identificada con la llamada crítica moderna de arte. Esta necesidad de volver a definir, una vez más, la crítica de arte demuestra la problematicidad y la historicidad de la misma, bajo el supuesto de que esta forma discursiva ha jugado un papel fundamental en la

³² Este trabajo originalmente se presentó en el lanzamiento del II Premio de Crítica de Arte del Ministerio de Cultura de Colombia (en agosto de 2005) y, posteriormente, fue publicado en el texto *Los pasos tras las huellas: ensayos sobre crítica de arte*, publicado en el 2008 por la Universidad de Los Andes y el Ministerio de Cultura. De manera similar a los trabajos de Acuña Prieto y Jaramillo Jiménez, este trabajo constituye un balance historiográfico e histórico de la crítica de arte en el país.

configuración de la esfera pública del arte —desde finales del siglo XIX hasta hoy—, invalidando la tesis sobre la tardía aparición y temprana desaparición de la crítica de arte en el país. Una vez se revisan los primeros autores de historiografía de la crítica de arte en el país, se revisan tanto los factores de la crisis de la crítica de arte —después del dominio de la crítica moderna del arte desde los cincuentas hasta los setentas del siglo XX—, como las diversas reconfiguraciones de la crítica de arte hasta la actualidad. Esta reconfiguración no solo ha implicado la actualización teórica, formal y metodológica de la crítica moderna de arte, sino además la creación de nuevas “esferas públicas” para la crítica de arte, confirmando la proyección cultural y social contemporánea y la continua reconfiguración de la función social de la crítica. En suma, se prueba la existencia de una tradición de la crítica de arte, cuya memoria histórica y valor social, cultural y estético sigue todavía pendiente, al igual que el establecimiento de la historicidad de los respectivos contenidos discursivos y funciones sociales.

En el trabajo de Carmen María Jaramillo Jiménez, *Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia*, se reflexiona, histórica y sociológicamente, sobre los procesos de la crítica de arte y se renuncia a considerar estos procesos desde perspectivas idealistas y deterministas acerca de lo que debería ser esta forma discursiva. Se establece una mirada macrohistórica, analizando los procesos de la crítica de arte como el proceso de configuración de la misma como campo autónomo, enfatizando las diferencias de las condiciones socioculturales europeas, respecto a las del contexto local, y reconociendo una particular relación entre la Escuela Nacional de Bellas Artes, como academia estatal, los espacios de exhibición —no identificables con los salones franceses— y la emergencia de la crítica de arte como campo cultural autónomo. Se parte de los inicios del campo artístico en Colombia para verificar los estados diferentes de la crítica de arte en relación con los procesos de configuración del campo artístico, resonancia de los proyectos de Estado-nación hasta la década del veinte. Se considera que esta década representa para la crítica de arte una regresión respecto al debate sobre el impresionismo a inicios del siglo XX y, entonces, se analiza la crítica americanista del arte, considerándola como un

factor de ampliación del mundo cultural, y de renovación y actualización estética, pero insuficiente en términos de la formulación de juicios propios de la reflexión artística³³.

En el trabajo de Alejandro Garay Celeita, *La Exposición del Centenario: una aproximación a los procesos de configuración de nación desde el campo artístico colombiano*, se analizan los factores políticos, sociales, culturales y estéticos activos en la exposición y se considera el papel de la Escuela Nacional de Bellas Artes, los artistas, los críticos y el fallo de los jurados. El autor se basa principalmente en la *teoría del campo* de Pierre Bourdieu para explicar esta compleja interacción y relacionar el proyecto de Estado-nación de la época con los artistas y las propuestas artísticas. Se relacionan los procesos de continua configuración del campo artístico con los proyectos políticos en los que se intentaba definir la identidad de un supuesto nacionalismo llamado “un espacio de escenificación de un discurso narrativo dramático de la Nación” que reveló las estrechas relaciones entre el campo artístico, el político y el religioso. Se resalta la importancia de las exposiciones nacionales que operaron de manera similar a los salones franceses y se convirtieron circuitos instituciones de lo artístico, constituyendo espacios no solo de exhibición del arte, sino de confrontación política y de legitimación de los proyectos de Estado y de nación. Finalmente, se revela la ambigüedad social ante las artes demostrando que su completa validación social seguía pendiente.

En el trabajo de Silvia Suarez, *“Arte serio”: el arte colombiano frente a la vanguardia histórica europea en 1922*, se analiza un momento definitivo de la recepción del arte europeo de vanguardia en el país, enfocándose en el debate desatado por la crítica de arte sobre la Exposición de Pintura Moderna Francesa e identificando las principales posiciones de los diferentes autores respecto a la posible relación entre este arte y el arte nacional. La crítica de arte se caracteriza en dos grupos, el primero, la “crítica de legos” identificada con

³³ Aunque hasta aquí trata el período que interesa, la autora también considera el periodo de transición entre 1946 y 1949 como puerta a la consolidación del arte moderno, enfatizando el carácter intermedio de la crítica de arte y situándose entre el modernismo de los americanistas y el anuncio de los primeros lenguajes modernos en términos de las vanguardias europeas. Asimismo, considera la crítica de arte entre 1947 y 1956, cuando se comienza a concretar la pretensión de la autonomía tanto del campo artístico como de la misma crítica de arte en la producción discursiva de Luis Vidales y Jorge Gaitán Durán. Hacia mediados de los cincuenta, se considera un grupo de críticos de arte que legitiman a los primeros artistas “realmente modernos”, alcanzan un nivel profesional, introducen la crítica de arte a los medios masivos de información, inventan un “modelo de fusión” en el que se integran aspectos de la modernidad vanguardista foránea con aspectos culturales del medio local, y concretan la mencionada autonomía. Finalmente, en la década del sesenta se consolida un modelo beligerante de crítica moderna de arte —cuya figura por excelencia es Marta Traba— que radicaliza esta autonomía, a la vez que, paradójicamente, la pone en crisis.

opiniones —consideradas como “lugares comunes de las posiciones cerradas”— publicadas en las columnas de los diarios, y el segundo, la “crítica de expertos”, identificada con análisis muchos más estructurados en términos formales conceptuales e históricos, publicados en revistas de la época como *Cromos* y *El Gráfico*. Se enfatiza que la decisión de no seguir el camino estético de las vanguardias artísticas fue una opción dirigida a proteger y consolidar la tradición artística nacional en pleno proceso de formación, y no el desconocimiento de las mismas. Se analizan las diferentes posiciones de los autores “especializados”, demostrando tanto los matices como las contradicciones conceptuales y estéticas en cada uno de ellos, especialmente, en los casos de los “críticos expertos”: Roberto Pizano, Rafael Tavera y Gustavo Santos. Estos últimos adoptaron una actitud más “pedagógica” que de análisis crítico sobre las posibilidades del arte de vanguardia en el arte nacional, los extremismos del arte vanguardia europea y del academicismo decimonónico, y el carácter provincial y conservadurista del campo artístico del momento. Finalmente, se reconoce una ideologización del debate sobre el arte de vanguardia, dirigida a exaltar la actitud reaccionaria en el conservadurista y elitista “público del arte”.

En el trabajo de Víctor Manuel Quinche Ramírez, *La crítica de arte en Colombia: los primeros años*, se analizan algunas de las manifestaciones de la crítica de arte en el siglo XIX mediante una lectura hermenéutica, demostrando que el nacimiento de la crítica en Colombia se puede considerar a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Se demuestra que la crítica de arte se estableció como una práctica discursiva relativamente constante en las publicaciones periódicas de la época. Aunque menciona las exposiciones de mediados del siglo XIX, Quinche se concentra en el análisis de los debates estéticos desatados por las exposiciones de 1886 y 1899, demostrando cómo los diferentes críticos de arte compartían relativa y parcialmente la estética academicista. Además, se resalta tanto la actitud de omisión por parte de la crítica de arte de finales del siglo XIX en relación a la obra Andrés de Santa María, como el esfuerzo de algunos de los críticos por posibilitar la apertura al modernismo. Se considera que se trató de un proceso gradual de apertura estética que merece ser reevaluado, una vez se reconoce que la actividad de la crítica de arte de finales del siglo XIX ha sido menospreciada y tergiversada por la historiografía de la crítica de arte.

En síntesis, los autores reseñados no solo han avanzado en términos de un invaluable conocimiento histórico de los fenómenos de la crítica de arte en el país, sino que han contribuido a superar lo que aquí se ha llamado el primer estado de esta historiografía. Sin embargo, esta superación todavía se limita, en gran medida, a lo historiográfico e intelectual. La inercia cultural de los prejuicios, mistificaciones y mitificaciones de la crítica de arte es todavía persistente por lo que se requiere seguir insistiendo sobre la especificidad histórica de los fenómenos de la misma. Estos autores han aportado un conocimiento histórico específico sobre autores, eventos y/o problemáticas muy localizadas espacio-temporalmente que incrementan las posibilidades de realizar trabajos tanto macrohistóricos de mayor proyección historiográfica y nivel de generalización sobre los fenómenos, como microhistóricos sobre la especificidad histórica de los mismos. Esta investigación se localiza en un punto intermedio intentando la configuración histórica de un periodo específico, dirigida a generalizaciones de alcance medio sobre fenómenos de la crítica de arte y al establecimiento de la especificidad histórica de los mismos.

Esta investigación se compone de cinco capítulos correspondientes no solo a las cinco exposiciones mencionadas, sino a cinco estados del campo artístico que revelan la historicidad de la crítica de arte entre 1886 y 1922. La totalidad de los capítulos se estructuran de manera tripartita. Primero, se presenta una introducción en la que se incluye información operativa y/o funcional como la de la sedes de la exposiciones, fechas de inauguración y cierre, artistas expositores, obras exhibidas, críticos de arte participantes, instituciones artísticas implicadas, impresión de catálogos, etc. Segundo, se analizan los aspectos ideológicos³⁴ del contexto político, social y cultural que jugaron un rol fundamental en las posibilidades y en los límites del campo artístico y de la crítica de arte, evitando el determinismo que implica considerar estos campos como reflejos pasivos de estos aspectos. Y tercero, se examinan individualmente las prácticas discursivas³⁵ de los autores de cada exposición, estableciendo las funciones y los fundamentos estéticos de los discursos dominantes de la escena artística y cultural.

³⁴ Ver nota sobre el sentido ampliado de lo ideológico en el primer capítulo.

³⁵ En la transcripción de los discursos se evita el uso indiscriminado del 'sic' y se guarda la ortografía original del autor del texto. Solo se usa esta aclaración cuando se pueda generar duda acerca de que se trata de un error de transcripción por parte del autor de esta investigación.

En el primer capítulo, se trata la Exposición Anual de Bellas Artes de 1886, demostrando que fue la primera exposición que se realizó con la conciencia histórica de la configuración del campo artístico como un proyecto cultural, social y políticamente definido: un hecho fundacional que abrió un periodo de la historia de la crítica de arte. Aunque, no fue la primera exposición después de la Independencia, las anteriores exposiciones de arte son claras indicaciones de la actividad artística y la actividad de la crítica de arte, pero no de esta conciencia histórica. La exposición constituyó, además, la propuesta inicial de configuración de un arte nacional, la prueba de la irreversibilidad del proceso de configuración del campo artístico y el inicio de la construcción de la autonomía del mismo. En términos de las prácticas discursivas de la crítica de arte, los autores considerados son Ángel Cuervo, Rafael Espinosa Guzmán, Alberto Urdaneta y Pedro Carlos Manrique.³⁶

En el segundo capítulo, se presenta la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1899, revelando una nueva función paralela de la crítica de arte en un debate político en el que se instrumentaliza ideológicamente la función de la crítica de arte, alejándola de la tradicional valoración de obras y/o de análisis de procesos de recepción o creación artística, para orientarse a la confrontación político-ideológica. Asimismo, aparece un antecedente de crítica de la crítica de arte con la publicación del texto *Los artistas y sus críticos*, de Jacinto Albarracín, la apertura al debate sobre el impresionismo que, usualmente, se le asigna a la exposición de 1904, un intento por formalizar algunos aspectos teóricos y metodológicos de la crítica de arte, y la producción de un enorme corpus de producciones discursivas de la crítica de arte sin antecedentes. En términos de las prácticas discursivas de la crítica de arte, los autores considerados son Max Grillo, Jacinto Albarracín y Charles de Gouffra.

En el tercer capítulo, se expone la Exposición de la Fiesta de la Instrucción Pública de 1904, mostrando un estado de la crítica de arte dominado por el debate sobre el

³⁶ Esta elección no implica que aquí se agoten la totalidad de los autores que ejercieron como críticos al momento de la exposición. Es el caso de Lázaro María Girón quien no solo ejerció como crítico de arte en el *Papel Periódico Ilustrado*, sino además como Secretario de la Escuela de Bellas Artes y autor del texto *Museo-taller de Alberto Urdaneta. Estudio descriptivo*, publicado el 24 mayo de 1888 como homenaje póstumo a Alberto Urdaneta. De lo que se trata es de la selección de un conjunto de autores lo suficientemente representativo tanto de los contenidos estéticos dominantes como de las diversas funciones que adquirieron los discursos. Este criterio se aplica a la totalidad de los cinco capítulos, entre otras razones, por la amplia extensión tanto de cada capítulo como de la investigación misma.

impresionismo que, teóricamente, superó el respectivo debate en la exposición de 1899. Se muestra cómo las posibilidades teóricas planteadas no se tradujeron —o lo hicieron muy limitadamente— en una influencia significativa en la práctica artística y académica, como tampoco en el consumo cultural del arte, en tal medida, que desaparecieron a corto plazo de la escena artística. Asimismo, se exponen dos problemáticas estético culturales; por una parte, la invención de un arte y una cultura nacional acordes a los valores de modernidad y civilización y a los intereses de las élites locales, y por otra parte, la necesidad de conciliar este imperativo de modernidad con el academicismo dominante en medio de la precariedad de las instituciones y circuitos del arte y de la falta de legitimidad social del arte. En términos de las prácticas discursivas de la crítica de arte, los autores considerados son Baldomero Sanín Cano, Max Grillo, Ricardo Hinestrosa Daza y Rafael Duque Uribe.

En el cuarto capítulo, se presenta la Exposición del Centenario de 1910, revelando que la introducción ideológica del arte en el proyecto de Estado y nación del momento no se tradujo en un determinismo del campo político sobre el cultural y artístico. Se expone una reconfiguración de la crítica de arte ideológicamente orientada a este proyecto y a la continuidad del academicismo. Se revela la diversidad de las funciones sociales de los discursos, la instrumentalización del arte como regulador moral y factor de legitimación social, el ataque al modernismo y el inicio de un “nuevo” academicismo, la descalificación final del impresionismo en el medio local, la valoración estética de obras de arte específicas, y la crítica cultural sobre el estado social del arte. Además, se expone la intención aislada de explicitar algunos criterios para juzgar las obras, el carácter conservadurista dominante del medio y una estrecha relación entre una crítica de arte de corte estético y una de corte cultural. En términos de las prácticas discursivas de la crítica, los autores considerados son José Manuel Marroquín, Max Doumic, Alberto Borda Tanco y Francisco Barrera.

Y en el quinto capítulo, se expone la Exposición de Pintura Moderna Francesa de 1922 en medio de la contradictoria pretensión de dar continuidad al academicismo, flexibilizando las respectivas prácticas creativas y presupuestos estéticos e intentando la creación de un arte nacional. Se devela la presencia de unas formas de modernismo concebidas como actualización del arte nacional, el proceso de reconfiguración interna del campo de la crítica de arte y, finalmente, el planteamiento inicial del debate sobre una función social más

significativa y menos elitista del arte y la cultura que posteriormente —en la década del treinta— terminaría en un cambio estructural al respecto. Asimismo, se revelan la diversidad de las funciones sociales que adquirieron los discursos de la crítica, la pedagogía del arte como formación del público “moderno” del arte, la protección y consolidación del medio artístico local y el arte nacional, la descalificación del arte de vanguardia como estrategia de protección del arte nacional y la necesidad de la apertura al modernismo desde el academicismo. En términos de las prácticas discursivas de la crítica de arte, los autores considerados son Adelfa Arango Jaramillo, Roberto Pizano, Rafael Tavera y Gustavo Santos.

CAPÍTULO PRIMERO. LA PRIMERA EXPOSICIÓN ANUAL DE LA ESCUELA DE BELLAS ARTES (1886): LA CRÍTICA DE ARTE Y LA GÉNESIS DEL CAMPO ARTÍSTICO

La Primera Exposición Anual de la Escuela de Bellas Artes se inauguró el 4 de diciembre de 1886 y se prolongó hasta el 20 de febrero de 1887. Se realizó en Bogotá en el Colegio Mayor de San Bartolomé y tuvo tres objetivos fundamentales¹. El primero, presentar en sociedad la Escuela²—que, a la fecha de inauguración de la Exposición, llevaba menos de seis meses de actividad— como resultado de la primera política oficial efectiva sobre el arte y la cultura. El segundo, crear el imaginario de la existencia de una tradición artística nacional en un medio en el que la legitimación social —aún entre las mismas élites— era todavía un desafío sociocultural por lograr. Y el tercero, dar continuidad a la creación efectiva de las instituciones y los circuitos del arte; pues, una vez creada la Escuela, se requería crear el primer circuito oficial del arte identificado con la Primera Exposición Anual. La exposición constituyó no solo un hito fundacional³ del proyecto de configuración del campo artístico, sino además, un inventario de lo que se consideraba el arte nacional y de la producción de la, entonces, recién fundada Escuela de Bellas Artes. Se trataba de crear el imaginario de que la producción artística existía y había existido con anterioridad: una supuesta tradición artística nacional, cuyo proceso de valoración sociocultural no admitía más espera por parte de las élites. El catálogo de la exposición se presentó mediante el título “Guía de la Primera Exposición Anual’ y a nombre de la Escuela de Bellas Artes. Esta presentación, a nombre de la Escuela, apareció no solamente en el encabezado, sino en la aclaración de que la misma

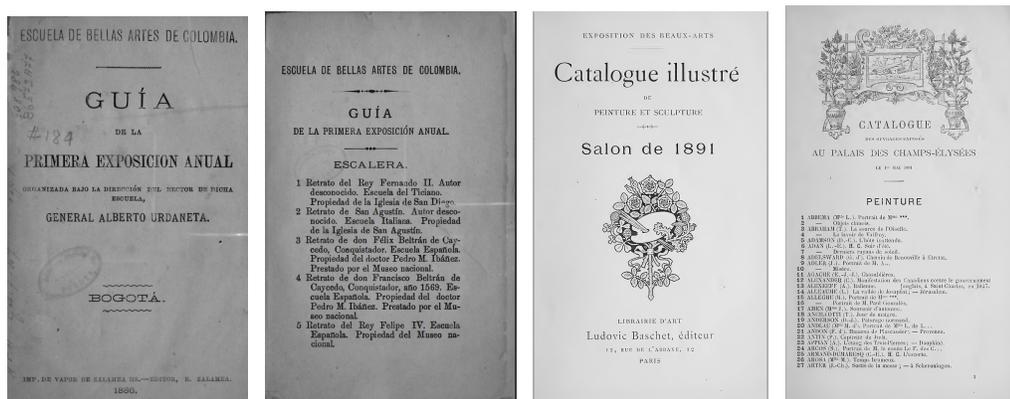
¹ El historiador Gabriel Giraldo Jaramillo resalta que la exposición fue visitada por más de 4000 personas y que los beneficios económicos, resultados del valor de las boletas de entrada, fue dedicado a obras de beneficencia. Estos datos —posiblemente sobrestimados— revelan la asistencia “masiva” a la exposición, pues Bogotá tenía entonces menos de 100 000 habitantes. Giraldo Jaramillo señala la importancia definitiva de la exposición: “*El certamen artístico más ambicioso que se ha celebrado en Colombia tuvo lugar en el año de 1886 por iniciativa de ese gran señor de las armas, las letras y las artes que fue Alberto Urdaneta (...), [quien] desempeñaba entonces la rectoría de la recién fundada Escuela de Bellas Artes y quiso presentar una Exposición sin antecedentes en el país que fuera como el resumen y el inventario de toda la producción artística nacional; en poco menos de mes y medio logró organizar en el edificio de San Bartolomé una exhibición que maravilla y sorprende por lo rica, variada y escogida y que es, a no dudarlo, el mayor esfuerzo artístico realizado en Bogotá. El 4 de diciembre de 1886 se inauguró la Exposición con un conceptuoso discurso del director de la Escuela en que traza la historia del arte nacional y señala el significado cultural del certamen*”. Cfr. Giraldo Jaramillo, Gabriel. *Notas y documentos sobre el arte en Colombia*. Bogotá: Editorial ABC, 1954.

² Las leyes y los respectivos decretos de fundación de la Escuela de Bellas Artes proceden de la creación nominal de la Academia Vásquez y el inicio del funcionamiento de la Academia Gutiérrez, autorizadas por la Ley 98 del 4 de junio de 1873, promulgada por el entonces presidente Manuel Murillo Toro. La fundación anterior a la definitiva correspondió a la Ley 67 de 1882 con el nombre de Instituto de Bellas Artes, y la Ley 23 de 1884 trató de ponerla en funcionamiento, aunque múltiples inconvenientes postergaron nuevamente el funcionamiento efectivo. La Escuela fue fundada de manera definitiva el 10 de abril de 1886 e inaugurada hasta el 20 de julio de ese año.

³ Cfr. Acuña Prieto, Ruth Nohemí. *El Papel Periódico Ilustrado y la génesis de la configuración del campo artístico en Colombia*. Bogotá, 2002. Tesis (magister en sociología de la cultura). Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. En este trabajo se desarrolla la tesis de que las actividades del medio artístico en 1886 marcaron el inicio definitivo del proceso de configuración del campo artístico en Colombia, como un proyecto sociocultural definido y consciente, por parte de una minoría burguesa intelectual perteneciente a las élites. Esta tesis es una de las hipótesis de trabajo de esta investigación.

era organizada: “bajo la dirección del rector de dicha escuela”, el general Alberto Urdaneta. La exposición constituía un esfuerzo institucional por parte de la Escuela de Bellas Artes, un logro oficial, dado el carácter estatal de la Escuela —que dependía del Ministerio de Instrucción Pública⁴—, y un logro personal por parte de Alberto Urdaneta, confirmando el hecho de que la empresas culturales requerían de un carácter “heroico”, resultado de un “individuo ejemplar”. La institucionalidad de la exposición contrastaba con el carácter eventual de una iniciativa personal, la de Alberto Urdaneta.

Imagen 1. Modelos de catálogos de las exposiciones de Bellas Artes de 1886



A la izquierda, portada del catálogo de la Primera Exposición Anual de la Escuela de Bellas Artes de 1886. Al medio a la izquierda, página inicial del listado de obras de este catálogo. Al medio a la derecha, portada del catálogo ilustrado del Salón francés de 1891. A la derecha, primera página de este catálogo iniciado con la sección de pintura. El catálogo de exposición no solo mostraba la magnitud y seriedad de la exposición, sino que también imitaba los catálogos de los Salones franceses. Lo anterior se refleja en la composición gráfica y el listado exhaustivo de las obras como en el intento de posibilitar la identificación específica de las mismas por parte del visitante, mediante el uso de la numeración.

Aunque no aparecían en el catálogo, los criterios ‘curatoriales’ fueron explicitados por parte de Alberto Urdaneta en *El Papel Periódico Ilustrado*, de acuerdo con: obras producidas por esta Escuela en los meses que tiene de establecida, obras de los artistas colombianos, o residentes en Colombia, contemporáneos, obras de arte antiguo en Colombia y obras notables extranjeras que existan en Colombia. Mediante el primer criterio se garantizaba la representación de la Escuela, con 97 obras que, a la vez, representaban la totalidad de las

⁴ El carácter oficial, estatal y socialmente selecto de la exposición se reiteró constantemente en los discursos —por parte de Alberto Urdaneta como rector de la Escuela— de inauguración y de clausura de la exposición. Este carácter se revela en presencia de los invitados del Gobierno y de la Iglesia en la inauguración y/o clausura: el Presidente de la República, los Ministros de Estado, el Ministro de Instrucción Pública, el Gobernador del Departamento y el Arzobispo de Bogotá. Los discursos de inauguración y clausura se publicaron en *El Papel Periódico Ilustrado*, respectivamente, en el número 110 (año V, 15 de febrero de 1887) y en el número 113 (año V, 1 de abril de 1887).

secciones de la misma. Mediante el segundo criterio, se presentaba el estado actual del arte, para mostrar una producción nacional significativa, ya fuera por parte de artistas nacionales o extranjeros residentes en el país. Con el tercer criterio se enfatizaba que en Colombia existía una tradición artística significativa sobre la cual se fundaba el “arte nacional”. Y mediante el cuarto criterio, se mostraba que existía en el país un *corpus* significativo de la tradición histórica del arte occidental, demostrando una supuesta actualización por parte tanto del público, como de los artistas colombianos, al respecto. Se presentó un “estado general del arte”, en términos de un pasado, presente y futuro, para crear el imaginario de una tradición artística local ya implantada en la tradición artística occidental: no solo se establecía la relación entre tradición y actualidad como entre lo local y lo global, sino que se respondía a la necesidad de configurar una identidad nacional dentro del proceso de modernidad y civilización. El inmenso conjunto de obras exhibidas constituía una prueba de que la actividad artística había sido, era y seguiría siendo un hecho social y culturalmente importante. El extraordinario número de obras exhibidas y la diversidad de la muestra en la exposición resulta congruente con la intención de “inventario artístico” propuesta por Alberto Urdaneta.⁵ No resultaban tan relevantes la posible calidad estética de la coherencia y rigurosidad museográfica de los criterios curatoriales como tampoco los múltiples problemas de autoría de las obras señalados entonces.

⁵ En el catálogo de la exposición, se enumeran, sistemáticamente, 1200 ítems que, en la mayoría de los casos, corresponden a obras singulares. La participación por géneros artísticos bidimensionales revela aspectos no solamente de la consideración social del arte, sino también del consumo artístico. Los géneros de la pintura religiosa y del retrato constituyen más del 70% de las obras presentadas en la pintura, lo que resulta, a la vez, congruente con la concepción social dominante del arte como un objeto de distinción social y/o como objeto de culto. En realidad, era muy limitada la demanda de obras y la poca demanda se reducía, casi siempre, a retratos; en otros casos, a pinturas religiosas y, excepcionalmente, a paisajes. La participación del género del paisaje ocupa el cuarto lugar, después de la participación de la pintura costumbrista. Esto refleja el comienzo de la demanda social de pintura de paisaje hacia finales del siglo XIX, relacionada tanto con tendencias neorrománticas al interior del arte, como con los valores de identidad nacional. El dominio absoluto de los géneros de la pintura religiosa (no academicista) y del retrato reflejan el carácter del consumo artístico local. La limitada participación de la escultura correspondió, en la mayoría de los casos, a obras de pequeña escala como relieves, estatuas, medallones y proyectos, y en otros casos, a bustos de retratos de personas civiles o personajes históricos. No se mencionan esculturas exentas a mayor escala que las de los bustos mencionados, revelando la concepción instrumental de la escultura como medio de producción de imágenes conmemorativas y de monumentos. Finalmente, resulta aún más limitada la participación de obras relativas a la arquitectura, reducida a proyectos, planos y modelos arquitectónicos. La presentación de las obras correspondientes a las diferentes secciones de la Escuela —catalogadas en su mayoría como estudios— revela los procesos académicos y la intención de comprobar que la totalidad de las secciones funcionaban. Aún a costa de sacrificar la calidad estética, resultaba importante la presentación de un elevado número de trabajos de los estudiantes, para que la representación de la misma resultara significativa. Las respectivas participaciones fueron: 0,54% sección de arquitectura, 2,73% sección de escultura, 14,85% sección de ornamentación, 73,5% sección de dibujo, 0,54% sección de aguada, 7,66% sección de pintura y 0,073% sección de grabado (solo se mencionan dos álbumes de pruebas). De otra parte, resulta desconcertante —respecto a las secciones de arquitectura y de escultura— la numerosa participación de la sección de ornamentación con 407 estudios realizados por 17 estudiantes, posiblemente debido al bajo precio de los materiales utilizados (arcilla y yeso). De otra parte, la finalidad de los ornamentos era la del revestimiento arquitectónico, aspecto fundamental de la enseñanza academicista de la arquitectura, del historicismo eclectista, que se pretendía difundir.

1.1 ASPECTOS IDEOLÓGICOS⁶ DEL CONTEXTO POLÍTICO, SOCIAL Y CULTURAL: POSIBILIDADES Y LÍMITES DEL CAMPO ARTÍSTICO

A finales del siglo XIX, el campo artístico reflejaba dos aspiraciones recíprocamente relacionadas. Por una parte, la legitimación de las élites sociales emergentes —constituidas por comerciantes ricos, grandes latifundios, aristócratas, intelectuales y personalidades culturales— que intentaban consolidarse como “aristocracia del poder político”. Y por otra parte, la inserción del proyecto de configuración del campo artístico en un proyecto político que garantizara la viabilidad y sostenibilidad de los circuitos y las instituciones propios de este campo.

⁶ Lo ideológico no se concibe aquí como una falsa conciencia que limita la posibilidad de configuración y transformación de la realidad; un conjunto de ideas falsas que contribuyen a legitimar, de manera oculta, un poder político dominante o una visión del mundo esquemática o estereotipada que sobresimplifica la realidad a favor de unos pocos. Por el contrario, se concibe como un medio de creación, transformación y/o recreación social en un momento sociocultural específico: el proceso de producción de significados, signos y valores que operan en la vida cotidiana con finalidades prácticas; el conjunto de ideas, actitudes y comportamiento característico de un grupo social que define la identidad del mismo; el sistema de ideas y valores que permiten legitimar y/o preservar un poder político dominante o en proceso de serlo, persuadiendo a los dominados de que se trata de una situación “natural” y justa; las formas de pensamiento que responden a intereses concretos como los de diferenciación, legitimación, ascenso e identificación social y/o cultural; el conjunto de ilusiones y aspiraciones que, aunque no resultan ciertas del todo en el presente, son socialmente necesarias para que un grupo defina, a futuro, una posición social; la articulación entre discurso y poder que permite la adquisición y/o preservación de este último por parte de un grupo social; el conjunto de creencias y representaciones orientadas tanto a la acción como a la transformación social y/o cultural; el medio mediante el cual los diferentes actores sociales significan conscientemente el mundo que conciben —como realidad vivida, cotidiana y concreta—, indispensable para manifestar las relaciones vitales socialmente; y finalmente, el proceso socio cultural mediante el cual la “vida social construida” adquiere el estatus de una “realidad natural dada” que, en consecuencia, no requiere discusión, análisis y/o crítica. Se trata, ante todo, de procesos y relaciones sociales dirigidas a la creación, reconfiguración y/o “naturalización” de la realidad social que contribuyen a resolver y/o justificar las contradicciones sociales. Entonces, no resulta posible comprender las significaciones de lo ideológico más allá del contexto discursivo, respecto al cual opera. Aunque esta operabilidad implica el discurso, este no es reducible a un análisis meramente lingüístico o hermenéutico: se requiere pensar no solo *qué* se dice, sino *quién, cómo, cuándo, dónde y para qué* se dice. Lo ideológico sirve más para expresar las aspiraciones, las ilusiones, los prejuicios y las nostalgias de un grupo social, que para describir la realidad social efectiva del mismo: adquiere un carácter “performativo” sobre lo que “debería ser la realidad”, más que un carácter “constatativo” sobre lo que “es la realidad”. De manera similar, constituye un “acuerdo social tácito” que no requiere y no debe ser formalizado lógicamente. También constituye una realidad social, y no es un conjunto de doctrinas abstractas sobre un ideal social, pues contribuye a definir las identidades sociales nacionales, colectivas e individuales, y se autopresenta como “algo obvio y verdadero que todo el mundo sabe”. Aunque lo verdadero y falso hacen parte de los discursos ideológicos, la operabilidad de los mismos no puede juzgarse mediante este tipo de criterios; pues lo afectivo, e incluso lo emocional, juegan un papel más importante que lo cognitivo y lo epistemológico. A pesar de que constituye una forma de conocimiento en el sentido que es una “representación” de la realidad, lo “pragmático-social” se sobrepone a lo “teórico-racional”. Es una forma de subjetividad colectiva, pues implica las creencias, las ilusiones y los deseos de colectividades sociales concretas. Sin embargo, también es una ilusión basada en una realidad social que opera como una fuerza concreta activa. Aunque tiene un contenido representacional (cognitivo) de la realidad en la que opera, lo ideológico se trata ante todo de un factor que contribuye a organizar la vida práctica de los sujetos, independientemente que tan justa o injusta sea la respectiva estructura social. Esto último no niega el hecho y, en otros casos, la necesidad, de que frecuentemente la falsedad, la exageración, la mitificación y/o la mistificación hagan parte de la operabilidad de lo ideológico. Finalmente, lo ideológico configura las “relaciones sociales vividas”, aunque no las determine; en este sentido, lo que se experimenta como realidad necesariamente se relaciona con el mismo. Se reconocen diferentes aspectos de la operabilidad del mismo. El primero, dado que implica el proceso de producción de ideas, creencias y valores que articulan y posibilitan la vida social de las diferentes colectividades sociales; lo ideológico no es exclusividad de las clases dominantes. El segundo, la promoción y legitimación de los grupos dominantes que contribuyen a definir la estructura y los procesos culturales implica asegurar la complicidad de los grupos dominados, pues estos últimos no son ideológicamente “ni pasivos, ni neutros”. El tercero, la mistificación y mitificación como la “naturalización” y la universalización de los valores e intereses ideológicos de un grupo o sector social determinado requiere de un proceso y una construcción social. El cuarto, el conjunto de creencias, representaciones y valores verdaderos, falsos o engañosos que, aunque aparecen como exclusivos de una clase dominante, contribuyen ideológicamente a la generación, preservación y/o recreación de toda la estructura social. Y el quinto, si lo ideológico se concibe como el conjunto “relaciones vividas” o “representaciones empíricas” de la realidad, se convierte, nada menos, en el factor que permite la operabilidad de las colectividades sociales como una estructura social estable. Cfr. Eagleton, Terry. *Ideología: una introducción*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1997.

Las élites se hicieron gradualmente conscientes de la necesaria reciprocidad entre la consolidación de un proyecto de Estado-nación —que garantizara la viabilidad de los proyectos económicos de las mismas— y los procesos civilizatorios propios de la modernidad, en los que el arte y la cultura tenían un papel definitivo. Las posibilidades y los límites del campo artístico —como de la misma crítica de arte— quedaron inscritos en este escenario político. Si bien, el campo artístico operó como efecto de este último, también fue un agente de la transformación del mismo, de tal manera que no puede presuponerse un determinismo al respecto.

Se requería la validación social del arte —ante el reconocimiento de que el consumo del arte no constituía una posibilidad sociocultural común para los sujetos que aspiraban pertenecer a las élites—, como asegurar de las condiciones para la existencia de los circuitos e instituciones del arte⁷. Asimismo se comenzaba a hacer conciencia sobre la necesidad de políticas públicas sobre la cultura y el arte que permitieran superar el carácter contingente y personalista de las anteriores iniciativas al respecto⁸. Las élites emergentes comprendieron que su validación social —además de la adquisición del poder político, económico y social— requería la invención, difusión, legitimación y preservación de un nuevo capital simbólico que sirviera tanto de una identidad de clase, como de un instrumento de esta validación⁹. No sorprende, así, ni la invención de una concepción clasista, elitista y excluyente del arte y la cultura ni la introducción de estos últimos en el proyecto político de Estado-nación propuesto por La Regeneración que configuró, no determinó, las posibilidades del arte y la cultura:

⁷ Estos circuitos se entienden como las instancias de circulación de las obras de arte, por ejemplo, salones, exposiciones, convocatorias, prensa, revistas culturales, etc., relativas a la difusión social del arte de las producciones visuales y plásticas. Estas instituciones se entienden como las organizaciones con una estructura política para regular la validación política, social, cultural e, incluso, económica, de estas producciones, por ejemplo, academias, escuelas, museos, galerías, universidades, institutos y ministerios de cultura, etc. Estos circuitos e instituciones están recíprocamente relacionados: un salón oficial o una academia de arte constituyen tanto circuitos como instituciones del arte.

⁸ Puede afirmarse que es en 1886, y centradas en la figura de Alberto Urdaneta, cuando estas iniciativas y acciones se inscriben finalmente en el proceso definitivo, aunque todavía precario e insuficiente, de configuración del campo artístico. Cfr. Acosta Luna, Olga Isabel. “Felipe Santiago Gutiérrez y los comienzos de la Academia en Colombia”. En: *Diego, Frida y otros revolucionarios*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2009, pp. 70-97. En efecto, no solo se reconocen precedentes tan importantes como: la efímera Academia de Dibujo fundada en 1846; la creación en 1873 de la Academia Vásquez, rebautizada meses después como Academia Gutiérrez; el correlativo aumento de las actividades de exhibición de arte en Bogotá, el papel definitivo de la actividad de artistas, personalidades culturales e intelectuales como José María Espinosa, Ramón Torres Méndez, José Manuel Groot, J. Miguel Figueroa, Alberto Urdaneta y Rafael Pombo (quien gestionó política y diplomáticamente la traída al país del artista académico mexicano Felipe Santiago Gutiérrez).

⁹ Cfr. Zambrano Pantoja, Fabio. “De la Atenas suramericana a la Bogotá moderna: la construcción de la cultura ciudadana en Bogotá”, En: *Revista Estudios Sociales*, No. 1: La Ciudad y las Ciencias Sociales en Colombia (II), 2002, pp. 9-16. El autor analiza la cualificación del tiempo libre como un fenómeno social propio de las élites, en el que el consumo de la llamada “alta cultura” se convierte, gradualmente, en un requerimiento obligado de clase.

La Regeneración se construyó sobre su propio relato histórico (...), después de una época de caos político, fragmentación administrativa, deterioro moral y guerras generalizadas era necesario un Estado central y un gobierno fuerte que garantizaran el orden y el progreso. La religión, parte esencial del alma nacional, y la Iglesia, aliada indispensable del poder civil, debían retornar al centro de la escena política, después de haber sido desalojadas por los radicales (...). Frente a la agonía de la Constitución de Rionegro era necesaria una reforma, una codificación natural, que expresara el espíritu del pueblo colombiano, extraviado en sueños utópicos inspirados en ideas extranjeras y extrañas a nuestra idiosincrasia. El rescate de la herencia hispana y de la civilización católica que le era connatural debería servir de guía para esta empresa de renovación total del país¹⁰.

Ante una situación caótica, generalizada supuestamente, causada por el liberalismo radical precedente, La Regeneración se autopresentó como la única respuesta posible bajo los presupuestos tanto del centralismo y autoritarismo, como de una supuesta identidad. Se pretendió garantizar las condiciones de posibilidad y el orden socio político que requería el progreso, entendido como la modernización material, objetual y tecnológica.

El proyecto político de la Regeneración se basó, ideológicamente, en los siguientes aspectos. Primero, una ambigua combinación de tradicionalismo político y modernidad política en el sentido tanto de una administración pública, como del control estatal del orden interno y de la violencia¹¹. Segundo, la introducción del Estado y la nación en los procesos civilizatorios de la modernidad occidental, identificados con el progreso material. Tercero, una extraña coexistencia de factores racionalistas seculares y catolicistas religiosos en la construcción de un estatus jurídico de un Estado “secular confesional”. Cuarto, un cambio en la concepción radicalista del pueblo como una colectividad incivilizada que no alcanzaba la libertad y la participación política, a una concepción regeneracionista del mismo como una colectividad sumisa y católica que requería la creación de instituciones congruentes con esta

¹⁰ Múnera Ruiz, Leopoldo. “El Estado en la Regeneración: (¿La modernidad política paradójica o las paradojas de la modernidad política?)”. En: Leopoldo Múnera Ruiz y Edwin Cruz Rodríguez (eds.). *La Regeneración revisitada: pluriverso y hegemonía en la construcción del Estado-nación*. Bogotá: La Carreta Editores, 2011, p. 13.

¹¹ En términos de una modernidad política, se consideraron los siguientes aspectos: el control nacional-estatal del sistema productivo exportador, la organización de los gremios económicos en relación con un sistema nacional, la cohesión y la identidad social nacional basada en una integración cultural y la fundamentación de esta integración en los “valores fundantes”, tanto de la nacionalidad, como de una ética social y política que garantizara la corrección moral pública y privada. Adicionalmente, se incluyeron otros aspectos que también resultaban modernos: el centralismo, el presidencialismo, el monopolio legítimo de la violencia y la administración pública, la construcción de un mercado y una banca nacionales (no regionales), y la unificación monetaria.

“forma de ser”. Quinto, la institucionalización de un supuesto “espíritu nacional colombiano”, concebido como factor de identidad y cohesión política, social y cultural, cuya máxima expresión suponía ser la unidad Estado-nación. Sexto, un giro desde el discurso de la raza como fundamento de la nacionalidad y la cultura, hacia el discurso de la nación como un medio de unidad cultural y simbólica imaginada a partir de modelos estatales y culturales europeos. Y séptimo, un gradual desarrollo de una conciencia —por parte del Estado— sobre las posibilidades ideológicas del arte como de la necesidad de garantizar la existencia de los circuitos e instituciones del mismo.

Este proyecto político implicaba una contradictoria contraposición entre una orientación moderna, respecto a ciertos aspectos funcionales del Estado y de la nación, y un tradicionalismo todavía basado en una cultura política heredada de la estructura social colonial: una convergencia entre lo profano y lo sagrado, concretada en una nueva “racionalidad dogmático religiosa” que definiría, parcialmente, las posibilidades y límites culturales y artísticos. Así fue posible proclamar una modernidad política dentro de un marco civilizatorio católico —en contraposición al carácter intrínsecamente secular de la modernidad en otros contextos— con una concepción claramente conservadora: una indisociable identificación entre modernidad, civilización y catolicismo¹², en la que este último se convirtió en el factor de cohesión social por excelencia y en el principio “natural” de toda educación estatal o privada. Se consolidó un pensamiento dogmático tradicionalista sobre la base de la Iglesia y la religión católica, en el que la misma historia, la Ilustración y la Revolución Francesa, y todas las formas de pensamiento relacionables con el liberalismo, resultaban sospechosas¹³.

En realidad, el conservadurismo regeneracionista no se dirigió tanto a la preservación de una tradición cultural y artística preexistente, como a la creación de una tradición. El arte y

¹² El catolicismo operó no solo como una finalidad, sino como un eficiente mecanismo político, dado que las creencias católicas eran “connaturales” a la cultura y la nacionalidad colombianas: era el medio político que permitiría superar los males creados por la modernidad liberal inmediatamente precedente. De esta manera, el catolicismo se convirtió tanto en un agente de identidad cultural como en un eficiente instrumento ideológico.

¹³ Esto generó una fuerte contradicción ideológica, pues la cultura francesa era el referente obligado de civilización, cultura y arte, que solo se superaría, cuando el referente civilizatorio y cultural fuera nuevamente España. Se descalificó la razón ilustrada por propiciar la anarquía, el libertinaje, la impiedad y la subversión: un pensamiento reticente a los cambios políticos, sociales y/o culturales bajo el supuesto de la existencia de un sustrato esencial e inamovible, la religión, la moral y la Iglesia católicas. A las corrientes racionalistas, cosmopolitas, individualistas y universalistas modernas, se contrapuso un nacionalismo católico, entendido no en términos de tradicionalismo, sino de identidad nacional.

la cultura estaban naturalmente llamados a la creación de esta tradición, aunque se requiriese limitar los aspectos más problemáticos de lo moderno y exaltar los más operativos. Entonces, resultó congruente plantear una civilización moderna, en términos de una precaria modernización, una relativa modernidad y un limitado modernismo¹⁴: una “modernidad selectiva y apropiada”, adaptada ideológicamente al “espíritu” y las condiciones locales:

La permanencia del pensamiento tradicionalista a lo largo de la formación de la nación en el siglo XIX colombiano y la forma como las controversias que se presentaron a la hora de introducir elementos propios de la modernidad que permitieran el paso a una relativa autonomía de los asuntos correspondientes a la esfera de la política, la ética y la estética, se encontraron con una cerrada oposición que impidió el “politeísmo de los valores”. A la postre, la definición de esa contienda por el predominio de un modelo cultural para la nación colombiana se inclinó del lado del tradicionalismo y cobró vida institucional en las instituciones de la Constitución política de 1886¹⁵.

Se trató de un proceso de monopolización de los valores en todas las esferas de lo público, incluidas la de lo cultural y lo artístico. Cualquier avance artístico sería medido no solo como avance civilizatorio, sino como avance moral. Una falta moral, al mismo tiempo, era un agravio tanto a lo nacional como a lo civilizatorio; se estableció el principio doctrinario de la unidad de la verdad, una verdad moral era simultáneamente una verdad en la política, la ciencia y/o el arte. Esto implicó tanto un exacerbado dogmatismo, como la identificación del progreso con lo material y lo moral. Se generó una tensión entre un “tradicionalismo por convicción” y una “modernidad por necesidad”, en la que se requería asegurar las condiciones y los medios para que el arte y la cultura pudieran operar ideológica y prácticamente: los presupuestos, las acciones y los resultados de la Escuela Nacional de

¹⁴ Esta diferenciación se basa en lo siguiente: “convencionalmente se distinguen tres momentos relacionados con la dinámica de lo moderno: la modernización, la modernidad y el modernismo. El primer término designa los procesos de avance científico y la tecnología que llevaron al mundo a manifestarse de manera diferente a como lo había hecho hasta ese momento (...), se refiere a la creciente impacto de la máquina (...), con todo lo que implica su desarrollo en términos de la ingeniería y la industria (...). La modernidad se refiere a la condición social y cultural de los cambios objetivos (...), el carácter de la vida bajo circunstancias cambiantes (...), una forma de experiencia, la conciencia de cambio y de adaptación a los cambios (...), una experiencia tanto social como interior. La condición de la modernidad existe en una cambiante y simbiótica interrelación con el Modernismo (...), la deliberada reflexión acerca de y la destilación de la representación de esa incipiente experiencia de lo nuevo. Los límites entre estos tres conceptos no son fáciles de establecer”. Cfr. Harrison, Charles y Wood Paul (eds.) *Art in theory, 1900-2000: An anthology of changing ideas*. Estados Unidos: Blackwell Publishing Ltd., 2002, p. 128. Aunque, en otros contextos socioculturales, el fenómeno de lo moderno implicó la reciprocidad entre modernidad, modernismo y modernización, en el caso colombiano esta reciprocidad no se concretaría hasta la cuarta década del siglo XX. Esto ayuda a explicar la rara coexistencia entre los procesos de modernización —identificado con el progreso material y económico— y el nacionalismo católico como proyecto político “moderno”.

¹⁵ González, Jorge Enrique. *Nación y nacionalismo en América Latina*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas; Centro de Estudios Sociales (CES) y Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), 2007, p. 155.

Bellas Artes —como academia estatal— debían resultar del todo congruentes con el proyecto de Estado-nación de La Regeneración¹⁶.

La noción de civilización¹⁷ adquirió una importancia sin precedentes para la validación social tanto de las élites, como del arte y la cultura, operando como una autodefinición hegemónica y una identidad de la cultura occidental. “Civilizarse” implicaba salir de un estado “más primitivo, más atrasado”, que debía superarse, y un cambio generalizado en todas las esferas de la vida, desde el desarrollo de un tipo de Estado y el mejoramiento tecnológico, hasta el aprendizaje de ciertas maneras al comer, hablar y vestir. Aunque se pudieran discutir los términos y las condiciones, era claro que las élites sociales y políticas colombianas debían civilizarse e inventar las respectivas formas de diferenciación y distinción social: ser “civilizado” o “cultivado” implicaba una forma de comportarse y de presentarse ante “iguales” y ante “inferiores”. También implicaba haber aprendido ciertas maneras y comportamientos sociales que lo distinguían, por ejemplo, fórmulas de cortesía, preferencias estéticas consumo de ciertos objetos de lujo y/o los viajes a las naciones y culturas civilizadas¹⁸. En otras palabras, se requería inventar aprender el “*habitus* del hombre civilizado” como comprender que el arte y la cultura jugaban un papel fundamental en este proceso.

¹⁶ Así, las condiciones que impuso La Regeneración, en relación con el campo artístico, pueden verse en términos tanto “negativos” de determinaciones y limitaciones como “positivos” de posibilidades efectivas para la consolidación del mismo. Sobre esta confluencia entre este proyecto político y cultural cfr. Jiménez Hernández, Wilson Ferney. “El Papel Periódico Ilustrado y la configuración del proyecto de la Regeneración 1881-1888”. En revista *Historia Crítica*, No. 47, 2012, pp. 115-138.

¹⁷ El sociólogo Norbert Elias, explica la complejidad y la fuerza ideológica de esta noción, en especial, en sociedades con la urgente expectativa de entrar en los procesos civilizatorios: “*El concepto de ‘civilización’ se refiere a hechos muy diversos (...). Para ser exactos, no hay nada que no pueda hacerse de una forma ‘civilizada’ y de una forma ‘incivilizada’, con lo que siempre resulta algo difícil tratar de resumir en unas cuantas palabras todo aquello que el término ‘civilización’ comprende (...). Pero si se trata de comprobar cuál es, en realidad, la función general que cumple el concepto de ‘civilización’ y cuál es la generalidad que se pretende designar con estas acciones y actitudes humanas al agruparlas bajo el término de ‘civilizadas’, llegamos a una conclusión muy simple: este concepto expresa la autoconciencia de Occidente. También podría denominarse ‘conciencia nacional’. El concepto resume todo aquello que la sociedad occidental de los últimos dos o tres siglos cree llevar de ventaja a las sociedades anteriores o a las contemporáneas ‘más primitivas’. Con el término de ‘civilización’ trata la sociedad occidental de caracterizar aquello que expresa su peculiaridad y de lo que se siente orgullosa: el grado alcanzado por su técnica, sus modales, el desarrollo de sus conocimientos científicos, su concepción del mundo y muchas otras cosas*”. Elias, Norbert. *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 83.

¹⁸ Aunque estas maneras y comportamientos parecían parte del individuo, se trataba de una “cualidad social” adquirida que tanto cualificaba, como limitaba las posibilidades sociales de los individuos “civilizados”. De otra parte, el llamado “viaje a Europa” —en especial, a partir de la segunda mitad del siglo XIX— era una forma de completar la legitimidad social de un individuo e, incluso, de una familia. Pese a que no se tratase de un viaje de estudios o de una permanencia relativamente prolongada, el contacto directo con las naciones y las culturas civilizadas —cuyo referentes obligado era las culturas francesa e inglesa—, y los respectivos comportamientos sociales, se consideraba como prueba suficiente de esta legitimidad. Este contacto involucraba no solamente las formas culturales, sino además las formas de producción modernas identificadas con lo tecnológico e industrial, como también los modelos de gobierno y administración pública. No es gratuito que los viajes de personajes del campo artístico estuvieran ligados tanto con el origen aristocrático de los personajes, como con la variabilidad de los intereses que despertaba este contacto como en los casos de Alberto Urdaneta (1845-1887), Roberto Pizano (1896-1929) y, de manera un poco diferente, Andrés de Santa María (1860-1945). Cfr. Martínez, Frédéric. *El nacionalismo cosmopolita: la referencia europea en la construcción nacional en Colombia, 1845-1900*. Bogotá: Banco de la República e Instituto Francés de Estudios Andinos, 2001.

Aunque, el consumo cultural y artístico resultaba un imperativo de legitimación social, los sujetos de las élites sociales no estaban igualmente convencidos al respecto. Más bien, se trataba de “una elite dentro las élites” que intentaba convencer y persuadir a los demás sobre la necesidad del consumo del arte. Las élites no eran tanto el “público preexistente” del arte, sino el “público potencial” del mismo que debía ser creado; las llamadas “gentes de buen gusto” no eran, en realidad, quienes ya tenían una sensibilidad estética educada, sino más bien aquellos que deberían llegar a tenerla, dada su posición socialmente hegemónica. No resultaba posible “civilizarse” y/o “progresar” en términos materiales, sin hacerlo en términos espirituales, culturales y/o estéticos.

El consumo del arte y la cultura resultaba entonces un mecanismo efectivo para alcanzar la plena legitimidad social, y las preferencias estéticas y el consumo artístico eran un indicador infalible de esta legitimidad. Aunque los referentes obligados al respecto eran las culturas francesa e inglesa, las élites sociales colombianas no se limitaron a la copia descontextualizada e intentaron pensar la pertinencia de aspectos individuales y diferenciados de estas culturas, tomadas como referentes y no como “modelos a seguir ciegamente”, por ejemplo, la academia francesa como referente obligado tanto de la educación artística, como de la civilización y cultura francesa¹⁹. También se requería conciliar este referente con la necesidad de la invención de una cultura y un arte “nacional”; el arte y la cultura eran medios de ascenso y legitimación, preservación de privilegios y tradiciones, control moral, y producción intelectual y espiritual.

En términos de Pierre Bourdieu, era un proceso no solo de diferenciación y distinción social, sino de exclusión social²⁰ que requería la invención de un nuevo *capital simbólico* y de

¹⁹ Más que una mera copia de modelos, se trató de una adaptación a unos intereses y motivaciones de los sujetos que conformaban o pretendían conformar las elites, enfrentada a un proceso de forzada actualización ante el anacronismo de las prácticas y supuestos culturales todavía basadas en el orden social colonial. Los sujetos que pretendían conformar esta “aristocracia local” no tenían un origen único, pues provenían de familias con orígenes —supuestos o reales— aristocráticos desde la Colonia, latifundistas en proceso de migración a las ciudades, burgueses industriales emergentes, comerciantes recién adinerados y/o intelectuales de diverso origen socioeconómico. Ante esta diversidad social, no sorprende la necesidad de conciliar diversos intereses y motivaciones de las élites sociales ante el arte y la cultura. Mientras que algunos sujetos de estas élites tenían “capital simbólico”, fundamentado en realizaciones espirituales, científicas y/o artísticas sin tener tradición política y/o gran poder económico, otros sujetos tenían esta tradición y este poder sin tener “capital simbólico”.

²⁰ De este modo, el proceso de reconfiguración de las élites —fundamentado en la exclusión y diferenciación social— se reflejó en la reconfiguración de la esfera tanto de lo privado, como de lo público, y se convirtió en un proceso esencialmente urbano y político. Cfr. Mejía, Germán Rodrigo. *Los años del cambio: historia urbana de Bogotá 1820-1910*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 1998.

un nuevo *gusto* “propio” de las élites, que estableciera una diferencia social que debía parecer no solo inevitable, sino irreconciliable:

La disposición estética es una dimensión de una relación distante y segura con el mundo y con los otros, que a su vez supone la seguridad y la distancia objetivas (...). Pero es también una expresión distintiva de una posición privilegiada en el espacio social, cuyo valor distintivo se determina objetivamente en la relación con expresiones engendradas a partir de condiciones diferentes. Como toda especie de gusto, une y separa; al ser el producto de unos condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia, une a todos los que son producto de condiciones semejantes, pero distinguiéndolos de todos los demás y en lo que tienen de más esencial, ya que el gusto es el principio de todo lo que se tiene, personas y cosas, y de todo lo que se es para los otros, de aquello por lo que uno se clasifica y por lo que le clasifican (...). Los gustos (esto es, las preferencias manifestadas) son la afirmación práctica de una diferencia inevitable²¹.

La diferenciación del gusto —basada en la jerarquización de las preferencias estéticas—reflejaba la estructura social en proceso de creación y la jerarquización social tanto de las artes, como de los géneros, escuelas o periodos artísticos. El consumo de un arte sofisticado —como el academicista y/o el clasicista— revelaba un alto grado de distinción social del consumidor y, al mismo tiempo, presuponía precisar unos límites y unas posibilidades estéticas. Se trataba de la “elección de unas preferencias estéticas obligadas” para aquellos que pertenecieran o pretendieran pertenecer a las élites: el llamado “buen gusto” estaba dirigido tanto a la diferenciación, y más precisamente a la exclusión social, como a la señalización del “mal gusto” de los demás grupos y/o clases sociales. De este modo, el llamado “buen gusto” se naturalizaba a sí mismo, de tal manera, que los demás gustos no se convertían en preferencias estéticas diferentes, sino en intolerables ofensas al “buen gusto”. Se trataba de una construcción sociocultural en la que invención de las élites coincidía con la invención del “buen gusto”: las primeras se legitimaban legitimando este gusto, y la posibilidad de discutir las bases y la legitimidad del “buen gusto” resulta tan imposible como innecesaria, dado que se trataba de un “don de clase”.

²¹ Bourdieu, Pierre. *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. México D.F.: Santillana Ediciones Generales, S.A., 2012, p. 63.

Resulta entendible la preferencia del idealismo, el consecuente rechazo por el realismo y el desprecio por las formas no sofisticadas del arte como las costumbristas y las populares. Se requería un arte codificado descifrable por unos pocos que demostrara tanto una excelencia moral, como el “desinteresado interés” por unas formas artísticas y culturales, manifestaciones de espiritualidad. Era la invención de una “estética pura”, alejada de las necesidades naturales, cotidianas y materiales, accesible a unos pocos y dirigida a crear el imaginario social de las élites, mediante el manejo de las preferencias estéticas, el consumo del arte y la educación artística²²: una “mirada pura”, propia de la contemplación —distanciada de la “mirada vulgar” reducida a la mera observación —que requería el desciframiento de unos códigos y la identificación de unos estilos, géneros y contenidos intelectuales y estéticos.

Aunque el arte y la educación servían como estrategias de reproducción social, el caso del contexto colombiano de finales del siglo XIX fue diferente. No se trataba tanto de reproducir y preservar una estructura social preestablecida, como de crear las condiciones de posibilidad que permitieran concretar los intereses y motivaciones de una heterogénea burguesía urbana, conformada por múltiples sectores que pretendían ser tanto industriales y capitalistas como “civilizados” y “modernos”. Así, la producción, circulación y consumo del arte no se redujo solo a lo intelectual, cultural y estético, se convirtió en un problema político. Esta confluencia entre un proyecto cultural y uno político es un fenómeno propio de la modernidad:

[La cultura] no es sólo algo que nosotros podamos ejercer (...). También puede ser algo que se puede ejercer sobre nosotros, especialmente a través del Estado político.

²² Dentro de las mismas élites, los respectivos roles sociales de hombres y mujeres determinaban el tipo de educación que recibían: “*los varones se instruían para cumplir funciones de constructores de la nueva república, las mujeres ‘expertas en sentimientos’, para recuperar las buenas costumbres, afianzar la virtudes cristiana en el núcleo familiar, y restablecer la moralidad perdida en el desorden postindependentista*”. Dueñas Vargas, Guiomar. “La educación de las élites y la formación de la nación en el siglo XIX”. En: Ana María Noguera (compiladora). *Mujer, nación y ciudadanía: siglo XIX y XX. Memorias de la IX Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado*. Bogotá: Ministerio de Cultura y Museo Nacional de Colombia, 2004, p. 105. Así se entiende que los procesos de educación general y artística fueran unos para los hombres y otros para las mujeres. Esto contribuye a explicar tanto la introducción, como la segregación de la participación de obras creadas por mujeres en las exposiciones clasificadas bajo la categoría de “obras de señoras y señoritas”. Se dejaba claro que no se trataba de trabajos de profesionales, sino trabajos de “mujeres de buen gusto”, es decir, de mujeres de sensibilidad educada aficionadas al arte. Al mismo tiempo que se restringía, la educación artística también constituía una forma de distinción social para la mujer, pues suponía ser un instrumento de desarrollo de la “sensibilidad emocional” que, supuestamente, caracterizaba a las mujeres de clase alta. Esta orientación de género de la educación artística revela la ambigüedad de las actitudes sociales ante el arte y la cultura, fluctuando entre la indiferencia y la dedicada atención y entre la desconfianza y la fe incondicional en las posibilidades sociales, culturales y morales del arte.

Para que el Estado se desarrolle, debe inculcar a sus ciudadanos unos tipos adecuados de disposiciones espirituales (...). En la sociedad civil, los individuos viven en un estado de antagonismo crónico, impulsado por intereses opuestos; pero el Estado es esa esfera trascendente en la que las divisiones se pueden reconciliar armoniosamente. Sin embargo, para que ocurra esto, el Estado ya debe haber ejercido su acción en la sociedad civil, aplacando los rencores y refinando las sensibilidades. Este proceso es lo que conocemos como cultura, o sea, un tipo de pedagogía ética que nos prepara para la ciudadanía política mediante el desarrollo libre de un ideal o yo colectivo que todos llevamos dentro, un yo que encuentra su expresión suprema en la esfera del Estado (...). Coleridge afirmó la necesidad de fundar la civilización en la cultura, o sea, “en el desarrollo armonioso de aquellas cualidades y facultades propias de nuestra humanidad. Para ser ciudadanos, primero debemos ser personas” (...). El Estado (...) encarna la cultura que, a su vez, es la plasmación de nuestra común condición humana²³.

La cultura se convierte, entonces, en una forma efectiva de control político, por lo que se requiere abandonar la concepción de la misma como desinteresado campo de producción simbólica. Se enfatiza la dimensión pedagógica, si se quiere normativa, que adquiere la cultura en relación con proyectos políticos de Estado-nación ligados a procesos civilizatorios. Asimismo, se le otorga en la Modernidad a la cultura el supuesto poder de “aplacar rencores y refinar las sensibilidades”: la vida moderna, es decir, la vida civilizada presupone un tipo de cultura que prepara los individuos para una ciudadanía política fundamentada en la libre elección de un ideal, cuyos valores son “naturalizados” por el mismo proceso civilizatorio.

A finales del siglo XIX en Colombia, se entendió intuitivamente este papel político de la cultura, se le concibió como parte del proceso civilizatorio y se le introdujo en el proyecto político de La Regeneración. Esto implica reevaluar tanto el prejuicio de que fue de un proceso exclusivo del contexto colombiano de finales del siglo XIX, como el reduccionismo de que el academicismo de la Escuela de Bellas Artes demoró la apertura a la Modernidad. Por el contrario, la vinculación con este proyecto político fue, precisamente, lo que permitió que el arte se legitimara socialmente e iniciara así su camino a la “Modernidad”. Esta

²³ Eagleton, Terry. *La idea de cultura: una mirada política sobre los conflictos culturales*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2001, pp. 18-19.

legitimidad era todavía un proceso sociocultural en construcción, y la crítica de arte respondió consecuentemente mediante discursos que adquirieron las funciones de promoción, gestión y crítica cultural, sin que ello excluyera la posibilidad de que, en otros casos, se orientaran a la valoración estética de las obras y la formación del “público del arte” y, en otros casos más, dieran una relativa cabida a ciertos aspectos “modernos”; se generó una tensión entre un “academicismo conservadurista”, concebido como signo de civilización, y un “academicismo modernista”, concebido como signo de actualización del primero. Estas posibilidades y esta tensión implican reevaluar la extendida concepción del academicismo como una forma de arte hermética y monolítica, reducida a la mera copia de modelos europeos, que negaba la realidad sociocultural colombiana. La presencia de “matices modernistas” dentro de las prácticas, tanto discursivas como creativas del arte, revela la *historicidad* de las diferentes formas que adoptó el academicismo que —como todo sistema de normatividad social— implicaba un rango de flexibilidad para que pudiera recrearse y adaptarse a las condiciones de cada medio local, y no se tornara rápidamente anacrónico, es decir, obsoleto política, social y/o culturalmente.

1.2 LAS PRÁCTICAS DE LA CRÍTICA DE ARTE COMO AGENTES Y EFECTOS DEL CAMPO ARTÍSTICO

Hacia los años ochenta del siglo XIX, se comprendió que las posibilidades de legitimación social del arte radicaban en la inscripción ideológica del mismo en un proyecto político, por lo que se implementó una serie de prácticas creativas, políticas y discursivas²⁴ del arte, dirigidas a que el proyecto de configuración final del campo artístico no se convirtiera nuevamente en una utopía²⁵.

²⁴ Estas prácticas creativas, discursivas y políticas implican, respectivamente, la acción y producción de quienes: primero, son considerados legítimos productores, o sea, los artistas; segundo, están legitimados para manejar e inventar el discurso sobre el mundo del arte, es decir, los críticos, teóricos, historiadores, gestores y promotores culturales, personalidades de la cultura y los mismos artistas, y tercero, tienen capacidad de decisión, ejecución y/o limitación (por ejemplo, en los casos de censura) sobre el mundo del arte, es decir, fundadores y directores de academias, legisladores de leyes y decretos relativos al arte y la cultura, funcionarios públicos en cargos con incidencia directa e indirecta en el mundo del arte y la cultura e, incluso, mecenas y coleccionistas, entre otros. Al considerar estas prácticas, se renuncia a una explicación sincrónica, causal y lógica de un proceso teleológicamente concebido y se acepta la necesidad de una interpretación diacrónica, no causal y dialógica que revela las dudas, las debilidades, las incongruencias, los avances parciales y continuos retrocesos de los procesos que, gradualmente, condujeron al proyecto de configuración del campo artístico en Colombia.

²⁵ Esto presupone reconocer las prácticas artísticas antecedentes. Es el caso de la Expedición Botánica (entre 1783 y 1816) y la Comisión Corográfica (entre 1850 y 1859 y entre 1860 y 1862). Incluso el historiador Gabriel Giraldo Jaramillo retrocede aún más estos antecedentes, al referirse a un texto de 1809, de José María Salazar, en el que se establece tanto el precario estado de las artes en la Nueva Granada, como las posibles soluciones. Cfr. Gabriel Giraldo Jaramillo. *Notas y Documentos sobre el arte en Colombia*. Bogotá: Editorial ABC, 1954. El valor sociocultural de estos antecedentes es reconocido históricamente en el ensayo de Acosta Luna, Olga Isabel, “Felipe Santiago Gutiérrez y los comienzos de la Academia en Colombia”. En: *Diego, Frida y otros revolucionarios*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2009, pp. 70-97. Asimismo, es reconocido en el ensayo de González Aranda, Beatriz, “La academia llega por diversos caminos”. En Beatriz González Aranda y Verónica Uribe Hanabergh. *Manual de arte del siglo XIX en Colombia*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2013. Dentro de

A partir del supuesto sobre la reciprocidad entre estas prácticas, se analiza a continuación la actividad discursiva de Ángel Cuervo, Rafael Espinosa Guzmán, Alberto Urdaneta y Pedro Carlos Manrique, sin que ello implique que los mismos agoten el espectro de autores que ejercieron entonces la crítica de arte ni que tampoco sean “críticos profesionales” de arte. Se trató, más bien, de personalidades sociales y culturales que operaron socioculturalmente como críticos de arte, en el sentido de la concepción ampliada de crítica de arte antes propuesta: *un discurso público sobre algún aspecto del mundo del arte con una función social específica relativa a un momento sociocultural dado*²⁶.

Ante todo, se trata es de revelar la compleja relación entre la actividad discursiva de la crítica de arte y el evento de la Primera Exposición Anual, a la vez, síntoma del estado del naciente campo artístico en Colombia, caracterizado por una baja consideración social del artista y del arte; el carácter intrínsecamente elitista del arte y la cultura, considerados como algo exótico y excepcional; el consumo del arte como objeto de distinción, consumo material y ascenso social; la evidente limitación de las iniciativas y las prácticas privadas e individuales que intentaban realizar proyectos del arte y la cultura; la idea de que las empresas culturales dependían de la sensibilidad y del carácter heroico y patriótico de personalidades individuales; la vinculación del mundo del arte a las instituciones de beneficencia para darle un estatus moral, y la clara insuficiencia tanto del Estado para consolidar las instituciones y los circuitos del arte, como de los planes estatales y políticas públicas sobre el arte y la cultura²⁷.

estos antecedentes, también se reconoce la Academia de Dibujo fundada en 1846 por Luis García Hevia, Ramón Torres Méndez y Narciso Garay. De igual manera, implica considerar el caso de la Academia Vásquez que recibió el apoyo oficial bajo la Ley 98 de 1873 y que proponía la creación tanto de las escuelas respectivas de pintura, grabado, música, arquitectura y escultura, como de una biblioteca, un archivo y museo de arte nacional, se proponía, también, traer al país artistas extranjeros que lideraran los procesos de formación artística y garantizaran la calidad de la misma, bajo el supuesto de lo alcanzado al respecto en otros contextos latinoamericanos y europeos. Así, el inicio del funcionamiento de la Escuela Nacional de Bellas Artes, en 1886, no constituye el inicio de la educación artística en el país, aunque sí el inicio de un academicismo y una academia oficial institucionalizados.

²⁶ El carácter profesional del crítico del arte se relaciona con la concepción “moderna” de crítica de arte, en la que el crítico de arte, supuestamente, se dedica exclusivamente a la actividad de la crítica de arte y no la asume como una actividad ocasional; deriva su sustento económico porque la sociedad reconoce legítimamente su trabajo; tiene una formación en arte —intelectual y/o académica— que lo legitima para realizar juicios estéticos y valorativos de obras concretas; y sirve de mediador entre el artista y el público del arte.

²⁷ Es precisamente el reconocimiento del estado del campo artístico y cultural lo que revela la audacia social y cultural de las prácticas creativas, políticas y discursivas del arte precedentes. A lo largo del siglo XIX, se realizaron múltiples exposiciones 1841, 1842, 1845 y 1848, y posteriormente —después de un largo receso que revela la fragilidad del medio artístico—, en 1871, 1872, 1880 y 1881, cuyo denominador común era la exhibición de producciones artísticas, al lado de producciones industriales, artesanales y/o agropecuarias. Aunque esto parezca hoy inaceptable, constituye un claro indicio sobre la limitada autonomía del arte y las concepciones sociales dominantes sobre la cultura y el arte. La producción artística se presentaba como otro indicador más —cuya especificidad resultaba irrelevante establecer— de una supuesta nacionalidad, identidad y riqueza como de un proceso de civilización y progreso.

La Exposición y el inicio del proceso de profesionalización del arte —a partir de la inauguración final de la Escuela de Bellas Artes— demandaron una gradual calificación de la crítica de arte, sin que ello significara la imposición de un modelo “normativo” al respecto. Aunque los comentarios y las opiniones persistieron, gradualmente, los discursos se estructuraron relativamente más formal, lógica y conceptualmente, sin que ello significara la formulación explícita de teorías por parte de quienes ejercieron la crítica de arte²⁸. La crítica de arte, entonces, se adaptó a los nuevos requerimientos que imponía el naciente campo artístico.

Los discursos de la crítica de arte no solamente operaron como efectos de las exposiciones de arte; pues, en algunos casos, las antecedieron, en otros casos, coincidieron con las mismas e, incluso, en otros casos más, aparecieron cuando ya habían sido clausuradas. En general, estos discursos presentaron: un carácter descriptivo como muestra de una supuesta objetividad, un tono galante del discurso que permitía tanto evitar o aliviar el enfrentamiento propio de los juicios de valor, como revelar el carácter “aristocrático” y el estatus sociocultural de quienes escribían sobre el arte, y una actitud relativamente benevolente con la calidad estética general de las obras, reconociendo el valor sociocultural y el carácter pionero de la exposición.

A partir del reconocimiento de estas particularidades de la crítica de arte, se presentan, a continuación, los discursos de los autores mencionados. Las congruencias, diferencias y matices entre los mismos señalan que las funciones sociales de la crítica de arte no solo fueron variables y complejas, sino que, además, fueron una respuesta a las necesidades del medio artístico y cultural. Estas funciones se concentraron en la crítica, la gestión y la promoción cultural, como en la formación del “público del arte”, sin que ello implicará la desaparición de las discusiones generales estéticas y la valoración de obras

²⁸ El historiador del arte Álvaro Medina sintetiza las actividades de la crítica de arte precedentes a la década de la exposición de 1886 y revela la necesidad de la reconfiguración de la concepción de crítica de arte que aquí se propone: “*En el curso del siglo XIX no es difícil ver cómo las reseñas se escriben acatando las reglas de un mundo galante. En el caso de los hermanos Figueroa, respetados pintores de la época, la primacía se atuvo, no a la calidad, sino a un inevitable dictado de la urbanidad: las mujeres primero. El juicio se redujo allí a la descripción de las obras, o sea que no existe. Esa actitud descriptiva tenía una exacta correspondencia con un arte ingenuo y primitivo como el que practicaban los Figueroa y fue predominante del período. En las exposiciones de 1848, 1871 y 1874, la pintura, el dibujo y las pocas muestras de modelado a las que se llamaron esculturas, compitieron junto a trabajos de tipo caligráfico y bordados femeninos. Uno y otro pueden alcanzar alta calidad estética, pero es indudable que esos casos correspondieron a manifestaciones artesanales de nivel escolar y doméstico, respectivamente. La plástica se abrió paso demoliendo confusiones de esa clase y ganando, en el terreno técnico, habilidades que los críticos destacaron*”. Medina, Álvaro. *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978, pp. 206-207.

específicas. Finalmente, la falta de formulaciones teóricas sobre el arte no se tradujo en la inexistencia de unos presupuestos y contenidos estéticos que, de manera tácita, guiaran las opiniones, los análisis y los juicios de quienes ejercieron la crítica de arte. Una vez más se advierte la necesidad de reevaluar el prejuicio acerca de que las producciones de la crítica de arte carecieron de coherencia formal y lógica.

1.2.1 La crítica de arte de Ángel Cuervo: la legitimación de la academia y del academicismo en el proceso de configuración del arte nacional

El texto de Ángel Cuervo²⁹ fue publicado unos días antes de la inauguración de la Exposición, y constituyó no solamente una defensa del academicismo, sino una anticipada legitimación de la recién fundada Escuela de Bellas Artes. El texto no revela la exposición de unas teorías y/o conceptos en rigor, sino una red compleja de argumentos y opiniones, basada en unos presupuestos y principios tácitos de lo que era “real e inobjetablemente” en el arte; una “teoría tácita del arte” que no requería ser formalizada, en la que valores habían sido “naturalizados” por la inercia cultural de determinadas prácticas y valores estéticos.

El autor se centró en las siguientes problemáticas y aspectos: el presupuesto de que la creación artística implicaba partir de modelos legitimados por la tradición histórica del arte; una descalificación tanto del realismo, como forma de representación y posibilidad estética, como de las escuelas y movimientos artísticos que pusieran en duda la concepción de la belleza como valor y verdad fundamental del arte; la necesidad de permear la influencia artística foránea; la concepción de que los contenidos artísticos se dirigían, necesariamente, a enseñanzas morales, derivadas del catolicismo, la descalificación de cualquier forma de

²⁹ Ángel Cuervo (1838-1896) —hermano del conocido lingüista Rufino José Cuervo— fue un autor interesado en la ciencia, la literatura y el arte, como también en la observación sociológica de las costumbres. El autor produjo novelas y cuadros de costumbres, como también un libro que puede ser considerado de historia política, *Cómo se evapora un ejército*, relativo a actividades militares hacia 1860. También se interesó por el teatro, la poesía y la crítica de arte. Como era costumbre, entre la “gente culta” de la época, se ocupó de variados campos del conocimiento y la producción sociocultural, sin que ello implicara la profesionalización en alguno de ellos. El texto aquí analizado se publicó unos días antes de la apertura de la Exposición —el 4 de diciembre de 1886—, y fue originalmente incluido por el historiador del arte Álvaro Medina en la selección de textos de la crítica de arte que formaba parte de su libro *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978. Aunque en 1885 el texto fue originalmente escrito en París, Cuervo aclara: “*Cuando en 1885 reuní para remitirlos a un amigo los recuerdos que me quedaban de las exposiciones de pintura que habían tenido lugar en París durante la última revolución de Colombia, no llegué a imaginar que el cariño les diera más valor del que realmente tenían, y fuese hasta publicarlos en una de las hojas mejor reputadas de Bogotá*”. Cuervo, Ángel. *Conversación artística*. París: Imprentas Reunidas, 1887, p.31. En este sentido —y de acuerdo a la respectiva aclaración de Álvaro Medina— el texto circuló en Bogotá en la espacio temporalidad cultural de la exposición de 1886 razón por la cual es aquí analizado.

materialismo que pusiera en duda la concepción espiritualista del arte, la concepción de la naturaleza como fuente original del arte y la consecuente legitimación del dibujo del natural, y el irrefutable dominio del dibujo sobre el color en la estructuración del espacio pictórico.

Imagen 2. Obras referenciadas por Ángel Cuervo



A la izquierda, *Nacimiento de Venus* por William Adolphe Bouguereau (1825-1905). Cuadro adquirido del artista en 1879 por el Estado para el Museo de Luxemburgo (París), donde permaneció hasta 1920. A la derecha, *La bendición del trigo en Artois*, de Jules Breton. Cuadro adquirido en 1857 por el intendente de Bellas Artes de Napoleón III para el Museo de Luxemburgo (París), donde permaneció hasta 1920. Los dos cuadros fueron vistos de primera mano por Ángel Cuervo en el Museo de Luxemburgo. Aunque se trate de obras previamente consagradas, el análisis y la valoración estética de obras específicas que realiza el autor concuerda con la “función convencional” de la crítica de arte como valoración estética de obras de arte específicas, sin que ello le impidiera combinar —en el mismo discurso— esta función con otras funciones.

Ángel Cuervo se refirió al cuadro del *Nacimiento de Venus*, de William Adolphe Bouguereau (1825-1905), para establecer los alcances y los límites del academicismo:

Bouguereau, miembro del Instituto, Comendador de la Legión de honor y premiado en varias exposiciones, entre ellas, la universal de 1878, es un dibujante correcto como pocos, y clásico por carácter y por estudio; es uno de los profesores que han sacado mejores discípulos. *El Nacimiento de Venus*, asunto tratado según los bajos relieves antiguos, es un modelo perfecto de dibujo y de gracia en las formas, aunque hecho con mano afeminada, tanto que las figuras son más bien tomadas de alguna porcelana (...) que de cuerpos donde circule la sangre (...). *El Triunfo de Venus* es hoy popular en las fotografías y grabados, donde aparece realmente bello, porque el color no lo debilita³⁰.

³⁰ Texto incluido por Medina, Álvaro en *Procesos del arte en Colombia*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978. En este texto, las declaraciones del autor revelan un contacto evidentemente directo con las obras analizadas: “un grueso infolio tendría que escribir si me propusiera hacer una relación de los cuadros de Luxemburgo, lo que no cabe en el plan que me he propuesto, ni sería de mayor instrucción para los que me lean”. En el mismo texto, se comenta el cuadro de *El llamado de las espigadoras*, de Jules Breton —parte de la colección

Mediante la referencia a las instituciones y los premios en los circuitos academicistas franceses, se estableció la legitimidad y el rango de influencia del artista. La referencia a que Bouguereau era “uno de los profesores que han sacado mejores discípulos” se refería no solo a la vinculación del mismo con la prestigiosa academia de París, sino a la influencia del propio estudio particular del artista. Y por otra parte, se estableció el dominio definitivo del dibujo sobre el color y del carácter ideal de las figuras. Aunque se trataba de una obra academicista, se criticó la artificialidad del tratamiento formal de las mismas. Asimismo, el autor restó importancia a la falta de color en las reproducciones del cuadro mencionado, al suponer que en las mismas no desaparecían los atributos visuales más importantes del espacio pictórico, el dibujo y la luz.

El realismo³¹ —encabezado por Gustave Courbet— quedaba descalificado no solo como movimiento artístico, sino como una forma de representación de la realidad que negaba la función moralizadora del arte y los valores y las prácticas del academicismo. Se asumía, así, una actitud proteccionista, a favor de este último, en el monopolio de representación de la realidad. Para no dejar dudas sobre esta crítica, y mediante el análisis de la obra *La Bendición de los trigos*, del artista Jules Breton, se establecieron las posibilidades estéticas de la pintura de costumbres: “*desacreditado estaría este ramo de la pintura, si (...) no hubiera artistas inspirados que saben tomar la parte hermosa de las costumbres populares y colocarla en un escenario que las poetiza y engrandece (...), es un cuadro donde aparece viviente el sentimiento religioso (...), sin tener en cuenta las varias*

del Museo de Luxemburgo entre 1862 y 1920— para dejar claro cuál es el tipo de realismo que resultaba aceptable: “*y las espigadoras, llamadas para que salgan del sembrado, vuelven con lo poco que han recogido, y el observador las puede ver una a una, y reconocer los verdaderos tipos campesinos, pero trazados por quien contempla la naturaleza al través del ideal*”. Aunque se pudieran tratar temáticas y formas de representación realistas, estas debían ser necesariamente idealizadas, si se quería realizar un arte verdadero.

³¹ Cfr. El historiador y crítico italiano del arte Giulio Carlo Argan sintetiza los siguientes alcances estéticos y artísticos del realismo integral proclamado por Gustave Courbet: el compromiso de un enfrentamiento directo con la realidad más allá de cualquier poética preconcebida, fuera esta de tipo clásico o romántico; la certeza de la imposibilidad de heredar una concepción del mundo, unos valores o una idea del arte; la decisión de que solo en la experiencia de pintar, y mediante los medios propiamente pictóricos, puede el pintor afrontar directamente la realidad; la claridad conceptual de que el problema no radica tanto en la negación de estas poéticas, como en abordar la realidad, prescindiendo de las mismas; la liberación de la sensación visual de cualquier preconcepción que compromete su inmediatez; la liberación de la actividad pictórica de las reglas y procedimientos técnicos y formales que pudiera comprometer la representación de la experiencia directa de la realidad mediante manchas de color. El realismo, en los términos antes enunciados, significaba la descalificación —como forma contemporánea del arte— no solamente de las poéticas clásicas y románticas, sino además del academicismo. Como el impresionismo era heredero tanto de la actitud realista, como del antiacademicismo proclamados por el realismo, resultaba claro que la legitimación del mismo no podía darse desde la concepción academicista del arte y, menos aún, desde una academia —en este caso Escuela Nacional de Bellas Artes— que apenas comenzaba a consolidarse como institución legítima de la enseñanza artística. Cfr. Argan, Giulio Carlo. *El arte moderno: del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid: Editorial Akal, 1998.

*escuelas o procedimientos con que hoy se intenta sorprender la belleza*³², y más adelante complementa: *“quién al ver el cuadro de la Llamada de las espigadoras, también de Breton, no recuerda aquellas pobres mujeres (...), el observador las puede ver una a una, y reconocer los verdaderos tipos campesinos, pero trazados por quien contempla la naturaleza a través del ideal”*³³.

Era mediante la idealización de la realidad que la pintura de costumbres y la de paisaje podían alcanzar el estatus de artisticidad, y no mediante la directa y “vulgar” representación de la experiencia directa de la realidad³⁴. Se asumía, así, el principio academicista de que la naturaleza constituía el referente obligado de toda forma de arte, bajo la salvedad de que la verosimilitud visual de los “verdaderos tipos campesinos” se sometiera a la regla de que el arte era “contemplar la naturaleza a través del ideal”. En esta crítica al realismo aparecía, además, una dimensión ideológica:

Zolá cubriendo sus intenciones dañinas (...) ha ido a dondequiera que el hombre está oprimido por el trabajo, y ha producido libros cuya lectura aviva, en los que se creen víctimas, el odio y el despecho, y todo realzado con el repugnante realismo con que sabe descubrir en sus escritos la parte envilecida de la sociedad. La escuela de Zolá cree que el realismo no consiste sino en copiar la podredumbre; la virtud y las conveniencias sociales no son realismo para ella. Entre Zolá y Millet hay un abismo: el uno es engendrador de odio y está en una atmósfera deletérea, y el otro presenta sus cuadros perfumados con la castidad del hogar, y sus héroes en vez de causarnos espanto como enemigos natos e irreconciliables, nos enternecen y hacen que los miremos con gratitud, pues por medio de ellos la tierra nos regala sus dones³⁵.

Se descalificaba el realismo, ya no en términos de lo estético, sino en términos ideológicos, al considerar que no solo carecía de corrección moral, sino que promovía el resentimiento social. Este no solo se reducía a “copiar la podredumbre”, sino que negaba

³² Cuervo. En Medina, *Op. cit.*, p. 265.

³³ *Idem.*

³⁴ Esta afirmación resulta premonitrice del paradójico desarrollo que tendría el género del paisaje en el contexto artístico colombiano a finales del siglo XIX y comienzos del XX. En 1894, Andrés de Santa María y Luis de Llanos crearon la cátedra del paisaje en la Escuela Nacional de Bellas Artes, lo que supuestamente posibilitaría tanto el contacto directo con la naturaleza, como una representación realista de la misma. Sin embargo, en este género pictórico, de nuevo, se adoptaría paradójicamente una “visión idealizada” de la naturaleza.

³⁵ *Ibid.*, p. 269.

aspectos positivos de la realidad como la “virtud” y las “conveniencias sociales”. En contraste, se defendía el “realismo idealizado” de Jean François Millet (1814-1875), porque representaba aspectos concretos de la realidad, sin renunciar a idealizarlos: eran “cuadros perfumados con la castidad del hogar”, en los que sí se cumplía con la función moralizadora del arte³⁶, pues los “personajes reales” reflejaban los valores morales como los de la virtud y la resignación. Además el autor abordó problemáticas de la creación que revelaban un conocimiento específico del arte, en este caso referidas al artista Jean-Baptiste Camille Corot (1796–1875):

Su ardiente deseo de estudiar le llevaba a dibujar cuantos grupos encontraba en la calle; pero (...) apenas comenzaba a copiar, por ejemplo, dos hombres que se detenían a conversar, se separaban (...) de que resultaba (...) que su álbum era una colección de narices, cabellos y de todo cuanto había comenzado. Entonces ensayó el dibujo por masas, dibujo rápido y el único que le era posible (...), entonces también se propuso coger instantáneamente los objetos que se le presentaban, y después añadir los detalles (...) basaba su teoría no en un capricho, ni en el orgullo de fundar escuela, sino en la convicción de que la naturaleza pierde su esplendor desde el momento en que se la quiere encerrar en minuciosos detalles; y como su alma era esencialmente poética, les dio a sus creaciones una vaguedad arrobadora (...) sus cuadros deben contarse por centenares (...), lo que es perjudicial, pues hay lienzos suyos que más parecen imperfectos bocetos que obras acabadas³⁷.

Se describía, específicamente, un proceso de dibujo para enfatizar que el artista se había apartado de la concepción clásica del mismo³⁸: la aceptación de una innovación estética y artística consistente un nuevo carácter del dibujo, pero dentro unos límites que permitían

³⁶ En otro aparte del texto, se aborda otra dimensión ideológica del realismo, criticando las corrientes ideológicas de corte pragmatista y materialista: “En esta época en que la seducción de los placeres de las ciudades ha llegado al refinamiento, y en que el materialismo parece ahogar toda aspiración a la idealidad, sorprende que la pintura abandone las ciudades y corra a buscar en los campos aire puro y objetos inmaculados para inspirarse en ellos”. Cuervo. En Medina, *Op. cit.*, p. 270. Y más adelante continúa: “La música y la pintura, estas dos grandes manifestaciones del alma, son, pues, una protesta constante contra los adoradores de la materia, y una muestra de que el pueblo francés, por excelencia espiritual y admirador de lo bello, no camina a la degeneración (...). A tanto llega el ardor por lo espiritual, que cuanto más hermoso está un paisaje con el ideal, es mayor la admiración pública, y el pintor se convierte en ídolo”. Cuervo. En Medina, *Op. cit.*, pp. 271-272. Se descalificaba el materialismo —al igual que el realismo— porque acaba supuestamente con toda forma de idealidad y de paso de espiritualidad. Esto socavaba uno de los pilares fundamentales el conservadurismo católico del proyecto de La Regeneración que establecía radicalmente la oposición entre lo espiritual y lo material, entre lo ideal y lo real y entre lo moral y antimoral.

³⁷ *Ibid.*, p. 272.

³⁸ En esta concepción, la composición se dirigía a dar una visión idealizada de la naturaleza, la línea de contorno claramente diferenciaba las figuras del fondo, la descripción minuciosa de los detalles demostraba la destreza del pintor; lo acabado constituía un valor estético y el color se sometía a la espacialidad pictórica creada por el dibujo.

salvaguardar la regla del arte como visión idealizada de la naturaleza. Se consideraba que era perfectamente posible reconciliar la dimensión moral de los sentimientos (la dimensión ideal) y la naturaleza (la dimensión real); esta “vaguedad arrobadora” producía un intenso sentimiento que alejaba al artista de un realismo pleno, es decir, de lo vulgar. La mención a que el artista “basaba su teoría no en un capricho, ni en el orgullo de fundar escuela” hacía referencia a los movimientos artísticos supuestamente caracterizados por una actitud arbitraria y *snob* que solo buscaba seguidores. Esta aceptación del nuevo carácter del dibujo revelaba la posibilidad de introducir aspectos “modernistas” —a la manera de actualizaciones e innovaciones estéticas y/o formales— dentro del academicismo, y así enfrentar la acusación sobre el carácter dogmático y anacrónico del mismo. Era una posición estratégica entre la tradición y la actualidad artística, situando a Camille Corot entre cierta forma de realismo y una de romanticismo: una estratégica actualización y preservación de la tradición histórica del arte. De otra parte, se recurrió al análisis comparativo para descalificar una tendencia artística a expensas de exaltar otras:

Tan interesante colección [la del Museo de Luxemburgo] contiene también obras de dudoso mérito (...) [deseo señalar] los tres cuadros de Courbet, el demagogo que durante la Comuna hizo derribar la columna Vendôme, y uno de los corifeos de la escuela realista (...) [pero también contiene] los de Cabanel y Gérôme, dos veteranos de la pintura con tantos laureles como discípulos que se ufanan del saber que de ellos han recibido (...). La escuela francesa contemporánea, sin estar a la altura de los llamados clásicos del principio del siglo, ni de la generación que le siguió, de Delacroix, Ingres (...) tiene el mérito de su amor al estudio de la naturaleza y de conservar un carácter propio, siendo esencialmente nacional; lo que no sucede en otros países (...), pues hoy sus intérpretes, sin personalidad alguna, son generalmente caudatarios de la pintura francesa³⁹.

Así Cuervo aclaraba la imposibilidad de una consideración estética de la obra de Gustave Courbet como del realismo, pues se reducían, supuestamente, a una dimensión demagógica, por parte de un sujeto “anarquista” que desconocía la naturaleza espiritual, moral e ideal “propia” del arte. Al mismo tiempo, se rescataba la obra de artistas academicistas como Alexandre Cabanel (1823-1889) y Jean-Léon Gérôme (1824-1904), al

³⁹ *Ibid.*, pp. 274-275.

reconocer que habían explorado temáticas novedosas —por ejemplo, de tipo corte romántico y /o orientalista—, manteniéndose dentro de los límites del academicismo demostrando que este último era lo suficientemente flexible para permitir una relativa actualización e innovación. El autor limitaba la influencia de la llamada “escuela francesa contemporánea”, obviamente identificada con el impresionismo, aclarando que no estaba estéticamente a la altura ni de “los llamados clásicos del principio del siglo” ni de las figuras canónicas de Eugène Delacroix (1798–1863) y Jean Dominique Ingres (1780–1867). Se reconocía que el impresionismo francés sí había conformado, a diferencia de otras escuelas, una tradición nacional, no sin antes advertir la necesidad de limitar la influencia del impresionismo francés en otros contextos, dado que, en algunos de ellos, se había adoptado de manera servil y gregaria. Esta advertencia implicaba la imposibilidad de configurar una tradición artística nacional basada en el realismo y/o el impresionismo, dada la supuesta inconveniencia moral del primero y la descontextualización del segundo, en un contexto artístico como el colombiano, social y culturalmente tan diferente al francés. Asimismo, en términos estéticos y artísticos, se estableció la necesidad de limitar las posibilidades del color:

Es hecho reconocido que “donde el colorido es la preocupación principal del artista, el arte tiende naturalmente a materializarse”, y por consiguiente “a cegar la fuente de la inspiración”. Y en nuestra España, la patria de Velásquez, Murillo, Ribera, Zurbarán (...), hoy no se halla un solo pincel capaz de tomar el color en tan mágicas paletas. Goya (...) ha sido el último pintor verdaderamente nacional, y el que en colorido, inspiración y sentimiento representa a España en el movimiento artístico de este siglo⁴⁰.

Se asumía, así, la posición academicista en la que el color no podía, ni debía, considerarse un elemento estructural del espacio pictórico: el dibujo estructuraba claramente el espacio pictórico, y el color debía someterse jerárquicamente a esa estructuración. El dibujo se consideraba —por su naturaleza abstracta— como una manifestación del mundo espiritual, mientras que el color —por su naturaleza sensual y sensorial— se consideraba manifestación del mundo material. En este sentido, esta jerarquía formal resultaba incuestionable y resultaba comprensible la preocupación de que el dominio del color se tradujera en la “materialización del arte”, es decir, en la pérdida de la dimensión espiritual y

⁴⁰ *Ibid.*, p. 276.

moral del mismo. Cuando se hablaba de “tomar el color en tan mágicas paletas”, se le daba una connotación ideológica al manejo del color, al identificarlo con el nacionalismo español. De manera similar, cuando se hablaba de “nuestra España”, se acudía al pretexto ideológico de raíces étnicas y culturales que se deseaba exaltar como parte del problema de la identidad nacional⁴¹. En la segunda nota a pie de página del texto, se planteaba este problema, a la vez, parte del problema tanto del carácter de lo nacional en el arte, como de la introducción del mismo en la modernidad:

Cuando en algún día (...) se convenzan nuestros poetas y pintores de que en la interpretación de nuestra naturaleza pueden sobresalir (...). ¡Qué hora tan feliz para las letras colombianas cuando saliendo de lo subjetivo y olvidando el canto de los ruiseñores (...) y otras tantas frasecillas tan exóticas como gastadas, acompañen a nuestros pintores a admirar la lozanía de nuestra naturaleza y la diafanidad de nuestra atmósfera! Es decir, cuando tengamos carácter propio y seamos americanos del Sur; lo cual no supone que rechacemos todo lo que no sea de nuestro país, y creamos que sólo en él se encuentra la belleza. La luz —debe recibir de dondequiera que venga, pero pasándola al través de nuestra Inteligencia para que salga coloreada con nuestra propia vida, aumentando así nuestro caudal intelectual con el trabajo entero de la humanidad⁴².

Cuervo establecía una fuente de inspiración común entre las artes visuales y las literarias, el paisaje y la geografía colombiana, para criticar lo que consideraba los estereotipos dominantes al respecto. Aunque se consideraba que las posibilidades de construcción de un arte nacional no implicaba el hermetismo respecto a la influencia de lo foráneo, esta influencia no se debía traducir en una amenaza de lo que se consideraba una identidad preexistente.

En suma, la actividad discursiva de Ángel Cuervo como crítico de arte se legitimó no mediante un conocimiento teórico del arte, sino mediante un conocimiento general —no especializado— del mundo del arte, la cultura y el conocimiento. El academicismo se

⁴¹ Se recurría así a la “amnesia étnica y cultural” sobre las raíces prehispánicas y no hispánicas —tan característica de la idiosincrasia de las élites colombianas de finales del siglo XIX—, expresada a cabalidad tanto en las concepciones estéticas como en las realizaciones artísticas.

⁴² *Ibid.*, p. 268.

presentaba como un fundamento no reaccionario del arte, pues no solo resultaba sensato para la conformación de un arte “serio”, sino que, además, era posible flexibilizarlo y adaptarlo a las condiciones y necesidades del contexto local colombiano, interesado en la construcción “moderna” de un arte, una cultura y una identidad nacional. Los planteamientos del autor no solo constituyeron un conjunto heterogéneo de apreciaciones y conocimientos —coherentes entre sí— sobre lo que “debía ser” el arte, sino que anunciaron la posibilidad y la necesidad de introducir aspectos modernistas y románticos dentro del academicismo, evitando el riesgo del anacronismo del mismo. Se observa la precisión de los argumentos en los que se basan la exposición de las ideas, independientemente de los valores y prejuicios que subyacen en las mismas. De otra parte, el sentido y los contenidos de la notas a pie de página revelan la relativa actualización del autor sobre lo que consideraba el “arte moderno” como la experiencia directa de las obras comentadas.

1.2.2 La crítica de arte de Rafael Espinosa Guzmán: la tradición artística nacional y la valoración estética

El texto de Rafael Espinosa Guzmán⁴³ apareció publicado el 8 de diciembre de 1886 — apenas cuatro días después de la inauguración— en *El Semanario* (No. 20), bajo el título de “Crónica bogotana”. El texto se enfocó en dos aspectos fundamentales. El primero, una referencia a una supuesta tradición nacional del arte en Colombia que constituía un apoyo fundamental no solo a la exposición, sino al papel de la Escuela de Bellas Artes en la configuración de esta tradición, y el segundo, una crítica “convencional del arte”, es decir, una valoración de la calidad estética de obras de arte específicas.

⁴³ Rafael Espinosa Guzmán nació en 1858, médico de formación, fue un hombre de negocios y poeta modernista conocido en el mundo literario y periodístico bajo el pseudónimo Reg. Hacia 1901, inició —junto con Carlos Tamayo, Julio Flórez, Julio de Francisco, Ignacio Posse Amaya, Miguel A. Peñarredonda, Rudencido Gómez y Luis María Mora— la famosa tertulia La Gruta Simbólica que se convirtió en el principal escenario de intelectuales y poetas que, sarcásticamente, se burlaban de los dirigentes nacionales y de la rancia “aristocracia bogotana”. Estos poetas e intelectuales, fieles al romanticismo y a las formas clásicas, rechazaron nuevas corrientes que surgían entonces como la del simbolismo, defendida por intelectuales como Baldomero Sanín Cano, Guillermo Valencia, Ricardo Hinestrosa Daza y Víctor M. Londoño. La Gruta Simbólica se tituló irónicamente así, a partir de un folleto escrito por Moratinos, “De la Decadencia y el Simbolismo”, en el que los valores de los movimientos simbolistas eran considerados como decadentes. La diversidad de la actividad intelectual de Espinosa Guzmán revela, nuevamente, el perfil de quien estaba legitimado para ejercer la crítica de arte. No se trataba de un autor cuya formación intelectual fuera la historia y/o la teoría del arte, sino más bien un autor con una diversidad de intereses sociales y culturales diversos que, en este caso, se orientaban claramente a lo literario y periodístico. Esta formación y vocación literaria será una característica bastante común entre los autores de la crítica de arte hasta avanzado el siglo XX, demostrando, nuevamente, que la formación profesional y especializada no fue —como en la mayoría de contextos socio culturales latinoamericanos— una condición necesaria para el ejercicio de la crítica de arte.

El autor se concentró en las siguientes problemáticas: la necesidad social del arte, el juicio sobre la desigualdad en la calidad estética de las obras exhibidas, la plena legitimación y apoyo incondicional a la Escuela Nacional de Bellas Artes, una crítica a la problemática de la autoría artística, y finalmente, la aprobación en unos casos y la descalificación estética en otros de determinados artistas. En efecto, se reconoció tanto la necesidad social del arte como la entonces baja consideración social del mismo: *“los salones del San Bartolomé han estado constantemente visitados por una concurrencia, compuesta, si no de conocedores en el arte, a lo menos sí en su mayor numero de gente de gusto, que desea formarse cabal idea de lo exhibido, para poder apreciarlo. Y este deseo, verdaderamente artístico, no será de los menos entre los bienes que deben reportar a nuestra sociedad, tan descuidada antes para apreciar las bellezas en los campos de la estética”*⁴⁴.

Bajo el reconocimiento del desconocimiento social generalizado sobre el arte, el autor persuadía a la “gente de gusto” a que asistiera a la Exposición. Se daba por descontado que este gusto procedía de la clase social, y no del conocimiento y la experiencia estética del observador. Asimismo se asumía la tradicional función de “formación de público”, no ante obras nuevas que estaban supuestamente ampliando el horizonte artístico y que requerían legitimación estética, sino ante obras de arte que resultaban desconocidas para muchos. Se aceptaba que los integrantes comunes del público no eran “conocedores en el arte”, sino miembros de una élite, “gente de gusto” con una sensibilidad estética “naturalmente” dada.

De otra parte, se advertía sobre la necesidad de considerar la desigual calidad estética de las obras aproximándose a la función “convencional” de la crítica de arte de juzgar la calidad estética de obras de arte específicas, y se establecía la necesidad de superar la tendencia a reducir de valoración de las obras a criterios meramente subjetivos. Asimismo se acudía a una actitud de “falsa modestia” para enfatizar, entonces, la necesidad de un consenso entre quienes podían ser considerados como conocedores del arte:

⁴⁴ Espinosa Guzmán, Rafael, “Crónica bogotana”, texto publicado en *El Semanario* (No. 20), el 8 de diciembre de 1886. Texto incluido por Medina, Álvaro en *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978 (se citan a partir de aquí en adelante las páginas correspondientes a este último).

No debe dejarse a la viciada educación artística de cada uno la manera de juzgar las obras que le presentan. Si todas fueran buenas, el mal sería menor aun cuando no se ilustrara el criterio de los visitantes; pero como hay mucho malo y aún malísimo, se hace necesario el oportuno esfuerzo a que me refiero (...). Yo, en verdad, carezco en mucho de los conocimientos suficientes para emprender esta labor, y sin embargo la acometo, confiado no tanto en mis solas fuerzas, cuanto en la decisión de ser eco fiel de las apreciaciones de personas entendidas⁴⁵.

Se asumía el riesgo de juzgar la calidad de algunas de las obras, considerando tanto la exagerada desigual calidad estética del conjunto de obras exhibido, como la necesidad de contribuir a formar el “público del arte”. El autor aclaraba que, aunque carecía de los “conocimientos suficientes”, le resultaba suficiente sus propias capacidades y los comentarios de “personas entendidas” en el conocimiento del arte para establecer las debilidades estéticas de las obras. La legitimidad de quien ejercía la crítica de arte se basaba tanto en la sensibilidad y capacidades individuales morales, culturales e intelectuales del autor, como en la capacidad de información y actualización cultural general del mismo: no se requería de una formación y un conocimiento especializado del arte para realizar este tipo de juicios. Mediante la consideración de los trabajos de estudiantes y el reconocimiento de la suficiencia de los profesores, se legitimaba clara y definitivamente el papel de la Escuela de Bellas Artes:

[En] el salón consagrado a la escultura (...) y a las obras de ornamentación (...) habrán de admirarse los distintos trabajos del señor Sighinolfi, verdadero maestro, que está aclimatando, puede decirse, el arte en Colombia, y las obras de sus discípulos y del señor Ramelli, las cuales, a la par que una esperanza para el porvenir, son clara muestra de los talentos del maestro y de la buena voluntad de los noveles artistas (...). Hay obras de los alumnos que como dije ya, son puntos luminosos para el porvenir; así que, sin citar ninguna de ellas, justo es consignar aquí los nombres de los que las han trabajado (...). De este salón pasa uno al de pintura de la Escuela de Bellas Artes, en donde cada uno de los alumnos del curso ha copiado en agradable conjunto sus trabajos de los seis meses que lleva de fundada la Escuela. Allí figuran (...) Villa, Páramo⁴⁶.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 258.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 258-259.

El inequívoco reconocimiento del papel positivo de la Escuela de Bellas Artes implicaba no solamente un reconocimiento público de la misma como institución estatal de formación artística, sino además, una previa legitimación de los futuros egresados de la misma, en tal medida, que el autor los nombra de manera individual, y no genérica. La crítica de arte asumía, así, una función de promoción artística⁴⁷. Los futuros egresados de la Escuela conformarían la tradición artística nacional, y los profesores extranjeros jugaban papel definitivo al respecto, insinuando que los procesos de formación artística en la Escuela estarían rápidamente al nivel de las academias europeas. Otro aspecto tratado en el texto era el de la autoría artística que resultaba abiertamente polémico, ya que comprometía el consenso sobre el hito fundacional de una supuesta tradición artística nacional:

La parte consagrada a la pintura, del tiempo de la Conquista para acá, que llena, en su mayor parte, los cuadros de Vázquez o atribuidos a él (...). Creo que hay más de sesenta cuadros que llaman sus dueños del gran Vázquez, pero de la Exposición se verá (...) que ni son todos de aquel pintor, ni muchos de los verdaderos Vázquez corresponden a la fama de que goza nuestro compatriota (...). La naturaleza misma de los sesenta cuadros a que me refiero, muestra bien que no pueden ser todos ellos la obra de un solo pintor, por notable que éste fuera, pues no es fácil suponer que haya quien reúna los estilos y colorido de casi todas las escuelas, y esto tanto menos con relación a Vázquez, cuanto que de las obras reconocidamente suyas se desprende un conjunto de caracteres especiales, que forman como el estilo del maestro, según puede verse comparando el colorido general de casi todas ellas y aun algunas figuras que, seguramente sin quererlo, brotan siempre de la adiestrada mano del pintor, según lo muestran los cuadros⁴⁸.

Se señalaba la dificultad de aceptar la totalidad de la autoría de los cuadros otorgados a Gregorio Vásquez, argumentando acertadamente no solo la imposibilidad de que un solo artista dominara la variedad de estilos revelada en el desigual conjunto de obras que le fueron atribuidas, sino además, la incompatibilidad de estos estilos con el estilo que sí podía atribuírsele a Vásquez con seguridad. Esta crítica parecía contradecir la pretensión de

⁴⁷ De otra parte, cuando se menciona que cada estudiante “ha copiado en agradable conjunto sus trabajos”, el autor parece estar refiriéndose al procedimiento, típicamente academicista, de copia de dibujos y grabado como de obras de arte. Como en las academias europeas, el procedimiento de la copia de originales de diferente naturaleza constituía una parte muy importante del entrenamiento artístico, en la que los valores estéticos de la originalidad y la expresión resultaban claramente inoperantes. En el caso del contexto colombiano, cfr. Vásquez Rodríguez, William. *Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia 1886–1899*. Bogotá, 2008. Tesis (magister en historia y teoría del arte y la arquitectura). Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes.

⁴⁸ Espinosa Guzmán, Rafael, *Op. cit.*, p.259.

construir la identidad de una supuesta tradición artística nacional⁴⁹, a la vez, basada en tres elementos. El primero, la pretensión de establecer la piedra fundacional del arte nacional mediante un artista cuyas raíces españolas resultaran innegables. El segundo, el intento de remontar las raíces del “arte nacional” dos siglos y medio atrás. Y el tercero, la oportunidad de situar en la Exposición la obra de Gregorio Vásquez, al lado de la de grandes autores de la tradición histórica del arte occidental⁵⁰. El autor se ocupó de los artistas entonces contemporáneos y criticó específicamente a Felipe Santiago Gutiérrez: “*el mejicano, del cual hay muchos cuadros que no corresponden a la fama que le dan sus entusiastas admiradores (...) rápido y feliz para concebir y pintar, pero brusco, si no vulgar, en la elección de sus tonos y medias luces*”⁵¹.

Mientras se le reconocían al pintor capacidades respecto a la concepción, la capacidad de improvisación, el temperamento y la factura del cuadro, se le criticaba respecto a la solución formal de la luz y el color. Mediante esta crítica se validaban los convencionalismos academicistas que obligaban a fundir, suavemente, los diferentes matices y luminosidades, tanto para producir un acabado visual y táctil suave, delicado y continuo, como para mantener los matices de color bajo el control de la iluminación, la luminosidad y el claroscuro. De igual modo, se consideraba que —debido a una actitud emocional por parte de ciertos sectores de la crítica de arte— se sobrevaloraba la obra de Felipe Santiago Gutiérrez. Ciertos aspectos realistas de la obra de este último —por ejemplo, el carácter inacabado y el uso “arriesgado” de las manchas de luz en los retratos— no eran bien vistos por el autor, entre otras cosas porque constituían un claro desafío de los convencionalismos formales academicistas.

De otra parte, se mencionó las actitudes sociales ante el consumo del arte:

Están las pinturas extranjeras, entre las cuales sí hay mucho bueno y también mucho que no pasa de pintura comercial, comprada por los aficionados sin fijarse más

⁴⁹ Esta construcción se había iniciado en 1859 con la publicación del texto *Noticia biográfica de Gregorio Vásquez Arce y Ceballos pintor granadino del siglo XVII* por parte del artista e historiador José Manuel Groot. Para el proceso ideológico, social y cultural de esta construcción cfr. Chicangana Bayona, Yobenj Aucardo y Rojas Gómez, Juan Camilo. “El príncipe del arte nacional: Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos interpretado por el siglo XIX”. Revista *Historia Crítica*, No. 52, (2014), pp. 205-230.

⁵⁰ Se suponía que entre los autores exhibidos se encontraban autores barrocos como Peter Paul Rubens (1577-1640), Giovanni Francesco Barbieri (1591-1666), Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), Anton van Dyck (1599-1641) y neoclásicos como Antonio Cánova (1757-1822). Sin embargo, puede sospecharse la dificultad que implicaba, entonces, el establecimiento de las fechas y la autoría de las obras tanto de artistas nacionales como extranjeros.

⁵¹ *Ibid.*, p. 260.

que en el nombre del pintor o en la procedencia de la obra. Sobre esta galería se abren los salones dedicados a (...) todos ellos bien adecuados para su objeto y, por lo mismo, testimonio irrecusable de los esfuerzos hechos por fundar las Escuelas de Bellas Artes, brillantemente coronados hoy con la Exposición de que me ocupo⁵².

Y más adelante finaliza, *“creo que a grandes pinceladas (...) he terminado mi primera visita a la Exposición (...). Sólo me queda el deber, que gustoso cumplo, de felicitar a Urdaneta y a sus compañeros de trabajos por la victoria alcanzada, y a la vez protestar contra la indiferencia del bello sexo que, ni por ser a beneficio de los pobres, quiso llenar con sus encantos el salón de conciertos de la Exposición”*⁵³.

Por una parte, se insistía, nuevamente, en la desigual calidad estética de las obras exhibidas, lo cual podría considerarse una indicación de la “función convencional” de la crítica de arte como valoración de obras de arte. Y por otra parte, se asumía la función de promoción cultural, al reconocer que la mencionada exposición constituía un descomunal esfuerzo en medio de un ambiente social y cultural todavía adverso. Adicionalmente, se persuadía a sectores del público indiferentes al arte a asistir a la exposición, aunque fuera por la motivación moral de contribuir a la beneficencia y la caridad social.

A manera de conclusión, se observa un discurso orientado en varias direcciones, sin que ello signifique que los respectivos juicios se soportaran teóricamente. Se trató de una crítica de arte operativa ante una exposición de arte, cuyo reconocimiento social y cultural nadie podría cuestionar, aunque se cuestionaran la calidad estética de algunas de las obras. Una vez más, los juicios y presupuestos estéticos y artísticos del autor se dirigieron a establecer las condiciones de la legitimación social tanto del arte, como de la Escuela de Bellas Artes: el arte como objeto de distinción social y manifestación de ascenso espiritual y moral; el carácter incuestionable tanto de los valores, como de las prácticas creativas academicistas; la exclusividad de la formación artística como privilegio y obligación de la Escuela, y el papel definitivo de la misma en la instauración de una tradición artística nacional. A la manera de la crítica de arte “convencional”, se establecía la necesidad de

⁵² *Ibid.*, p. 261.

⁵³ *Idem.*

ponderar el mito fundacional del arte nacional, la obra de Gregorio Vásquez. De este modo, la función de la crítica de arte de Espinosa Guzmán oscilaba entre la crítica cultural, la promoción cultural y la crítica “estética”.

1.2.3 La crítica de arte de Alberto Urdaneta: la gestión, promoción y crítica cultural en la configuración del campo artístico

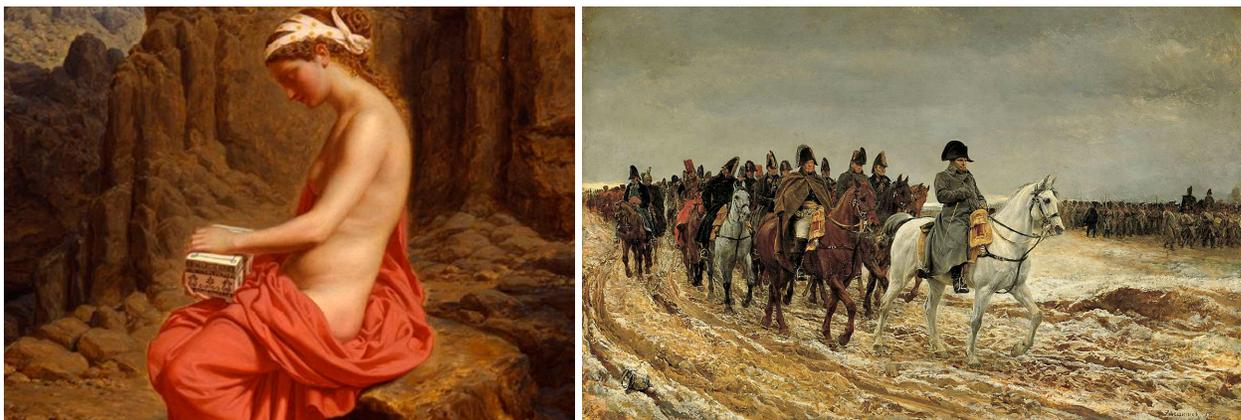
Alberto Urdaneta⁵⁴ representa la figura del crítico de arte dominante en la época y resulta imposible considerar su producción discursiva, obviando su actividad como director de la Escuela Nacional de Bellas Artes y de *El Papel Periódico Ilustrado*. Bajo la noción ampliada de crítica de arte, antes enunciada, se considera aquí el discurso inaugural de la Exposición: una publicación —tanto en el sentido de la edición seriada de un texto como de la intención de configurar la esfera pública del arte⁵⁵— que no solo operó como efecto del contexto sociocultural, sino como un agente dirigido a transformar este contexto.

Esta producción discursiva se concentró en el carácter estatal y el estatus público de la exposición que, supuestamente, representaba todos los estamentos culturales, sociales y políticos; en el carácter fundacional, heroico y patriótico de la exposición como el carácter de necesidad cultural de la misma; en la concepción del arte no solo como un factor imprescindible de civilización, modernidad y manifestación espiritual, sino como medio de formación moral; en la necesidad de consolidar el hito fundacional de la tradición artística nacional, y en la introducción de esta última en la tradición artística occidental.

⁵⁴ Alberto Urdaneta (1845- 1887) fue pintor, dibujante y caricaturista como también, promotor y gestor cultural, periodista y editor y crítico de arte. Adicionalmente, fue agricultor, militar, urbanista y político. Los intereses y las actividades del autor se orientaron a lo político, lo artístico, lo histórico, lo literario, lo científico y la producción agropecuaria. *El Papel Periódico Ilustrado* fue una de sus obras más importantes, ya que se convirtió en un medio privilegiado de la gestión, la promoción y la crítica cultural y artística. Urdaneta no solo fundó la Escuela de Grabado sobre madera para asegurar el funcionamiento editorial de *El Papel Periódico Ilustrado*, sino promovió el ejercicio profesional de la fotografía. Asimismo contribuyó —mediante su actividad como coleccionista de obras de arte nacionales y extranjeras— a la conservación del patrimonio histórico y artístico colombiano. Aunque la mayoría de las obras de arte de Urdaneta han desaparecido, no es posible considerar la historia del arte nacional sin considerarlas, dado que encarnan tanto las posibilidades como las contradicciones estéticas y culturales del arte colombiano de finales del siglo XIX.

⁵⁵ Este presupuesto se retoma la idea de Terry Eagleton —a la vez tomada de Jürgen Habermas— de que “lo público” de la crítica no reside solamente en la publicación seriada de la misma, sino en su carácter de publicidad. Esta última entendida como la pretensión de conformar discursos que lleguen a sectores más amplios de la sociedad, mediante una intercesión entre sectores sociales, y no la de discursos para “iniciados”, formalmente más rigurosos, pero socialmente muy limitados: “suspendida entre el Estado y la sociedad civil, esta ‘esfera pública’ burguesa, como la ha denominado Jürgen Habermas, engloba diversas instituciones sociales —clubes, periódicos, cafés, gacetas— en las que se agrupan individuos particulares para realizar un intercambio libre e igualitario de discursos razonables, unificándose así en un cuerpo relativamente coherente, cuyas deliberaciones pueden asumir la forma de una poderosa fuerza política”. Eagleton, Terry. *La función de la crítica*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1999, p. 11.

Imagen 3. Obras de maestros europeos influyentes en la formación de Alberto Urdaneta



A la izquierda, ejemplo una obra de Paul Cesar Gariot (1811-1880) maestro de Urdaneta. A la izquierda ejemplo de una obra de Ernest Meissonier (1815-1891) también maestro de Urdaneta. El contacto con estos dos maestros ayuda a entender las preferencias estéticas de este último. Mientras que la obra del primero ayuda a explicar la preferencia por el arte como idealización de la naturaleza, la del segundo, ayuda a explicar la preferencia por el género de la pintura histórica de la que se deriva necesariamente una dimensión moral. No obstante, las obras de Urdaneta también revelan que no necesariamente existe una congruencia entre las preferencias estéticas y las prácticas creativas efectivas y que la apropiación de las prácticas creativas y los valores estéticos academicistas no se limitaba a una corta estadía de los artistas nacionales en los estudios privados de los grandes maestros de las academias europeas.

Asimismo, se anotaba el carácter excepcional y fundacional de la exposición, reconociendo la precariedad del medio local:

Sinnúmero de acontecimientos y de circunstancias han venido reuniéndose para que este tan fausto acontecimiento tenga hoy lugar (...). Colombia, aunque es país relativa y aun intrínsecamente pobre (...) puede en cambio gloriarse de que en ella rebotan los nobles sentimientos, y de que, por tanto, el arte, expresión práctica de los sentimientos (...) ha encontrado y encontrará aquí siempre campo fecundo para su desarrollo. De ahí el que la sociedad inteligente de Bogotá reclamara de tiempo atrás, y con marcado ahínco, un certamen, una Exposición, un centro en donde las bellezas artísticas que el Gobierno y los particulares han acumulado (...) se mostraran al alcance de la vista de todos⁵⁶.

⁵⁶ Urdaneta, Alberto. "Primera Exposición Anual de la Escuela de Bellas Artes". En: *Papel Periódico Ilustrado*, No. 110, año V, (1887), p. 223.

Así la exposición era el resultado tanto de un difícil proceso que había requerido un esfuerzo colectivo en un medio cultural y social todavía adverso e indiferente al desarrollo de las artes, como de una supuesta necesidad social de tipo espiritual. El comentario sobre la “sociedad inteligente de Bogotá” revelaba una concepción elitista del arte, aunque se presupusiera el carácter público de la exposición, afirmando que las obras estaban “al alcance de la vista de todos”: una estrategia de persuasión dirigida a que un público —en realidad, desinteresado e indiferente— se interesara por el arte, al menos como un medio de distinción social. Se reconocía la precariedad del medio que, supuestamente, se compensaba con una “sensibilidad colectiva” concebida como terreno apto para el arte. Asimismo, se anotaba el carácter “heroico de los artistas” —dado que lograban vencer la gran adversidad del medio para lograr llevar a término sus empresas— y se nombraban aquellos artistas que suponían conformar la tradición artística nacional tanto del pasado, como del presente:

Entre esas bellezas artísticas (...) las hay de mano clásica extranjera, antigua y moderna; y las hay de mano de Vásquez, de los Figueroa (...) y de tantos otros que llevaron en alto la bandera del arte en nuestra Patria, y cuyos nombres, en este día solemne para los anales de la gloria nacional (...) en los oídos del civilizado público que me escucha. Y las hay, agrego, de mano de los artistas colombianos del día, abnegados cultivadores de campo que seguramente no tiene entre nosotros el abono necesario para brotar riquezas (...). Debido, pues, a los sentimientos del público que dejo expuestos, y a la decidida cooperación del Poder Ejecutivo, va a inaugurarse esta primera Exposición anual de Bellas Artes, que ha de ser la piedra fundamental de otras Exposiciones que naturalmente surgirán de allí, conocido como es para todos el beneficio que ella producirá y las ventajas civilizadoras que habrá de tener⁵⁷.

Se suponía que la exposición daba supuesta cuenta de la tradición artística occidental —pasada y presente— a la cual se sumaba la supuesta tradición local conformada por artistas cuya actividad se consideraba ideológicamente como construcción de la patria. Al mismo tiempo, se enfatizaba que se requería más apoyo por parte del “civilizado público” para que los artistas del presente —como “abnegados cultivadores de campo” —pudieran

⁵⁷ *Idem.*

realizar su actividad en un medio que todavía “no tenía el abono necesario”. Se reconocía que el proceso de consolidación del arte requería tanto una nueva sensibilidad pública ante el arte, como la nueva actitud que el Estado, supuestamente, demostraba ante el mismo.

Urdaneta realizó un breve recorrido de la tradición histórica del arte, comenzando por el arte prehistórico, para llegar al arte griego, pasando por el arte egipcio, y planteando una visión “teleológica” de la evolución artística:

El Arte griego, conservó, sin embargo, al principio mucho de los caracteres del arte egipcio (...). Pero luego, el espíritu inventivo de los Griegos los llevó por nuevos campos y se inspiró en más vastos horizontes estéticos (...). La Escultura (...) abandonó puede decirse, lo material, y sólo buscó en la forma el molde visible de creaciones ideales (...). El Arte griego, y con especialidad la Escultura, es faro cuya luz hoy nadie sabría encender (...). [Los artistas clásicos griegos] son, y serán en adelante, oriente en el camino de la Estética (...). Si la presente Exposición carece de los incunables del arte, es debido á que ellos no existen, especialmente en la pintura. En cambio, puede gloriarse de poseer obras originales de colosos como Miguel Ángel, Murillo, Rubens y Van Dick, Canova y Tenerani⁵⁸.

En este punto, Urdaneta parecía seguir, al menos intuitivamente, al historiador alemán Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), para quien la historia del arte es la historia de la búsqueda de un ideal fijado por el arte griego. Esta creencia acerca de lo ideal implicaba, al mismo tiempo, la posibilidad de establecer tanto valores absolutos para el arte, como modelos a seguir: en esta creencia y en esta posibilidad radicaba la fundamentación de la educación academicista, basada en la enseñanza principios artísticos y reglas teóricas, que no solo trascendían las capacidades y motivaciones individuales tanto de los estudiantes como los maestros, sino que además presuponían la posibilidad de distanciarse de nociones como las de talento, habilidad e inspiración para identificarse con normas creativas y estéticas.

⁵⁸ *Idem.*

Ante la imposibilidad de acceder a las obras originales griegas, se afirmaba que en la exposición se disponía supuestamente de obras más recientes, cuyos autores ya eran considerados clásicos: se establecía la presencia de la tradición artística occidental en el país, pues era la fuente donde beberían conceptual, formal y técnicamente los artistas de la Escuela. Mediante la referencia al arte del cristianismo, se establecía la relación entre arte, espíritu y civilización, de tal manera, que quedaba fuera de duda la pertinencia del primero: *“y mientras la religión cristiana luchaba (...) y una era nueva se preparaba para el mundo, el arte, pobre en los medios pero grande en la inspiración, vivió como una enferma anémica cuya alma no tuviese organismo apropiado para obedecerla”*⁵⁹

Y más adelante continua:

Por demás sería relatar ahora lo que en la Historia del arte europeo tuvo lugar bajo la influencia de esos genios llamados Miguel Ángel y Rafael (...). El público que me escucha es suficientemente docto para conocer a esos hombres y sus obras (...). Época, señores, verdaderamente gloriosa, debió de ser aquella en que la gran nación italiana podía mostrar tan incomparable lujo; y digo lujo, porque el arte es la joya que la humanidad busca cuando ya posee todo lo indispensable⁶⁰.

Urdaneta suscribía el prejuicio de la supuesta decrepitud del arte occidental durante el Medioevo bajo el fundamento de que los cánones del arte de la Antigüedad se habían perdido temporalmente. El cenit del arte —nuevamente alcanzado en el Renacimiento— implicaba la perfecta confluencia entre lo material y lo formal que los inicios del arte cristiano —muy seguramente identificados con el oscurantismo medieval— no habían podido lograr. Se establecía una concepción elitista del arte; pues, finalmente, solo una minoría social podía desprenderse de la “mundana preocupación” por lo material para acceder al arte como necesidad espiritual. Mediante la expresión de que “el público era suficientemente docto” se le persuadía sobre la necesidad de asumir el consumo de la cultura y el arte, dado que por su condición no necesitaba preocuparse por lo material y podía así asumir “desinteresadamente” lo espiritual, cuya manifestación era el arte. La mención de Miguel

⁵⁹ *Ibid.*, p. 224.

⁶⁰ *Idem.*

Ángel y Rafael enfatizaba la confluencia entre el arte, lo espiritual, lo cristiano y la civilización que resultaba ideológicamente perfecta respecto a las expectativas sobre el arte del proyecto político de La Regeneración.

Según el autor, el origen del arte en Colombia se localizaba en relación con el descubrimiento y conquista de América, y no a las culturas prehispánicas:

En las tres carabelas del visionario, llegaba una civilización; allí venía el Evangelio, como un foco de luz consoladora; venía la espada caballeresca, como un símbolo de noble valor (...) y venía el gusto educado, como una necesidad de la civilización (...). Con los españoles llegó la luz del Renacimiento que Miguel Ángel (...) y Rafael (...) iniciaban en Italia (...). De ahí el que la América, sea, museo, casi inexplorado aún, de bellezas artísticas; y por eso con razón un notabilísimo crítico europeo ha dicho que si en las ciudades de Sur-América se escudriñara, se hallarían tantas bellezas artísticas como en Europa. Murillo, desconocido aún, vendía a bajo precio sus cuadros en tiempo de la venida de los españoles; de ahí que, como un fenómeno, se viera aparecer el arte de este país más grandioso en los tiempos pasados que en los tiempos presentes (...) aquí no tenía el arte más muestras que las de los pocos adelantos alcanzados por la nación Chibcha: sus ornamentaciones primitivas (...) sus toscos soles de oro y sus imperfectos ídolos de barro (...). Allí está, cerca de este recinto, el primer cuadro, la primera pintura en tela, que sustituyó á los rojos dibujos de los hijos de Chiminigagua: el estandarte de Quesada (...). El Cristo llamado 'De la, Conquista'. De ahí data, puede decirse, la historia del arte entre nosotros (...). Para el arte nacional, el cuadro de Cristo de la Conquista, es la anciana madre⁶¹.

Urdaneta enfatizaba la indisociable relación entre arte, civilización, raza y religión, y utilizaba la noción de "gusto educado" para establecer que era una sensibilidad heredada de los españoles, cuyos herederos "naturales" eran antes las clases altas coloniales y, posteriormente, las republicanas: toda una "tradición del gusto" que vinculaba el presente con el pasado remoto de la Conquista, una forma de persuasión dirigida a que la consideración social del arte pasara de una "deseable ilustración" para unos pocos sujetos de las élites a un "obligado reconocimiento" de esta antigua tradición. De otra parte, y mediante la mención a la

⁶¹ *Idem.*

supuesta llegada en la Colonia de la obra del pintor español Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), se establecía el supuesto temprano contacto del arte colonial con la tradición artística europea, insinuando que los artistas locales se habían actualizado y que resultaba lógica la introducción de Gregorio Vásquez —como “figura mítica” del arte nacional— en esta tradición. La piedra fundacional del arte nacional era una obra de arte religioso, y se descalificaba del todo el arte de las culturas prehispánicas —enfaticando el carácter precario, fetichista y “pagano” del mismo— para situar las raíces del arte, la cultura y la civilización en lo europeo y, más específicamente, en lo español: una descalificación estética y cultural dirigida a que solo se reconociesen las raíces culturales y étnicas relativas a España; pues, “para el arte nacional, el cuadro de Cristo de la Conquista, era la anciana madre”. Igualmente, el establecimiento de la piedra fundacional de la tradición del arte nacional presuponía no solo la consagración de Gregorio Vásquez como “figura mítica” del mismo, sino la exaltación de las figuras tempranas de esta tradición, como los pintores Antonio Acero de la Cruz, Baltasar de Figueroa, Ochoa, Camargo y Gaspar de Figueroa: “*Vásquez, cuya portentosa corrección del dibujo y de colorido, cuya riqueza de composición nos abisman hoy (...) es un coloso*”⁶².

Y más adelante continua afirmando:

Es una, figura culminante de las artes, no (...) solamente en nuestra patria, no solamente en América, sino también en el mundo entero (...). El grupo de las obras de Vásquez que se conservan en Bogotá sería una joya en cualquier museo; resiste á la más escrupulosa crítica, honra á cualquier nación y á cualquiera época. Si no hubiera sido irrepudablemente demostrado (...) que Vásquez nació y fue bautizado en esta ciudad, podría justamente dudarse de su nacionalidad (...). Pero lo que sí presenta en nuestro sentir todas las probabilidades de verdad, es que Vásquez visitó la Europa, y que allá se educaron su gusto y su mano. Todo fruto es resultado de alguna semilla, y los frutos de Vásquez llevan el sello de un grande estudio de lo clásico, estudio que no podía por aquellas épocas adquirirse en Santa Fe, y mucho menos improvisarse”⁶³.

⁶² *Idem.*

⁶³ *Ibid.*, p. 225.

Se situaba la figura de Gregorio Vásquez a la altura de las demás figuras de la tradición occidental con el objeto de crear el imaginario del arte nacional⁶⁴, y se establecía la temprana introducción —más de dos siglos atrás— del arte nacional en la tradición artística occidental⁶⁵. La infundada insinuación de que Vásquez había visitado Europa servía para explicar su supuestamente inusual talento, bajo el imaginario de que todo genio provenía de un ambiente cultural adecuado; a la manera “vasariana”, se acudía a la creación de un episodio absolutamente excepcional —la visita de un artista colonial a Europa— como única explicación posible. De lo contrario, la única explicación sería la de una genialidad cuya explicación racional no podía alcanzarse. Urdaneta, además, extendió el reconocimiento de la tradición artística a la arquitectura y la escultura y reconoce el respectivo papel del Estado:

La arquitectura, ayudada con más o menos éxito por profesores europeos, y que después de Pétrez, Esquiaqui y Reed, tuvo indudablemente decadencia, hoy se reanima; y la escultura y la ornamentación se crean con las lecciones de los eminentes Profesores Sighinolfi y Ramelli, que el Poder Ejecutivo Nacional tuvo a bien hacer venir de Italia. A las artes, en fin, se les abre hoy en Colombia un nuevo camino. Después de Vásquez (...) una niebla llegó a formarse en el campo estético de la Patria. Pero ya hoy clarea una nueva aurora y signo de ella son la creación de esta Escuela, en que tan hábiles Profesores como los señores Sighinolfi, Ramelli, Santamaría, Rodríguez, Mendoza y Price dictan enseñanzas, y la espontaneidad oficial y particular que, para llevar a cabo esta Exposición, se ha visto y se ha palpado de mil maneras (...). Signo de consuelo es esta fiesta, en que Colombia se muestra digna de que le llamen Nación civilizada, y en que con

⁶⁴ De otra parte, el propio Alberto Urdaneta reconoció que este proceso ya había sido iniciado por José Manuel Groot (1800-18). Este pintor e historiador fundó en Bogotá en 1828 una casa cultural que funcionó hasta 1840, en cuyas actividades se incluía la enseñanza del dibujo, la pintura, la historia antigua y la música. En efecto, en 1859 Groot publicó *Noticia biográfica de Gregorio Vásquez Arce y Cevallos pintor granadino del siglo XVII* en la que no solo se describen, sino se critican algunos cuadros del pintor colonial. Este antecedente resulta importante no solo en términos historiográficos, sino como indicio de una conciencia temprana sobre la necesidad de construir una tradición artística nacional, aunque ello implicara caer, frecuentemente, en tergiversaciones, exageraciones e imprecisiones históricas e historiográficas. Resulta evidente que Urdaneta no consideraba esto último como una limitación, al momento de dar continuidad al proceso de mitificación y mistificación de la figura de Gregorio Vásquez. Cfr. Chicangana Bayona, Yobenj Aucardo y Rojas Gómez, Juan Camilo. “El príncipe del arte nacional: Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos interpretado por el siglo XIX”. Revista *Historia Crítica*, No. 52, 2014, pp. 205-230.

⁶⁵ A pesar de que estas afirmaciones pudieran resultar exageradas, incluso para un público muy poco informado como el provincial público bogotano de finales del siglo XIX, no debían parecer absurdas, pues eran formuladas por la máxima autoridad artística y cultural del momento, Alberto Urdaneta. En suma, se pretendía dar continuidad a la tarea de consolidación de la tradición artística nacional, presuponiendo que esta tradición se había iniciado tempranamente con la figura de Vásquez y se había continuado en la Expedición Botánica (1783-1816) y la Comisión Corográfica (entre 1850 y 1859 y entre 1860 y 1862), dos empresas culturales que daban supuesta prueba de una preocupación social sostenida por el arte. Desde luego, la Escuela de Bellas Artes era la institución naturalmente llamada tanto a conservar, como a dar continuidad a esta tradición.

pruebas visibles deja ver que sus hijos poseen todas las disposiciones necesarias para recorrer los senderos del arte”⁶⁶.

La introducción en la tradición artística de la escultura y la arquitectura resultaba definitiva; pues, no solo eran parte de las llamadas Bellas Artes, sino de las secciones de la Escuela. A la manera “vasariana”, se establecía un proceso que se iniciaba con un pasado ideal de una tradición artística, mediante una figura mítica, para después reconocer una decadencia y finalizar con un supuesto actual renacimiento de esta tradición. Asimismo, se reconocía el definitivo papel del Estado para posibilitar lo que se consideraba una nueva era de las artes en Colombia, signo inequívoco del inicio de un supuesto proceso civilizatorio.

En suma, el discurso de inauguración de la exposición de Urdaneta operó como una producción discursiva de la crítica de arte, respondiendo a una necesidad cultural del contexto en el que operó. La exposición y la crítica de arte de Urdaneta fueron tanto efectos de las limitaciones, restricciones e imposiciones de este contexto, como agentes dirigidos a cambiar la inserción y la legitimación social del arte. Las exageraciones y tergiversaciones del autor deben ser interpretadas no en términos históricos e historiográficos, sino como parte de un discurso cuya operabilidad ideológica solo puede establecerse en relación con este contexto. Estas exageraciones y tergiversaciones no pueden constituir, como tampoco la falta de rigor teórico del discurso, criterios válidos para descalificar —como crítica de arte— la producción discursiva de Urdaneta.

1.2.4 La crítica de arte de Pedro Carlos Manrique: las condiciones de la posibilidad para la consolidación del campo artístico

Como en el caso de los autores anteriores, Pedro Carlos Manrique⁶⁷ ratifica el “modelo del personaje” que ejerció la crítica de arte, sin ser “crítico profesional de arte”: una figura

⁶⁶ *Ídem.*

⁶⁷ Pedro Carlos Manrique Convers (1860-1927) fue un abogado, periodista, crítico de arte y político liberal graduado en 1882 en derecho y ciencias políticas en la Universidad Nacional (Bogotá). Como senador de la República, Manrique propuso una ley en favor de las bellas artes, reconociendo la precariedad del medio artístico y cultural. A la manera de Alberto Urdaneta, se trató de una personalidad cultural que vinculó sus intereses intelectuales con un proyecto editorial dirigido a la promoción y divulgación cultural y artística. El autor fue el fundador y director de la *Revista Ilustrada* (editada entre 1898 y 1899) en la que usó por primera vez el fotograbado —técnica traída al país por el propio Manrique en un viaje a París— para asegurar no solo la reproductibilidad técnica de la imagen, sino la presencia de ilustraciones como parte sustancial tanto del contenido como de la composición gráfica de la revista. Como *El Papel Periódico Ilustrado*, *Revista ilustrada* fue considerada como un testigo fidedigno de la vida cultural, política, económica y científica que, mediante la convergencia de literatos,

sociocultural cuyos discursos se orientaban a múltiples intereses de tipo político, social y cultural, entre los que se encontraba la crítica de arte. El texto analizado apareció publicado en *El Papel Periódico Ilustrado*, el día 15 de diciembre de 1886, bajo el título “La exposición de pintura”, como parte de una serie de artículos dedicados a la Exposición, en los que se trataba de dar voz a diversos autores bajo el supuesto de que el arte y la cultura eran sectores políticamente neutros⁶⁸. Al final, Manrique estableció el objetivo fundamental de su texto: *“Quizá en otra ocasión podremos analizar la obra de Vásquez detenidamente; por hoy no queremos distraernos de nuestro objeto, cual es el de hacer notar que si el pintor mexicano [Felipe Santiago Gutiérrez] merece un alto puesto en nuestra gratitud por la fundación de la Academia Vásquez y por los sanos principios que en ella supo enseñar, apenas alcanzará á figurar entre los artistas contemporáneos, y seguramente no entre los primeros, como lo afirma el señor Pombo en su réplica a Reg.[Rafael Espinosa Guzmán]”*⁶⁹.

Aunque parece concentrarse en la “función tradicional” de la crítica de arte como análisis estético de obras de arte específicas, el autor se orienta, en realidad, a la crítica cultural en el sentido de un diagnóstico sobre un estado general de la cultura. Manrique estableció la necesidad de limitar la influencia del realismo y del impresionismo en un contexto local, al considerarla como una amenaza tanto estética como moral. El autor precisó las condiciones, límites y posibilidad del arte como parte del campo general de la cultura: una crítica cultural dirigida a promover las posibilidades de configuración del campo artístico como una actividad social propia del proceso civilizatorio y de modernidad que se pretendía haber iniciado.

En congruencia con esta crítica, Manrique se concentró en los siguientes aspectos: los agradecimientos formales a los colaboradores, participantes y benefactores de la exposición

políticos o periodistas, permitió la revisión de lo que entonces se consideraba la vanguardia, la modernidad y la civilización. Manrique fue director de la Escuela de Bellas Artes y divulgador de las obras de Gregorio Vásquez Ceballos en París. En suma, el autor representa, nuevamente, el personaje que estaba legitimado —social y culturalmente— para ejercer la crítica de arte a partir de conocimientos de las obras, las tradiciones artísticas y los procesos creativos, sin que ello, una vez más, implicara la formulación de juicios a partir de teorías formuladas autónomamente *desde y para* el arte.

⁶⁸ En este mismo número, y precediendo el texto de Pedro Carlos Manrique, apareció la siguiente aclaración anónima: *“El Papel Periódico Ilustrado es terreno neutral para el Arte (...) así, gustosos ponemos sus columnas a disposición de todos aquellos que, con ánimo imparcial y desinteresado criterio, quieran dedicarse al estudio de las valiosas obras que encierra la Exposición, como que un levantado y sensato debate hará mucho bien á la historia y desarrollo de las bellas artes en el país”*. Bajo el supuesto de que el arte y la cultura eran terrenos ideológicamente neutros, se establecía la posibilidad de un debate estético “no ideológico”. Aunque esta posibilidad era en sí misma ideológica, la concepción dominante de la cultura como el supuesto “ámbito desinteresado del espíritu” permitía la formulación de este tipo de debate *“con ánimo imparcial y desinteresado criterio”*.

⁶⁹ Manrique, Pedro Carlos. “La exposición de pintura”. En *El Papel Periódico Ilustrado* (15 de diciembre), 1886, p.152.

mediante fórmulas convencionales de galantería propias del mundo culto y civilizado que aspiraban a conformar las nuevas élites; el reconocimiento de que la Escuela de Bellas Artes era un proyecto civilizador en sus inicios, cuya sostenibilidad requería un respaldo social sostenidos; la conveniencia de la crítica de la crítica de arte en relación con la polémica entre Rafael Pombo y Rafael Espinosa Guzmán (REG); la continua exaltación del mito de la obra de Gregorio Vásquez como hito fundacional de la tradición artística nacional, y la necesidad de la creación del “público del arte” entre la “gente cultivada no cultivada”⁷⁰.

El texto se inició con un agradecimiento no solo a Urdaneta, sino a los benefactores y colaboradores entre lo que se incluyen los estudiantes de la Escuela, el sector social exclusivo de “señoras y señoritas”, los distinguidos particulares que prestaron obras de sus “colecciones particulares” y, desde luego, la Iglesia. Aunque se trataba de una “empresa civilizatoria”, resultado básicamente de una iniciativa personal, se subrayaba que este tipo de proyectos debían ser parte de aquellas clases llamadas a liderar el proceso civilizatorio para las que la legitimación del arte debía ser una imperativa necesidad social:

El público, por su parte, se ha apresurado a acoger con entusiasmo la obra civilizadora de Urdaneta, lo cual demuestra que el gusto artístico comienza a germinar entre nosotros, y que este nuevo elemento contribuirá, y no poco, como nos enseña la historia ha contribuido en todas partes, a adamar, a dulcificar nuestras costumbres, sobre todo, nuestro temperamento bélico (...). Si es cierto que la industria es la unión de la ciencia y del arte; y si aspiramos de veras a ocupar un puesto en el concierto de las naciones civilizadas, secundemos el esfuerzo de Urdaneta y no lo dejemos aislado; continuemos de tiempo en tiempo esta clase de torneos que producirán el más brillante resultado en el porvenir de nuestra industria nacional⁷¹.

Bajo el supuesto de que el arte era un elemento imprescindible del proceso civilizatorio, se persuadía al supuesto “público del arte” a que se convirtiera, realmente, en el público del mismo, mediante la educación del gusto artístico que, entonces, “comenzaba a germinar entre nosotros”. Lo anterior suponía la asistencia sostenida a este tipo de eventos por

⁷⁰ Aunque, en términos lógicos, parece extraña, esta figura de la “gente cultivada no cultivada” resultaba operativa, pues de lo que se trataba era la de crear un imaginario del “buen gusto” entre quienes deberían tenerlo y no lo tenían. El “buen gusto” debería tenerlo todo, aquel que aspirara a formar parte de las élites no solo culturales, sino sociales, políticas y económicas: las élites se producían a sí mismas en la producción del “buen gusto”. Al mismo tiempo, la creación de este “buen gusto” implicaba el consumo del arte en el que se suponía concretar.

⁷¹ Manrique, *Op. cit.*, p.150.

parte de los sujetos que pretendían conformar las elites y el “publico del arte” debía, necesariamente, abandonar la tradicional actitud de indiferencia —reflejada en lo que llama el autor una “incipiente vida social”— frente a los proyectos culturales y artísticos. La afirmación acerca de que “secundemos el esfuerzo de Urdaneta y no lo dejemos aislado” operaba como una advertencia relativa a los múltiples anteriores que había fracasado en el intento de la configuración del campo. De manera similar, operaba la mención a la “industria nacional”, entendida como la producción general de la nación en la que se insertaba la producción cultural y artística: la producción nacionalista en el arte reflejaba un supuesto nuevo estado de la nación. La referencia a “dulcificar las costumbres” establecía el supuesto poder del arte para cambiar algo que se consideraba parte de la identidad nacional, “el temperamento bélico”⁷².

La extensión del debate sobre el artista mexicano Felipe Santiago Gutiérrez y la continua mención al enfrentamiento entre Rafael Pombo y Rafael Espinosa Guzmán sugería que se trataba de un debate sobre el valor estético de determinadas obras y/o artistas. No obstante, se trataba, más bien, de delimitar las posibilidades del impresionismo y, aún más, las del realismo con el objeto de asegurar, en la mayor medida posible, las condiciones para que el proceso de configuración del campo artístico resultara sostenible y para que la Escuela de Bellas Artes pudiera cumplir su papel en este proceso. De este modo, se requería establecer unos valores formales y estéticos irrefutables identificados con el *academicismo*, y cualquier innovación y actualización de tipo “modernista” debía necesariamente someterse a los mismos como lo demuestra la descalificación de la obra de Felipe Santiago Gutiérrez:

Su mayor defecto es la falta de sensibilidad; ninguna emoción se nota en sus cuadros; el artista se conmovía tanto delante de la naturaleza como el objetivo de un fotógrafo. En su paleta no existe sino un solo tono para las carnaciones (...) el rojo de ladrillo que estéticamente hablando es vulgar y hasta grosero (...). Esos “brochazos”, esa “franqueza en la pincelada”, que tanto agrada al señor Pombo, es una cualidad relativa, una cualidad mecánica, si se quiere, que puede dar relieve á la obra del artista, si ella es

⁷² Aunque el Estado, la cultura y el arte se enunciaban como los espacios en que supuestamente se resolverían las contradicciones sociales, la evolución histórica de los mismos demostraría exactamente lo contrario: ni el Estado se convertiría en el agente regulatorio de la vida política y social, ni el arte ni la cultura se convertirían en medios de integración e identidad social.

el signo de rápida inspiración, y si va acompañada de un delicado colorido y de una composición inteligente⁷³.

Y más adelante continúa, “*ni Buonarrotti ni Rubens tuvieron que recurrir á procedimientos de albañil, que tan sólo atestiguan la impotencia del que los emplea, y que con una apariencia de valentía, hecha para deslumbrar á los inocentes, disimula una grande impericia de lo que en todo arte es más difícil (...) concluir*”⁷⁴.

La supuesta falta de sensibilidad se reflejaba en una falta de emoción, que a la vez, reflejaba la falta de mediación por parte del artista de lo observado en la naturaleza: el artista se limitaba, simplemente, a seguir la apariencia sensible de esta última, y no se completaba el proceso de creación como manifestación de la sensibilidad del artista. Se descalificaba el carácter de “lo inacabado” —“esos brochazos”, esa “franqueza en la pincelada”— reduciéndolo a un efectismo estéril que no reflejaba ninguna “inspiración”, concebida como manifestación creativa de la sensibilidad del artista.

Imagen 4. Obras del pintor mexicano Felipe Santiago Gutiérrez



A la izquierda, *La cazadora de los Andes* (ca. 1891) que refleja claramente el carácter idealizado del desnudo academicista y una supuesta referencia a lo local. Al medio, *La corrosca* (1875), en la que se retrata un personaje popular mostrando interés por lo “real” y no por lo “ideal”. A la derecha, retrato de *Sofía Arboleda Mosquera de Urdaneta* (ca. 1874), en la que se retrata un personaje de la “alta cultura”, se idealizan las virtudes físicas, sociales y morales del retratado y se revela el carácter exagerado de las críticas sobre la factura realista realizadas al artista mexicano.

⁷³ *Ídem.*
⁷⁴ *Ídem.*

Basado en presupuestos academicistas, se descalificaba a Gutiérrez por el uso del color, basado tanto en un uso arriesgado de los tonos, como en las manchas sin fundir. Estos “procedimientos de albañil” solo reflejaban la torpeza e incapacidad del artista, y de ninguna manera podían ser considerados como un valor estético. La mención del “delicado colorido” y la de una “composición inteligente” reflejaba la adhesión a los principios academicistas, en los que el dibujo —entendido como el manejo de la línea, la composición y/o la perspectiva— era el aspecto formal que estructuraba el cuadro y al cual el color debía someterse⁷⁵. El reconocimiento de los “valores fundamentales del arte” implicaba limitar la influencia de las tendencias que los amenazarán, por lo que se limitaban los alcances del impresionismo y, más aún, los del realismo:

Semejante descuido [el de no poder terminar] querido o fingido cuando no es impuesto por la ignorancia es pariente cercano de la busca sistemática de lo vulgar y de lo trivial. Tales envilecimientos intencionales en el tema y la composición no son en realidad sino el medio con que se disfraza la debilidad para sustraerse al esfuerzo, porque —vosotros lo sabéis demasiado bien— es cien veces más difícil representar una diosa medianamente hermosa que pintar una rústica Maritornes [figura servil femenina, ordinaria, fea y hombruna], y un buen desnudo no será interpretado ni siquiera a medias por muchos que copiarán a maravillas las enaguas y los botines embarrados de una vagabunda (...). Tal es la opinión de M. Boulanger, profesor de la Escuela de Bellas Artes de Francia, que citamos solamente para ilustrar el debate, porque creemos que en arte todos los sistemas son buenos —como lo prueba la diferente manera como están ejecutadas las obras de los grandes maestros— con tal que el artista posea esa misteriosa y rara cualidad, que se llama genio⁷⁶.

La crítica a “lo inacabado” trascendía lo meramente formal y adquiría una dimensión moral, al ser considerada como búsqueda “sistemática de lo vulgar”. La introducción de aspectos vulgares como el de la llamada “rústica maritornes” solo disfrazaba la incapacidad de representar y manifestar lo bello como idealización de la realidad. Se acudía a una autoridad artística de la “Escuela de Bellas Artes de Francia”, citada como “M. Boulanger” —

⁷⁵ Manrique suscribe aquí el principio dominante de todo el academicismo hasta finales del siglo XIX, en el que el dibujo era inequívocamente el medio configurador por excelencia del espacio pictórico. Cfr. Pevsner, Nikolaus. *Academias de arte: pasado y presente*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1982.

⁷⁶ Manrique, *Op. cit.*, p.150.

que muy seguramente se refería al artista academicista Gustave Boulanger⁷⁷ — para establecer que esta idealización era inherente a todas las formas del arte, por más diferentes que pudieran resultar entre sí. En consecuencia, se descalificaba el realismo y, de paso, todos los movimientos o tendencias artísticas influidas por el mismo, incluido el impresionismo:

El pintor no debe ser un simple copista; él inventa aun cuando se limite a traducir, porque lo que la naturaleza ejecuta por un sistema de medios y valores, él está obligado á ejecutarlo por otro sistema diferente de valores y medios. El artista es, pues, un intérprete; el arte es la naturaleza vista al través de un temperamento: cuando ese temperamento no existe, la obra de arte no puede existir tampoco. Aforismos son estos conocidos de todos lo que se ocupen de esta clase de estudios, y que el señor Gutiérrez hacía olvidar cuando empuñaba sus pinceles⁷⁸.

El presupuesto de que “el arte es la naturaleza vista al través de un temperamento” era una reformulación del principio clasicista del “arte como manifestación sensible del espíritu”. Mediante la anotación de que se trataba de “aforismos son estos conocidos de todos lo que se ocupen de esta clase de estudios”, se señalaba que se trataba de un principio inobjetable e indiscutible. Adicionalmente, se comparaba la obra de Felipe Santiago Gutiérrez y la de “nuestro Vásquez” para establecer la primacía indiscutible de los valores academicistas⁷⁹.

Quien quiera darse cuenta exacta de la diferencia que existe entre el genio y la habilidad, entre la obra de un artista y la de un prestidigitador, compare la Concepción de Gutiérrez, pobremente concebida, mal dibujada y peor pintada, con cualquiera de las vírgenes de nuestro Vásquez, que se ven allí mismo; compárese el San Francisco en éxtasis, propiedad del señor Urdaneta, con uno de esos San Jerónimos, mendigos sin santidad, que tanto agradaba pintar a Gutiérrez, y cuya vista nos produce la más desagradable impresión (...). Cuánta crudeza en los efectos exageración brutal en las

⁷⁷ Se refiere a Gustave Rodolphe Clarence Boulanger (París, 1824 – 1886), pintor académico y orientalista francés. En 1849, el artista fue galardonado con el Premio de Roma y se convirtió en miembro de la Academia de Bellas Artes en el año 1882. Fue profesor de la Academia Julian y realizó numerosos encargos oficiales de decoración. Como lo menciona Manrique, lo más probable es que, al momento de la muerte de Boulanger, en 1886, fuera todavía profesor de la Escuela de Bellas Artes de Francia (*École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*).

⁷⁸ *Idem*.

⁷⁹ Para Manrique resultaban tan “naturales” los principios formales y valores estéticos del academicismo que no caía en cuenta el *anacronismo* que implicaba la identificación entre Gregorio Vázquez (1638–1711) y el academicismo europeo. No resulta sensato suponer que la llegada de grabados europeos sobre las pinturas de los grandes pintores europeos, y excepcionalmente una pintura de los mismos, resultara suficiente para que los artistas locales se apropiaran de las tradiciones visuales y estéticas, conformadas por las diferentes formas que adoptaba el academicismo europeo.

coloraciones; cuántas disonancias violentas y chillonas en la composición. El contraste es desfavorable. La gracia, la dulzura, la elevación, el misticismo, que distinguen a nuestro artista nacional, unidos a una brillante coloración, sin efectos exagerados ni relumbrones, son cualidades que verdaderamente se han perdido en nuestra época, y se necesita remontar a los primeros maestros del renacimiento para encontrar algo semejante⁸⁰.

Se establecía la diferencia entre la genialidad, manifestación inequívoca de una especial sensibilidad, y la habilidad, una destreza mecánica o habilidad meramente manual. Mediante la referencia a los valores de “gracia, dulzura, elevación y misticismo”, se establecía que el arte debía volver a un pasado “mítico”, correspondiente al de la figura de Vásquez. Quedaba clara la necesidad de abandonar las prácticas del presente, referidas al impresionismo y al realismo, caracterizadas por los “efectos de exageración brutal en las coloraciones” y las “disonancias violentas y chillonas en la composición”. Manrique asumió la crítica del género del retrato:

El retrato es uno de los géneros más difíciles en el arte de la pintura. El artista, delante de su modelo, deja de ser un simple pintor tornándose sicólogo. El alma, el pensamiento, el interior invisible deben preocuparlo tanto como el cuerpo viviente, y aun más. Si no fuera así, el escultor tan sólo tendría necesidad de amoldar la cara de su modelo, y el pintor sería inútil desde el día en que existiese la fotografía coloreada (...). En el retrato, del señor [José María] Espinosa, que el señor Pombo juzga digno de Velásquez (...) se entrevé acaso al hombre sensible y entusiasta que moría contento porque había visto pintar al autor del retrato⁸¹.

Manrique se sumaba al principio academicista de que el retrato implicaba no solamente lograr imitar la apariencia visual del retratado, sino además captar el carácter del mismo. Este principio le servía al autor para descalificar, una vez más, el realismo en el que se renuncia, por principio, a cualquier forma de idealización del retratado⁸². La crítica implicaba

⁸⁰ *Ibid.*, p.151.

⁸¹ *Ídem.*

⁸² Recuérdese, por ejemplo, la polémica sobre la obra *El entierro en Ornans* de Gustave Courbet en el *Salon* de 1850-1851. La crítica de la época enfatizó la vulgaridad que representaba no tanto por el status social de los personajes, como la falta de idealización de los mismos por parte del artista. La crítica a la falta de la retórica sentimental, observada en los personajes de la pintura, significaba que el artista no los había idealizado, es decir, ennoblecido. La fealdad de los personajes no fue interpretada como un acto de sinceridad por parte del artista, sino como una negativa a idealizar lo observado, ya fuera por algún tipo de poética romántica y/o clásica. La idealización del modelo formaba parte de todos los géneros pictóricos en los que apareciera la figura humana, incluso, el del retrato. Bajo los principios academicistas, lograr la verosimilitud del modelo no implicaba, de manera alguna, renunciar a la idealización del mismo. Desde esta perspectiva, el reclamo de Manrique a Felipe Santiago Gutiérrez es coherente, respecto a que la falta de idealización implicaba renunciar al

que Gutiérrez no manejaba, supuestamente, el género del retrato, contradiciendo el hecho de que era el segundo género pictórico más importante después de la pintura histórica.

En suma, la descalificación de la obra de Felipe Santiago Gutiérrez no debe entenderse como una “desinteresada” crítica estética sobre determinadas obras, sino más bien como una crítica y una promoción cultural de unas formas de arte, a expensas de otras: la definitiva consolidación del academicismo a expensas de formas más contemporáneas de arte como el realismo y el impresionismo. Esta consolidación suponía tanto la formación del público como la creación del imaginario del ciudadano “culto y civilizado”. Si bien la modernidad artística se concebía ideológicamente como parte del proceso civilizatorio y signo del progreso, cualquier forma que adoptara la misma en el contexto local colombiano debía, necesariamente, considerarse en el marco del academicismo promulgado por la Escuela que interpretaba las aspiraciones de las élites y del Estado, respecto al sentido y la función social del arte.

requerimiento de representar la interioridad o espiritualidad del modelo. No resulta gratuito que inmediatamente después del texto de Manrique apareciera un texto titulado “Vásquez y su obra” por Luis Mejía Restrepo. Mientras que el texto del primero tuvo una extensión de dos páginas y se dedicó a muchos de los artistas de la exposición, el segundo tuvo una de casi tres páginas y se dedicó exclusivamente a Gregorio Vásquez como figura mítica y piedra fundacional del arte nacional. Se aclaraban cuáles eran los referentes legítimos del academicismo local, aunque esto presupusiese la referencia a una tradición artística relativamente remota. En cualquier caso, quedaba claro que entre estos referentes no podía figurar ni el realismo ni el impresionismo.

CAPÍTULO SEGUNDO. LA EXPOSICIÓN DE BELLAS ARTES DE 1899: LA CRÍTICA DE ARTE, ESCENARIO DE CONFRONTACIÓN POLÍTICA Y ESPACIO DE DEBATE ESTÉTICO

A diferencia de la exposición de 1886, la exposición de 1899¹ se trató de una exposición *nacional y estatal*, en la que las producciones artísticas fueron concebidas como parte de la producción nacional; una exposición orientada ideológicamente a demostrar que el proyecto de Estado—nación de La Regeneración seguía en curso, a pesar de que la realidad histórica demostraba exactamente lo contrario y anunciaba la peor guerra civil del siglo XIX.

Aunque se presentaba como celebración del aniversario de la Independencia nacional, el objetivo de la Exposición era el de crear el imaginario² de que los procesos de civilización, modernidad y progreso estaban en curso, por lo que se requería mostrar la mayor cantidad de producción en cada una de las seis secciones: literaria, artística, industrial, ganadería, agricultura y floricultura. A pesar de que estas secciones debían haber sido presentadas en conjunto, las sedes de la Exposición estuvieron separadas por razones de infraestructura, y las respectivas inauguraciones no fueron simultáneas, como estaba inicialmente planeado para el día 20 de julio. La Sección de Bellas Artes, como oficialmente se llamó, fue organizada por el artista y entonces director de la Escuela de Bellas Artes, Epifanio Garay³, se presentó en la misma sede de la Escuela de Bellas Artes y se inauguró el 13 de agosto.

¹ La exposición fue reglamentada oficialmente mediante el Decreto 173 de 1899 (fechado el 17 de abril), firmado por el entonces presidente de la República, Manuel A. Sanclemente. Asimismo, la publicación de las leyes, las actas, los reglamentos y las actas de los jurados de cada sección reafirmaba el carácter estatal y oficial de la exposición.

² Una vez más, se retoma la noción de lo imaginario y se prescinde de la imagen. Mientras que la última supone ser convencionalmente una representación de una realidad preexistente, la primera se refiere a la creencia en el presente sobre la posibilidad y pertinencia de que se concrete una realidad a futuro. En este sentido, se trata del esfuerzo de un sector social —no necesariamente una clase social en su conjunto— que prevé la inevitabilidad y pertinencia de alcanzar esta realidad, por ejemplo, la de la modernidad y la civilización. Dado que no es la sociedad en conjunto la que se identifica desde el principio con esta realidad, se requiere que un conjunto de sujetos movilice ideológicamente a los demás para que también comiencen a creer. Entonces, los sujetos comienzan a identificarse simbólicamente con una nueva forma de vida —el caso de las élites colombianas de finales del siglo XIX en relación con el capitalismo moderno— aunque las condiciones políticas, sociales y económicas requeridas no existan todavía. Se trata de lo que Louis Althusser (1918-1990) llamó *interpelación ideológica*: los individuos son llamados a participar —como sujetos ya no como individuos naturalmente aislados— de una realidad social y cultural, bajo la impresión de que siempre han pertenecido o de que es natural pertenecer a ella: una construcción social y cultural que termina siendo naturalizada en el proceso de constitución y concreción de la misma.

³ Como en el caso de Alberto Urdaneta en la exposición de 1886, Garay ejerció desde esta dirección no solamente como organizador y director de la Sección de Bellas Artes, sino como participante e, incluso, como crítico de arte. Si bien, esta confluencia de tan diversas posiciones del campo artístico en un solo sujeto revela la legitimidad —como artista, crítico, director, gestor y promotor cultural— de Garay, también revela la indiferencia y precariedad del medio en el que un mismo sujeto se ocupaba, prácticamente, de la totalidad de los aspectos de la exposición. Desde luego, también refleja el inevitable conflicto de intereses —como organizador y participante— en el caso de Garay.

El catálogo de la Exposición se subdividió en las siguientes secciones: literatura e imprenta, pintura, pintura de academias, arquitectura, grabado, bordado, escultura, ornamentación, fotografía, platería y música. Aunque parezca extraña la introducción de las secciones de platería y bordado, resultaba, entonces, congruente con la pretensión de presentar la mayor cantidad de producciones acordes a la retórica progresista. En el informe del jurado incluido, se mencionaban nueve secciones que en conjunto conformaban la sección artística: Composición, Retratos, Alumnos de la Escuela de Bellas Artes, Paisajes, Flores, Señoras y Señoritas, Escultura, Ornamentación, y Arquitectura⁴. El catálogo de la exposición fue preparado por el alumno de la Escuela de Bellas Artes, Pedro A. Quijano, y en la sección de pintura los jurados fueron la pintora Rosa Ponce de Portocarrero, el intelectual Pedro Carlos Manrique, el maestro César Sighinolfi, el señor Otto Schoroder y el pintor Enrique Recio y Gil. En la sección de pintura, se mencionaban 370 trabajos que fluctuaban entre pinturas al óleo, acuarelas, dibujos, y objetos decorativos de diversa índole, y como géneros artísticos, entre retratos, paisajes, bodegones, pintura religiosa, estudios y copias. En la sección de arquitectura, se mencionaban 36 trabajos que fluctuaban entre proyectos, vistas y detalles arquitectónicos. En la sección de grabado, se mencionaban 9 trabajos de grabado en madera⁵. En la sección de escultura, se mencionaban 13 trabajos que fluctuaban entre estatuas, bustos, relieves y copias. Y finalmente en la sección de ornamentación se mencionan múltiples trabajos columnas, copias, paneles, escudos y detalles decorativos⁶.

Como indicio del estado del campo artístico, la Exposición revela: la persistencia de una concepción del arte como medio de distinción, identificación y diferenciación social; la instrumentalización del arte y la cultura por parte de unas élites “modernas” en pleno proceso de configuración y legitimación; la continuidad del proceso de legitimación social del

⁴ El acta del jurado fue firmada tanto por personalidades del mundo del arte —el crítico Pedro C. Manrique y el artista Luis Ramelli— como por personalidades políticas y sociales —Antonio Schroeder y León F. Villaveces—, enfatizando el carácter oficial de la exposición. También fue publicada otra versión del catálogo de la exposición en la imprenta de Luis. M. Holguín, titulado “Exposición Nacional de 1899: catálogo de las diferentes secciones, informes de los jurados de calificación”. Asimismo fue publicado el 15 de octubre de ese mismo año un folleto —firmado por Carlos Miguel Pizarro—, en el que se criticaba el fallo del jurado de premiación y la imprecisión de los géneros premiados, que contradecía los géneros artísticos convencionales; la ausencia de premios para las secciones de grabado en madera, litografía y fotografía; la calidad artística de algunos de los retratos premiados; el carácter reaccionario del jurado, al considerar el cuadro *La mujer del levita*, de Epifanio Garay, y el supuesto sobre la función civilizadora y moral del arte.

⁵ Se mencionó, además, la sección de Pintura de Academias, en la que se incluían cuatro trabajos de los maestros Enrique Recio y Eugenio Zerda, como también la sección de Bordados, en la que se mencionaban nueve trabajos.

⁶ El ejemplar del catálogo consultado se encuentra desmembrado en las páginas correspondientes a esta sección.

artista y el arte, reconociendo que las “gentes de buen gusto” todavía no estaban plenamente conscientes del potencial sociocultural del mismo; una continuidad del proyecto de configuración de los circuitos e instituciones de artes, y la continuidad del proceso de construcción del “público del arte”, en medio de unas élites cuyas actitudes ante el arte oscilaban entre el esnobismo, la indiferencia, el desconocimiento y el temprano interés. Y en términos del estado del campo de la crítica, la Exposición reveló: la continuidad del proceso de configuración de la crítica de arte como un campo de producción sociocultural, una cualificación de los discursos de la misma en términos lógicos, formales y conceptuales, sin que ello implicara la clara presencia de las tradiciones disciplinares de la historia, la teoría y/o la crítica de arte; un antecedente de la crítica de la crítica de arte como una indicación del proceso de configuración de la misma como campo; y la reconfiguración de la funciones sociales de la crítica de arte que fluctuaron entre la confrontación política, la crítica cultural, la crítica de la crítica de arte, y la valoración estética y el análisis de las obras de arte. El historiador Álvaro Medina enfatiza el esfuerzo que implicó el intento de que la exposición tuviera un carácter nacional, coincidiendo con la intención ideológica de presentar una producción generalizada, supuesta muestra de “modernidad, civilización y progreso”:

Las actas de la Junta registraron el interés y la demanda continua de información que fluyó desde todas las regiones del país, así como la participación de expositores de poblaciones del Tolima, la gran Antioquia de entonces, Santander, Boyacá y una decena de pueblos y ciudades de la Costa. Incluso en Medellín las autoridades locales dispusieron editar una publicación periódica con el nombre de Boletín de la Exposición de 1899, con el solo propósito de asegurar la más amplia representación regional (...). La gran Exposición, convocada para ser abierta en su totalidad el 20 de julio, por dificultades locativas no se pudo inaugurar sino en fechas diferentes. El 20 de julio, en Paiba, tuvo su apertura la sección de ganadería, el 7 de agosto en el foyer del Teatro Colón la de productos industriales, literatura y floricultura, y el 13 de agosto en la Escuela de Bellas Artes la de las artes. Entre la primera y la última inauguración se produjeron los primeros incidentes que desembocarían en el enfrentamiento armado entre los liberales en la oposición y los conservadores en el gobierno⁷.

⁷ Medina, Álvaro. *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978, p. 26.

Hubo que vencer grandes dificultades para realizar la Exposición: la aparición de los primeros brotes de violencia; la falta de la respectiva infraestructura, reflejada en la diversidad de las sedes de la Exposición; la imposibilidad de que las inauguraciones se realizaran simultáneamente, y la realización de la exposición de la sección de artes en la limitada sede de la Escuela de Bellas Artes, que implicó suspender las actividades de la misma. Con la sola excepción de Medellín, las dificultades de infraestructura y logística impedían que las representaciones regionales llegaran a ser efectivas, en este sentido, la Exposición representaba la producción de los dos centros hegemónicos del país, Bogotá y Medellín; la participación regional era más un acto de buena voluntad y de motivación ideológica, que una posibilidad efectiva. Las representaciones se medían más en términos de cantidad, que de calidad, pues el criterio dominante era mostrar un progreso “generalizado”, mediante el mayor número de producciones técnicas, tecnológicas, científicas culturales y artísticas.

2.1 ASPECTOS IDEOLÓGICOS DEL CONTEXTO POLÍTICO, SOCIAL Y CULTURAL: POSIBILIDADES Y LÍMITES DEL CAMPO ARTÍSTICO

Si bien, la problemática realidad política, económica y social de finales del siglo XIX definió parcialmente el mundo cultural y artístico, también es cierto que este último no solo fue un efecto social de esta realidad, sino un agente dirigido a modificarla. Mediante cinco aspectos relacionados, resulta posible considerar esta reciprocidad: primero, un recalcitrante conservadurismo social y cultural; segundo, la reconfiguración de las élites locales; tercero, la continuidad del proceso de construcción de la autonomía del campo artístico; cuarto, la situación ambigua de Escuela de Bellas Artes entre la debilidad estatal y la legitimación social, y quinto, la reconfiguración del academicismo mediante la actualización, renovación y contextualización de los contenidos estéticos y las prácticas creativas.

El conservadurismo social y cultural fue propio no solamente del proyecto político de La Regeneración, sino de las élites sociales que pretendían liderar los procesos de modernidad y civilización a finales del siglo XIX. Este conservadurismo se debatió entre las tensiones provocadas entre dos polos. Por una parte, la resistencia de las élites que pretendían “ser modernas” a abandonar un orden social todavía basado en creencias,

presupuestos y prácticas de un orden social supuestamente superado. Y por otra parte, la necesidad de reconocer tanto que los proyectos de modernidad implicaban formas de movilidad social, como que el proceso de reconfiguración social era inevitable. Adicionalmente, este conservadurismo se manifestó en la tendencia a preservar el *status quo* social basado, desde la Colonia, en la jerarquía de clases, la primacía étnica, la religión católica, los privilegios burocráticos y los orígenes familiares “aristocráticos”.

Asimismo, se manifestó en la concepción excluyente y peyorativa de las clases populares, característica del comportamiento social “propio de las élites”, un radical sectarismo social verificable en los dos proyectos políticos de la segunda parte del siglo XIX:

Liberales (...) y regeneracionistas respaldaron el modelo exportador, con acentos diversos y la misma fe inquebrantable en el progreso capitalista. Las discordias versaron sobre cómo definir en el plano político las relaciones con las clases populares. Los liberales, pensando quizás en sus clientelas de artesanos urbanos, concluyeron que el libre mercado, al estimular la iniciativa individual, promovería la democracia política y la movilidad social. Los conservadores y regeneracionistas, pensando quizás en sus clientelas de pequeños campesinos independientes, plantearon que dejadas las fuerzas del mercado al libre juego debilitarían el principio de autoridad y la tradición cultural y religiosa sin los cuales era imposible erigir el Estado fuerte que demandaba la Nación⁸.

Aunque se trató de concepciones diferentes acerca del papel del pueblo, en los dos casos dominó una concepción paternalista y excluyente de las clases populares. Este doble sectarismo social impidió entender que la unidad nacional era un proceso social en construcción que no podía presuponerse y que se requería tanto convocar la totalidad de las clases y sectores sociales, como realizar una síntesis de las múltiples formaciones culturales, folclores y tradiciones populares regionales y multiétnicas en una verdadera cultura nacional.

Este conservadurismo social se reflejó en el pensamiento estético y cultural de Miguel Antonio Caro, basado en los siguientes aspectos. Primero, una declarada preferencia por los

⁸ Palacios, Marco. “La Regeneración ante el espejo liberal y su importancia en el siglo XX”. En: Rubén Sierra Mejía (ed.). *Miguel Antonio Caro y la cultura de su época*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2002, p.267.

modelos y las lógicas clasicistas en el arte —tanto en las bellas artes como en la literatura— y un abierto rechazo por las tendencias romanticistas y modernistas confiando en la posibilidad de hacer juicios estéticos de tipo lógico que superaran la arbitrariedad que suponían los juicios subjetivos propios de estas tendencias. Segundo, una identificación entre lo bueno, lo santo y lo bello, es decir, entre lo moral, lo religioso y lo estético; en este sentido, un error estético se traducía en una ofensa moral y una falta religiosa. Tercero, una clara contraposición entre lo material y lo espiritual, en la que este último se impuso como un valor absoluto a expensas del primero. Cuarto, una identificación con la triada entre arte, idealismo y religión, es decir, una cristianización de la identidad entre lo bello, lo metafísico y lo verdadero; entonces la representación directa de lo real —opuesta a lo ideal— en el arte se convertía en una falta tanto dialéctica como estética. Quinto, un acercamiento del genio artístico a lo divino, mediante la identificación entre las verdades y las bellezas humanas y las divinas: todo lo verdadero era cristiano tanto como todo lo cristiano era verdadero y bello. Y sexto, una concepción de la creación artística como manifestación del genio creador, cuya inspiración, talento y revelación eran identificadas con lo divino. La importancia sociocultural de estos aspectos no se limitó a que Caro fuera el ideólogo, por excelencia, del proyecto de Estado-nación imaginado por La Regeneración, sino a la plena identificación con los mismos por parte de las élites “modernas”, incluso dejando de lado las filiaciones partidistas de quienes las conformaban.

De igual manera, la ambigüedad de las élites ante lo moderno —resultado de la tensión entre un “conservadurismo vivido y real” y una “modernidad imaginada e ideal”— no se limitó a la esfera de lo social y lo cultural, y se extendió a lo económico y al progreso técnico:

Tanto los conflictos violentos como la falta de continuidad de las políticas del siglo XIX sugieren algunas ideas acerca del tipo de compromiso de muchos de los más sobresalientes líderes del país. Aquellos que dedicaban la mayor parte del tiempo al activismo político daban prioridad, en diversa medida, a su vanidad personal, a sus convicciones ideológicas respecto a asuntos no económicos o a sus amistades políticas predilectas (...) si bien consideraban el desarrollo material como algo deseable y conveniente, el tema no era el punto central de sus inquietudes y enfocaron su atención

hacia las técnicas de partido (...). La conducta política de la élite colombiana puede ser considerada no sólo como la expresión de un sistema particular de valores, sino también como una respuesta al ambiente económico. A causa de las restringidas oportunidades económicas de la mayoría de las regiones del país, la meta del progreso técnico tendió a tener una irrealidad fantasmagórica (...) las mejoras materiales eran una abstracción ideal, importada, como muchas otras, de países más avanzados. En cierta forma, los líderes colombianos creyeron en esta abstracción, pero en su entorno económico ésta representaba más un valor formal que una realidad de comportamiento (...). La política y las aspiraciones políticas (...) fueron mucho más palpables que las posibilidades de logros económicos o de progresos técnicos⁹.

Aunque la inestabilidad política se convirtió en un obstáculo para el desarrollo económico y el progreso técnico, la ambigüedad mencionada operó, ideológicamente, en el momento de definir las actitudes y los niveles de compromiso de las élites al respecto. No había una convicción ideológica profunda, como tampoco los imaginarios, las acciones concretas y los niveles de compromiso, requeridos para garantizar la viabilidad y sostenibilidad de este desarrollo y progreso. Muy gradual y tardíamente, las élites reconocieron la necesidad tanto de reconfigurar las actitudes y las acciones, como de fortalecer los imaginarios sobre el capitalismo y el progreso moderno para que estos dejaran de ser “idealizaciones abstractas” y se convirtieran en “realidades concretas”. La reconfiguración de las élites, a finales del siglo XIX, se resolvió en términos de las tensiones producidas entre el “obligado deseo” de introducirse en los procesos modernos de civilización, modernidad y capitalismo y la “voluntaria resistencia” a abandonarlas tradiciones, herencias, historias y comportamientos todavía identificados con la idiosincrasia y la estructura social colonial: unas élites que se movieron entre el imperativo del liberalismo económico y la convicción de un conservadurismo político, social y cultural, y que intentaron reducir el fenómeno de lo moderno a la modernización, sin entrar de lleno en el modernismo y la modernidad.

⁹ Safford, Frank. *El ideal de lo práctico: el desafío de formar una élite técnica y empresarial en Colombia*. Medellín: Universidad EAFIT, 2014, pp. 479-480. Safford vincula esta ambigüedad ante los asuntos económicos y el progreso técnico con la inestabilidad política endémica y las inesperadas y aleatorias fluctuaciones de los precios en los mercados externos de los limitados productos de exportación colombianos durante toda la segunda mitad del siglo XIX.

Aunque no quedaron causalmente determinadas, las posibilidades del arte y la cultura sí fueron parcialmente definidas por las contradicciones generadas por esta ambigüedad. Se requería la invención de un arte, una cultura y unos comportamientos —públicos y privados— propios que se tradujeran en términos tanto de identidad y distinción social, como de un sentido de pertenencia a una cultura moderna cosmopolita. Para las élites, el consumo cultural —en el que se incluía el arte como también la moda, los objetos de lujo y la cualificación del tiempo libre¹⁰— dejaba de ser una opción y se convertía en un “imperativo de clase”; la educación del gusto estético y el desarrollo de intereses, y las motivaciones culturales colectivas dejaron de ser “actitudes exóticas individuales” y se convirtieron en agentes no solo de la conducta y la identidad social, sino de satisfacción e integración social de las élites.

Los referentes obligados para construir las prácticas de este consumo cultural fueron las civilizaciones norteamericana y europea, identificadas con el desarrollo, la civilización y el progreso moderno. Los viajeros, las revistas culturales y los periódicos operaron como medios de actualización de las élites, no solo de los avances en términos de ciencia, comunicación, transporte, tecnología y técnica, sino de consumo cultural que incluía las preferencias estéticas, la moda, la decoración, las formas de comportamiento social, los objetos de lujo y la cualificación del tiempo libre. Estas formas de consumo cultural estaban vedadas a las clases populares y la respectiva cualificación simbólica—por ejemplo, mediante el consumo de formas sofisticadas de arte como el academicista— constituyó para las élites una inversión y un capital social como una forma de distinción social. Esta apropiación de lo moderno no estuvo exenta de contradicciones y limitaciones, pues las actitudes sociales de las élites fluctuaron entre un “provincialismo realista” y una “modernización idealista”, en medio del aislamiento producido tanto por la posición

¹⁰ Cfr. Zuluaga, María del Pilar. “El tiempo libre de las élites bogotanas, 1880-1910”. En: Rodrigo Hernán Torrejano (ed.). *Cuatro ensayos sobre la historia social y política de Colombia en el siglo XX*. Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2007, pp. 7-20. Esta cualificación requirió de circuitos e instituciones socialmente significativas para la realización de reuniones, eventos, fiestas y aniversarios en clubes, fundaciones, círculos y/o academias. La autora desarrolla la idea de que la regulación de los comportamientos en público y la cualificación del tiempo libre, por parte de las élites bogotanas, es uno de los síntomas inequívocos de modernización de las mismas que simbólicamente creó un sentido de pertenencia a una cultura moderna universal. Fue en estos circuitos e instituciones —a las cuales podrían sumarse las exposiciones nacionales y en las de arte— donde las élites colombianas se sintieron cosmopolitas, “ciudadanas del mundo moderno”.

geográfica de Bogotá, como por la falta de infraestructura en términos de vías, comunicaciones y equipamiento urbano¹¹.

A diferencia de las del pasado colonial y republicano temprano, estas élites no eran un grupo social homogéneo, y además estaban en proceso de definición y legitimación social:

Estos “beneficios” de la “civilización” no llegaron por igual a todos los sectores de la población bogotana. Una de las clases sociales más beneficiadas con estos cambios fue precisamente la élite, que empezó a hacerse notar en la Bogotá de aquella época (...) hacia finales del siglo XIX en Bogotá, ser de clase alta significaba ser “blanco” y poseer un capital (...). No es posible entender por élite sólo un grupo específico de los tantos que conformaban la sociedad de aquella época, como por ejemplo, político, militar, económico, artístico, etc. (...). En las postrimerías de la década 1880 se dará un proceso de recuperación económica que favorecerá el surgimiento de grupos de banqueros, comerciantes y exportadores, que comienza a cambiar el concepto de clase alta (...). Tener “capital” daba la posibilidad de ascenso hacia los sectores sociales superiores, así no se contara con el ancestro para ello. Estos sectores (...) se convirtieron en una élite lo suficientemente poderosa como para adueñarse de la ciudad, para transformarla según su forma de verse a sí mismos y a los demás (...). El país empezó a conocer un significado distinto de la palabra ‘poder’, que ya no se centraba solamente en los apellidos y el color de la piel¹².

¹¹ Un relativo cambio —entre 1880 y 1910—al respecto se verificó en la evolución de los servicios públicos y la llegada de la primera maquinaria dirigida a la producción industrial. Durante este período se presentaron cambios que marcaron el momento de transición y modernización y el estilo de vida, como en el caso del inicio de la construcción de parques y jardines públicos, cuya función ideológica es aclarada por la historiadora Claudia Cendales: “La función principal de estos parques y jardines públicos erigidos en la ciudad fue salvaguardar monumentos de los héroes de las Guerras de Independencia y símbolos de la patria. En su diseño, tamaño y composición eran comparables con los squares parisinos, diseñados durante las medidas urbanísticas realizadas de 1853 a 1869 bajo la reestructuración de París hecha bajo Georges-Eugène Baron Haussmann (1809-1891) (...). La orientación hacia prototipos de Europa era de una manera consciente (...) [y] se puede aclarar con la autoconciencia de los colombianos después de la terminación del régimen colonial. Por un lado el país buscaba una identidad propia, por el otro quería ser visto como un país avanzado y civilizado (...). Sin embargo el concepto de civilización era ambivalente: Las guerras de la Independencia habían liberado al país del régimen colonial, que había sido implantado bajo las premisas de la civilización. El futuro y el deseo de ser civilizado implicaban de todas maneras un encuentro con esa cultura europea y representaban de esta manera un dilema. Este no podía ser resuelto con el rechazo de la cultura europea, sino con la creación de un sentimiento igualitario y distanciado hacia los europeos. Se trataba de una doble misión para la cual los criollos, se sentían predestinados”. Cendales Paredes, Claudia. “Creación y significado de los parques públicos en Bogotá: un análisis desde finales del siglo XIX hasta 1930”. Revista *Arquitextos* (revista digital). No. 138.07 (año 12), 2011. Este texto se encuentra disponible en <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.138/4135> (consultado el 12 de noviembre de 2014).

¹² Zuluaga, María del Pilar. “El tiempo libre de las élites bogotanas, 1880-1910”. En: Rodrigo Hernán Torrejano (ed.). *Cuatro ensayos sobre la historia social y política de Colombia en el siglo XX*. Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Tadeo Lozano, 2007, p. 12.

Las “élites modernas” fueron resultado de un heterogéneo conjunto de sujetos provenientes de diferentes sectores y clases sociales¹³, cuyo verdadero patrimonio común era económico: “ser de clase alta” significaba poseer un capital “económico y étnico”. Esto explica tanto el eclecticismo derivado del complejo y variado conjunto de gustos, prejuicios, creencias y motivaciones culturales y estéticas de las “élites modernas”, como también el respectivo carácter contradictorio, provincial y conservadurista de las mismas, sin que ello impidiera que las mismas se convirtieran en la “viva imagen” de lo moderno, lo civilizado y el progreso. Las élites se apropiaron simbólicamente de lo urbano: “se transformaron transformando” la ciudad de acuerdo con la imagen que se construyeron para observarse y ser observadas. Ser “moderno” implicaba figurar —hacerse ver— socialmente mediante la apropiación simbólica tanto de los cambios urbanos asociados a los procesos de modernidad, la civilización y/o el progreso, como de las respectivas formas culturales y artísticas. Asimismo se autonombraron “naturales formadoras” del buen gusto, la actualización técnica y tecnológica, la civilización y el progreso. Prescindiendo de las diferencias políticas, los sujetos de las élites llegaron a un acuerdo tácito sobre cuáles eran las formas sociales, culturales y artísticas que los diferenciaban de aquellos que no estaban “naturalmente” designados para pertenecer a las mismas. El sentido de estas preferencias era la diferenciación y no la integración social, y para los grupos socialmente emergentes constituía un factor fundamental tanto de identidad, como de legitimación social; el consumo cultural —incluido el del arte— dejó de ser un “lujo eventualmente prescindible”, y se convirtió en una “verdadera necesidad”. Los sujetos de las élites eran aquellos que consumían una cultura y un arte “sofisticados” y, a la vez, un arte era sofisticado si era consumido por sujetos “naturalmente sofisticados”: una “tautología cultural” en la que los sujetos se definen a partir de sí mismos¹⁴.

¹³ A manera de ejemplo podrían incluirse en estas élites: latifundistas ricos en proceso de migración de lo rural a lo urbano, comerciantes locales recién enriquecidos, exportadores e importadores hábiles para operar en la bonanzas y crisis económicas, antiguos aristócratas con poder económico, intelectuales provenientes de familias adineradas, políticos jóvenes en proceso de emergencia, banqueros modernos, inversionistas industriales, profesionales exitosos, artesanos adinerados en proceso de migración a la producción industrial, burócratas profesiones, entre tantos otros. Esta diversidad social ayuda a explicar, parcialmente, tanto el carácter esnob como el eclecticismo y conservadurismo de las preferencias culturales y estéticas de estas elites en pleno proceso de configuración y legitimación a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Estas élites “modernas” parecieron, entonces, como el grupo selecto de “escogidos” o “distinguidos”, “naturalmente” designado para ocupar posiciones sociales notables, ya fueran de tipo político, económico, social y/o cultural, independiente de la filiación política de quienes las componían. Las élites no fueron solo un sector social que operó como un elemento configurador de los procesos culturales y artísticos, sino que ellas mismas se configuraron como “aristocracia cultural y artística” en esta configuración, mediante una concepción clasista, elitista y racista de cultura y arte.

¹⁴ Este proceso sociocultural es explicado por Pierre Bourdieu: “Hay así tantos espacios de preferencias como universos de posibles estilísticos existen. Cada uno de estos universos (...) proporciona los diferentes rasgos distintivos que, funcionando como sistema de diferencias, de variaciones diferenciales, permiten expresar las más fundamentales diferencias sociales de una forma casi tan completa como los sistemas expresivos más complejos y más refinados que puedan ofrecer las artes legítimas (...). Si entre todos los universos de

De manera similar, la continuidad del proceso de gradual construcción de la autonomía relativa del campo artístico se convirtió en un proceso que rebasó los límites de lo “propiamente” artístico y cultural, y se extendió a lo político. Aunque ha dominado la tendencia a entenderla como un factor que amenazó la construcción de esta autonomía, la confrontación política mediante el debate estético puede entenderse en sentido inverso¹⁵. Se trató más bien de una fuerza que operó como un factor que activó, por reacción, la construcción de esta autonomía, es decir, no operó como un obstáculo, sino como un factor catalizador de esta última¹⁶. Pierre Bourdieu aclara el carácter y el funcionamiento de esta autonomía:

Las constantes definiciones y redefiniciones de las relaciones de fuerza (...) entre las instituciones y los agentes comprometidos en un campo, así como las de los límites de cada campo y sus relaciones con los demás campos, implican una redefinición permanente de la autonomía relativa de cada uno de ellos (...). El surgimiento del mercado específico señala históricamente el surgimiento del campo específico (...). Podría decirse entonces que a mayor desarrollo del mercado propio, mayor autonomía del campo respecto de los demás, o que la influencia de los otros campos (económico, político, etc.) varía según el grado de complejidad o de desarrollo del campo como campo específico, que posee leyes de funcionamiento propias, que actúan mediatizando la incidencia de otros campos (...). Hablar de autonomía relativa supone pues, por un lado, analizar las prácticas en el sistema de relaciones específicas en que están insertas, es decir, según las leyes de juego propias de cada campo, leyes que mediatizan la influencia de los demás espacios de juego, pero supone también la presencia de los demás campos

*posibles no existe ninguno como el universo de los bienes de lujo y, entre estos, de los bienes culturales, que parezca tan predispuesto para expresar las diferencias sociales, es porque la relación de distinción se encuentra objetivamente inscrita en él y se vuelve a activar, se sepa o no, se quiera o no, en cada acto de consumo, mediante los instrumentos de apropiación económicos y culturales que la misma exige. No se trata solamente de las afirmaciones de la diferencia que (...) profesan escritores y artistas a medida que se afirma la autonomía del campo de producción cultural, sino de la intención inmanente a los propios objetos culturales”. Bourdieu, Pierre. *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. México, D.F.: Santillana Ediciones Generales, 2012, p. 265.*

¹⁵ Se requiere superar la tendencia historiográfica convencional a explicar los cambios políticos, económicos, sociales y/o culturales como simples efectos de la rotación del poder entre liberales y conservadores. Este tipo de explicación resulta un reduccionismo, pues ni siquiera los motivos y las razones de las mismas filiaciones políticas partidistas son aún claros. Se requiere entonces superar el reduccionismo que implica limitar las explicaciones de los fenómenos sociales a meros reflejos estas filiaciones y relacionar múltiples factores de diverso orden políticos, social, económico y/o cultural para alcanzar la especificidad de los fenómenos sociales concretos, incluidos los culturales y artísticos. Cfr. Safford, *Op. cit.*

¹⁶ Cfr. López, William Alfonso. *La crítica de arte en el Salón de 1899: una aproximación a los procesos de configuración del campo artístico en Colombia*. Bogotá, 2005. Tesis (magister en historia y teoría del arte). Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes y Arquitectura. De otra parte, si bien se reconoce que la autonomía presupone fijar unos límites desde y para el campo específico, también se reconoce que estos límites, por principio, no tienen ni un carácter estático, ni un carácter absoluto. Están naturalmente llamados a cambiar y a ser permeables respecto a otros campos; pues, finalmente, un campo no es un conjunto dado de posiciones e individuos, sino es un “lugar de fuerzas en conflicto”, en las que unos intentan preservar unas posibilidades, en contra de otros que intentan generar otras.

que coexisten en el espacio social global, cada uno de ellos ejerciendo su propia fuerza, en relación con su peso específico¹⁷.

La autonomía de todo campo es, por principio, no solo relativa, sino siempre problemática: no se garantiza una vez alcanzada, sino más bien es el producto de las luchas permanentemente generadas por las fuerzas en conflicto. Aunque, cada campo genera su propio funcionamiento mediante la circulación del capital que define como propio, estos no son completamente independientes entre sí; pues, finalmente, los límites entre los mismos son siempre permeables y no absolutos. De este modo, la autonomía del campo, por principio, es siempre *relativa*, por lo que presuponer la neutralidad ideológica de un campo equivale negar tanto el carácter relativo de la misma, como la interacción natural entre los campos. El campo de la crítica de arte —tanto como el campo artístico— está naturalmente intersectado, no solo con los demás campos culturales, sino con la totalidad de los demás campos de poder.

Este carácter relativo de la autonomía explica por qué, a finales del siglo XIX, las posibilidades del campo tanto artístico, como de la crítica de arte, no quedaron determinadas, aunque sí influidas, por el enfrentamiento ideológico: se requiere considerar las formas de capital simbólico y las diferentes fuerzas en juego. La construcción del campo de la crítica de arte dentro del campo del arte requería tanto de la construcción de un capital simbólico propio, como de la legitimación de los sujetos encargados de administrarlo y ampliarlo, quienes ejercieron la crítica de arte. No se trató de la búsqueda abstracta de unas condiciones ideales, sino más bien de la intuitiva construcción —no siempre lineal y progresiva— de las condiciones de posibilidad requeridas para la construcción de la autonomía del campo de la crítica de arte¹⁸. Los anteriores reconocimientos sobre el carácter relativo de la autonomía de la crítica de arte presupone reevaluar los prejuicios —todavía dominantes en la historiografía de la crítica de arte en Colombia— de la supuesta

¹⁷ Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2010, p. 13-14.

¹⁸ Paradójicamente, y desde el inicio de la configuración del campo artístico en 1886, la autonomía del campo artístico se comenzó a construir en medio del extremo conservadurismo del proyecto político de La Regeneración —casi a la manera de una resistencia cultural contra una forma cultural hegemónica—, por lo que se requiere reconsiderar el prejuicio de que la misma habría sido violentada en 1899 mediante la introducción de la confrontación política antes mencionada. De otra parte, el planteamiento —aunque todavía inminente de una crítica de la crítica de arte— se convierte en un indicio del proceso de autonomía del campo de la crítica de arte, el arte y la cultura en general. Esta posibilidad crítica fue efectivamente planteada por Jacinto Albarracín en el texto. *Exposición Nacional de Bellas Artes de 1899: Los artistas y sus críticos*. Bogotá: Imprenta y Librería de Medardo Rivas, 1899.

instrumentalización de la misma por parte de la confrontación política, mediante el debate estético, generada por la Exposición y la búsqueda de una “verdadera crítica de arte”, que estaría, supuestamente, caracterizada por una especie de “autonomía inmanente”.

Por otro lado, la situación ambigua de Escuela de Bellas Artes se debatía entre la debilidad¹⁹, como entidad estatal, y la fortaleza relativa, derivada de la legitimación social resultado de la identificación de las élites con el academicismo. Las condiciones operativas para que funcionara adecuadamente estaban frecuentemente comprometidas, debido a los cierres recurrentes de la misma por problemas de orden público, a la inexistencia de una sede realmente propia y a las constantes dificultades presupuestales. Sin embargo, la legitimidad social y cultural del academicismo estaba fuera de duda entre las élites:

La ideología de los grupos, que también se refleja, aunque de un modo más complejo, en sus posiciones ante el arte, tampoco se distingue en sus enunciados en el caso de la Exposición del 99. Porque si Garay era un academicista, Acevedo Bernal no lo era menos. Desde el punto de vista estético, no había alternativa en los dos artistas escogidos como banderas de choque por las partes en conflicto. El esplendor del academicismo, iniciado por Garay, se iba a cerrar con Acevedo Bernal para prolongar sus influencias en este siglo [el XX]. La identificación de las clases dirigentes y de la élite culta (...) era monolítica en su entusiasmo por la Academia como concepción estética. Tanto el regenerador Rafael Núñez, como los jóvenes intelectuales Max Grillo y Rubén J. Mosquera o el pintor y dirigente liberal Pedro Carlos Manrique, coincidían todos en su culto a la Academia²⁰.

Se reconoce la fuerza ideológica de la identificación con el arte academicista por parte de las élites, la clase política dirigente, los intelectuales que ejercieron la crítica de arte y las

¹⁹ La precariedad del medio artístico y cultural reflejaba la fragilidad del medio político, social y económico de la sociedad colombiana de finales del siglo XIX. La Guerra de los Mil Días (1899-1902) reveló las contradicciones entre la realidad social y geográfica efectiva, y el proyecto de Estado-nación imaginado por el proyecto de La Regeneración. Las pretensiones oficiales de intervención económica directa y de control político efectivo habían fracasado, debido a la falta de una bonanza económica favorable al Estado, la desintegración de las clases dominantes y la falta de control político por parte de un gobierno pseudocentralizado. La guerra era la demostración tanto de la endémica debilidad del Estado, como de las múltiples fragmentaciones del poder en grupos sociales regionales y locales como urbanos y rurales, debilidad que se extendía al partido en el poder. Se trataba de una debilidad estructural de los partidos políticos para estructurar y concretar un proyecto de Estado-nación que posibilitara la realización de los mismos proyectos económicos, sociales y culturales de las élites: un fracaso integral de toda la clase política, más allá de las identificaciones partidistas de los sujetos que la constituían. Si bien, este proyecto estaba ideológicamente basado en los supuestos valores de modernidad, civilización y progreso, la realidad social e histórica efectiva demostraba que carecía de principio de realidad en la vida social efectiva a fines del siglo XIX.

²⁰ Medina, *Op. cit.*, p. 45.

figuras dominantes de la escena artística²¹. Aunque las élites validaran el arte academicista como un medio de distinción y diferenciación social, identificándose con el respectivo gusto estético, no implicaba necesariamente que la Escuela de Bellas Artes tuviera un apoyo efectivo y sostenido del Estado. El manejo circunstancial y contingente de la Escuela amenazaba siempre viabilidad de la misma y obedeció a múltiples aspectos.

La inexistencia de políticas públicas que aseguraran la viabilidad y sostenibilidad de las empresas culturales y artísticas dificultó el alcance de los objetivos de la Escuela. Aunque se consideraba la enseñanza del arte como una necesidad social²² que debía ser necesariamente asumida por el Estado, la realización de las respectivas tareas y actividades estaba frecuentemente en duda, parcial o totalmente. No existían políticas culturales a mediano y largo plazo ni medios de evaluación de gestión, como tampoco criterios oficiales ni de asignación de recursos, ni de elaboración y proyección de presupuestos²³. De igual manera, resultaba incierta: la expedición de reglamentos, la realización sostenida de actividades académicas (exhibiciones, clases, apertura de asignaturas y/o talleres), el nombramiento de catedráticos o empleados, la administración de recursos físicos y económicos, el mantenimiento y adecuación de la infraestructura, y la administración y suministro de materiales, instrumentos y/o equipos.

Aunque la noción de instrucción pública implicaba la inspección y la administración de la Escuela como institución educativa pública y estatal, estas tareas y actividades no se realizaban o se realizaban muy parcial y/o esporádicamente. El manejo oficial de la Escuela era circunstancial, y no obedecía a una política cultural permanente, dirigida a asegurar la

²¹ De manera similar, Eugenio Barney Cabrera afirma sobre esta identificación de las élites con el academicismo: “*Nunca antes en la historia de Colombia se puede registrar un fenómeno de simbiosis ideológica tan apretada y completa, de tan largas consecuencias, como el que se dio con el academicismo, de tan múltiples fuentes, a fines del siglo XIX y principios del XX. Simbiosis que identifica plenamente a la burguesía colombiana con sus artistas y a estos con las ideologías imperantes (...). Cuando desaparecen sus dómines en el campo del arte y en el área del pensamiento ilustrado o de la política parece que principia a morir, entonces sí, el siglo XIX*”. Barney Cabrera, Eugenio. “La actividad artística en el siglo XIX”. En: *Manual de Historia de Colombia* (Tomo II). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982, pp. 606-608.

²² A pesar de las respectivas declaraciones oficiales, la enseñanza de las Bellas Artes no estaba dirigida, en realidad, a todos los sectores sociales; la profesión de artista no era socialmente bien vista por las élites. Difícilmente un sujeto de clase baja —aunque hubiera logrado acceder a la educación artística profesional— podría llegar a realizarse profesionalmente, pues se requería un capital económico, social y simbólico solamente accesible para las clases medias y altas. De otra parte, el Instituto de Artesanos de 1886 —paralelo a la Escuela— estaba específicamente dirigido a las clases bajas y populares. Finalmente, si las Bellas Artes eran la demostración por excelencia del proceso civilizatorio, la educación de la Escuela tenía, necesariamente, que dirigirse a los sujetos que se educarían en el “buen gusto” supuestamente propio de las élites.

²³ Simplemente, a manera de ejemplo, en abril de 1899, el Gobierno suspendió el presupuesto de la Escuela, atendiendo el inminente conflicto bélico, y esta debió sobrevivir con un exiguo presupuesto derivado del valor nominal de las matrículas de los alumnos. Cfr. Vásquez Rodríguez, William. *Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia 1886–1899*. Bogotá, 2008. Tesis (magister en historia y teoría del arte). Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes y Arquitectura.

sostenibilidad de la misma a mediano y largo plazo²⁴. Prueba de lo anterior fue la constante insuficiencia de la sede de la Escuela de Bellas Artes, un problema y un reto constante para los respectivos directores, sumado al hecho de que la misma debía compartir el edificio con el Instituto Nacional de Artesanos y a que las actividades académicas debían ser suspendidas cada vez que se requería un espacio de exhibición. La segunda sede de la Escuela —correspondiente, en 1899, al Edificio Nacional del Convento de la Enseñanza, localizado en la esquina nororiental de la carrera sexta con calle 11— era una edificación vieja que, frecuentemente, estuvo en situación precaria por falta de mantenimiento (incluso en amenaza de ruinas), en otros casos, requirió ser remodelada e intervenida por mantenimiento o nueva demanda de talleres y/o instalaciones e, incluso en otro caso, debió ser reforzada estructuralmente para evitar una tragedia. Además, esta sede estaba constantemente sometida a las contingencias, adversidades y/o recortes presupuestales, derivados tanto de las recurrentes civiles, como del endémico caos administrativo propio de todo el siglo XIX:

Cada cierto tiempo, el edificio era ocupado por la milicia que se preparaba para combatir en la guerra de turno. Por ejemplo, el 30 de enero de 1895, el Ministro de Guerra, ordenó imperiosamente al Ministro de Instrucción Pública que “hoy mismo se le entreguen las llaves al Señor General Santiago Ponce F., las llaves del local del Instituto de Artesanos y la Escuela de Bellas Artes”, para establecer allí el cuartel del Batallón Bolívar (...). El local, fue devuelto por los militares en el mes de junio del mismo año, una vez acabada la guerra y ante Mariano Santamaría, rector de la Escuela, acompañado con una indemnización de 500 pesos para refaccionar los desmanes de la soldadesca, dinero que no alcanzó para restablecer todo el deterioro y el desaseo encontrados. Retomaron ese año las clases. En el mismo año, cuatro bustos en yeso tamaño heroico, propiedad

²⁴ Este manejo dependía de la voluntad y capacidad individual del director para realizar, gestionar y promocionar lo que era, en últimas, obligación del Estado. Una prueba de que este manejo —como lo señala el historiador del arte Álvaro Medina— es la relación directa entre el origen social de los directores de la Escuela y las direcciones y administraciones más exitosas y encientes, como en los casos de Alberto Urdaneta y Andrés de Santa María y, posteriormente, de Roberto Pizano. Si bien, el director de la Escuela requería un capital simbólico acumulado, en términos de conocimiento especializado de las Bellas Artes, también requería de un capital social acumulado, en términos de relaciones e influencias en los círculos sociales cercanos al poder político; incluso, en términos de capital económico. La autonomía del director, en este sentido, le permitía mayor autonomía burocrática, dado que no dependería de los limitados salarios oficiales asignados al sector educativo como tampoco de la necesidad de conservar —a toda costa— un cargo burocrático para sobrevivir en términos materiales.

de la Escuela se recuperaron, y fueron colocados “convenientemente” en el edificio (...) igual que cuatro estatuas²⁵.

Las limitaciones de la Escuela no se reducían a la infraestructura física y funcional del edificio ni a las contingencias políticas mencionadas, se extendían a los instrumentos, materiales, equipos y recursos pedagógicos. Aunque se contaba con una biblioteca, esta resultaba nominal, no solamente por el ridículamente escaso número de libros, sino porque algunos de ellos estaban en francés, lo cual imposibilitaba su consulta para la absoluta mayoría²⁶. Aunque la enseñanza artística en las academias europeas presuponía, en todas las etapas de la misma, el uso continuo de modelos que prescribían las posibilidades creativas y formales, las limitaciones de la Escuela también se extendían al respecto. La limitada dotación de modelos y recursos pedagógicos²⁷ debió sobrevivir al vandalismo y el abandono, debido a las guerras civiles de 1885, 1895 y 1899. De otra parte, la importancia de la Exposición ayuda a revelar las efectivas limitaciones de los circuitos e instituciones del arte a finales del siglo XIX:

La Exposición Nacional puso en juego la posibilidad que tenían los artistas de hacerse visibles en un escenario en donde podrían aumentar su capital simbólico y, si la participación de Colombia en la Exposición Universal finalmente se hubiera concretado, la de acceder a un espacio, desde la perspectiva de un campo artístico subalterno e incipiente, en donde la legitimidad artística era irrecusable (...). En un escenario artístico en donde las posibilidades de entrar en contacto con un público más o menos masivo eran prácticamente inexistentes, la Exposición Nacional no sólo acaparó la atención de

²⁵ Vásquez Rodríguez, William. *Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia 1886–1899*. Bogotá, 2008. Tesis (magister en historia y teoría del arte). Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes y Arquitectura, p.114. En este trabajo se recopila una invaluable información histórica sobre aspectos específicos del funcionamiento académico y operativo de la Escuela a finales del siglo XIX. La Escuela estuvo cerrada de enero a junio 1895 —cuando fue ocupada como guarnición militar— y el menor número de alumnos se presentó cuando —el 8 de febrero de 1897— se reanudaron las actividades en la Escuela con un total de apenas 46, el más bajo registrado en el siglo XIX.

²⁶ Cfr. el inventario de la biblioteca incluido en la obra citada de Vásquez Rodríguez, William.

²⁷ Cfr. el inventario de estas dos colecciones está incluido en la obra citada de Vásquez Rodríguez, William. El autor señala el proceso de continuo deterioro de estas colecciones después de la Guerra de los Mil Días, citando el inventario realizado —el 17 de enero de 1902— en la reapertura de la Escuela al finalizar la guerra. El inventario revela no solamente, la diversidad, el desorden y el deterioro de los elementos que lo componían, sino la clara insuficiencia —en términos operativos, pedagógicos, didácticos e iconográficos— del conjunto de elementos acumulados en los trece años de existencia de la Escuela (1886 y 1899). Aunque se contaba con una colección —de aproximadamente 25 elementos— de estatuas, bustos y yesos (de ornamentación y escultura) para las diferentes secciones de la Escuela que servían como material didáctico, algunos de ellos se habían perdido durante el cierre de 1895, limitando, aún más, la colección. Adicionalmente, se contaba con otra colección integrada con un número significativo de cabezas y bustos, utilizados como modelos en las clases tanto de dibujo, pintura y grabado, como en las de escultura y ornamentación. Si bien, los motivos dominantes en estas colecciones eran los personajes de la Conquista, los héroes de la Independencia como las figuras religiosas y mitológicas, era evidente el carácter limitado del acceso de los estudiantes —mediante estas dos colecciones— a los obligados cánones y motivos griegos, romanos y neoclásicos. Esta insuficiencia de material pedagógico, didáctico e iconográfico solo se vino a solucionar hasta 1929 con la llegada de la llamada Colección Pizano.

todos los artistas sino de aquellos intelectuales que, desde su perspectiva, se identificaban como concedores del arte. Más que un asunto de orden político, en este nivel, lo que estaba en juego era el prestigio de los artistas y, en últimas, el acceso de estos a una clientela, para la época, de marcado carácter elitario. Si bien es cierto, como ya hemos dicho, la alineación partidista de los artistas y críticos jugó un papel fundamental, la posición de éstos dentro del incipiente campo artístico también fue crucial²⁸.

A finales del siglo XIX, la posición social del artista —incluso la del mismo crítico de arte— resultaba todavía socialmente inestable; por una parte, debido a la inexistencia de un mercado de arte más generalizado que el de los encargos excepcionales realizado por los sujetos de las élites o los aún más excepcionales encargos oficiales, y por otra parte, debido al carácter todavía incipiente y/o inexistente de las instituciones y circuitos del arte, por ejemplo, en términos de galerías, academias y salones del arte.

El inicio del proceso de reconfiguración del academicismo obliga, una vez más, a reevaluar el prejuicio que lo concibe como un conjunto monolítico y estático de prácticas creativas, presupuestos teóricos y valores estéticos, implantados desde las academias europeas —en especial, de la francesa— a la Escuela de Bellas Artes de Colombia. Por el contrario, no se trató de la simple aplicación de unos modelos en un contexto sociocultural diferente al de origen, sino más bien de la actualización, renovación y contextualización de estas prácticas, presupuestos y valores academicistas. En efecto, en el contexto local no era posible contar con un número significativo de ejemplos²⁹ que conformaran un corpus significativo de las diferentes tradiciones artísticas, formales e iconográficas vinculadas al academicismo, por ejemplo, la clásica antigua, la neoclásica, la romántica y la modernista,

²⁸ López Rosas, William Alfonso. *La crítica de arte en el Salón de 1899: una aproximación a los procesos de configuración del campo artístico en Colombia*. Bogotá, 2005. Tesis (magister en historia y teoría del arte). Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes y Arquitectura, p. 87.

²⁹ En las academias europeas estos ejemplos provenían de dos fuentes. La primera, un corpus de imágenes pictóricas, gráficas y escultóricas conformadas por los dibujos y pinturas de los maestros de cada academia, las respectivas colecciones de obras, los grabados mediante los cuales se difundían las obras de los grandes maestros, las copias de yeso de las esculturas de la antigüedad clásica o neoclásica, y los modelos de yeso de figuras geométricas y de fragmentos del cuerpo humano. Y la segunda, las grandes tradiciones artísticas —en especial, la de corte clasicista— cuya apropiación se realizaba mediante la copia en los museos de las obras de los grandes maestros. No obstante, se contaba con la clase de dibujo del natural, aunque con algunas restricciones de orden presupuestal y, en otras ocasiones, de orden moral. Cfr. Blake, Nigel, Frascina, Francis y Fer, Briony. “La práctica moderna del arte y de la modernidad”. En: _____. *La Modernidad y lo moderno: la pintura francesa en el siglo XIX*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 1998.

sin que ello significara la ausencia total de los mismos en el medio local³⁰. El contacto con las tradiciones artísticas europeas se había fortalecido con el acceso directo a la obras y los procesos creativos y pedagógicos del pintor academicista mexicano Felipe Santiago Gutiérrez desde la década del setenta del siglo XIX y, posteriormente, con los viajes a las academias europeas tradicionales de algunos artistas, como en el caso de Alberto Urdaneta y, después, en los casos de Epifanio Garay y Pantaleón Mendoza. Sin embargo, se requiere ponderar el respectivo nivel de apropiación de estas tradiciones:

El patrimonio artístico europeo estaba “implícito nuestro número por vía visual de España. Pero patrimonio cuya secuencia y argumentos se conocían fuera de contexto y cuyo documento sólo podía ser comprobados indirectamente, y de segundas manos, por los artistas finiseculares del país”. Ello constituye una señal de la poca importancia que para la época tenían la formación artística en medio colombiano (...). En Europa (...) acudirán los artistas [nacionales a las academias] a aprender o profundizar sus conocimientos en aspectos como dibujo natural perspectiva, color, composición³¹.

Si bien, a finales del siglo XIX el contacto con estas tradiciones fue mucho más directo que en las décadas anteriores, y mayor el nivel apropiación formal y conceptual de las mismas por parte de los artistas nacionales finiseculares, no puede inferirse una apropiación³² generalizada en el campo artístico y cultural —mediante estadías de los artistas usualmente muy limitadas en términos de tiempo en academias y museos— de

³⁰ Aunque sí existían ejemplos al respecto, se trataba de casos aislados o existían en un número tan limitado que resultaban claramente insuficientes, tanto en la colección de la Escuela de Bellas Artes destinada a los respectivos alumnos, como en los museos a disposición de los artistas en formación y los profesionales. Existen varias indicaciones de las limitaciones al respecto. Por un parte, el inventario de instrumentos, recursos pedagógicos, gráficos y bibliográficos como de las obras de la colección de obras de la Escuela de Bellas Artes, que servían de modelos en la enseñanza y aprendizaje artístico; en este inventario aparecen residualmente los modelos académicos y los ejemplos utilizados en las academias europeas tradicionales, y los pocos que se incluyen se reducen, prácticamente, a bustos y retratos de personajes de la Independencia. Por otra parte, la nula representación del género de la pintura histórica —no identificable con la pintura en la que se hacía referencia a temas y/o eventos históricos— en la exposición de 1899 revela que no había sido adoptado este género pictórico, como tampoco el dominio del mismo en las prácticas pedagógicas y profesionales de la pintura. Y último, la insistencia durante más de cuatro décadas— desde la misma fundación de la Escuela de Bellas Artes en 1886, pasando por el final de la década de los veinte del siglo XIX y hasta la llegada final de la llamada Colección Pizano en 1929— por parte de los diferentes directores de la Escuela sobre la necesidad de superar esta limitación de ejemplos, obras e instrumentos pedagógicos y didácticos. Cfr. el trabajo anteriormente citado de Vásquez Rodríguez, William sobre el devenir histórico de la Escuela de Bellas Artes entre 1886 y 1899.

³¹ Serrano, Eduardo citado por Sinning, Luz Guillermina y Acuña, Ruth Nohemí en *Miradas a la plástica colombiana de 1900 a 1950: un debate histórico y estético*. Bogotá, Universidad Externado de Colombia, 2011, pp. 34 y 35.

³² Esta apropiación se diferencia aquí del mero conocimiento visual o intelectual, y se entiende como la efectiva incorporación de las tradiciones artísticas, técnicas, formales, iconográficas e iconológicas mencionadas a los procesos creativos por parte de los artistas, como al respectivo consumo cultural de las respectivas por parte del público. No se trataba simplemente de haber visto las obras *in situ* o de comprenderlas intelectualmente, sino de asimilar, es decir, involucrar intuitivamente en la experiencia estética, la producción artística y el consumo cultural las prácticas creativas, los presupuestos teóricos, los contenidos intelectuales, como los valores estéticos y culturales contenidos en las obras.

estas tradiciones en términos tanto intelectuales y culturales, como técnicos, formales, iconográficos e iconológicos.

El proceso de reconfiguración del academicismo obedeció tanto una obligación derivada de las limitaciones del medio local, como a una convicción derivada de la necesidad de actualización, renovación y contextualización del mismo. Una manifestación de este proceso fue la recreación de la jerarquía de los géneros pictóricos³³ mediante la reconfiguración de la pintura de paisajes. No se trataba de cuestionar la legitimidad del academicismo, sino de ampliar las posibilidades del mismo, reconociendo, por una parte, las restricciones del contexto colombiano en términos de consumo cultural y artístico, y por otra, las conservaduristas y provincianas preferencias estéticas de las élites locales, limitadas al género del retrato, la pintura religiosa y, eventualmente, a la pintura de tema histórico. Esta recreación tuvo dos fuentes fundamentales:

La pintura de paisajes, sin otros objetivos que los de producir placer estético y servir como medio creativo y expresivo, se inició en Colombia en 1894, gracias al singular encuentro, a través de las obras y criterios de Andrés de Santa María y Luis de Llanos, de dos corrientes que germinaron durante el siglo XIX en Francia: el Impresionismo, movimiento con el cual se dio comienzo al “arte moderno”, y la Academia Paisajista, tipo de pintura estimulada internacionalmente por la obra de los artistas de la Escuela de Barbizón. Con el florecimiento de la pintura de paisajes surgiría también en el país un grupo de pintores unificado por muchos de sus valores y preferencias y por su admiración ante la belleza natural del altiplano cundinamarqués, cuyas obras representan el primer intento de crear un arte nacional: los artistas de la Escuela de la Sabana³⁴.

Se recreó, así, la pintura de paisaje, respondiendo a las expectativas de consumo cultural de las “gentes de buen gusto”, ampliando el limitado espectro de posibilidades estéticas de las mismas y cubriendo una incipiente demanda en el “mercado artístico”. Se recrearon estética y formalmente los lenguajes visuales, por ejemplo, mediante la adopción

³³ En las academias europeas tradicionales, y hasta el final del siglo XIX, los géneros pictóricos habían permanecido rígidamente jerarquizados en “géneros mayores” —compuestos por la pintura histórica, el desnudo y el retrato— y “géneros menores” —compuestos por el paisaje y la naturaleza muerta—, bajo el presupuesto del diferente valor estético, complejidad creativa y dificultad formal de cada uno.

³⁴ Serrano, Eduardo. *La Escuela en la Sabana*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá y Novus Ediciones, 1990, p.26.

parcial de algunos aspectos de la práctica pictórica impresionista. De igual modo, la variedad de motivaciones creativas, la variabilidad de significaciones y los lenguajes formales de los diferentes artistas que practicaron la pintura de paisaje ampliaron el espectro estético y artístico³⁵. La cátedra de paisaje desde el inicio tuvo un carácter contradictorio:

Los dos pintores, Luis de Llanos y Santa María, fueron nombrados profesores de paisaje en 1894 (...). Una cátedra de paisaje parece algo inocente, sin embargo, significó en cierta forma el fin del sueño académico. Cuando apenas se estaba afianzando el estilo académico, al que habían aspirado con tanta vehemencia los artistas colombianos, apareció en la Escuela de Bellas Artes este profesor colombiano que les debió decir “así no se pinta”, y que al dictar la clase del paisaje se apartaba del estilo académico: era necesario salir a pintar al aire libre. Se debía usar una paleta sin sombras oscuras³⁶.

Y más adelante, la autora del mismo texto aclara:

La mirada a la Sabana de Luis de Llanos debió orientar a los artistas respecto a “la poesía del modelo cercano”, particularmente rural (...). Por su parte, las enseñanzas de Santa María debieron causar revuelo teniendo en cuenta que los artistas habían logrado por primera vez el anhelado credo idealista de la Academia: perfeccionar la naturaleza. En cambio Santa María, que no era impresionista, traía en su espíritu el morbo destructor que había causado en Europa el eclipse del clasicismo. Es bien posible que los pintores se hayan sentido más a gusto con el paisaje velazqueño de ingredientes romanos del español Luis de Llanos que con las búsquedas estilísticas de Santamaría, quien intercalaba conceptos realistas, simbolistas y nabis³⁷.

La misma Escuela propició su propia crítica y renovación mediante la apertura de la cátedra de paisaje. No solo se abrió la posibilidad de la pintura al aire libre cambiando las prácticas pictóricas de la pintura de estudio y los valores estéticos, sino que se posibilitó la

³⁵ Otra indicación de la importancia que adquirió la pintura de paisaje es la relevancia del respectivo debate estético que se generó en la exposición de 1899. A manera de ejemplo, se puede considerar el folleto de Jacinto Albarracín, “*Exposición Nacional de Bellas Artes de 1899: los artistas y sus críticos*” —publicado en 1899— en el que no solamente el séptimo aparte está exclusivamente dedicado a la obra de artistas paisajistas como Ricardo Moros Urbina, Eugenio Peña, Ricardo Borrero Álvarez, Jesús María Zamora, entre otros, sino además el tercer aparte está dedicado al fallo del jurado sobre la sección de paisaje. Finalmente, una indicación de la aceptación de este tipo de pintura como consumo cultural lo constituye el hecho de las ventas —comentadas en la prensa del momento— de los artistas paisajistas que participaron en la exposición de 1899.

³⁶ González Aranda, Beatriz. *Manual de arte del siglo XIX en Colombia*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2013, p. 329.

³⁷ *Ibid.*, p. 330.

introducción de algunos aspectos de la práctica pictórica realista e impresionista, como el del contacto directo con la naturaleza, la paleta pictórica basada en contrastes cromáticos como también la reducción y/o la radical restricción de los aspectos literarios y narrativos de la pintura. Entonces, se abrió el camino a la introducción de aspectos aislados del ecléctico espectro de corrientes modernistas de finales del siglo XIX³⁸, y el arte academicista preservó su lugar dominante en la escena artística y cultural nacional, aunque el carácter nacional del mismo fuera el de ser el arte de las élites protagonistas de la llamada “modernidad postergada” de finales del siglo XIX e inicios del XX.

2.2 LAS PRÁCTICAS DE LA CRÍTICA DE ARTE COMO AGENTES Y EFECTOS DEL CAMPO ARTÍSTICO

A continuación se analizan las prácticas discursivas de Max Grillo, Jacinto Albarracín y Charles de Gouffra. Mientras que el texto del primer autor se realiza un análisis de la exposición sin escapar a la ideologización del debate estético, el del segundo autor realiza “una crítica de la crítica de arte” y, el del tercer autor analiza los fundamentos técnicos, formales y conceptuales del impresionismo. Se trató de tres prácticas de la crítica de arte muy diferentes que reflejan la capacidad de esta forma discursiva y fenómeno sociocultural para adaptarse tanto a las motivaciones intelectuales, culturales y estéticas de los críticos, como a las necesidades sociales y culturales del contexto. Al mismo tiempo, la posibilidad de introducir ciertos aspectos modernistas no significó que los presupuestos, prácticas y valores fundamentales del academicismo no siguieran siendo dominantes en la escena artística; tampoco significó que los mismos tuvieran un carácter incuestionable y que no existiera la posibilidad, aunque estrecha, de plantear nuevas posibilidades estéticas y artísticas relacionadas con tendencias entonces consideradas modernistas. Al mismo tiempo, esta relativa apertura no significó que fuera efectivamente recibida ni por los críticos más conservaduristas ni por los artistas que no deseaban comprometer su posición alcanzada o por alcanzar en el campo artístico.

³⁸ A principios del siglo XX, este proceso de reconfiguración del academicismo se continuó tanto en el extraño camino de la pintura de tema histórico claramente diferenciada de la pintura histórica académica —por excelencia el principal género académico—, como en la también extraña pintura de paisaje en la que se incluían temas, eventos y/o personajes históricos. Asimismo, en el caso de la pintura de paisaje continuó y, en efecto, se concretó en la llamada Escuela de la Sabana, considerada por muchos autores como el primer intento de configurar un arte nacional.

2.2.1 La crítica de arte de Max Grillo: el debate entre la valoración estética y la confrontación política

El texto de Max Grillo (1869-1949), titulado “En la exposición”, fue publicado en *El Diario*, No. 5 (Bogotá) el 24 de agosto de 1899, diez días después de la inauguración de la Exposición, y se enfocó en dos funciones de la crítica de arte: una relativamente tradicional, la valoración estética de obras de arte específicas, y otra nueva, la de la confrontación política entre liberales y conservadores mediante el discurso artístico. El contexto político prebélico— caracterizado en el aparte anterior— imponía a la crítica de arte la segunda y, en este sentido, no resultaba posible pensar que la función de los discursos de la crítica de arte se redujera a la primera.

Se observa tanto el conocimiento teórico del autor, como la decisión de asumir los riesgos que conllevan la valoración estética, pues implicaban tomar partido, generar el debate y eludir los tonos descriptivos y objetivistas con que, usualmente, se evitan este tipo de valoraciones. En efecto, el autor se sintió obligado a establecer “la mejor obra de la exposición”, bajo el presupuesto de que resulta posible. Grillo tomó partido no solo por la obra de Ricardo Acevedo Bernal, a costa de la de Epifanio Garay, sino por las orientaciones ideológicas del liberalismo; no resultaba posible considerar de manera autónoma la función de la valoración estética de la función de la confrontación política.

Respecto a autores anteriores, se observa en la producción de Grillo un discurso más fundamentado en categorías y formulado en categorías más precisas, sin que ello implique un manejo de conocimiento específico de las tradiciones de la crítica, la teoría y la historia del arte. A pesar de lo que cabría esperar, la politización del debate estético mencionada no se tradujo en una pérdida del rigor conceptual y formal de los discursos de la crítica de arte. El autor realizó una comparación entre diferentes estados del arte para sugerir un supuesto progreso del gusto artístico: “*El patio de la Escuela convertido en gran salón a plena luz y la disposición y colocación de los cuadros, en lo general muy acertada, han corrido parejas con el progreso que las obras actuales atestiguan, comparadas, verbigracia, con las exhibidas*

hace dos años; comparación que claramente hace ver hasta dónde ha subido y por qué óptimas vías se ha endilgado el gusto pictórico entre nosotros”³⁹.

Imagen 5. Dos retratos femeninos congruentes estética y formalmente



A la izquierda, *Retrato femenino* (posiblemente María Mancini, (1890 ca.) por Epifanio Garay. A la derecha, *Modelo en París* (1889) por Ricardo Acevedo Bernal. En los dos casos, se revela la idealización del modelo en las actitudes corporales, la gestualidad facial, el tratamiento atemperado del color, el tratamiento de las telas y la delicadez de los rasgos faciales. El criterio academicista de la verosimilitud de lo representado se cumple en ambos casos como también la pintura a manchas, entonces manifestación de “modernismo”. En este sentido enfrentar la obra de Garay con la de Acevedo Bernal no resulta estéticamente posible, aunque ideológicamente se hiciera.

Nuevamente se acudía a la figura retórica del arte como efecto y agente de un proceso civilizador que, aunque negado por la propia realidad histórica, era formulado como una realidad concreta y consolidada. No se trataba de reconocer una realidad preexistente, por el contrario, se trataba de crear el imaginario de una realidad sociocultural, ante el reconocimiento de que la misma no se había completado. Grillo comentó la obra de Acevedo Bernal para establecer claramente sus preferencias estéticas y, de paso, las políticas:

Al entrar, lo primero que atrae la mirada es el cuadro de Acevedo Bernal *El Bautismo de Jesús*. Anhelábamos conocer esta obra de que habíamos leído opiniones contradictorias en nuestros diarios, y nos cupo en suerte lograr ese deseo en las mejores condiciones, dada la colocación del cuadro; y pudimos admirar la corrección anatómica del dibujo; la sobriedad armónica y elegante del colorido y, sobre todo, la profunda comprensión humana e histórica, y, por tanto, decididamente estética, del hecho allí

³⁹ El texto de Grillo Max, titulado “*En la exposición*”, fue publicado en *El Diario*, No. 5, el 24 de agosto de 1899. Esta incluido, por Álvaro Medina en el libro *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978, pp. 278-279 (se toma la numeración en este último texto).

condensado (...). *La Sagrada Familia*, del mismo Acevedo, cuadro también de grandes dimensiones, es igualmente artístico, sobrio y sencillo, de corrección graciosa en dibujo y colorido, y de encanto seductor hasta en los pequeños detalles, aunque cede, entre los cuadros, el primer puesto al *San Judas* quizá porque el asunto aprehendido en éste dejó más libre juego al alma del autor o la llamó con voces más íntimas⁴⁰.

Una vez más, se confirmaban los presupuestos academicistas: el dibujo constituía el elemento estructural del espacio pictórico y el color se sometía a este dominio mediante “la sobriedad armónica y elegante”; la creación artística se concebía como manifestación del espíritu (alma) del artista, y en términos de representación, el verismo —entendido como la fidelidad en la representación de los detalles respecto a la apariencia visual de los objetos en la naturaleza— dominaba, sin que se identificara con una representación realista. Se enfatizaba, además, que el género de la pintura religiosa todavía ofrecía posibilidades creativas para el artista, pues no era un género pictórico extinguido. Grillo consagró a Ricardo Acevedo Bernal como el “máximo artista” de la exposición. Aunque resulta hoy inaceptable, ante la imposibilidad de generar unos criterios estéticos aplicables a la totalidad de las obras de una exposición, esta consagración se imponía dada la ineludible ideologización política del debate estético. Se trataba de defender o descalificar los supuestos valores estéticos de las obras de acuerdo con la identificación ideológica y/o política de quien ejercía la crítica de arte con el artista. En esta misma dirección, Grillo establecía lo que consideraba la “obra maestra” del artista y de la exposición, pues creía encontrar en ella lo que consideraba la “clasicidad” del género del retrato:

Pero en nuestro entender, la obra maestra de Acevedo es el retrato del doctor Peña. Difícil era para los que apenas por grabados finos o impresiones fotográficas han conocido los retratos clásicos, comprender cómo quepa en un retrato una obra maestra de arte, y tal dificultad sus razones tenía hasta hoy. Mas ya que Acevedo ha logrado trasfundir un alma en un retrato y estampar en él toda una conciencia y toda una vida cuyos resortes se escapan a los que no poseen la magia del arte, hartos bien se alcanza

⁴⁰ *Ibid.*, p. 279.

cómo un retrato puede, no sólo ser obra de arte, sino la obra maestra, el número primero de toda una exposición⁴¹.

Cuando se afirmaba que el artista había logrado “trasfundir un alma en un retrato”, se acudía a la concepción idealista y espiritualista del arte, resultado de la sensibilidad del artista, un don divino que, en consecuencia, había sido dado a unos artistas y no a otros: la sensibilidad era utilizada para calificar a unos pocos artistas “elegidos” y descalificar a otros; pues, sencillamente, el artista tenía o no sensibilidad. No era posible evadir la necesidad de tomar partido por el mejor artista o cuadro en el ideologizado contexto de la exposición. Aunque se reconocía la calidad artística de la obra de Epifanio Garay, Grillo se aseguraba de limitarla estéticamente, al enfatizar que el valor de la misma se confinaba al dominio del oficio: *“El costado oriental del patio-salón está casi íntegramente ocupado por las obras del señor Epifanio Garay, que demuestran palmariamente cómo este artista logra vencer todas las dificultades del oficio. Allí culminan las manos de Núñez y de Holguín, el retrato del mismo Garay (...) dos hermosas cabezas (...) dos retratos de niños (...) y, por sobre todo, el cuadro en que una madre joven juguetea (...). El primor y la belleza de este cuadro corren parejos con la corrección académica del desnudo del que representa la muerte de la mujer del levita”*⁴².

Se señalaba que la obra de Epifanio Garay cumplía con los valores academicistas del oficio —identificado con los aspectos formales y procedimentales de la pintura— y con “corrección académica del desnudo”. No obstante, del reconocimiento de Garay como un “gran pintor” no se derivaba el reconocimiento del mismo como un “gran artista”; pues, para Grillo, los valores estéticos no se agotaban en valores formales de la obras, aunque los implicaran. Desde luego, esta valoración implicaba la formulación de lo que Grillo consideraba las limitaciones de la obra del artista:

Séanos lícito guardar silencio, ante una técnica tan admirablemente manejada, acerca de ciertos lunares que afean la obra exhibida del Maestro: ampliamente compensan la corrección de lo someramente enumerado el mal efecto de la figura del

⁴¹ *Idem.*

⁴² *Ibid.*, pp. 279-280.

hombre ante aquel desnudo, o la expresión falsa o nula del retrato del señor Sanclemente, o el colorido imaginario del retrato de un señor Pardo, o el que se alcance a adivinar la falta del modelo y la sobra de fotografía en otros (...) quien ha dibujado tan maravillosamente esa muerta y ha hecho retratos como el de Núñez, y ha pintado cabezas como la hermosísima de la señorita Nicolle, que echamos menos ahora, bien merece para aquello un silencio que con esto tiene sobradamente pagado, ya que el artista nace, pero el pintor sí se hace⁴³.

Aunque se reconocía que Garay era un gran pintor en algunas obras, se criticaban los problemas de expresión de que adolecían algunas de las figuras, entre las cuales, se encontraba, nada menos, la de Manuel Antonio Sanclemente, precisamente presidente de la República al momento de la exposición: la supuesta “falsa o nula expresión” del retrato Sanclemente se convertía irónicamente en la metáfora de la “falsa o nula capacidad” para gobernar, dada la exagerada ancianidad del mismo. Aunque resultaba muy “psicologista”, la discusión sobre la expresión de los personajes servía, en este caso, para descalificar tanto el retrato como el retratado.

En congruencia con las prácticas pedagógicas academicistas, el autor legitimaba el valor de las copias mediante la referencia a un artista de apellido Moros (indudablemente Ricardo Moros Urbina). Se enfatizaba tanto la exactitud de la copia como la capacidad para imitar la representación de los personajes lograda en el original de Velázquez y Murillo. Aunque esto parecía contradecir el valor de la originalidad como un valor estético ‘moderno’, no lo era en el contexto ni de la Exposición ni de las prácticas pedagógicas de la Escuela de Bellas Artes. Estas prácticas —como en las academias europeas— tenían plena vigencia, pues la creatividad artística presuponía una previa apropiación de las tradiciones artísticas “clásicas”, y la realización de copias era un medio para probar inequívocamente esta apropiación.

A pesar de la brevedad de la referencia, Grillo aborda problemáticas estéticas y artísticas que posteriormente ganarían protagonismo en la escena artística en Colombia: *“Nota dominante, por cierto de grande alcance, es la originalidad en la obra del joven*

⁴³ *Ibid.*, p. 34.

*Zamora. Quizá peque por un excesivo apego al detalle nimio, pero aquello lo salva y se impone: de ahí, en nuestro entender, el éxito de sus paisajes*⁴⁴.

Esta breve referencia anunciaba la importancia que, gradualmente, iba ganando la pintura de paisaje, no solamente como un género relativamente nuevo en la Escuela, dado que apenas cinco años antes había sido fundada la cátedra de paisaje allí. Asimismo, planteaba aspectos del debate estético, relativos tanto a la relación entre el dibujo y el color, como a la identidad nacional a través del arte. También se validaba el verismo de los paisajes del artista, lo que posteriormente se opondría a la representación impresionista.

De otra parte, la referencia al artista Francisco Antonio Cano (1865-1935), le permitía a Grillo seguir insistiendo en el presupuesto de que la legitimación del artista implicaba la legitimación de la educación artística del mismo: *“De Cano, el talentoso pintor antioqueño que ahora está completando su ingenio cultivándolo en París, hay unas primorasas rosas que fingen con intensa verdad el terciopelo tenue de los pétalos y la desenvoltura inocente de la flor. Lástima grande no tener sobre él más datos que esas rosas y un apunte en que, a la ligera, trazó sobre una tablita la cabeza de Recio, con un parecido y una expresión adorables*⁴⁵.

Se insistía en el presupuesto de que la preparación en las academias francesas equivalía a la legitimación profesional del artista, aunque la mención de Francisco Antonio Cano se hacía en relación con un género pictórico “menor”: el de la pintura de flores. La referencia al profesor español Enrique Recio y Gil (1856ca.—1920) hacía referencia a las clases que Cano tomó en 1897 en el taller de este último. Este reconocimiento del dominio de la figura humana anunciaba que se trataba de un futuro gran artista; pues, según los preceptos academicistas todo “gran artista” requería este dominio para poder crear obras significativas en los “géneros mayores”: la pintura histórica, el retrato y el desnudo. Grillo finalizó su texto con un balance de la Exposición en el que se reiteran las principales ideas y juicios:

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 281.

En resumen, y a juzgar por la observación atenta de lo enumerado, por sobre todo lo exhibido descuella el retrato del señor Peña, en que Acevedo Bernal ha puesto una vida que circula omnipresente en todo el cuadro y que más que retrato, parece una evocación (...). En la obra de Garay se admira por sobre todo el completo dominio del pincel y de todos los recursos de la técnica (...) Zamora por la originalidad con que trata los asuntos que escoge e impone al espectador el sentimiento con que él ha sorprendido la naturaleza (...). Tal es la impresión que nos impuso nuestra primera visita a la Exposición actual⁴⁶.

En este breve balance de la exposición, Grillo reitera nuevamente su preferencia por Acevedo, cuya actividad como pintor se describe casi como la de un demiurgo creador. Respecto a Garay, la terca insistencia en la factura y en lo técnico permitía reconocerlo como un “gran pintor”, aunque no como un “gran artista”. Finalmente, la promoción de nuevos nombres en la escena artística como el de Jesús María Zamora (1874-1949) servía para dar continuidad al proceso de legitimación de la entonces nueva pintura de paisaje.

En conclusión, resulta evidente tanto la sensibilidad estética de Grillo para valorar estéticamente las obras, como la capacidad para darle coherencia interna a sus planteamientos, sin que ello implicara renunciar a la confrontación ideológica mencionada al inicio de este aparte. La crítica de arte había ganado en rigor formal y, en menor medida, conceptual, aunque se estuviera muy lejos de lo que aquí se ha llamado crítica “moderna” del arte. Al mismo tiempo, esta objeción constituye un anacronismo por parte del autor de este texto, pues no puede presuponerse que quienes ejercían la crítica de arte a finales del siglo XIX tuvieran la aspiración de alcanzar una crítica de este tipo.

2.2.2 La crítica de arte de Jacinto Albarracín: la crítica de la crítica de arte y la confrontación política

El texto de Jacinto Albarracín *Exposición Nacional de Bellas Artes de 1899: los artistas y sus críticos* fue publicado en el mismo año de realización de la Exposición por la imprenta y librería de Medardo Rivas. El autor encarna la personalidad cultural y social del

⁴⁶ *Idem.*

crítico de arte de la época; pues, no solo ejerció como crítico de arte, sino como crítico literario y social interesado en la poesía, la dramaturgia y la novela e, incluso, como político.⁴⁷ La crítica de arte del autor adquirió más de una función, entre ellas la confrontación política mediante el debate estético entre la obra de Garay y la de Acevedo Bernal, dos artistas de filiación política opuesta, sin que ello signifique que fuera la única. En cualquier caso, resulta incuestionable la importancia de texto de Albarracín:

Tal profusión de escritos concluyó en uno de los documentos más interesantes del arte colombiano, el folleto de 54 páginas de Jacinto Albarracín, titulado *Los artistas y sus críticos*, el primer impreso publicado en Colombia que asumió como tema único de sus páginas la actividad plástica contemporánea del autor. Su misma publicación, originada en la necesidad de establecerle un balance final al alud crítico que se desgajó sobre la muestra, es un índice de lo importante que fue la lucha política que se desató a propósito de la expresión artística nacional⁴⁸.

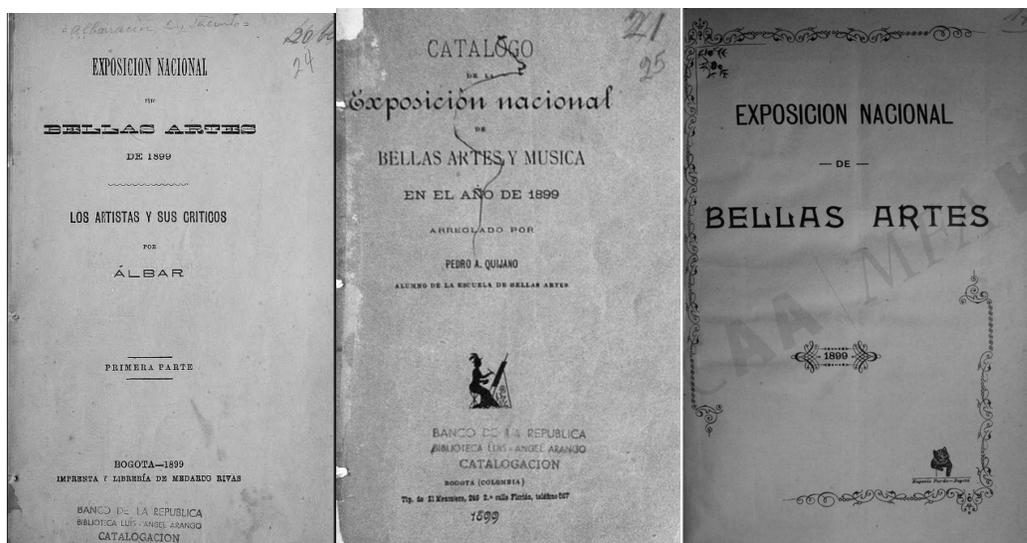
Aunque es evidente el móvil de esta confrontación en los dos primeros apartes del texto mencionado dedicados exclusivamente a los respectivos debates sobre la obra de Epifanio Garay y la de Ricardo Acevedo Bernal, no resulta posible reducir la significación del discurso a esta confrontación: el texto trascendió esta confrontación política y se extendió a la valoración estética de obras de arte singulares, la crítica cultural y la crítica social. Además, revela la intención de superar la arbitrariedad de los juicios de algunos de sus colegas, una indicación de una incipiente crítica de la crítica de arte. Adicionalmente, se observa la presencia de unas concepciones, valores y presupuestos que se mantuvieron a través de todos los juicios del autor que, aunque estaban relacionados con concepciones idealistas y academicistas del arte, no tenían un carácter dogmático, ni tampoco conformaban, en rigor, una teoría del arte.

⁴⁷ Jacinto Albarracín (1876–19¿?). Aunque son escasos considerando que se trató de autor tan importante y prolífico, los datos biográficos de Albarracín son rastreables a través del también crítico Rafael Espinosa Guzmán. Este último escribió el prólogo del texto titulado a *Jacinto Albarracín C. Labor periodística. Algunos de sus artículos publicados: crítica social, de arte y literatura* (publicado en 1915). La publicación del texto *Apuntes estéticos sobre escultura y pintura* —junto con el texto aquí reseñado— demuestra el interés del autor de dar fundamento teórico a sus reflexiones acerca del arte y la crítica de arte. Asimismo, se puede reconocer los intereses y compromisos sociales y políticos de Albarracín en la fundación en 1910 del periódico *La Razón del Obrero* que —junto con publicaciones similares de la época como *El Faro*, *El Proteccionista*, *La Unión Obrera*, *El Obrero Moderno* y *El Artesano* —representó el tránsito entre el mundo artesanal y el mundo obrero aportando a la creación del imaginario y la concepción ideológica y cultural de este último. Este ‘ecléctico perfil’ de Albarracín demuestra nuevamente la característica variedad de intereses políticos, sociales y culturales de quienes ejercieron la crítica de arte sin ser, en rigor, críticos ‘profesionales’ de arte.

⁴⁸ Medina, *Op. cit.*, p. 33.

El texto comprendió nueve apartes: el primero, dedicado a los artículos relativos a la obra de Epifanio Garay; el segundo, a los artículos relativos a la obra de Acevedo Bernal; el tercero, al fallo del jurado en la sección de paisaje; el cuarto, a la obra de Luis M. Gaviria y Eugenio Zerda; el quinto, a la obra de Dionisio Cortés; el sexto, a la sección de “señoras y señoritas”; el séptimo, a la obra de artistas paisajistas como Ricardo Moros Urbina, Eugenio Peña, Ricardo Borrero Álvarez, Jesús María Zamora, entre otros; el octavo, a la sección de escultura; y el noveno, al informe del jurado de calificación.

Imagen 6. Publicaciones sobre la Exposición de 1899



A la izquierda, reproducción de la portada del texto de Jacinto Albarracín *Los artistas y sus críticos*. Al medio, reproducción de la portada de uno de los catálogos de la exposición preparado por Pedro A. Quijano (estudiante de la Escuela de Bellas Artes). A la derecha, reproducción de la portada del folleto por Carlos Miguel Pizarro titulado *Exposición Nacional de Bellas Artes* —firmado el 15 de octubre de 1899— en el que se criticaba las decisiones del jurado de premiación. La prodigalidad de las publicaciones —tanto en número como en tipo— es un indicio no solo del interés “estético” por la exposición, sino el nivel de ideologización que alcanzó el debate frecuentemente orientado a la confrontación ideológico política mediante el discurso de la crítica de arte.

En el texto se dio cuenta de todos los actores—artistas, críticos de arte, organizadores, jurados y público— activos en la exposición, y se estableció un balance de la misma; además, se criticó —a la manera de una crítica cultural— la pertinencia de ciertas temáticas y géneros de la pintura. Sumado a esto, operó como una crítica de la crítica de arte, revelando los siguientes aspectos: el aporte de la crítica de arte a los artistas; la autonomía como una condición *sine qua non* de la práctica de la misma, y la naturaleza

problemática de la misma, dado la necesidad de tomar posición acerca del valor de las obras específicas, más allá de que esto agradara o no. Adicionalmente, se aclaró el sentido de la actividad del crítico de arte:

No siendo como no soy viajero ni par de ningún pintor, que pide D. Epifanio Garay para ser crítico, a pesar suyo me lleva la manía de hablar de Bellas Artes, por echar á la ajena lectura estas notas poco importantes, pero sinceras y sin pretensiones (...). Diré, sin embargo, que por llevar al arte mi trabajo, habré de ponerme mal con los críticos, de fijo, porque pido se enderece el concepto y haya un juicio menos personal, más lógico y amplio que debe iniciarse; ya que el arte entre nosotros está entrando de lleno, si no en fecundidad en desarrollo⁴⁹.

Se objetó el supuesto de que “solo el pintor podía criticar la pintura”; pues, finalmente, el objetivo de la crítica de arte se dirigía más al público que al mismo artista. También se criticó la arbitrariedad y la falta de rigor formal y conceptual en los juicios de algunos de los autores que ejercían la crítica de arte, como la necesidad de superar esta arbitrariedad, reconociendo un supuesto creciente interés social por el arte respecto al cual el crítico tendría un papel que cumplir. En otro aparte, Albarracín criticó directamente a otros críticos de arte:

Qué transfiguración la de una imagen a brochazos vista a cuatro pasos de distancia, como mandó Rembrandt en su taller, al decir que sus cuadros no eran para olerlos (...). Pero aquí, hasta la fetidez de los lienzos sienten los críticos. Lo que prueba su gusto por lo relamido, por el colorido bien pulido, atormentado lustroso de Banguerau [¿Bouguereau?], y la confusión de un retrato hecho a planos por el procedimiento de Velásquez con el de Durand! (...). Se codéa uno a poco andar con la gana de decir por decir, y no se entiende cómo pueda saber de pintura, quien como el escritor de El Tío Juan, créa que hay lectores cual borregos, uno tras otro, en señalándoles el caminito⁵⁰.

⁴⁹ Albarracín, Jacinto. *Exposición Nacional de Bellas Artes de 1899: los artistas y sus críticos*. Bogotá: Imprenta y Librería de Medardo Rivas, 1899, p.3.

⁵⁰ *Ibid.*, p.7.

Y más adelante continua: *“pero desorientar al artista incipiente por confusión de estilos, que no son los que conoce el crítico, es casi presunción de conocer nombres gloriosos (...). Si yo con esto hiciese estudiar más, y bien, para ahondar las cuestiones”*⁵¹.

El comentario refleja no solamente el conocimiento del valor estético de la pintura a manchas, sino el carácter antiacademicista de la misma. Se criticaba tanto a autores que desconocían el valor estético de este tipo de factura pictórica, como al aprovechamiento de la ignorancia del artista y del público del arte, mediante un conocimiento esnob o aparente del arte por parte de quien ejercía la crítica de arte. En otro aparte, el crítico continuó cuestionando la arbitrariedad de las opiniones y el respectivo requerimiento de honestidad:

Tampoco se crea, que las alabanzas inopinadas sean método, que dé frutos jugosos para el arte, cuando con ellas a lo que se aspira es al agradecimiento y a la amistad (...) alabanzas que ni aún de rodillas podrán pasar á la posteridad (...). Ni tampoco merecerán crédito por eso mismo, y mucho se diera por el buen nombre, que algunas alabanzas no figuraran, para no sonrojar a sus autores (...). La verdad es amarga (...) y, si completáis el adagio, veréis que el verdadero amigo es aquel que benévolamente os corrige defectos (...). Y es que ha hundido á los artistas, no pocas veces la adulación traidora (...). Debemos desconfiar de una alabanza en conciencia inmerecida para el artista⁵².

Se cuestionaba la crítica de arte dominada por una falsa galantería, la intrascendencia de la misma para el arte y la cultura, como también la necesidad de aspirar a la verdad en el juicio crítico de la obra de arte. A la manera de la crítica cultural, el autor se refirió a las aquí llamadas “prácticas políticas” del arte:

No hay duda en que los gobiernos influyen, de poderosa manera sobre el engrandecimiento ó la decadencia del arte (...). Un mal Gobierno que pesa gravosamente sobre los ciudadanos, y que á fuerza de serles hostil, obliga á los débiles y traidores á rendirle la conciencia, obligará al artista pusilánime para fines proditorios (...). El incondicionalismo es, quizá más funesto en el Arte, que en política, por cuanto es él

⁵¹ *Idem.*

⁵² *Ibid.*, p.8.

imperecedero y ha de gravar huellas muy hondas, que las que deja la política, de suyo fugaz en los tiempos (...). Indudablemente los artistas débiles harán genuflexiones ante la negra silueta del autócrata (...). El artista atrofia su inspiración yendo contra el torrente de su voluntad por sujetarse⁵³.

Albarracín reconoció la estrecha relación entre el arte y la política en la que se definían aspectos como la financiación estatal de formación académica de artistas nacionales en el exterior o el sentido y función social de la Escuela de Bellas Artes. Se proclamó la necesidad de una relativa autonomía en aras de evitar que el arte se convirtiera en un instrumento ideológico de la política y, a la manera de una crítica cultural, se advirtió sobre el peligro de esta relación que amenazaba, frecuentemente, la autonomía del arte. De igual manera, se cuestionó la pertinencia de ciertos temas pictóricos considerados ajenos al “sentimiento nacional”:

Pero es que el señor Zerda, al pintar él asunto, no lo sintió bien por serle extraño a su modo (...). Quizá hubiera caracterizado con pinceladas vigorosas la despedida de Ricaurte a sus soldados en el ingenio, si lo hubiera ejecutado, en vez de esta despedida para el bárbaro espectáculo (...). Solo un español puede pintar la emoción de aquella pareja, ejemplo: el Torero moribundo de Novas; porque eso está en sus costumbres, en su índole como alegoría de su pueblo; pero extraño a nuestros gustos y pasiones que para barbarizarse no necesitan chulas ni matadores, que tenemos con las galleras y el reclutamiento⁵⁴.

Más que una crítica en sentido estético, se realizó una crítica cultural a una supuesta falta de sentimiento, para cuestionar la pertinencia de ciertas temáticas que, aunque podían resultar estéticamente interesantes, no resultaban pertinentes en términos de la identidad y la realidad social y cultural. Aunque se sugerían los temas históricos como parte de un posible “repertorio nacional”, no se trataba de una referencia al género de la pintura histórica europea. Y en términos de la crítica de arte “convencional”, la relación entre lo ideal y lo real era un aspecto fundamental para Albarracín, como para los demás autores: *“Entre los grandes artistas no hay esa incompatibilidad de factores absoluta y arbitrariamente*

⁵³ *Ibid.*, p.31.

⁵⁴ Albarracín, *Op. cit.*, p.33.

establecida por los ignorantes y practicada por los tontos. En las cumbres del arte, la idea y la realidad se compenetran inevitablemente, aunque en dosis distintas, predomine unas veces el elemento ideal, y el real otras veces"⁵⁵.

Dado que se trataba de factores estructurales del arte, era un sofisma plantear una oposición o una relación antinómica entre lo real y lo ideal. El equilibrio entre los mismos respondía a la concepción academicista, clasicista e idealista del arte que presuponía partir de la naturaleza (identificada con lo real), para entonces ser mediada por el artista, a partir del sentimiento y/o la idea (identificado con lo ideal): se partía de un sustrato fijo de objetividad (identificado con la naturaleza) para, entonces, posibilitar la manifestación de la subjetividad del artista, mediante tanto la expresión emocional como la creación formal. Esto permitía responder a los requerimientos academicistas sobre el verismo de los objetos representados y la idealización de los respectivos temas o situaciones representadas. De otra parte, el respaldo al academicismo no resultaba incondicional, pues se requería equilibrar la relación entre tradición y actualización artística, a través de la consideración de las corrientes y/o los movimientos reconocidos como parte de la actualidad artística⁵⁶. En este sentido, la referencia al impresionismo resultaba obligada:

Lo mismo en *Los Ranchos* (...) de la artista Pepita Calderón, cuyo color del camino, del horizonte un poco subidito no hace perder lo bien trasladado al lienzo, que fue ese pedacito de tierra (...). Esa sí es observación, que a no ser por esos colores, hubiera sido cuadro notable en que campea el estudio delicado y detallado del paisaje (...). Siento cólera cuando me acuerdo de que ese color insufrible de la paja y del horizonte opacan la belleza de aquel incidente de nuestro paisaje (...) ¿Será poco estudio del prisma y de la degradación de los colores lo que se nota en estas artistas generalmente? Ah! la movilidad de sus impresiones no las deja acercarse a la realidad, a la naturaleza en explosión de contornos, colores y luces⁵⁷.

⁵⁵ *Ibid.*, pp.34-35.

⁵⁶ En 1899, la primera exposición impresionista cumplía, en Europa, exactamente un cuarto de siglo de realizada. Este "desfase" del debate sobre el impresionismo, en especial el francés, en el contexto artístico colombiano revela la imposibilidad de presuponer la sincronía de los debates estéticos y artísticos entre el contexto artístico colombiano y el europeo. Aunque, en principio, esto pueda verse como una muestra de "atraso" por parte del primero respecto al segundo, también puede verse como parte de las particularidades de los procesos de apropiación e invención de la modernidad artística en el contexto político, social y cultural de Colombia a finales del siglo XIX.

⁵⁷ Albarracín, *Op. cit.*, p. 37.

Era el desafortunado manejo del color lo que había estropeado la obra que, por otro lado, resultaba satisfactoria en términos de observación del natural, dibujo y detalle, es decir, del verismo academicista. La artista se había basado en algo contingente, las impresiones, que comprometían la posibilidad de captar la realidad, y la mención sobre la “degradación de los colores” se refería a un manejo inadecuado de la perspectiva atmosférica. Se trataba de una descalificación velada del impresionismo, en el que, por el contrario, se identificaba la realidad con la experiencia de la luz y el color a través, precisamente, de las impresiones. El autor criticó la supuesta malinterpretación del impresionismo en el medio local, afirmando que quienes “comprendían y sentían la línea y el color” se alejarían del impresionismo, confirmando la concepción academicista del dominio del dibujo sobre el color. Albarracín evitó el dogmatismo, al considerar una fuente teórica del impresionismo:

El señor P. A. Quijano (...) ha logrado el movimiento vibratorio del color asimilándose el impresionismo (...) y que Benedite (...) definió en un párrafo admirablemente así (...). El impresionismo se esfuerza por interpretar la realidad de lo que se vé, en su más original impresión, con los más vivos destellos de la luz, con el movimiento y el color de las sombras y de las vibraciones atmosféricas, al propio tiempo que pretende fijar la expresión definida de la vida moderna, no solamente en su carácter, sino en su espíritu (...). Es evidente (...) que vista de un modo somero y personal la naturaleza, puede en el paisaje sobré todo, reproducirse por medio de toques violentos y vivos; que a veces el valor de esta impresión de conjunto puede alterarse por un exceso de trabajo para acentuar el detalle (...) y hé aquí la misión artística de esa escuela: conservar esa impresión en toda la virginidad de su pureza (...). Aunque el modernismo, que abraza estas escuelas acabará con el impresionismo⁵⁸.

Aunque fuera inusual, Albarracín introdujo una fuente teórica, demostrando tanto el nivel de actualización del autor, como el entendimiento teórico del impresionismo, aunque limitando la influencia del mismo y pronosticando su pronta desaparición: se trataba de una actitud conservadurista y proteccionista respecto a lo local, pero no reaccionaria respecto a lo que se consideraba la actualidad artística. Al comentar la escultura de los artistas Joaquín Páez y Dionisio Cortés, se estableció un análisis comparativo entre la escultura egipcia y la

⁵⁸ *Ibid.*, p. 40.

griega: “Sólo el arte egipcio inmovible como todo lo rutinario (...) aplanó la cabeza e hizo triángulos en vez de la carne blanda y erecta del griego. Pero al fin allí se revela el artista primitivo, que instintivamente empieza a dar traspiés en la manifestación de la belleza. No así para el griego en éxtasis por todo lo bello, hasta rayar en sublimidad”⁵⁹.

Y más adelante se enfatizaba:

Pero al escultor verdadero y franco de la línea y del cincel no se le encuentra en aquel afeminado procedimiento (...) La escultura es incolora (...) sus líneas se desenvuelven sobre el bloque limpias de barnices, sin trazados, al decir palpables no más por el contorno (...). Buonarroti abismado en la Estética, para expresar la vejez de su Moisés, le hubiera pintado gris la barba y el cabello? Nunca! Porque a su genio le repugnaban los colorines, impropios de su carácter recto, dirigido por la Belleza, que no contemporiza con el oropel (...). Así, pues, San Antonio de Montoya, carníneo, con ojos de cupido por lo brillantes, será cuanto él guste, menos la escultura como la entendieron Fidias y Policleto⁶⁰.

A la manera del neoclasicismo europeo del siglo XVIII, la escultura griega se convertía en referencia obligada, pues en ella la belleza aparecía “hasta rayar la sublimidad”, y su supuesto carácter incoloro servía para descalificar la escultura policromada, considerando que la policromía era un mero recurso decorativo que ocultaba el verdadero problema formal⁶¹. La última sección del texto de Albarracín se dedicó al informe del jurado de calificación de la Exposición, revelando tanto el surgimiento de una gradual conciencia sobre la necesidad de cualificar los circuitos del arte, como la intención de legitimar el fallo del jurado considerando justa la premiación en pintura que favorecía, respectivamente, a Epifanio Garay y a Ricardo Acevedo Bernal en las categorías del retrato y la composición⁶².

⁵⁹ *Ibid.*, p. 41. En una nota a pie de página, Albarracín aconseja ver la traducción del texto impresionismo en *Revista Ilustrada* No. 16.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 45-46.

⁶¹ En este caso, Albarracín parece referirse a la práctica de la policromía de la escultura religiosa como una estrategia para resaltar el carácter “realista” de las figuras. De acuerdo a esto, parecía sugerirse que este tipo de escultura tendría más un valor artesanal y decorativo que propiamente estético.

⁶² Al mismo tiempo, Albarracín realizó las siguientes agudas críticas al respecto: primero, el hecho de que el jurado no hubiera sido elegido por mayoría de votación por parte de los expositores, sino nombrado de manera absolutista por el Rector de la Escuela Nacional de Bellas Artes; segundo, la falta de un reglamento de la exposición que garantizara, de manera mínima, la equidad en los procesos de participación y premiación; tercero, la falta de una temática y de un programa de la exposición que diera coherencia interna a la misma y evitara la dispersión de asuntos diferentes, épocas de producción y grados de intervención del maestro en las obras de estudiantes; cuarto, el problema de la renuncia consecutivas de los jurados ante la sospecha de la parcialidad de los mismos; quinto, la protesta de algunos expositores declarando sus obras “fuera de concurso”, motivada por las actitudes del jurado; sexto, la polémica decisión del jurado

Los juicios estéticos de Albarracín revelan la existencia implícita de una “teoría del arte”. Aunque esta última no se formaliza en rigor, sí es posible observar las concepciones, presupuestos y valores sobre los que, eventualmente, se podría basar esta “teoría” e, incluso, vincularlos con el pensamiento estético de otras personalidades de la crítica de arte. Lo anterior obliga a superar el prejuicio de que la crítica de arte, a finales del siglo XIX, solo operaba bajo apreciaciones meramente subjetivas carentes de rigor. Albarracín no solo le reconocía al artista Epifanio Garay grandes capacidades estéticas y formales en el género del retrato y un excelente manejo —obviamente identificados con el academicismo— del dibujo y del color, sino también ciertas limitaciones relativas a la composición. Así se trataba de juicios más ponderados y justificados que trascendían, claramente, la libre opinión y la “poetización literaria” criticada a otros autores. Se criticaba un cierto virtuosismo formal —que podía terminar en un efectismo y amaneramiento estéril— y la pertinencia de ciertas temáticas en el contexto local, como en el caso del cuadro *La mujer del levita*:

Por qué este artista es no muy hábil en la interpretación del sentimiento en sus composiciones? Porque aquello que quiere sorprenderles á sus personajes bíblicos está ya muy confuso, en cuanto a la relación del medio ambiente, de las costumbres y del modo de ser del antiguo (del hebreo en este cuadro), al hombre de hoy, sorprendido en iguales circunstancias (...). Porque ya está nebuloso ese tiempo para nuestras inteligencias, que se complacen de puro idealistas, en imitar la realidad (...). Por tanto no digo que acierte Garay, sino porque no siente bien los motivos de la historia, sin que lo que expongo antes no influya también⁶³.

Las limitaciones de las composiciones de Garay, se originaban no solo en la imposibilidad de sentir una realidad muy remota, sino además en la natural tendencia a idealizarla ante la imposibilidad de experimentarla. Era una crítica estética en la que se exhortaba al artista a buscar las temáticas de sus obras en la historia local, para no caer en

respecto a la sección de Escultura; séptimo, el error del jurado tanto al declarar que ningún expositor se hubiera inspirado en la historia nacional, como al subestimar el paisaje como género pictórico legítimo; octavo, la incongruencia entre el fallo de la sección de Escultura y el respectivo fallo de la de Ornamentación; la abstención del jurado de premiar las secciones de Grabado y de Fotografía; y, las incongruencias conceptuales y formales en la redacción en el acta del informe del jurado de calificación. Así se revisó críticamente la operabilidad política de la Exposición, revelando la necesidad de cualificar los procesos de circulación social del arte ante las tendencias dominantes en la idiosincrasia sobre el arte y la cultura: la improvisación institucional y gubernamental, el carácter elitista del arte, y, el favorecimiento personal y de clase en los circuitos e instituciones del arte.

⁶³ *Ibid.*, p. 14.

temáticas intrascendentes culturalmente y previamente agotadas en sentido expresivo: una crítica cultural dirigida a que el artista representara y manifestara, en términos expresivos, temáticas más próximas a la realidad nacional. Y respecto a la obra de Ricardo Acevedo Bernal, Albarracín no asumió una actitud crítica diferente, reconociéndole una buena “corrección del dibujo”, una factura pictórica original y arriesgada, un escrupuloso estudio del colorido, y un gran potencial como artista, enfatizando que se trataba de una obra en proceso en la que el manejo de la luz y del color resultaba adecuado⁶⁴.

Al mismo tiempo, Albarracín advertía agudamente sobre los peligros de las habilidades formales del pintor: *“Pero tales excelencias que deciden ellas solas del porvenir de un pintor, como naturales en él, inseparables de su manera y una como inteligencia nada más que para pintar, deben ser acompañadas de algo externo al artista, así como el estudio, la observación exacta de la naturaleza; algo que en Literatura se llamaría la forma, el envoltorio de la idea, sine qua non del arte escrito”*⁶⁵.

Y más adelante, se advertía, nuevamente: *“El amaneramiento salta a la vista: la estudiada posición de los pies, los brazos levantados con las manos extendidas, se repiten en todos sus cuadros (...). Y lo peor es que no hay por qué (...). Este prurito en pintura, es en literatura la repetición de un mismo pensamiento (...). El amaneramiento mata el arte”*⁶⁶.

Se resaltaban dos presupuestos fundamentales del academicismo; el primero, el imperativo de observación de la naturaleza como fuente única y verdadera de la invención formal en el arte, y el segundo, la forma como una invención del artista. La advertencia sobre este amaneramiento resultaba pertinente en un medio artístico en el que ciertas fórmulas — heredadas o no del academicismo— podrían conducir a lo mismo. De manera similar, se cuestionaba la pertinencia de ciertas temáticas:

⁶⁴ Albarracín se identificaba así con el criterio academicista que obligaba a que los aspectos formales de la pintura se ordenaran gradual y secuencialmente desde los más a los menos racionalizables: primero, el dibujo que determinaba la composición, la perspectiva y las figuras; segundo, la luz que determina la iluminación, la luminosidad y el claroscuro de los objetos, y finalmente, el color que se somete a los esquemas formales y espaciales determinados por los dos anteriores.

⁶⁵ Albarracín, *Op. cit.*, p. 17.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 19.

Quiero llamarles la atención a los artistas, a que poseemos un infinito de asuntos propios nuestros para prestarles a los españoles manolas y toreros; a los italianos casas y canales (...). ¿Por qué, pues, ir a ciegas hacia a un asunto que casi no conoce sino de oídas? (...). Hé aquí por qué las figuras y sus ademanes de nuestros pintores, en esta clase de asuntos extraños, no corresponden a los que nos imaginamos, sino cuando tratan asuntos nuestros al alcance de cualquiera (...) ¿A qué ese afán de escoger asuntos remotos a nuestra tierra, cuando nuestra historia y nuestras leyendas, es decir, lo nuestro ofrece al ojo que sabe ver, un horizonte inmenso de hermosura, y al pincel que corre con arte un cúmulo de inspiraciones atractivas?⁶⁷.

Era una crítica cultural —más que una crítica estética— a los artistas que escogían temáticas y géneros pictóricos conocidos con el afán del reconocimiento. Se les incentivaba a ocuparse de la realidad inmediata para que la pertinencia cultural de las temáticas resultara incuestionable y la “falta de sentimiento” no traicionara la autenticidad y originalidad de la obra. Y en esta misma dirección, se consideraba errados los criterios del jurado de premiación de la Exposición respecto al fallo sobre la pintura de paisaje: *“Tengo la pena de disentir del criterio del Jurado de calificación de nuestras Bellas Artes de este año, cuando afirma que el paisaje no necesita mucho talento y aún el que no esté muy bien dotado (...) puede alcanzar más pronto y halagüeños resultados, porque como en todo arte, para descollar en él, sí se necesita inteligencia bien dotada para alcanzar halagüeños resultados”*⁶⁸.

Esta última crítica resultaba del todo pertinente; pues, al momento de la Exposición, la cátedra de paisaje en la Escuela de Bellas Artes y la práctica profesional de la pintura de paisaje comenzaban a rendir sus primeros resultados, considerando tanto las posibilidades estéticas de la pintura del paisaje, como las posibilidades del mismo en la expresión de un “sentimiento nacional”.

En suma, la actividad discursiva de Jacinto Albarracín asumió múltiples funciones, sin que tuviera, necesariamente, que primar ninguna, y sin que resultara posible considerar alguna de ellas ajena a la “verdadera” crítica de arte. Por el contrario, el autor no solamente

⁶⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁸ *Ibid.* p. 27.

demostró una capacidad sin igual para realizar una crítica tanto estética como social y cultural: la crítica de arte demostró la capacidad para responder a múltiples demandas culturales y sociales. Si bien, se reconoce la clara presencia de una crítica estética, no en menor medida, se reconoce la de una crítica cultural sobre un “estado general de cosas” en el que el arte y la cultura intentaban encontrar y asegurar un lugar.

2.2.3 La crítica de arte de Charles de Gouffra: el debate estético del impresionismo y/o la necesidad de la contextualización del mismo

El texto analizado a continuación fue publicado —en el mismo número que se publicó el informe del jurado de premiación del Salón de Bellas Artes— el 30 de septiembre de 1899, en *Revista Ilustrada* de Bogotá; apareció firmado por Charles De Gouffra y se tituló “El impresionismo en pintura”⁶⁹. El artículo no solo dio cuenta de las dimensiones formales, teóricas y técnicas del impresionismo, sino que se convirtió en un síntoma del carácter problemático de la presencia del mismo en el contexto artístico y cultural colombiano.

El texto se concentró en las siguientes temáticas: la relatividad del color como un fenómeno propio de la percepción, la imposibilidad de los lenguajes pictóricos tradicionales para expresar pictóricamente los contrastes de colores, las percepciones de los colores complementarios y las luminosidades de la luz natural, la importancia de la división de tono en la que los colores se recomponen en la mente del observador, la diferencia fundamental entre la mezcla aditiva de luces de diferente frecuencia y la mezcla sustractiva de pigmentos, y los respectivos colores primarios en cada caso; la concepción del estímulo sensorial como fuerza perceptiva, y el funcionamiento de los colores complementarios en el círculo cromático. Se enfatizó la diferencia entre mezcla aditiva y la mezcla sustractiva de los colores:

⁶⁹ Álvaro Medina supone que Charles de Gouffra era un seudónimo de Pedro Carlos Manrique Convers, entonces director de la publicación *Revista Ilustrada*. Otros autores sugieren que podría tratarse de Andrés de Santa María (1860–1945), por lo que se encuentra asociado a los procesos de recepción del impresionismo en el contexto colombiano de finales del siglo XIX. El hecho de que el artículo fuera asignado a un autor francés, y no a uno nacional, servía para legitimar tanto la autoridad artística del autor, como para vincularlo con Francia, cuna del impresionismo. De otra parte, resultaba estratégica la aparición del artículo en *Revista Ilustrada* —publicada entre 1898 y 1899— dado que la misma contribuyó, decididamente, a la apertura de las letras hacia el modernismo literario, antecediendo al modernismo artístico. Pedro Carlos Manrique y el equipo editorial de la revista —inspirados en el lema de “libertad y progreso”— aspiraban a suplir una supuesta demanda sociocultural de actualización sobre la ciencia, el arte y todos los campos del proceso civilizatorio moderno.

En resumen: las diferencias entre las luces y las materias coloreadas no son una paradoja inexplicable. Proviene de un fenómeno físico primordial, la absorción por la materia coloreada de una cierta cantidad de luz. De ahí se deduce que toda pintura hecha por los métodos anteriores tiene una tendencia hacia el negro que la imposibilita para realizar las luminosidades extremas de la naturaleza. Esta tendencia hacia el negro es como un agente depresivo que debilita esta pintura⁷⁰.

En el caso de la práctica pictórica academicista, esta diferenciación entre la mezcla aditiva y la sustractiva resultaba clave, pues en ella radicaba no solo la imposibilidad de pintar la experiencia de la luz natural en la naturaleza, sino la necesidad de cambiar la práctica pictórica academicista, basada en la iluminación, el claroscuro y la luminosidad, y las prácticas de iluminación y composición de estudio. Como si fuera asimilable al de un cuadro impresionista, se analizó el funcionamiento formal de un cuadro neoimpresionista:⁷¹

Tomemos como ejemplo la Grande Jatte, de Seurat, y consideremos un decímetro cuadrado cubierto de un tono uniforme. Sobre cada decímetro cuadrado de superficie, encontraremos en una multitud de manchitas todos los elementos constitutivos del tono. Miren esa pradera en la sombra: unos toques, la mayor parte verdes dan el valor local herboso; otros, anaranjados, expresan el débil brillo de la acción solar; otros, purpúreos hacen intervenir el complementario del verde; un azul ciniado, originado por la proximidad de una alfombra de yerba asoleada, acumula sus rayitas en las inmediaciones de la línea de demarcación y las deja escasear a medida que nos alejamos de ella. Esta misma alfombra en pleno solo admite sino dos elementos para su formación: el verde y el anaranjado solar⁷²

⁷⁰ De Gouffra, Charles. "El impresionismo en pintura". En *Revista Ilustrada* (30 de septiembre), 1899, pp. 248-249.

⁷¹ El historiador italiano Giulio Carlo Argan aclara la diferencia entre el impresionismo y el neoimpresionismo: "En 1884, Georges Seurat (1859-1891), Paul Signac (1863-1935), Maximilien Luce (1858-1941) y otros se asociaron con el propósito declarado de ir más allá del Impresionismo en el sentido de dar un fundamento científico al proceso visual y operativo de la pintura (...). Remitiéndose a las investigaciones de Chevreul, Rood y Sutton sobre las leyes ópticas de la visión (...) los neoimpresionistas instauraron la técnica del puntillismo (pointillisme), consistente en la división de los tonos en sus distintos componentes (...) no se pretende hacer una pintura científica, sino instituir una ciencia de la pintura, plantear la pintura como una ciencia en sí misma (...) el Neoimpresionismo ha sido uno de los grandes componentes del amplio movimiento modernista que, a caballo entre los dos siglos, intenta rescatar la pintura de la condición de inferioridad y de inactualidad a la que la relegaba el desarrollo contemporáneo de las tecnologías científicas de la industria y, especialmente, de la fotografía". Argan, Giulio Carlo *El arte moderno: del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid, Editorial Akal, 1998, p. 74. El neoimpresionismo es una superación dialéctica del impresionismo, dado que, por una parte, presupone la previa invención del lenguaje y la técnica pictórica impresionista y, por otra parte, supera la restricción que implicaba para la pintura tanto la fragilidad de la concepción de la percepción y la sensación visual, como la excesiva flexibilidad en el manejo y construcción del espacio pictórico.

⁷² De Gouffra, *Op. cit.*, p. 249.

Y más adelante, De Gouffra concluía *“Todo esto (...) cuando se indica por escrito, tiene cierta apariencia brutal; pero cuando se practica sobre el lienzo, se armoniza en un conjunto completo y delicado. Estos colores, aislados sobre la tela, se recomponen sobre la retina. Se tiene así una mezcla no de colores-materia (pigmentos), sino de colores luz”*⁷³.

Aunque no se establecía —a diferencia de hoy— la diferenciación entre realismo, impresionismo y neoimpresionismo, se analizaba el proceso de división de tono y el de mezcla óptica que intentaba lograr el artista neoimpresionista Georges Seurat. Asimismo, eran establecidos otros fenómenos visuales relativos a la práctica pictórica impresionista: la pérdida del color local de los objetos, la modificación de colores por efecto de la radiación solar, los contraste de colores simultáneo y complementario, y el efecto de los colores reflejados de una superficie sobre otra. Se describía una práctica pictórica cromática opuesta a la academicista, como también el papel fundamental de lo experimental en la práctica pictórica impresionista. El análisis no se limitó a los aspectos conceptuales y formales de la práctica pictórica impresionista, y se extendió incluso a factores técnicos:

Los pintores impresionistas se han preocupado también de las modificaciones que sufren los colores por varias causas. Algunas de estas transformaciones son debidas á reacciones químicas, otras á la acción de luz, otras a la del tiempo. De semana en semana se podrían seguir los cambios experimentados por los tonos anaranjados. Ciertos azules pasan a blancos. El blanco de plata que tiene base de plomo, ennegrece; el blanco de zinc que no presenta este inconveniente, cubre mal, débilmente, el lienzo; habría que adjuntarle otra materia para darle cuerpo, la magnesia tal vez⁷⁴.

La aclaración sobre la variación de colores debido al tiempo, la luz y la interacción entre los pigmentos revelaba tanto el nivel de actualización del autor, como la especificidad del conocimiento técnico de la pintura “moderna”. En el contexto colombiano, este énfasis resultaba importante para los pintores que se estaban aproximando al impresionismo, pues señalaba la necesidad de un conocimiento técnico que, muy seguramente, no se tenía, sumado al hecho de que la disponibilidad de colores y de pigmentos en el país debía ser

⁷³ *Idem.*
⁷⁴ *Idem.*

entonces muy limitada. No obstante, el análisis no se limitó a lo técnico y lo formal, extendiéndose al papel tanto de lo figurativo como de la representación y lo narrativo en la pintura impresionista:

El afán de constituir alrededor de los personajes y de los objetos una red de sensaciones luminosas, indujo a los impresionistas a descubrir que no existen en la naturaleza tintes fijos, sino que todos, completándose con las innumerables influencias de los colores ambientes, se atenúan, se armonizan se modelan, como el sonido sobre la palabra. Vieron también que los temas, en la naturaleza, no debían a los ojos del pintor pasar de ser un pretexto para disponer aglomeraciones de átomos, de sombras, de luminosidades. De ahí vinieron a pensar que el *personaje*, este elemento pernicioso tal vez (¿quién sabe?) y demasiado literario para la pintura, debía ser tratado de un modo enteramente distinto⁷⁵.

Se reconocía una concepción “fenoménica” de la realidad, en la que la realidad de los objetos ya no constituía un conjunto dado de “aspectos absolutos propios de los mismos”, sino una red de relaciones que se construían en experiencia entre el sujeto, los objetos y el espacio mediante la intervención activa de la luz. Esto implicaba sacrificar, en gran medida, los aspectos literarios y narrativos del contenido representacional de la pintura en aras de enfatizar el contenido formal de la misma: un planteamiento abiertamente antiacademicista que rompía con la premisa de que era en estos aspectos en los que radicaba no solo el contenido, sino la carga simbólica y moral del cuadro. De igual manera, se abordó el papel de la expresión subjetiva del artista y de los llamados aspectos literarios de la pintura:

Solamente tiene que atraer y fijar la mirada del espectador, imponiéndole su carácter propio, el reflejo de sus pensamientos. Es preciso que sustituya con el cortejo de sus pasiones, de sus tristezas, de sus alegrías, el interés de análisis (...) al estudio de las cosas que lo circundan. Al contrario, en la naturaleza la importancia del hombre debe decrecer en proporción de la que hay que atribuir a la armonía universal de la luz. El personaje tiene que rebajarse al rol del mero accidente, de un sér cualquiera⁷⁶.

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 249-250.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 250.

Los aspectos representativos narrativos y/o literarios perdían importancia a favor de los aspectos formales de la pintura: una crítica total a las prácticas creativas y los presupuestos estéticos tanto del academicismo, como de las poéticas clásicas y románticas. Se cuestionaba el predominio del género de la pintura histórica en la pintura académica y se abría la puerta a otros géneros pictóricos como el del paisaje: una clara y “moderna” justificación de la cátedra del paisaje de la Escuela de Bellas Artes que entonces tenía solamente cinco años en funcionamiento. Igualmente se enfatizó el carácter experimental del impresionismo y la necesidad de una nueva experiencia estética de la pintura:

Los primeros lienzos de esta escuela fueron obras de rebelión, de pesquisas atrevidas, sinceras, ardientes, y sobre todo, desdeñosas de esas contingencias mudables que se llaman opinión y crítica. Dieron cosas bellas, pero a menudo crudas, imperfectas, singulares, llenas de defectos, pero que (...) atraían por el sello de pasión luminosa que llevaban. Los detractores y los admiradores se despreciaron con violencia. Para el público, sus cuadros durante largo tiempo se parecieron a una lluvia multicolor (...). Había que adquirir la costumbre, adiestrar el ojo para verlos. Es cuestión de poco tiempo⁷⁷.

En el contexto artístico y cultural colombiano de finales del siglo XIX, esta advertencia resultaba clave, porque si el público del arte difícilmente se aproximaba al convencional academicismo, cabía esperar la resistencia y el desconcierto que causaba la estética impresionista.⁷⁸ Así era señalado el carácter histórico de la recepción de toda forma nueva de arte para indicar que, en cualquier caso, habría un proceso antes de la asimilación por parte del público precedida por el desconcierto y la resistencia inicial, la crítica de arte asumía la función de mediación “propia” de la crítica moderna de arte.

⁷⁷ *Idem.*

⁷⁸ Cfr. el capítulo primero de este texto, específicamente, la crítica a la obra del pintor mexicano Felipe Santiago Gutiérrez y la recalcitrante crítica de Angel Cuervo al realismo y a la obra de Gustave Courbert. Aunque se había iniciado trece años atrás, durante la primera exposición de la Escuela de Bellas Artes en 1886, la persistencia del debate sobre el realismo y el impresionismo refleja, claramente, la preocupación por los posibles peligros que los mismos implicaban para la consolidación no solo del academicismo, sino —y ante todo— del campo artístico en el país. Si bien, el impresionismo contradecía abiertamente las prácticas artísticas académicas y los respectivos valores, el realismo, resultaba aún más ofensivo, ya que comprometía la función moral presupuesta —por las élites colombianas— para el arte.

Imagen 7. La obra paradigmática del puntillismo, *La Gran de Jatte* (1890) de Georges Seurat



A la izquierda, *La Gran de Jatte* (1890) por Georges Seurat. Al medio, un detalle de la obra en la que se revela la textura visual lograda a puntos (pequeñas manchas correspondientes a los colores que suponían componer un tono compuesto) mediante los cuales se buscaba posibilitar la mezcla óptica del color. A la derecha, el esquema compositivo de la obra que revela la complejidad compositiva —en términos de unas estudiadas relaciones entre figuras, espacio y formato— totalmente opuesta a la intención impresionista de la captura de un instante en la que se evitaba a toda costa la mediación del observador en la experiencia de la realidad.

Sin considerar las diferencias con el neoimpresionismo, se cuestionaba los límites y los alcances del Impresionismo:

Ahora, ¿es el puntillismo la última expresión de la revolución emprendida? (...) Pero, por valeroso que es el arte de los maestros impresionistas, ¿han llegado a la viva realidad? Después de la encarnizada lucha del pintor contra la luz, el momento triunfal de la última pincelada marca el principio de las vicisitudes de la tela. El tiempo inicia entonces su obra, y nadie sabe si no transformará la representación que se ha considerado exacta de las cosas en una mera fantasía (...). En suma, el método neoimpresionista exige una excepcional delicadeza de visión y una extrema habilidad de mano. Es accesible únicamente a los pintores; y los aficionados deben tener buen cuidado de evitar el ensayarlo (...) la escuela impresionista (...) preocupada demasiado del procedimiento (...) no se ha ocupado suficientemente de la idea. Es una escuela que está en su período de juventud, de trabajo, de tanteos (...) como en todo, los inquietos, los curiosos que buscan, innovan, tienen horror al convencionalismo, y salen de los caminos trillados. La transformación de la técnica pictórica cunde (...) a pesar de las risotadas del vulgo y del desdén regañón de cierta crítica⁷⁹.

Se advertía sobre las inherentes dificultades del proceso de recepción de la estética

⁷⁹ De Gouffra, *Op., cit.*, p. 250.

impresionista —por parte tanto de los mismos artistas como del público—, como también sobre los límites de la misma en tanto una forma de representación de la realidad, cuestionando si los impresionistas “habían llegado a la viva realidad” o si, simplemente, habían desembocado en la representación de una nueva mediación subjetiva de la realidad. Se señalaba la inconveniencia de la aproximación al impresionismo por parte de aficionados, es decir, los artistas en formación de la Escuela de Bellas Artes; en la que la introducción del impresionismo debía evitarse, dado que los distanciaría de la idea, es decir, de la invención artística “como tal”.

Ignorando el hecho de que la primera exposición del impresionismo se había realizado en París un cuarto de siglo atrás en 1874, se le concebía como un arte todavía experimental, cuyos resultados en la tradición del arte había que esperar: se requería una aproximación selectiva de aspectos aislados del impresionismo, una “actualización modernista”, pero nunca su plena adopción en el contexto artístico y cultural local. Se criticaba no tanto una excesiva preocupación por el procedimiento formal, como el descuido de la “idea” en la que radicaban las posibilidades tanto de la creatividad, como de la manifestación de la sensibilidad y corrección moral del artista⁸⁰. Como respuesta a este descuido, se establecía la especificidad del contenido de lo que se consideraba arte moderno y la supuesta tendencia a inventar nuevas formas de simbolismo:

La tendencia manifiesta de los principales maestros, y puede decirse de todo el arte moderno, los inclina hacia el simbolismo (...) cuando en un pintor se insinúa el elemento literario, ¿debe venir éste por el intermediario de la visión ó tiene que ser la visión la que sea modificada por un agente psíquico? La contestación no se presta á dudas. Un pintor que representara un paisaje triste, porque sus facultades de literato sugirieron que es triste, obedecería a influencias que no tienen nada que ver con su arte⁸¹

Y adelante continua:

⁸⁰ Como se verá en el siguiente capítulo, y de acuerdo a la evolución histórica de la influencia del impresionismo en Colombia durante las primeras décadas del siglo XX, es evidente que esta última posibilidad adquiere mucho sentido como explicación histórica. Es decir, del impresionismo se adoptaron aspectos formales aislados —en una actitud típicamente modernista de actualización y renovación formal que ni supuso un cambio de concepción ni de la realidad, ni de la pintura— que frecuentemente fueron combinados con aspectos formales y conceptuales “anti impresionistas”. De este modo, el impresionismo venía a ser una especie de formalismo sin mayor proyección en la historia del arte, una especie de efímera moda artística o, en el mejor de los casos, una fuente de renovación y actualización formal que no modificaría la tradición del arte.

⁸¹ *Ibid.*, p. 250.

Recíprocamente, un pintor que, colocado frente a la naturaleza pasa, al mirar las diversas modificaciones de la atmósfera, por estados de ánimo modificados concurrentemente, obedece fielmente al instinto fundamental de su arte. En una palabra, la luz tiene que ser la inspiradora constante del pensamiento de un verdadero pintor. No debe interponer entre él y los objetos todo el sistema de las concepciones sociales, ni las innumerables causas que nos convidan a mezclar a los aspectos del mundo exterior, lo alegre ó lo triste de nuestra alma; no debe hacer autobiografía⁸².

Se enfatizaba que el impresionismo privilegiaba el contenido formal o visual sobre el contenido representacional o literario. Aunque, supuestamente, se estaba retornando a este último contenido, el punto de partida era siempre la experiencia visual de la realidad y no los posibles estados anímicos y/o la diversidad de prejuicios resultado de la subjetividad del pintor. El contenido representacional no quedaba excluido, siempre y cuando no antecediera esta experiencia. En últimas, se trataba de una actualización de la concepción clasicista de la creación artística como la naturaleza vista a través de una sensibilidad: esta nueva tendencia al “simbolismo” implicaba una implícita aceptación y un sutil retorno del principio clasicista del arte como “manifestación sensible de la idea”. Finalmente, se cerró con una reflexión sobre el dibujo:

¿La línea qué es? Nada más que el elemento, el más artificial, por lo mismo que es el más humano, en el conflicto del color y de la forma. Si no estamos seguros de nada, pictóricamente, ¿no es de la línea de lo que debemos preferentemente dudar? ¿No es la más imposible de verificar de las hipótesis estéticas? (...). El verdadero criterio del pintor en materia de belleza será no buscar en ideas ajenas a su arte temas susceptibles de traducirse en formas y en colores, sino de discernir, en los aspectos que viven y se modifican hasta lo infinito, tonos y actitudes que provoquen ideas. En pintura no hay sino vibraciones. Lo demás es literatura⁸³.

Una actitud antiacademicista que limitaba el dominio del dibujo —como elemento configurador por excelencia del espacio pictórico— y daba este dominio a la luz y el color.

⁸² *Ibid.*, p. 251.

⁸³ *Ídem.*

Sin embargo, no se excluía la necesidad de que el pintor, después de dar prioridad a la experiencia visual de la luz y el color, generara entonces “ideas”. De igual manera, la afirmación de que en la pintura no había “más que vibraciones” y que lo demás era “literatura” parecía sugerir la “moderna” posibilidad de un contenido pictórico meramente formal.

En síntesis, la función del texto de Charles de Gouffra fue la de establecer en el contexto local las posibilidades y los límites estéticos, artísticos y culturales del impresionismo, y no una “desinteresada y neutral” reflexión intelectual y teórica. Si bien, no se adoptaba una actitud dogmática de total exclusión, sí se sugería la necesidad de adoptar una actitud precavida respecto a cuáles serían los aspectos del impresionismo que resultaban conciliables y cuáles no con el arte del academicismo, de tal manera, que esta influencia no se tradujera en una amenaza para este último, todavía en proceso de legitimación. Una sabia actitud modernista que posibilitó, por una parte, enfrentar las posibles acusaciones del anacronismo de las prácticas y valores academicistas, y por otra parte, preservar un *status quo* del arte dominado por la idea de que era una forma de distinción social para unas élites “naturalmente” identificadas con el “buen gusto”, la modernidad, la civilización y el progreso.

CAPÍTULO TERCERO. LA EXPOSICIÓN DE 1904: LA CRÍTICA DE ARTE COMO DEBATE ESTÉTICO Y RENOVACIÓN DEL CAMPO ARTÍSTICO

La Exposición de 1904 —llamada oficialmente Fiesta de la Instrucción Pública de 1904— se realizó en medio del intento de revivir la Escuela Nacional de Bellas Artes, después de la Guerra de los Mil Días (1899-1902). La Exposición fue organizada por el director de la Escuela, el pintor Andrés de Santa María, e inaugurada en el 15 mayo de 1904. Esta denominación de “fiesta de la instrucción pública” enfatizaba que la Escuela dependía del Ministerio de Instrucción Pública, por lo que la rehabilitación de la misma era muestra de una positiva gestión estatal. Se intentaba crear el imaginario de que esta era la “viva imagen” de los procesos de modernidad y civilización del gobierno reformista y progresista de Rafael Reyes (1904-1909). Y por otra parte, se presentaba, social y públicamente, la producción de la Escuela después de la Guerra de los Mil Días (1899-1902), para crear el imaginario de que esta estaba finalmente en funcionamiento, después de un receso efectivo de casi cinco años¹, aunque la mayoría de las obras correspondieran al director de la Escuela o a artistas consumados en la escena artística, como Ricardo Acevedo Bernal y Epifanio Garay.

Aunque predominó una actitud conservadurista y academicista, ello no significó, en las prácticas discursivas de la crítica de arte, ni una total homogeneidad ni un total hermetismo respecto a la influencia de las tendencias modernistas europeas. Si bien, constituía un sistema normativo del arte, el academicismo también posibilitaba un rango de flexibilidad que permitió evitar tanto el dogmatismo, como el anacronismo, en el contexto local de los respectivos valores, presupuestos y prácticas creativas. Paradójicamente, la figura de Andrés de Santa María resultó descontextualizada respecto a las prácticas tanto discursivas de la crítica de arte, como pedagógicas y creativas de la Escuela. Aunque se actualizaron y renovaron las concepciones estéticas y las prácticas creativas, no se verificó un cambio en

¹ Aunque la Escuela se abrió nominalmente en 1902, después de finalizada la Guerra, el funcionamiento efectivo de la misma —como se demuestra más adelante— solo se verificó efectivamente hasta la dirección de Andrés Santa María, en febrero de 1904, cuando se pudieron asegurar las condiciones mínimas de su funcionamiento.

el funcionamiento y la función del arte que revelara el ingreso del campo artístico y cultural a la modernidad artística².

Mediante la revisión de los discursos, se verifican dos funciones principales de la crítica de arte: una crítica de arte que se concibió como protección y, otra, como renovación del campo artístico. Estas funciones no se presentaron en las prácticas discursivas claramente diferenciadas, sino recíprocamente relacionadas: no se trató de posiciones ortodoxas, resultado de rígidos presupuestos teóricos y/o metodológicos, sino más bien prácticas discursivas, cuya operabilidad se verificó en la circulación social de los discursos. Se reconoce además una tercera función, aunque de manera velada, respecto a la Exposición de 1899: la de la confrontación política e ideológica, a través de los discursos de la crítica de arte. Si en el caso anterior esta confrontación se verificó en la calificación o descalificación de Epifanio Garay y Ricardo Acevedo Bernal en términos de la identificación partidista de quienes ejercían la crítica de arte y los artistas, en este caso se verificó en la crítica a la gestión de Andrés de Santa María en la Escuela de Bellas Artes, como una velada crítica política al gobierno tanto de José Manuel Marroquín (1900-1904), como de Rafael Reyes (1904-1909).

Santa María participó en la exposición con una decena de cuadros: *Las lavanderas del Sena* (1887), *El té* (1890), *Los fusileros* (1885), *El baño del bebé* (1904), *Dos marinas*, *La niña a caballo*, *Caballos a la orilla de una ciénaga*, *Bolívar cabalga al frente de sus soldados* y *Los dragoneantes de la guardia inglesa*. Se trató de obras de temática impresionista que incluían, de manera aislada, aspectos de esta corriente; pero, no de obras en la que resultara evidente la técnica, el lenguaje formal y/o la estética impresionista.

² Por lo menos en los términos de la modernidad cultural y artística europea. Esta afirmación se basa tanto en la evidencia histórica sobre la influencia efectiva en las prácticas creativas y pedagógicas, como en el supuesto cultural de que no toda posibilidad cultural y estética que se anuncia en un momento dado, se asimila; en el sentido de que pase a ser parte de las posibilidades culturales cotidianas de la sociedad. Aunque no se comparta del todo los argumentos de los autores, se comparte aquí la idea dominante en la historiografía del arte moderno colombiano de Álvaro Medina, Marta Traba y Germán Rubiano Caballero, acerca de la limitada influencia de Andrés Santa María. Como se demuestra a continuación, las posibilidades estéticas anunciaban “teóricamente” el debate sobre el impresionismo, pero no se tradujeron ni en una transformación radical de las prácticas academicistas ni, menos aún, en una apertura efectiva de las posibilidades estéticas del llamado “público del arte”. Lo anterior revela, una vez más, la necesidad de cotejar continuamente la relación efectiva entre los discursos de la crítica de arte, estas prácticas y estas posibilidades culturales.

El debate estético, generado por la Exposición, se realizó a partir de referencias indirectas visuales y de presupuestos teóricos sobre el impresionismo. Lo anterior, no restó importancia a la función sociocultural que adquirió este debate estético, pues significó la apertura al debate sobre las posibilidades y los límites de lo que, entonces, se consideraban las corrientes modernistas en el medio local; aunque en el contexto europeo el impresionismo se considerara un “arte de museo” ya superado como vanguardia artística. Aunque no se dispone del catálogo de la Exposición, las obras referenciadas en los discursos de la crítica de arte revelan el carácter muy limitado de esta influencia y la necesidad de ponderar la representatividad de los artistas en los que esta influencia resulta relativamente verificable. Si bien, se verificó una relativa actualización de los valores estéticos y una innovación en las prácticas creativas, esta actualización e innovación resulta más preciso caracterizarlas en términos de las tendencias modernistas de finales del siglo XIX y comienzos del XX, que de las vanguardias artísticas europeas de las primeras décadas de este último. No se observa ni una intención de radical ruptura con la tradición artística ni la de postular unos valores estéticos y unas prácticas creativas como únicas posibles, como lo presuponían las vanguardias mencionadas.

3.1 ASPECTOS IDEOLÓGICOS DEL CONTEXTO POLÍTICO, SOCIAL Y CULTURAL: POSIBILIDADES Y LÍMITES DEL CAMPO ARTÍSTICO

A principios del siglo XX en Colombia, el imaginario social sobre lo moderno se conformó en la misma construcción de las “élites modernas”; estas últimas “se construyeron construyendo” este imaginario, y los límites y las posibilidades³ del campo artístico y cultural quedaron inscritas en esta construcción marcada por dos hechos. El primero, el reconocimiento del fracaso de la clase política colombiana para consolidar un proyecto de Estado-nación que asegurara las condiciones de orden político e infraestructura, requeridas para alcanzar tanto la modernización de la producción, como el ingreso al capitalismo

³ De otra parte, las posibilidades del arte y la cultura se relacionaron con: la transformación del proceso de modernización en una nueva forma de colonización económica, en la que los países subdesarrollados quedaron hegemónicamente dominados por los países desarrollados; la persistencia de la importancia de la Iglesia católica, aunque debilitada por el mismo desgaste de la hegemonía conservadora, como elemento estructural de la vida política, social y cultural colombiana; la limitada movilidad social, todavía como reflejo de la idiosincrasia clasista, y el carácter precario de la misma modernización; la persistencia de la concepción elitista de la cultura, dirigida a la distinción, la diferenciación social y la identidad de clase, y la asimilación social y cultural del mismo proceso de modernización, como un proceso urbano prácticamente limitado a Bogotá y Medellín.

moderno internacional. Y el segundo, el consenso entre las élites emergentes de apropiarse de los procedimientos, símbolos y valores del fenómeno de lo moderno, en un proceso que —hacia la década del treinta del siglo XX— maduró en una burguesía industrial, entendida como una nueva aristocracia política, económica, social y cultural.

Las élites inventaron una contradictoria fórmula denominada “conservadurismo político y liberalismo económico”:⁴ una forma *sui generis* de modernidad apropiada, consistente en la elección de ciertos aspectos de la modernidad europea y norteamericana; la omisión de otros, la introducción de unos nuevos y la preservación de otros más contradictorios, respecto a los primeros. Aunque, era la dimensión del fenómeno de lo moderno que gozó de mayor aceptación social⁵, la modernización debió superar múltiples obstáculos:

En todas las etapas del vacilante desarrollo de una élite técnica colombiana pueden percibirse los obstáculos que erigían la estructura social del país y los valores prevalecientes. Sin embargo, también puede apreciarse con claridad que en todo momento la misión de las ciencias y la tecnología fue entorpecida por su inaplicabilidad en el contexto de la inestabilidad política y de la restricción económica del siglo XIX (...). La clara división existente en muchas regiones de Colombia, entre una pequeña aristocracia y una fuerza laboral subordinada, hizo que sobre el trabajo manual cayera una condena infamante que debilitó el interés por las mejoras técnicas e impidió, de maneras diversas, que las dos clases sociales obtuviesen algún conocimiento en el campo de la mecánica. Pero la mecanización también fue obstaculizada por la configuración geográfica del país. La topografía montañosa aisló a los colombianos, tanto entre sí como del resto del mundo, inhibiendo el desarrollo (...). De igual manera, en el siglo XIX la implantación de las ciencias fue impedida, en parte, por una acentuada inclinación hacia las carreras políticas y legal-burocráticas, que se había originado en la tradición española de servicio a la Corona⁶.

⁴ La idea de este dualismo entre “conservadurismo político y liberalismo económico” es tomada del historiador Marco Palacios, específicamente, del texto *Entre la legitimidad y la violencia: Colombia 1875-1994*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2003.

⁵ Para ver la diferenciación entre modernización, modernidad y modernismo, como elementos constitutivos del fenómeno de lo moderno, ver la nota correspondiente a esta diferenciación en el primer capítulo.

⁶ Safford, Frank. *El ideal de lo práctico: el desafío de formar una élite técnica y empresarial en Colombia*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2014, p. 474.

No solo fueron los desfavorables aspectos políticos, debido a la inestabilidad política y a la debilidad económica endémicas de todo el siglo XIX, como las adversas condiciones geográficas del país, lo que retrasó los proceso de modernización; pues, factores sociales y culturales jugaron un papel igualmente importante en este atraso: el rezago colonial de una estructura social altamente jerarquizada y polarizada, los prejuicios sociales que relacionaban lo práctico con la clases bajas, y la inclinación social de las clases altas por las profesiones políticas y burocráticas. Este conservadurismo político y liberalismo económico fue resultado de un acuerdo entre las élites:

Desde el final de la “Guerra de los Mil Días” (...) el proceso básicamente diseñado por [Rafael] Núñez y Rafael Reyes (...) permitió la conversión de las “élites” terratenientes en grupos equipados con los instrumentos y la “modernidad industrial y financiera”, conservando, no obstante las estructuras de las lealtades y los canales de movilidad social tradicionales en su más íntima persistencia (...). Liberales y conservadores continuaron desarrollando su pugna política y su combate electoral como un rito litúrgico, mientras crecía la estructura de la industria protegida⁷.

Y más adelante se precisa: *“el signo más enigmático del periodo, aquello que lo separa de las formas históricas de otras naciones (aun de otras naciones latinoamericanas), es la probada capacidad de la estructura hacendaria para llevar a cabo una ‘modernización’ de su parafernalia, absorbiendo cambios tecnológicos y demográficos sustanciales, sin perder su condición determinante de la estructura social global”⁸.*

Mediante un consenso entre las élites empresariales y políticas del país, se logró sobreponer, a las confrontaciones ideológicas partidistas, los intereses económicos: una modernización *sui generis*, en la que una relativa “revolución económica” se acompañó de una involución social y el proceso de conversión de las antiguas élites a las modernas se realizó manteniendo la estructura social⁹. A pesar del carácter insuficiente y tardío, respecto

⁷ Guillén Martínez, Fernando. *El poder político en Colombia*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana S.A., 2008, p. 428.

⁸ *Ibid.*, p. 429.

⁹ Mediante este consenso, una relativa balanza económica favorable y un estabilidad política mínima se alcanzaron las condiciones de posibilidad para: el desarrollo y consolidación de una economía y una política cafetera; el comienzo del desarrollo de una infraestructura física que posibilitara tanto el comercio interno como externo, una vez reconocida la total insuficiencia de la red vial existente; la definición de la estructura política interna de cada uno de los dos partidos tradicionales que posibilitara un mejor entendimiento entre los mismos y una unidad mínima al interior de cada uno, y una relativa estabilidad monetaria, resultado, en parte, de políticas monetarias estatales. La

a otros contextos latinoamericanos como México, Brasil y Argentina, esta modernización implicó tanto una reconfiguración del mapa productivo en Colombia, como una moderada movilidad social, aunque la mayor parte del país siguiera siendo rural y agraria¹⁰. Fue un proceso de apropiación de la tecnología y de los mecanismos del capitalismo moderno conservando el “alma católica y las actitudes serviles campesinas propias del país”. Se trató de un *conservatismo modernista*, dominante a lo largo de gran parte del siglo XX:

Los valores colombianos se han modificado a medida que el país se ha encauzado hacia la industrialización, pero en lo fundamental no han cambiado. La industria ha adquirido una importancia mucho mayor en la economía de la nación y en las concepciones colombianas acerca del futuro (...). Para una clase de trabajadores asalariados profesionales (...) la meta del desarrollo industrial ha llegado a convertirse en una proyección de sus aspiraciones sociales casi irrealizables. Una parte de la creciente población urbana admira y envidia (...) a los hombres que dominan el destino industrial del país (...). Pero mientras que los industriales y los peritos técnicos poseedores de una educación universitaria gozan de un amplio respeto, continúan actuando en una sociedad que adolece de profundas divisiones sociales. Los técnicos del nivel inferior y los trabajadores manuales aún carecen de estatus (...). Muchas empresas manufactureras se han visto debilitadas por la falta de una dirección vigorosa y activa de parte de sus elegantes administradores, que pertenecen más a una cultura burocrática que a una cultura de taller (...). Gran parte de la clase alta colombiana ya ha obtenido una capacitación técnica, pero los valores aristocráticos continúan influyendo negativamente¹¹.

actividad ejecutiva y legislativa del Estado se orientó a garantizar las condiciones de posibilidad de los procesos de modernización, y las políticas económicas se orientaron, principalmente, en función del sector exportador e importador. La regulación económica adquirió un carácter no contingente, pues pasó a ser una de las funciones ejecutivas del Estado bajo la presión de los grupos empresariales privados.

¹⁰ A principios del siglo XX, en muchos lugares de Colombia no se accedía, ni siquiera de manera mínima, a los efectos y beneficios de la modernización; pues, las condiciones de producción y parcialmente de consumo para las clases media y baja no se diferenciaban estructuralmente de las condiciones coloniales de producción todavía dominantes en muchos sectores. El historiador Marco Palacios establece que los indicadores del proceso de modernización hacia 1910 revelan que Colombia era uno de los países latinoamericanos más aislados del capitalismo internacional y con una de las estructuras económicas más atrasadas. A pesar de los respectivos esfuerzos en la primera década del siglo XX, Colombia tenía unas 22 veces menos kilómetros de red ferroviaria que Argentina y 6 veces menos que México. Tanto la infraestructura vial y comercial, como la estructura burocrática administrativa y fiscal del país, era insuficiente y generaba unos costos y condiciones de transporte totalmente inadecuadas. El carácter excluyente y elitista de los proyectos modernizadores se observa en que la relación costo beneficio no resultaba comparable entre las diferentes clases sociales. La lentitud del proceso de modernización se observa en el carácter negativo de indicadores sociales, como los de analfabetismo (cerca del 60%), escolaridad y vacunación. Sin embargo, el surgimiento de nuevos actores y movimientos sociales, por ejemplo, los movimientos obreros, revela una relativa movilidad social.

¹¹ Safford, *op. cit.*, pp. 502-503.

Los procesos de modernización siguieron asociados a una estructura social reticente al cambio y a una rígida estratificación social que limitó no solo los grados de apropiación de estos procesos, sino los de modernidad y modernismo. Se trató de una forma de modernidad que no implicó la reciprocidad entre modernización, modernidad y modernismo que presupone el fenómeno de lo moderno. Esta contradictoria fórmula se reflejó, además, en la también contradictoria modernidad cultural en la que se intentó una modernidad artística mediante la actualización y renovación del academicismo, por principio, conservadurista.

La continuidad del proceso de reconfiguración de élites¹² —iniciado a finales del siglo XIX— constituyó otro factor social que influyó en la reconfiguración del campo cultural y artístico a principios del siglo XX. Las élites se autodefinieron como el grupo de los “naturalmente elegidos” para ejercer el poder político, social, económico, cultural e intelectual en Bogotá y Medellín, los dos centros por excelencia de los procesos de modernidad, civilización y progreso. Este proceso de reconfiguración derivó en: el surgimiento definitivo de una nueva clase emergente, la burguesía industrial urbana, con la consecuente reconfiguración de la antigua élite política, básicamente constituida por la aristocracia política del siglo XIX; el aburguesamiento siempre creciente de muchos de los comerciantes adinerados y los latifundistas emigrados a Bogotá y Medellín, y la concentración del arte y la cultura en estas dos ciudades, no gratuitamente coincidentes con los dos grandes polos industriales del país. Las élites se comprometieron con la construcción simbólica del imaginario de lo moderno:

A diferencia de lo ocurrido en Europa, en donde los imaginarios de la formamercancía (escenificados en artículos de consumo, publicidad, revistas de modas, películas de cine, formas arquitectónicas, tendencias artísticas, producción científica, etc.)

¹² Aunque se ha mencionado con anterioridad, se requiere precisar aquí la noción de élites. Esta se entiende como los sujetos de los sectores sociales que se legitiman —ante ellos mismos y ante los demás— como los “naturalmente” llamados a ejercer el poder en todas las esferas de este. Así un sujeto puede ser de clase alta en términos económicos; pero, no necesariamente, pertenecer a las élites: no se requiere solamente de capital económico, sino además de capital social y simbólico para que la legitimación se complete. De igual manera, un intelectual —dueño de un gran capital simbólico— requiere también de un capital económico y social para completar esta legitimación. En otras palabras, las élites se presentan y representan socialmente como sujetos relativamente pudientes, cultos y bien relacionados, legitimados para ser la “aristocracia del poder”. Cfr. Zuluaga, María del Pilar. “El tiempo libre de las élites bogotanas, 1880-1910”. En: Rodrigo Hernán Torrejano (ed.). *Cuatro ensayos sobre la historia social y política de Colombia en el siglo XX*. Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2007, pp. 7-20 y Germani, Gino *Sociología de la modernización: estudios teóricos, metodológicos y aplicados a América Latina*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1969.

se fundaban en procesos de racionalización ya consolidados, en Colombia —y seguramente en muchos otros países de América Latina— la escenificación simbólica del capitalismo industrial precedió a la implementación estatal de la economía capitalista, que tuvo lugar apenas hacia finales la década de los treinta (...) la escenificación de un capitalismo imaginario, que aún en medio de la hegemonía católica y conservadora, anuncia y prepara las subjetividades que necesitará posteriormente el capitalismo “real” (...) entender el modo en que diversos actores sociales empiezan a identificarse simbólicamente con un estilo de vida capitalista para el cual no existían todavía las condiciones materiales. Es en esta identificación imaginaria que se van formando los “sujetos” que harán posible que el capitalismo se convierta (...) en la forma hegemónica de producción en Colombia¹³.

A principios del siglo XX, este proceso de escenificación simbólica corrió a cargo de estas élites modernas, por lo que no resulta posible afirmar que no hubo transformaciones culturales importantes en Colombia ni que la llegada final del capitalismo moderno, como de la consecuente industrialización, no presupuso una previa construcción simbólica. Por el contrario, se reconoce un proceso simbólico real en el sentido de que ayudó a transformar la realidad política, social y cultural que, gradualmente, emigraría desde un capitalismo industrial “imaginado” a uno “real”, cuando las élites modernas no solo dieron continuidad, sino que aceleraron y aseguraron el propio proceso de configuración, iniciado a finales del siglo XIX. Este proceso de reconfiguración social de las élites modernas, a la vez, implicó la transformación de las ciudades que pretendían ser modernas:

A las antiguas familias, que se sentían consustanciadas con las tradiciones de la ciudad, se agregaron grupos heterogéneos que aquéllas juzgaron advenedizos; y el contacto trajo a la larga una renovación de las costumbres cotidianas, en las que se notó una creciente tendencia a imitar las formas de vida que prevalecían en las grandes ciudades de Europa. Quedó relegado a la vida provinciana el pasado colonial y patricio, del que sólo de vez en cuando volvía el perfume hacia las grandes capitales para alimentar la nostalgia de la paz perdida. Pero las capitales y las ciudades que se

¹³ Castro Gómez, Santiago. “Señales en el cielo, espejos en la tierra: la Exhibición del Centenario y los laberintos de la interpelación”. En: Santiago Castro Gómez y Eduardo Restrepo (eds.). *Genealogías de la colombianidad*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana e Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, 2008, pp. 224-225.

enriquecían no querían la paz sino el torbellino de la actividad que engendraba riqueza y que podía transformarse en ostensible lujo (...). El adecuado marco del lujo pareció a todos los snobs (...) parisiense. Poco se parecía a ese escenario el viejo casco colonial de las ciudades latinoamericanas. El ejemplo del barón de Haussmann y de su impulso demoledor alimentó la decisión de las nuevas burguesías que querían borrar el pasado, y algunas ciudades comenzaron a transformar su fisonomía: una suntuosa avenida, un parque, un paseo de carruajes, un lujoso teatro, una arquitectura moderna, revelaron esa decisión aun cuando no lograran siempre desvanecer el fantasma de la vieja ciudad. Pero las burguesías podían alimentar sus ilusiones encerrándose en los ambientes sofisticados de un club hermético o un restaurant de lujo. Allí se anticipaban los pasos que transmutarían a “la gran aldea” en una moderna metrópoli¹⁴.

Las élites antiguas, asociadas al periodo colonial y republicano temprano, fueron desplazadas por las élites modernas, como las respectivas memorias sociales sucedidas por el imaginario urbano moderno, creado mediante edificios de estilos modernistas, parques, avenidas, centros comerciales, tiendas y clubes de moda¹⁵. El carácter inicial de advenedizos, asociado a la élites modernas, dio paso al de los “nuevos y naturales ciudadanos” del mundo moderno, cuyo liderazgo político, económico, social y cultural se volvería incuestionable. Se verificó así un cambio en el imaginario social de la vida urbana:

¿Las cosas son lo que significan o son lo que deseamos? Esta es la pregunta que se desliza por debajo de la mirada a los cambios ocurridos en nuestras ciudades en los alrededores de 1900, años de transformaciones en la sociedad republicana nacional y en el modo de vida urbano (...) sondear en el sentido de la ciudad, porqué los cambios ocurridos hacia fines del siglo XIX van más allá del lenguaje, provienen del deseo, del anhelar una ciudad imaginada o conocida por referencias y un determinado modo de vida en ella, a diferencia de los significantes formales que surgen del mundo de la razón¹⁶.

¹⁴ Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2011, p. 249.

¹⁵ Cfr. el trabajo, anteriormente citado, de Zuluaga, María del Pilar y el de Cendales Paredes, Claudia. “Creación y significado de los parques públicos en Bogotá: un análisis desde finales del siglo XIX hasta 1930”. Revista *Arquitextos*. [En línea]. No 138.07 (año 12), 2011. Disponible en <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.138/4135> [consultado en enero de 2015].

¹⁶ Pergolis, Juan Carlos. *Actualización republicana en tres ciudades colombianas: Bogotá, Cartagena y Medellín a principios del siglo XX*. En revista *Tactos*, No. 4, 2000, pp. 63.

Se generó una tensión entre la realidad vivida —objeto de la representación— y una realidad imaginada —objeto de la creencia— que operó como un agente social en los procesos de progreso, modernidad y civilización. Las élites locales se enfrentaron tanto a las contradicciones que implicaban los procesos locales de apropiación de la modernidad, como al “complejo psicológico” que implicaba reconocer el atraso de estos procesos, respecto no solo a Europa y Norteamérica, sino incluso de otras ciudades latinoamericanas. Se debatieron entre la realidad construida y vivida y la realidad por construir e imaginada en gran medida. Si bien, no podía negarse que el proceso de modernización se había iniciado, tampoco podía negarse la persistencia de las contracciones sociales que no solo retrasaban los procesos locales de apropiación de la modernidad, sino que también posibilitaban la preservación de una estructura social que supuestamente se pretendía superar.

Uno de los aspectos “ambiguamente modernos” era la consideración social del arte y de la cultura reflejada en la crónica situación precaria de la Escuela de Bellas Artes a inicios del siglo XX. Después de más de una década y media de funcionamiento de la Escuela, esta situación demostraba la diferencia entre la relativa legitimidad social del arte academicista, por parte de las élites modernas, y los problemas de la viabilidad y sostenibilidad de la misma como academia estatal y símbolo de modernidad, civilización y progreso. La superación del tradicional carácter contingente y circunstancial del funcionamiento de la Escuela —desde su fundación en 1886— se convirtió en el mayor desafío para los respectivos directores, quienes se enfrentaron a dos problemáticas. Por una parte, a la falta de una sede propia de la Escuela que garantizara la disponibilidad permanente de un edificio más allá de las cambiantes condiciones políticas y de orden público, como de presupuesto que, desde la fundación, habían afectado su funcionamiento¹⁷. Y por otra, al funcionamiento de la Escuela en edificios asignados por el Gobierno que no habían sido diseñados para las

¹⁷ No obstante, esta situación no era exclusividad de la Escuela de Bellas Artes, como lo señala el historiador Juan Carlos Pergolis: “Para entender ese fin de siglo [XIX] en Colombia, en sus ciudades y su arquitectura, hay que referirse a la inestabilidad política —de todo ese siglo— y al empobrecimiento consecuente con las luchas internas y las guerras (...). También hay que considerar el decreto de desamortización de bienes manos muertas de 1861, durante el gobierno de Mosquera, que permitió al Estado entregar edificios de propiedad religiosa con excepción de los templos; expropiación que resolvió la necesidad de construcción de edificios públicos, que con el limitado presupuesto estatal no se podían llevar a cabo (...) esta situación relegó hasta bien entrado el siglo XX la construcción de edificios que suplieran las demandas de las viejas construcciones religiosas coloniales”. Pergolis, Juan Carlos, “Actualización republicana en tres ciudades colombianas: Bogotá, Cartagena y Medellín a principios del siglo XX”. En revista *Tactos*, No. 4, 2000, pp. 63- 64.

actividades propias de una escuela de arte¹⁸. El historiador y crítico Álvaro Medina señala la situación de la Escuela a inicios del siglo XX:

Mientras la beligerancia desatada por la Guerra de los Mil Días se mantuvo, la Academia [Escuela] Nacional de Bellas Artes permaneció clausurada. Reabierta en 1902 (...) fueron sus fugaces directores hasta 1904, los pintores Ricardo Moros Urbina, Ricardo Acevedo Bernal (...) los recursos fiscales del gobierno eran tan escasos, que la escuela tuvo durante los dos primeros años de la postguerra civil una vida nominal antes que real (...). A comienzos de 1904 la institución era un verdadero desastre en sus aspectos académico y docente (...) y el estado general de las instalaciones era (...) deplorable (...). El informe oficial del ministro de Instrucción Pública en que se consignó este inventario de destrucción recomendaba, entre otras cosas, que “muy conveniente sería también pintar (...) para cubrir el lastimoso estado de deterioro y desaseo en que lo dejaron las fuerzas militares que lo ocuparon durante la guerra” (...). La inmediata consecuencia de esa inspección oficial fue que el gobierno de José Manuel Marroquín procedió con una celeridad sorprendente (...) a nombrar como director de la escuela a Andrés Santamaría y a completar la nómina de personal docente a su cargo¹⁹.

El proceso de reapertura y el inicio de la rehabilitación de la Escuela de Bellas Artes tomó casi un año y medio —después de finalizada la Guerra de los Mil Días en noviembre de 1902— en los que la misma solo funcionó nominalmente. La apertura efectiva se verificó con el nombramiento —mediante el decreto número 137 del poder Ejecutivo— de Andrés de Santa María, el 11 de febrero de 1904, como director de la Escuela. Este dilatado tiempo revela debilidad de las élites para presionar y realizar la rehabilitación de la Escuela y del campo artístico y cultural²⁰. Mediante este nombramiento, se intentó tanto dejar fuera de

¹⁸ No se contaba con un edificio dotado de salones de clase, talleres (de pintura, escultura y modelado), depósitos de materiales y recursos pedagógicos (modelos y esculturas de yeso), salas de conferencias y una sala para la colección de arte. Esto fue una situación crónica de la Escuela de Bellas Artes. La primera sede —en la que se inició clases el 10 de abril del 1886— fue el Colegio de San Bartolomé (en la esquina suroriental la Plaza de Bolívar). La segunda sede a partir de 1887 fue el edificio del Convento de la Enseñanza (calle 11 con carrera 6). A partir de 1910, la tercera sede fue el Pabellón de Bellas Artes en el Parque de la Independencia. En 1933, la sede era la antigua sede de la Escuela de Ingeniería, situada en la carrera quinta con calle décima. Posteriormente, y seguramente ocupando antes otras sedes, la Escuela se trasladó al claustro de Santa Clara donde permaneció hasta 1964, cuando se trasladó, finalmente, a la Ciudad Universitaria de Bogotá, al edificio que hoy se conoce como Escuela de Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional. Se requirieron casi ochenta años para que la Escuela tuviera un edificio “moderno” más o menos adecuado para ser una escuela de arte y para que no tuviera que adaptarse a edificios públicos de corte colonial o republicano, en el mejor de los casos.

¹⁹ Medina, Álvaro. *Procesos del arte en Colombia*. Instituto Colombiano de Cultura y Biblioteca Básica Colombiana. Bogotá: Editorial Andes, 1978, pp. 77-78.

²⁰ Cfr. Samper Ortega, Daniel. *Breve historia de la Escuela Nacional de bellas Artes: iniciación de una guía del arte colombiano*. Bogotá, Imprenta Nacional, 1934. Álvaro Medina señala que la Academia de Bellas Artes —fundada en 1902, y claramente diferenciada de la Escuela de Bellas Artes— constituyó un nuevo intento privado de fomentar socialmente el arte y la literatura, mediante conferencias,

duda la legitimidad académica y artística del nuevo director, como aprovechar las relaciones sociales privilegiadas, resultado del origen social, económico y político del mismo. El historiador y crítico Eduardo Serrano realiza un balance de la gestión de Santa María como rector de la Escuela entre febrero de 1904 y agosto de 1910: *“Durante los ocho años que Santa María permaneció al frente de la institución, se desempeñaron como profesores los más destacados artistas de la época (...). La enseñanza artística, en consecuencia, fue objeto de nuevas consideraciones por parte de Santa María, quien antepuso su convicción de una absoluta libertad creativa, al limitante conservadurismo de los círculos académicos que imperaban en el país”*²¹.

Y más adelante se enfatiza:

Aunque esporádicamente se había tratado antes el desnudo en Colombia (...) es sólo gracias a la intervención de Santa María que el tema puede trabajarse con absoluta libertad. La anécdota [sobre la autorización de la clase con modelos desnudos en la Escuela] pone de presente el cambio de mentalidad que trajo consigo su nombramiento y constituye otra prueba de que bajo su dirección la Escuela Nacional de Bellas Artes tuvo uno de esos momentos —inspirados, fecundos, de verdadera actualización en cuanto a sus objetivos y metodología— que la empujaron hacia el siglo XX. Su currículo (...) sin ceder en cuanto a metas de excelencia y de creatividad, se había conformado teniendo en cuenta el medio colombiano y considerando sus necesidades artísticas²².

Se asume el éxito de la gestión de Santa María, la transformación efectiva de las posibilidades estéticas del medio y el cambio de las prácticas pedagógicas academicistas, como también una efectiva introducción de la Escuela en la modernidad artística. No obstante, esta transformación y el debate estético sobre el impresionismo que despertó la Exposición no pueden asumirse como indicadores de una necesaria transformación del

concursos y publicaciones y exposiciones. Asimismo, señala el intento de resucitar esta academia en 1909, mediante la fundación de la Sociedad Colombiana de Bellas Artes que funcionó por cuatro años y realizó tres importantes exposiciones en los años de 1910, 1911 y 1912. La aparición de estas instituciones privadas de fomento artístico y cultural señala tanto la debilidad del medio sociocultural, como una estrategia ideológica para lograr un relevo en la dirección de la Escuela de Bellas Artes: una práctica de fomento cultural y artístico con un evidente trasfondo político que señala el frecuente desdibujamiento y la interacción de las prácticas, creativas, discursivas y políticas del arte.

²¹ Serrano, Eduardo. *Andrés de Santa María: pintor colombiano de resonancia universal*. Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá y Novus Ediciones, 1988, p. 61.

²² *Ibid.*, p. 62.

medio artístico y cultural. En efecto, después de la gestión modernista de Santa María como director de la Escuela, entre 1904 y 1911, los siguientes directores tuvieron un perfil claramente academicista hasta la década de los treinta, como en los casos de Ricardo Acevedo Bernal, Ricardo Borrero Álvarez, Francisco A. Cano y Roberto Pizano, demostrando que no todas las posibilidades culturales y artísticas anunciadas llegan necesariamente concretarse²³.

Aunque, estas posibilidades estéticas y artísticas fueron planteadas y parcialmente realizadas —en medio del inicial vertiginoso impulso “modernizador” del gobierno de Rafael Reyes—, el conservadurismo del medio sociocultural tuvo la capacidad de reabsorber —a mediano y largo plazo— el poder crítico inicial de estas nuevas posibilidades. Pese a que se renovó, parcialmente, en términos estéticos y artísticos, el academicismo siguió siendo la forma hegemónica que no solo definía la enseñanza, la producción artística profesional y el gusto estético del llamado “público del arte”, sino que seguía siendo acorde a la función social presupuesta por las élites para el arte y la cultura. Al mismo tiempo que se intentaba asegurar la rehabilitación de la Escuela y del medio artístico mediante una figura privilegiada en términos estéticos, culturales, sociales, económicos y políticos, la figura de Santa María portaba el germen de la actualización y la renovación estética y artística del academicismo, sin que ello significara que el medio artístico, social y cultural las asimilara a largo plazo²⁴. Finalmente, el medio configuró una solución eclecticista a la manera de un “academicismo modernista” o mediante la introducción de ciertos aspectos aislados del modernismo artístico en el academicismo tradicional. Resultó posible variar y ampliar los lenguajes formales, actualizar las temáticas en la representación y recrear los géneros artísticos, sin cambiar estructuralmente el sentido y la función social del arte: un neoacademicismo que, finalmente, se impuso en las prácticas académicas y profesionales de artistas como Acevedo Bernal, Ricardo Borrero Álvarez y Francisco A. Cano y que, posteriormente, —en la década del

²³ A diferencia de la comprensión que es intelectual, consciente y teórica, la asimilación cultural de un determinado hecho —en este caso artístico y estético— implica que los sujetos lo incorporan a las posibilidades existenciales cotidianas, es decir, pasan a ser parte de la vida de los individuos y las colectividades sociales. De este modo, resulta posible comprender e incluso aceptar inicialmente una determinada posibilidad cultural que finalmente —por muy diferentes razones y/o motivos— no llega a ser asimilada culturalmente por los sujetos sociales.

²⁴ El desgaste de Santa María correspondía al del gobierno del presidente Rafael Reyes que el primero respaldaba, al desempeñar un cargo público estatal como el de director de la Escuela de Bellas Artes. Este desgaste explica, parcialmente, la siempre creciente resistencia social y cultural a las posibilidades culturales y artísticas abiertas por esta actualización y renovación planteada —muy parcialmente concretada— por Santa María.

veinte del siglo XX— se recreó en el carácter conservadurista y reaccionario del llamado neocostumbrismo.

Al mismo tiempo, la consolidación de la pintura de paisaje²⁵ como género pictórico legítimo obliga a matizar las anteriores afirmaciones sobre este “academismo modernista”, pues constituyó una ampliación de las posibilidades estéticas y las prácticas creativas, como una respuesta a la problemática de la cultura y del arte nacional enfrentado a las tensiones entre academicismo y modernismo, y entre lo nacional y lo foráneo:

La pintura de paisajes apareció en el país, en parte como consecuencia, y en parte como reacción contra el modernismo que representaba en el medio colombiano el trabajo de Santa María. Como consecuencia, porque sólo al cuestionar el artista la vigencia de los temas graves y solemnes se abriría campo a la interpretación de la naturaleza. Y como reacción, porque la pintura de panoramas y parajes presenta el primer empeño consciente en Colombia de referirse a lo local, a lo particular, a lo propio, en clara contraposición al extranjerismo que significa el modernismo como aproximación pictórica²⁶.

Por una parte, la pintura de paisajes portaba una “oculta crítica” al carácter normativo propio del arte academicista, posibilitando una relativa apertura, mediante la actualización formal y conceptual de las prácticas creativas y los valores estéticos. Y por otra parte, la posibilidad de introducir, operativamente, contenidos ideológicos nacionalistas dejó fuera de duda la pertinencia cultural de este género pictórico. En efecto, se reconoce la importancia cultural y estética de la llamada Escuela de la Sabana en la consolidación de la pintura de paisaje:

[Se reconoce] la existencia de un movimiento pictórico en Colombia que se inicia en 1894 y cuyo auge se extiende hasta 1934 (...) el primero en la historia del país (...) que

²⁵ Esta consolidación se manifiesta en múltiples aspectos: la consolidación de la cátedra de paisaje en la Escuela de Bellas Artes; la aparición de artistas dedicados a la pintura de paisaje; la siempre creciente participación del género pictórico de la pintura de paisajes y la premiación del mismo en las exposiciones tanto de la Escuela de Bellas Artes como nacionales, y la referencia de la crítica de arte a las exitosas ventas de obras de paisaje en el público de estos eventos. No obstante, esta demanda de pintura de paisaje por parte del “público del arte” también demuestra que el consumo del arte se orientaba mucho más a lo decorativo y a la actitud esnob de quienes lo consumían.

²⁶ Serrano, *Op. cit.*, pp. 46-47.

da inicio a un arte basado en la experiencia vital de los colombianos (...) sus integrantes se apoyaban en la espectacularidad, misterio, serenidad, armonía y singularidad de la geografía colombiana, pero con el fin primordial de producir placer estético y de insertar su producción en la historia de la pintura de paisajes (...). Estilísticamente sus obras varían entre el academismo que personifican Llanos y Tavera, y el "expresionismo" o modernismo que ejemplifican las obras de Santa María y González Camargo. Pero los trabajos de todos los artistas (...) permiten reconocer, en mayor o menor número y grado, aspectos de una y otra tendencia (...). Los trabajos de los artistas que la conforman abrieron el camino para la aparición de los cambiantes movimientos vanguardistas (...) convirtiéndose de esta manera el paisajismo en el primer "ismo"²⁷.

Se reconoce el eclecticismo de la llamada Escuela de la Sabana en la coexistencia de dos tendencias estéticas opuestas, la academicista y la modernista. La intención realista no se manifestó en la intención de representar de la manera más directa posible la experiencia de la realidad²⁸, sino que se limitó a la actualización y ampliación de las temáticas de representación, y a un verismo reflejado en la precisión del detalle y la descripción de determinados aspectos de lo natural. Estos sentimientos de "amor, admiración, espectacularidad, misterio, serenidad, armonía y singularidad" ante la naturaleza y esta intención de producir placer estético imposibilitaron la representación de aquel tipo experiencia directa de la naturaleza, y posibilitaron la recreación de la concepción clasicista de la creación artística como manifestación de la sensibilidad y la corrección moral del artista. Esta recreación se verifica al reconocer la Escuela de Barbizon como una de las fuentes de la Escuela de la Sabana:

Los valores propugnados por la Escuela de Barbizon se convertirían en poco tiempo en la base del academismo de la pintura de paisajes (...) siendo apenas lógico

²⁷ Serrano, Eduardo. *La Escuela de la Sabana*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá y Novus Ediciones, 1990, pp. 9-10.

²⁸ El historiador Giulio Carlo Argan explica el sentido y el fundamento estético de esta intención realista: "*En 1847, Courbet había anunciado su programa: realismo integral, enfrentamiento directo con la realidad, al margen de cualquier poética preconcebida. Era la superación, al mismo tiempo, de lo "clásico" y de lo "romántico" como poéticas dirigidas a mediatizar, condicionar y orientar la relación del artista con la realidad (...) el problema que se planteaba era el de abordar la realidad sin apoyo de esas poéticas, liberar a la sensación visual de cualquier experiencia o noción adquirida y de cualquier actitud preconcebida que pudiese prejuzgar su inmediatez, y al trabajo pictórico, de cualquier regla o costumbre técnica que pudiera comprometer esa reproducción [de la realidad] a través de colores*". Argan, Giulio Carlo. *El arte moderno: del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid, Ediciones Akal S.A., 1998, p.68. El realismo se asume como una actitud ante realidad por parte del sujeto que encuentra los medios de la representación en la experiencia misma de observar y de pintar. En consecuencia, no se refiere a un estilo artístico determinado que, supuestamente, sirve para representar la realidad "tal como es", sino más bien una actitud dirigida a representar la realidad "tal como la experimenta" el pintor-observador en un momento y un espacio específicos.

suponer que un artista como Luis de Llanos, proveniente de un país sin una fuerte tradición paisajista como España, se hubiera familiarizado con ellos en sus tiempos de estudiante. Los (sic) cierto de todas maneras es que su obra presenta por primera vez en Colombia el tipo de emocionada respuesta ante el paisaje de Rousseau y sus compañeros, así como su convencimiento de que la representación de la naturaleza es uno de los más válidos y enriquecedores objetivos del arte (...). Es notorio, así mismo, que sus óleos y acuarelas obedecen al deseo de plasmar con precisión y detalles, pero con efectos poéticos e inocultable admiración, los recién descubiertos prodigios de la naturaleza americana. Su trabajo permite entrever sorpresa, fascinación, entusiasmo²⁹.

La participación en el proceso creativo de este “tipo de tipo de emocionada respuesta”, estos “efectos poéticos e inocultable admiración” y esta “sorpresa, fascinación, entusiasmo” confirman tanto la imposibilidad de una directa representación de la experiencia de la naturaleza, como la implícita introducción de la concepción clasicista de la creación artística. Se reconoce que la influencia de la tendencia academicista —correspondiente a la pintura de paisaje de Luis de Llanos— dominó sobre la tendencia modernista —correspondiente a la pintura de paisaje de Santa María—, como lo revela la obra de los principales artistas paisajistas de principios del siglo XX. Estos fueron Jesús María Zamora, Ricardo Borrero Álvarez, Roberto Páramo, Eugenio Peña, Pablo Rocha, Luis Núñez Borda, Ricardo Moros Urbina, Rafael Tavera, Coriolano Leudo y Miguel Díaz Vargas, con la posible única excepción de Fídolo Alfonso González Camargo. La obra de los primeros revela un sustrato ideológico:

Es fácil (...) percibir el ánimo nacionalista que impregna la totalidad de su producción, puesto que todas sus obras pueden calificarse como exaltaciones, loas o himnos a la belleza del país. También coinciden en su concepción del paisaje dentro de parámetros que se pueden calificar como “naturalismo romántico”, ya que la precisión de sus pinturas se halla con frecuencia matizada de un poético idealismo. Y en unas obras más que en otras, pero en la mayoría, es posible percibir algunas miras modernistas, libertad cromática, arriesgada composición, o pincelada cargada y visible³⁰.

²⁹ Serrano, *Op.cit.*, p. 28.

³⁰ *Ibid.*, p. 33.

La representación pictórica de un sentimiento nacionalista —resultado de la experiencia de la geografía nacional y manifestado de manera idealista y/o romántica— se manifestó en estos “himnos a la belleza del país” y mediante este “naturalismo romántico”, referido a la precisión verista del detalle y a la descripción de los objetos naturales, como a la mediación de esta experiencia resultado de este “poético idealismo”. Resultó imposible una representación realista, y la realidad del paisaje se redujo a la apariencia de lo natural omitiendo las dimensiones sociales y culturales del paisaje, dado que el carácter problemático de las mismas, necesariamente, contrariaría el carácter idealista y/o romántico mencionado. Se trató de una respuesta eclecticista a la necesidad cultural tanto de actualizar el academicismo, como de proponer “innovaciones modernistas” que no solo ampliaran las posibilidades de consumo del arte entre las élites, sino que también resultaran acordes con el “buen gusto” de las mismas.

Esta tensión entre realismo, idealismo y romanticismo no fue exclusividad del campo de las Bellas Artes y, en el campo literario, el problema del paisaje superó el ámbito del tema y la motivación creativa literaria, y se convirtió en un problema cultural y político:

La discusión en torno al paisaje separó a escritores realistas, decadentes, parnasianos y aquellos que defendían la validez de la novela psicológica en América. El pensamiento de Taine sobre el arte y su medio tuvo mucho que ver con la conciencia y la apropiación del paisaje americano, de la pujante naturaleza tropical y de la exuberancia del entorno como banderas de una literatura nacional. Poder evidenciar la existencia de un paisaje con características propias en la literatura le daba una identidad como nación y le permitía establecer una diferencia con la cultura europea³¹.

Por una parte, esta noción de la “pujante naturaleza tropical y de la exuberancia del entorno” sugería la posibilidad de describir la supuesta identidad del paisaje nacional, básicamente, en términos de unas condiciones dadas: el país no había sido favorecido de “manera divina”, en términos de riqueza económica, pero sí de riqueza natural. Y por otra

³¹ Arango Restrepo, Sofía Estela y Fernández Uribe, Carlos Arturo. *Fundamentos estéticos de la crítica literaria en Colombia: finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquía, 2011, p.33.

parte, el énfasis en esta identidad del paisaje local servía para marcar una diferencia y enfatizar una supuesta ventaja respecto al paisaje europeo.

En el campo de la literatura, esta discusión sobre el paisaje también tuvo lugar, y la influencia de la crítica literaria en la crítica de arte se verificó no solamente en la presencia de muchos literatos poetas y/o críticos literarios³² en la práctica de la segunda, sino también, en la existencia de un sustrato relativamente común de ideas, valores, problemáticas, presupuestos e intereses estéticos y culturales. Además, el debate sobre las posibilidades y los límites del modernismo, en el campo de la literatura local, antecedió al respectivo debate en el campo de la crítica de arte, operando como un agente y un factor del mismo³³.

De manera similar a la crítica de arte, la crítica literaria de finales del siglo XIX estuvo centrada en la problemática de la creación de una literatura que respondiera a los requerimientos tanto de actualidad y modernidad como de nacionalidad e identidad. En consecuencia, la crítica literaria se centró en: la noción clasicista de belleza, la relación entre pensamiento religioso y estético, la autonomía del arte y del artista, la dimensión ética y moral del arte, la dialéctica entre el arte y el contexto sociocultural, la pertinencia cultural y las posibilidades estéticas del realismo (denominado naturalismo en el campo literario), las diferentes formas que adoptaba el idealismo, la creación del público lector y del público especializado de la literatura, la función social de la literatura, y el dominio de lineamientos teóricos de autores como Hipólito Taine y Herbert Spencer. Los investigadores Sofía Stella Arango Restrepo y Carlos Arturo Fernández Uribe establecieron las tendencias teóricas dominantes del debate sobre el modernismo literario:

Se plantean cuatro líneas fundamentales. En primer lugar, la defensa de las ideas clásicas y académicas (...). En segundo lugar, la influencia del positivismo que se

³² La investigadora Sofía Stella Arango Restrepo reconoce la constante influencia de la crítica literaria en la crítica de arte: "*La crítica en el campo de las artes plásticas en Colombia estaba en manos de los intelectuales más destacados de la época del campo de la crítica literaria. Se pueden mencionar algunos nombres, como los de Baldomero Sanín Cano, Ricardo Hinestrosa Daza, Max Grillo, Rafael Pombo y Antonio Gómez Restrepo. La tendencia de que la crítica pictórica fuera ejercida por críticos del campo de la literatura se mantuvo prácticamente hasta mediados del siglo XX*". Arango Restrepo, Sofía Stella. "Realismo vs. Modernismo en el arte colombiano". En *Revista Artes*, No. 6, volumen 3 (enero-junio), 2004, p. 125.

³³ En los dos casos, los debates se concentraron en los centros artísticos y culturales dominantes a finales del siglo XIX y comienzos del XX: Bogotá y Medellín. Lo anterior demuestra no solamente el vínculo entre las élites burguesas —en pleno proceso de formación— y el modernismo, sino además, las limitaciones del campo literario y del campo artístico para definirse como centros de un arte nacional que, en realidad, representaba solamente a estas dos ciudades.

descubre tanto en la versión inglesa de Spencer, de corte más filosófico, como en la francesa de Taine, esta última identificada con una visión sociológica del arte. En tercer lugar, una línea (...) que defiende un pensamiento realista-naturalista, que permite la expresión del medio en que se vive, imprimiendo un carácter de lo propio; es un pensamiento con elementos del positivismo de Taine, y el realismo de Zola. Por último, el simbolismo y el decadentismo, que defendían lo íntimo y ambiguo del espíritu humano, pero que al mismo tiempo planteaban una mayor apertura de la literatura en el país³⁴.

De manera similar al caso de las Bellas Artes, el debate giró en torno a las tensiones generadas por los dualismos como los de la tradición y lo nuevo, lo moderno y lo antiguo, el realismo y el simbolismo, lo real y lo ideal, lo local y lo global, lo abstracto y lo concreto, lo individual y lo colectivo, y, lo propio y lo extranjero. Asimismo, fluctuó en la tensión entre una posición tradicionalista de corte academicista y localista y una posición modernista de corte vanguardista y cosmopolita.

En primer lugar, la corriente clasicista se enfocó en los siguientes supuestos y problemáticas: la fuente fundamental e inobjetable de la creación literaria era las tradiciones tanto clásica griega y romana, como el academicismo español contemporáneo; el seguimiento, recreación y actualización de los modelos formales y valores estéticos literarios de estas tradiciones como única posibilidad de una creación literaria significativa; la existencia de una unión espiritual y cultural innegable e indisoluble entre la cultura colombiana y la española; la idea de que la lengua española era el signo inequívoco de esta unión; la negación de cualquier tradición cultural contemporánea diferente a la española, como fuente de la cultura local; el dominio de valores estéticos absolutos, como el de la belleza, autónomos respecto al medio y a la cultura; el dualismo entre contenido y forma, bajo el supuesto de que la segunda era un instrumento del primero; el precepto de que la función social de la literatura implicaba una función moral, aunque no se redujera a ella; y el supuesto de que la decadencia de la literatura contemporánea era resultado de la ruptura de las tendencias modernistas tanto con los valores y modelos tradicionales del arte como con la literatura y la cultura clásicas y españolas.

³⁴ Arango Restrepo y Fernández Uribe, *Op. cit.*, p.14.

En segundo lugar, la corriente positivista se concentró en: la posibilidad de trasladar métodos y/o presupuestos epistemológicos de las ciencias naturales a las sociales, la posibilidad de basar los juicios culturales y estéticos en criterios objetivos y verificables, la indisoluble relación entre ciencia, arte y progreso, la posibilidad tanto de comprender los hechos sociales bajo la lógica científicista de los hechos naturales, como de mostrar la realidad sin mediaciones; la aplicación de los preceptos científicistas de objetividad, no subjetividad, origen, causalidad, estado, secuencialidad y determinación al análisis de los fenómenos culturales; el dominio del evolucionismo como explicación fundamental del cambio en las ciencias naturales como sociales; la imposibilidad de una ruptura total con la tradición en la generación de nuevos fenómenos literarios y artísticos, y la imperativa necesidad de generar métodos para analizarlos; la concepción determinista y causal de la relación entre el medio de producción —concebido como una realidad concreta, verificable y analizable— y la obra literaria particular; la importancia del medio en la configuración de una literatura y un arte nacional que manifestara una autonomía e independencia cultural, intelectual y política, y la implícita aceptación del pensamiento estético de Hipólito Taine y Herbert Spencer como fuentes teóricas fundamentales.

En tercer lugar, la corriente de corte realista se enfocó en: la concepción de que los procesos políticos, sociales y culturales correspondían a los principios de la realidad objetiva, la influencia de los principios evolucionistas como los de adaptación al medio y vitalidad, la necesidad tanto de separar los conceptos y los valores estéticos de la cuestiones morales, como de considerar valores estéticos diferentes a la belleza; la necesidad de crear un arte y una cultura propias que sirvieran como medios tanto de consolidación de la identidad nacional, como de vinculación con el mundo moderno; el cambio de la noción de verdad en relación con presupuestos estéticos idealistas a la de verdad en relación con la capacidad de revelar las realidades sociales con todas sus crudezas y contradicciones; la necesidad en la creación literaria de un lenguaje directo y no idealizado que resultara accesible a más sustratos sociales, la identificación de belleza con la misma forma literaria y no con valores estéticos idealistas abstractos, el protagonismo de la obra del escritor Tomás Carrasquilla (1858-1940) en el debate sobre el papel del naturalismo y del escritor francés Émile Zola (1840-1902) en el debate de la influencia de

este último en el país; las concepciones de lo real y la objetividad en relación con el medio, el clima, el paisaje y los personajes sociales concretos; el cuestionamiento de si la fuente del naturalismo local debía ser el naturalismo francés o el español, el proceso experimental de los escritores naturalistas para expresar “lo propio” y hacerse conscientes de lo que constituía la nacionalidad, y la identificación entre lograr esta expresión e insertar la literatura nacional en la tradición de la literatura moderna occidental.

Y en cuarto lugar, la corriente de corte modernista se centró en: la actualización del debate mediante autores modernistas, revistas y periódicos literarios foráneos; la convicción de que resultaba posible ser nacional, sin renunciar a una dimensión universal; la idea de la autonomía del arte como la posibilidad de generar los valores y concepciones *desde y para* el mismo y el consecuente abandono de la función moralizante del arte; la vinculación del arte y la cultura moderna con el progreso y la civilización; la defensa de la idea del genio y de los valores asociados al mismo, como los de originalidad y subjetividad; la concepción del modernismo como la forma la prototípica de creación en libertad y del “espíritu moderno”; la posibilidad de nutrirse en la creación literaria y artística de las fuentes de la tradición clásica, sin que esto implicara el seguimiento de modelos de supuesto valor absoluto; la parcial identificación del modernismo con el formalismo esteticista, a la vez, asociado a las tendencias parnasiana y decadentista; la idea de que el problema de la perfección de la forma no era un mero esteticismo; la posibilidad de conciliar las tradiciones clásicas con el “espíritu y las formas de ser” latinoamericanas, la concepción de las tendencias modernistas como manifestación de una supuesta decadencia moral y cultural que, además, resultaba extranjerizante; la idea de que esta supuesta decadencia sería superada, tanto como serían olvidados los movimientos modernistas en las tradiciones literarias occidentales; el giro de algunos críticos desde las fuentes modernistas de origen francés a las de origen español, la idea de que el modernismo abriría las puertas al futuro a la cultura, la literatura y el arte latinoamericanos, y la creencia de que sería mediante el modernismo local y regional que se alcanzaría la independencia intelectual y cultural, respecto al colonialismo y la hegemonía estética y cultural europea y norteamericana.

La complejidad y la pertinencia cultural y estética de los problemas estéticos planteados por estas cuatro corrientes de la crítica literaria impiden reducir los debates

respectivos a meros intelectualismos. Como en el caso de los críticos de arte, la aproximación a las fuentes conceptuales y teóricas en la actividad de los críticos literarios no terminó en la formulación de un sistema conceptual—a la manera de una teoría— en el cual basar las explicaciones, los análisis y los juicios de valor, sin que ello impida reconocer en cada crítico muy diferentes niveles de rigor y apropiación conceptual. Los críticos se nutrieron de variadas fuentes conceptuales y teóricas—a veces contrarias entre sí —sin inscribirse de manera “ortodoxa” y única en ninguna: una actitud eclecticista³⁵ que les permitió responder a las complejas relaciones culturales y estéticas entre lo global y lo local, lo tradicional y lo nuevo, lo constante y lo cambiante, y, entre lo clásico y lo moderno.

Este eclecticismo —como el de quienes ejercieron la crítica de arte— respondió a la necesidad cultural de operar en un estado cultural, en el que el campo literario y artístico local terminaban, simultáneamente, tan interesados como enfrentados con la modernidad. Las problemáticas de la crítica literaria no difirieron de las de la crítica de arte; pues, de lo que se trataba era de definir tanto las posibilidades de la literatura y el arte en la construcción de la nacionalidad, como la posible autonomía de estos campos de producción simbólica. Se requería responder a la imperativa modernización de la literatura y el arte local, sin que ello implicara una plena introducción de la literatura y el arte local en los paradigmas, valores y presupuestos estéticos y artísticos de las corrientes modernistas foráneas. Se trataba de renovar, innovar y actualizar la literatura y el arte local, mediante la introducción parcial de algunos de estos paradigmas, valores y presupuestos reconociendo tanto las limitaciones y las posibilidades del medio, como las idiosincrasias dominantes sobre la literatura, el arte y la cultura en general.

³⁵ Así resultaron posibles actitudes y posicionamientos: la contradictoria introducción de concepciones idealistas como la de “espíritu del pueblo” o la de “estado general del espíritu” en las explicaciones positivistas de los fenómenos culturales o la del intento de preservación de la función moralizadora de la literatura por parte de un crítico literario que, en otros sentidos, resultaba modernista; lo anterior obliga a matizar el supuesto sobre el carácter diletante y la incapacidad de algunos de los críticos literarios por entender formal, lógica y conceptualmente las fuentes teóricas de los autores modernistas europeos y norteamericanos. En este sentido, el eclecticismo no se lee como la imposibilidad de una congruencia formal y conceptual en una forma de pensamiento, sino más bien, como una condición de posibilidad para operar en un medio sociocultural que se movía en una contradicción estructural respecto al fenómeno de lo moderno: la resistencia a abandonar una estructura social en medio del deseo de “modernizarse” en otros sentidos.

3.2 LAS PRÁCTICAS DE LA CRÍTICA DE ARTE COMO AGENTES Y EFECTOS DEL CAMPO ARTÍSTICO

A continuación se analizan las prácticas discursivas de Rafael Duque Uribe, Baldomero Sanín Cano, Max Grillo, Ricardo Hinestrosa Daza y Rafael Duque Uribe, respecto a la presencia del impresionismo en el medio cultural y artístico colombiano de inicios del siglo XX³⁶. La diversidad de las posiciones críticas revela tanto diferentes actitudes respecto a las posibilidades culturales y estéticas del impresionismo en este medio, como diversos grados de conocimiento de este movimiento.

Asimismo, revelan que quienes ejercían la crítica de arte estaban bien informados teóricamente sobre las prácticas artísticas y los presupuestos estéticos fundamentales del impresionismo, como también el contradictorio carácter de la polémica:

En contraste con lo ocurrido en 1899, en 1904 se demostró receptividad y la mejor disposición a apoyar e impulsar la estética de Santamaría. Las explicaciones dirigidas a que el público entendiera el cambio que se vislumbraba, sin embargo, fueron contradictorias muchas veces y hasta inconsecuentes con algunas de las tesis emitidas por un mismo comentarista en una misma nota (...) la orientación ensayada por el escritor [Rafael Duque Uribe] no buscaba plantear la existencia de un lenguaje cuyas leyes eran distintas a las del academicismo, sino encontrar en los colores una nueva disposición que a fin de cuentas reubicaba al pintor en la Academia (...) se lanzaba al rescate ideológico de un lenguaje que momentáneamente perdía vigencia, dejando sin piso a la “postiza” aristocracia que el academicismo tornó cosmopolita (...). Esa aristocracia (...) tenía que interpretar a Santamaría de una manera tal que lo colocara en la línea de la corta tradición plástica creada por la Regeneración. Las dudas de Duque

³⁶ En los dos capítulos precedentes, se enfatizó sobre múltiples referencias al impresionismo en el ámbito de la crítica de arte. Sin embargo, solo es hasta la exposición de 1904 que la polémica sobre el impresionismo ocupa el centro de gravedad del debate. Aunque, no fue la primera discusión, sí puede afirmarse que fue la primera sobre el valor estético, las posibilidades y la proyección cultural sobre el impresionismo en relación con el academicismo. De otra parte, Maximiliano Grillo y Ricardo Hinestrosa Daza reconocieron —tanto durante la polémica en el caso del segundo, como después de la polémica en el caso del primero— que no conocían, de primera mano, las obras impresionistas francesas y que sus respectivas aproximaciones eran basadas, básicamente, mediante referencias escritas y, en menor medida, en los aspectos formales aislados de la pintura impresionista que creían reconocer en la obra de Andrés de Santa María. Max Grillo reconoció cuarenta años después que, en 1904, ninguno de los tres autores protagonistas de la polémica sobre el impresionismo conocía, directamente, ni las obras impresionistas ni francesas, ni obras de otras formas de impresionismo europeo.

Uribe eran las propias de un intelectual inteligente que intuía las propuestas de la nueva estética, pero no era capaz de asumirlas (...) renunciando a las ataduras del pasado³⁷.

Aunque se enfatiza en las contradicciones internas de los discursos y se plantea una relación antinómica entre el impresionismo y el academicismo, los autores que ejercieron la crítica de arte asumieron, básicamente, el primero como una fuente de actualización y renovación del segundo, es decir, concibieron esta actualización y renovación como una forma de modernismo. Esta resistencia a abandonar las “ataaduras del pasado” revela la creencia en la posibilidad de poder introducir cuidadosa y selectiva algunos aspectos aislados del impresionismo al academicismo, de tal manera, que el primero no representara una ruptura ni de la tradición ni del academicismo dominante en el medio local. No obstante, esta ecléctica aproximación al impresionismo, en relación con el academicismo no fue exclusiva del medio artístico y cultural colombiano, reconociendo la necesidad de conciliar la clasicidad propia del academicismo y la modernidad propia del impresionismo:

En Hispanoamérica, el impacto causado por el impresionismo y las corrientes que le siguieron se hizo evidente en la obra de un puñado de pintores nacidos en las décadas de 1850 y 1860. La mayoría de ellos viajó a Europa a partir de 1880 con el propósito de perfeccionar sus conocimientos, lo que permitió que muchos pudieran entrar en contacto con los movimientos modernos. Quienes no viajaron tuvieron acceso a publicaciones que divulgaron estas polémicas tendencias o bien a las enseñanzas impartidas por algunos artistas nacionales o extranjeros. Esta asimilación del lenguaje pictórico producido por la revolución impresionista y sus secuelas puede considerarse “tardía”. Fue una respuesta contra la anquilosada academia artística del siglo XIX al servicio de los intereses de las elites, así como expresión del deseo de los sectores más avanzados de la sociedad de pertenecer al mundo moderno creado en Europa. Esta suerte de inclusión simbólica en “lo nuevo” se conseguiría mediante el dominio del lenguaje visual de la modernidad, el cual fue aplicado, generalmente de manera heterodoxa, a la representación de motivos del mundo americano, provenientes de la tradición decimonónica como el paisaje, las costumbres y el retrato³⁸.

³⁷ Medina, *Op. cit.*, p. 67.

³⁸ Londoño Vélez, Santiago *Pintura en América hispana* (Tomo III: siglo XX). Bogotá: Editorial Universidad de Rosario, 2012, p.4.

A diferencia de otros casos latinoamericanos, en los que hubo un contacto directo con las obras impresionistas, en el caso del contexto artístico colombiano, esta aproximación al impresionismo se concretó no solo tardíamente³⁹, sino además, mediante fuentes indirectas tanto por parte de los críticos de arte como de los artistas. En consecuencia, la revisión meramente teórica de los discursos conlleva el riesgo de reducir la función de la crítica de arte a impulsar una apertura estética —la del academicismo respecto al impresionismo—, desconociendo que los discursos de la crítica de arte adquirieron, además, una función de protección, actualización y renovación del medio artístico que operó como una crítica cultural.

Aunque en la historiografía de la crítica de arte se ha asumido esta polémica como el inicio de la influencia del impresionismo, este supuesto conduce a la falsa conclusión de que el debate teórico sobre el impresionismo se tradujo, necesariamente, en una transformación efectiva de las prácticas artísticas, las concepciones estéticas y las posibilidades de recepción y consumo del arte. De otra parte, la descalificación del impresionismo resultaba imposible; pues, su cuna, Francia, era al mismo tiempo el referente cultural y civilizatorio obligado de la modernidad. Esta descalificación no podía ser total, pues se corría del riesgo de quedar etiquetado como un crítico de arte desactualizado y poco informado del estado actual de la modernidad europea. Asimismo, tampoco resultaba posible la descalificación de la obra de Santa María no solo por la privilegiada posición política, social y económica del artista, sino porque la legitimidad estética y artística de su obra ya había sido previamente probada en el exterior. Esta doble imposibilidad ayuda a explicar el carácter ambiguo de las posiciones que asumieron quienes ejercieron la crítica de arte al momento de definir cuál sería el posible papel del impresionismo en un medio social, cultural y estético, dominado por el academicismo y caracterizado por una concepción clasista y socialmente excluyente del arte y la cultura.

³⁹ Obsérvese que, al momento de la exposición de 1904, la primera exposición impresionista se había realizado en París treinta años atrás en 1874. Las primeras publicaciones sobre el carácter estético del Impresionismo fueron los artículos de Zola, un poco después se publicó *La nouvelle peinture*, de Duranti (1876), y, posteriormente la *Historia de los pintores impresionistas*, de Duret (1878). En 1904, el debate sobre el impresionismo resultaba contemporáneo en el contexto local, mientras que en el contexto europeo resultaba anacrónico.

3.2.1 La crítica de arte de Baldomero Sanín Cano: el impresionismo como posibilidad teórica y actualización artística

Baldomero Sanín Cano⁴⁰ dedicó dos textos al debate sobre el impresionismo publicados en *Revista Contemporánea*, el primero, “El Impresionismo en Bogotá I”, publicado en noviembre de 1904, y el segundo, “El Impresionismo en Bogotá II”, publicado en enero de 1905. En 1904, el debate sobre el impresionismo alcanzó tal nivel de complejidad estética, social y cultural que no resultó posible la actitud de omisión que dominó en el debate en 1899.

Sanín Cano explicó en qué consistía, en términos estéticos y artísticos, el impresionismo basado en fuentes escritas, ante la ausencia de obras impresionistas. En congruencia, los dos artículos del autor se concentraron en: una crítica de la crítica de arte, el desarrollo de aspectos teóricos y formales específicos del impresionismo, la percepción como problema y como valor artístico-estético, la relación entre el impresionismo y la tradición histórica del arte, la identificación del contenido artístico y del formal, el carácter tanto de la representación impresionista de la realidad como de la relación entre realidad y apariencia, el papel de la emoción en el proceso de creación artística, la relación entre impresionismo y naturalismo, el problema de la valoración estética tanto del dibujo, como del color; las posibilidades del paisaje como género artístico en el medio local, la influencia artística y estética de la obra de Santa María, y el sentido de la mediación ejercida por el crítico entre las obras y el público. Desde un principio, se estableció el objetivo del artículo:

No queráis buscar en esta página una crítica de las obras exhibidas en la Escuela de Bellas Artes. No queremos forzar la admiración de los demás. Señalar defectos que,

⁴⁰ Baldomero Sanín Cano (1861-1957), prolífico ensayista, crítico literario y cultural, cuya formación era en literatura y filosofía. Tanto en la exposición de 1899 como en la exposición de 1904, Sanín Cano se convirtió en referencia obligada del debate estético tanto para el público, como para los demás críticos de arte. Aunque, el ejercicio profesional del autor se orientó más a la crítica literaria y cultural, la crítica de arte de Sanín Cano jugó un papel fundamental en la configuración de la crítica de arte y del campo artístico colombiano de finales del siglo XIX e inicios del XX. El eclecticismo y el carácter erudito del autor se confirma en la amplitud y variedad de los intereses intelectuales orientados a las ciencias humanas y las exactas: la lingüística, la filología, la antropología, la filosofía, la historia, la geografía, las ciencias naturales y las matemáticas. Asimismo, se confirma en las demás de actividades profesionales, la política, el periodismo, la diplomacia y la actividad académica. La consideración histórica de la crítica de arte resulta imposible sin reconocer este perfil de quienes ejercieron la crítica de arte, sumado a la búsqueda de fundamentos y criterios que guiaran la crítica de arte. No obstante, esta búsqueda no presupuso ni la formulación de una teoría específica del arte ni la formación de los autores en las diferentes formas modernas de reflexión teórica del arte.

sin la repercusión de la censura, pasarían inadvertidos (...) este es más bien un esfuerzo por comprender (...) entre los que desean comprender hay, probablemente, algunas personas que tienen simpatía por formas de arte que nosotros amamos, y a su inteligencia ó más bien a su sensibilidad queremos dirigirnos⁴¹

Y más adelante precisa:

Hablan todos de arte nuevo. Algunos no determinan bien el alcance de estas palabras y se valen de ellas justamente porque son vagas y no comprometen. De impresionismo tratan otros con la intención de hacer ver que saben lo de que conversan, y en general para dar por muerta la escuela que lleva ese nombre. Ni aceptan que inspirara grandes obras, ni consienten que guiara capacidades artísticas de las más considerables que han visto los últimos cincuenta años⁴².

Ante el desconocimiento generalizado del impresionismo, el autor reconoció que se requería un apoyo dirigido más a la comprensión de las obras que a la valoración estética de las mismas, observando que algunas de ellas, más que causar curiosidad y admiración, causaban desconcierto y rechazo por parte de un “público del arte”. Asimismo, señaló que el debate sobre el impresionismo había generado muchas actitudes esnob, incluso por parte de la crítica de arte. La preocupación por la función social del discurso se revela en el hecho de que en el segundo texto sobre el impresionismo se insistió nuevamente al respecto:

No está por demás repetir en otros términos que estas páginas no presumen de crítica de arte y no deben ser juzgadas más que por la intención de quien las escribe. Como no es un pintor el que aquí da sus opiniones (...) como no es un aficionado siquiera, las apreciaciones que en estas páginas se encierran carecerán de valor en cuanto pretendan formular un juicio sobre la bondad o maldad de las telas exhibidas en la exposición. Los calificativos de bueno y malo empiezan a deteriorarse con el uso (...). Llamar buena o mala una obra de arte nada tiene que ver con ella: eso no es sino un dato sobre la inteligencia de los jueces. Hemos evitado en lo posible nombrar cuadros y

⁴¹ Sanín Cano, Baldomero. “El Impresionismo en Bogotá I”. En *Revista Contemporánea*, vol. 1, No. 2, 1904, p.145.

⁴² *Ibid.*, p. 146.

autores, porque reconocemos nuestra irremediable y dulce incompetencia (...) para escuchar conceptos irrefragables las gentes no vienen a esta Revista⁴³.

Para Sanín Cano de lo que se trataba era de preparar, estética y culturalmente, al llamado “público del arte” para la recepción del impresionismo en el medio local, ante la actitud del mismo reaccionaria y conservadurista. De este modo, resultaba congruente la actitud de no dedicarse a juzgar estéticamente las obras como buenas o malas, sino más bien explicarle a este público las posibilidades estéticas y culturales del impresionismo, como referente moderno no solo de un supuesto arte de vanguardia, sino ante todo del arte y la cultura “más moderna y civilizada” del siglo XIX y de comienzos del XX, la francesa.

Imagen 8. Obras del impresionismo “radical” de Claude Monet



A la izquierda, *Pilas de heno a final de verano* (1890-1891) por Claude Monet. A la derecha, *Pilas de heno a mediodía* (1890) por Claude Monet. Dos obras del impresionismo ‘radical’ de Monet en las que la experiencia de la luz y el color se imponía sobre la experiencia de la apariencia sensible de los objetos. Era la experiencia más directa posible de la realidad dado que se habían anulado prácticamente las mediaciones —por ejemplo, en términos de conocimiento, memoria, emoción y/o sensibilidad— que impidieran este tipo de experiencia. En el contexto local, este tipo de obras en las que el Impresionismo se llevó hasta sus últimas consecuencias solo fueron conocidas mediante referencias indirectas que no daban cuenta, en realidad, ni de la solución pictórica ni del nuevo lenguaje plástico impresionista.

Se señaló el carácter científico del impresionismo —citando fuentes de la teoría moderna del color del siglo XIX como las investigaciones de Michel Eugène Chevreul, Ogden Nicholas Rood y Hermann von Helmholtz—, resaltando la ley fundamental de la relatividad y reciprocidad de los colores en la percepción tanto de la naturaleza como de la pintura. Asimismo, se explicó la práctica pictórica impresionista mediante aspectos

⁴³ Sanín Cano, Baldomero. “El Impresionismo en Bogotá II”. En *Revista Contemporánea*, vol. 1, No. 4, 1905, pp. 354-355.

específicos de la misma, como el de la llamada división de tono, consistente en la posibilidad de obtener un tono determinado mediante la mezcla aditiva en la retina del espectador de los colores que componen un color. Además, se aclaró el carácter complejo de la percepción y la sensación visual en contra de la creencia —entonces tan generalizada— que limitaba lo visual al mundo de las “meras sensaciones”. En consecuencia, se anotó la complejidad de la aproximación al impresionismo: *“el genio suele aplicar estos principios intuitivamente, y tál ha sucedido en la pintura. Ha habido un entusiasta regreso hacia Velázquez, hacia Rubens, hacia Paolo Veronese y otros, porque los maestros del arte nuevo han descubierto que estos antepasados suyos seguían intuitivamente las leyes del color que la física moderna ha formulado”*⁴⁴. Y más adelante precisa:

El nombre de la escuela viene de un paisaje de Monet. Llevaba este cuadro el nombre de Impresión y atraía la vista por lo inmediato de la reproducción. Parecía como si hubiera sido ejecutado dando al traste con la convención que suponía la existencia de una pantalla, de un medio más o menos denso, entre la retina del pintor y el objeto reproducido. Del influjo que ejerció el arte japonés sobre toda la escuela impresionista proceden el esfuerzo para reproducir la cosa de un modo inmediato, “como yo lo veo”.⁴⁵

Por una parte, se reconocía el impresionismo como una nueva forma de apropiación de la tradición histórica del arte, un resultado de la influencia del arte japonés y una nueva concepción del espacio pictórico, distanciada de la del cuadro como una superficie de proyección de la realidad. Y por otra parte, se reconocía el sentido tanto de la impresión como de lo efímero en la estética impresionista. Además, se señaló tanto la imposibilidad de una aproximación meramente intuitiva que prescindiera de un previo aprendizaje, como también la necesidad de que el “público del arte” considerara la posibilidad estética, en la que el contenido artístico se identificaba con el contenido formal y la autonomía del arte:

Cuando los impresionista vinieron a representar las cosas como ellos las veían, ya era tiempo de que la pintura se atreviese á ser lo que no había sido sino pocas veces (...). Era tiempo de que la pintura fuese sencillamente la pintura ¡Había sido tantas cosas!

⁴⁴ Sanín Cano, Baldomero. “El Impresionismo en Bogotá I”. En *Revista Contemporánea*, vol. 1, No. 2, 1904, p.149

⁴⁵ *Ídem*.

La habían usado para enseñarnos. La habían sometido a torturas extrañas para que representase sistemas filosóficos ó enmarañadas concepciones teológicas. Sirvió para transmitir al futuro las hazañas de los héroes. Y el poema de la luz, los acordes misteriosos de la notas de color resultaban de cuando en cuando en la obra de los videntes, pero el pintor no se había puesto todavía a hacerlos concienzudamente y ex profeso⁴⁶.

Esta posibilidad implicaba no solo una crítica a las concepciones classicistas e idealistas del arte, sino además, al dominio del género de la pintura histórica y de paso a los respectivos presupuestos academicistas que guiaban la práctica tanto pedagógica —en la Escuela de Bellas Artes— como profesional de la pintura. Aunque se mantuvo la idea de que se requería una institución que monopolizara la educación artística para controlar las prácticas artísticas, los valores estéticos y ante todo la función social del arte, era una crítica dirigida a presionar una actualización de la Escuela. De otra parte, se anotó el carácter de la representación en la pintura impresionista, resaltando el abandono del interés por los aspectos, narrativos, literarios y eruditos de la pintura academicista y enfatizando el interés por los aspectos “propiamente pictóricos”, la armonía del color, la transparencia del aire y los efectos lumínicos y cromáticos en la naturaleza. Aunque, incluyó aspectos fundamentales del impresionismo, como el de posibilidades expresivas del color, la traducción de la luz en términos cromáticos y el interés por el carácter efímero de los efectos lumínicos y atmosféricos, Sanín Cano acudió, en otros casos, a nociones como las de belleza y armonía propias de la estética idealista, y concibió el “sentimiento moderno de la naturaleza” como opuesto al modo convencional classicista y/o romántico de tratar el paisaje. Esto implicó aclarar la relación entre impresionismo y naturalismo como la concepción de realidad:

El reproche más grave de los amantes de la vieja pintura contra el impresionismo se resume en una frase vacía (...) los impresionistas no representan los objetos tales como son (...). Cualquier estudiante de filosofía habría podido advertir (...) que la estética basada en la reproducción exacta de lo real terminaría por atollarse en las inferioridades del detalle innecesario y repugnante. ¿Sabemos nosotros cómo es el mundo real? ¿Hace falta que sepamos eso para representarlo con viveza, con frescor, con hermosura? Los

⁴⁶ *Ibid.*, pp.149-150.

impresionistas no representan los objetos tales como son (...) para representar los objetos, sólo podemos ofrecer imágenes aproximativas desde luego, y forzosamente selladas con todas las señas de nuestro temperamento personal (...) lo que importa, en materias de arte, no es hacer verdadero ó real, ni siquiera semejante, sino hacer hermoso⁴⁷.

La crítica acerca de que los impresionistas “no representaban los objetos tales como eran” resultaba absurda; pues, el impresionismo era, precisamente, la superación del reduccionismo que implicaba la limitación de la realidad a su apariencia. Sanín Cano se identificó así con una concepción moderna de realidad, en la que el problema no se reducía a la mera apariencia sensible del objeto y consideraba el aporte del sujeto en la construcción de la misma, es decir, con la concepción fenoménica de la realidad subyacente en la práctica creativa y la experiencia impresionistas. Además, dejó de concebir la realidad como una preexistencia acabada lista para ser representada por el arte: no se trataba solo de una modificación del arte, sino de un cambio estructural de la concepción, solución y experiencia de la realidad. De igual manera, se reconoció la importancia de la obra de Santa María:

En estos momentos reprodujo Santamaría los paisajes de la Sabana, la luz de Bogotá, la tristeza fundamental de una raza y de un ambiente. Parecía que hubiese culminado su obra con estos estudios, pero cada vez le ofrece nuevas sorpresas a la crítica. Los cuadritos que han transportado su visión de las costas venezolanas entonan un poema del color, armonioso, complicado y personalísimo. Ha vuelto a ver la Sabana y le ha arrancado combinaciones que al ojo inexperto se le escapaban dentro de la enorme monotonía del gris dominante (...) hay en todos sus cuadros la huella precisa de un temperamento vigoroso, de un pincel que se burla de las dificultades del dibujo guiado por una apreciación infinitesimal de los matices; la huella de un temperamento que parece formado para captar en horas luminosas toda la poesía de lo efímero⁴⁸.

Aunque introdujo aspectos de tipo clasicista y romántico relativos como el de la “tristeza fundamental de una raza y de un ambiente”, Sanín Cano enfatizó la importancia de aspectos propios del impresionismo como el de carácter cambiante y efímero de la experiencia de la

⁴⁷ *Ibid.*, pp.152-153.

⁴⁸ *Ibid.*, pp.155-156.

realidad, el de la pintura a manchas que se “burlaba de las dificultades del dibujo” o el de la búsqueda meramente formal de complejas relaciones cromáticas. Mediante la referencia a un “poema del color, armonioso, complicado y personalísimo”, se señaló una nueva concepción y solución del color como una apertura estética y formal para la práctica pictórica. Sanín Cano anotó, además, la importancia del artista en la consolidación de la pintura de paisaje:

En la exposición hubo más de un cuadro en que la intención manifiesta era seguir al maestro en su interpretación del color. El uso del morado en la reproducción de ciertos tonos, la preocupación de obtener con los colores impresiones armoniosas, el anhelo de poner en los cuadros un aire luminoso y vibrante, la persecución del detalle característico que sugiere todo un ambiente, la necesidad de movimiento, de luz, todo esto traen los discípulos a la arena para que se sepa que entienden la obra del maestro. Por todas partes hay señales de una nueva orientación (...). [Santa María] nos ha enseñado el placer inequívoco (...) de una combinación armónica⁴⁹.

Se habían transformado las prácticas y los valores estéticos en la pintura de los seguidores de Santa María, relajando la normatividad del lenguaje pictórico y la representación academicista y abriendo nuevas posibilidades expresivas tanto del manejo formal del color y la luz, como la de una concepción de la armonía cromática, ahora distanciada de la combinación lumínica de tonalidades de color desaturados y poco contrastados. Esto no implicaba la negación ni de la imitación verista de la naturaleza, ni del dominio de lo lumínico sobre lo cromático en la estructuración del espacio pictórico. Finalmente, el autor señaló las nuevas posibilidades en la creación y la recepción artísticas:

El público, ahora, está acostumbrándose a tonalidades mejor estudiadas, a un aire más transparente, a armonías de color que dominan, con suave dominio, la retina. Está “educándose” paulatinamente (...). Hablar de este influjo y señalar hasta dónde ha llegado es más fácil que indicar las reservas con que debiera aceptarse. Si obra fuertemente sobre los que comienzan y ellos lo reciben en las reconditeces de lo

⁴⁹ Sanín Cano, Baldomero. “El Impresionismo en Bogotá II”. En *Revista Contemporánea*, vol. 1, No. 4, 1905, p. 355.

inconsciente; es bienvenido y será muy saludable su desarrollo. Pero es un error seguirlo a todo trance⁵⁰.

Se reconoció la apertura a nuevas posibilidades estéticas advirtiendo el riesgo de que los aspectos impresionistas se convirtieran en una especie de prescripción de la experiencia y la creación estética. Asimismo que en el “público del arte” se había verificado una apertura estética que posibilitaba la asimilación del impresionismo: una estrategia de persuasión para incentivar nuevas actitudes y valores por parte del “público del arte”, dada la actitud conservadurista del mismo ante las obras que resultaran novedosas en algún sentido. Sanín Cano aceptó los presupuestos estéticos y artísticos de la pintura impresionista aclarando que se requería —por parte del público del arte— una aproximación más allá de lo intuitivo que implicaba la labor pedagógica de mediación por la crítica de arte. Asimismo, aclaró que no se trataba de una posibilidad estética y artística al alcance de todo el mundo como tampoco de que el impresionismo estableciera una relación antinómica con la tradición histórica del arte.

En suma, el autor abordó prácticamente la totalidad de los aspectos conceptuales, formales y técnicos fundamentales del impresionismo, aunque no resultó exento de caer en algunas contradicciones como las nociones del llamado “sentimiento moderno de la naturaleza” o la de la supuesta “tristeza fundamental de una raza y de un ambiente” de corte románticista y/o clasicista. A partir de Sanín Cano, el debate sobre el modernismo resultó ineludible, aunque no resultaba claro qué era lo que se entendía por modernismo; pues, las corrientes modernistas de finales del siglo XIX y comienzos del XX no eran claramente diferenciadas de las vanguardias artísticas modernas.

3.2.2 La crítica de arte de Max Grillo: la descalificación estética del impresionismo como protección del campo artístico y cultural

El texto de Maximiliano Grillo⁵¹, “La psicología del Impresionismo”, apareció —junto con los respectivos textos de Baldomero Sanín Cano—, publicado en *Revista Contemporánea*,

⁵⁰ *Ibid.*, p. 357.

vol.2, No. 1, en abril de 1905. El texto de Grillo constituyó una respuesta al texto de Sanín Cano y se enfocó en: la supuestamente falsa complejidad estética planteada por el Impresionismo y la consecuente sobrevaloración del mismo, la descalificación del impresionismo de la mano de la del realismo, la diferencia estructural entre contenido formal y contenido estético, la idea de que la representación de las sensaciones se reducía a una copia servil de la apariencia de la naturaleza, la ineludible mediación del artista al momento de representar la experiencia sensible de lo natural, el precepto de que el dibujo constituía la base fundamental del espacio pictórico, y, el papel fundamental de la emoción en la creación y la recepción artística.

Imagen 9. Un mismo tema con un sentido de la representación opuesto



A la izquierda, *Los Picapedreros* (1850) por Gustave Courbet. A la derecha, *El picapedrero* (1857-1858) por John Brett. Aunque el tema, lenguaje visual, la técnica y el espacio pictórico son prácticamente iguales, el sentido de la representación es completamente opuesto. Mientras que en la obra de Courbet se representa la experiencia más directa de la realidad renunciando a toda forma de idealización sobre los personajes, las acciones y el entorno del trabajo, en la de Brett se han idealizado todos estos aspectos reemplazando la cruda realidad por una actividad casi lúdica. En el contexto local como inicialmente en el francés, la obra de Courbet fue considerada como “mera traducción de lo vulgar” ante la expresa negación del artista de idealizar lo observado.

Se estableció la imposibilidad de identificar contenido formal y contenido estético:

⁵¹ Junto con Baldomero Sanín Cano y Ricardo Hinestrosa Daza, Max Grillo (1868 -1949) es considerado parte de la primera generación que pensó las condiciones bajo las cuales la cultura colombiana podría conciliarse con el modernismo europeo de la segunda mitad del siglo XIX. Como en el caso de los otros dos autores, la formación de jurista de Grillo lo orientó a la crítica cultural y literaria como también al ensayo histórico. El autor no solo colaboró en la *Revista Contemporánea* —publicada entre 1904 y 1905 y dirigida por Baldomero Sanín Cano—, sino que también cofundó la *Revista Gris* (publicada entre 1892-1896), considerada la primera revista de corte modernista en Colombia. Grillo ejerció —en Europa y Latinoamérica— una multiplicidad de áreas de conocimiento y profesiones como la crítica literaria y artística, la política, la diplomacia y periodismo. Asimismo, estuvo influido por las vanguardias literarias conocidas como el “decadentismo” y por otras de las formas del modernismo literario francés finiseculares. La crítica de Grillo —como la de Sanín Cano y la Hinestrosa Daza— conlleva una deuda con la crítica literaria y la literatura francesa mencionadas, además no revela una preparación del autor en la historia, la teoría y/o la crítica de arte.

Lo meramente verbal en poesía y lo que sólo retiene en pintura la impresión momentánea de la luz, no parecen destinados a una larga vida (...) las obras fatigan y dejan las huellas de lo falso cuando el autor se propone demostrar tesis de cualquier clase (...) o urdir adrede situaciones trascendentales (...) también se atreven algunos a sostener que las producciones artísticas para merecer la atención de los que sienten o piensan, exigen algo más que juegos malabares de palabras o exactitud matemática en el empleo de los colores. Trasladar las cosas tales como son en la vida ordinaria, en sí mismas (...) copiar, o si se quiere aprehender un momento de la naturaleza sin trasladar el artista a la obra una parte más o menos grande de su espíritu (...) ejecutar, sin crear, porque se tiene fuerza, aunque falte virtud, no es realizar propiamente la belleza. El creador trasmite sustancia propia a sus obras. Lo demás puede ser labor estimable, pero incompleta (...). La simple impresión de los fenómenos es insuficiente⁵².

El impresionismo se reducía tanto a un movimiento efímero que no formaría finalmente parte de la tradición histórica del arte, como a una mistificación de teorías y procedimientos ajenos a la naturaleza del arte. Asimismo, se descalificaba el valor de la sensación visual identificada con la apariencia sensible del objeto para, entonces, afirmar que una pintura supuestamente reducida a una mera copia servil de la apariencia natural, sencillamente, no llegaría nunca a ser arte. Si bien, el artista partía de la impresión, se requería que esta se infiltrara de emoción como prueba última de que el espíritu del artista había creado algo: la emoción como manifestación del espíritu no constituía una posibilidad o una opción, sino un elemento estructural del arte. El dibujo era mucho más que un mero valor formal o de un medio de composición dispuesto a la libre elección del artista:

Un crítico (...) ha dicho en esta Revista que el concienzudo pintor de *El tiro al blanco* se desatiende de la línea y no le da demasiada importancia al dibujo (...). Sería posible que al autor del cuadro citado le pasara algo semejante a lo que le sucede al crítico en asuntos de lenguaje; y es que cuando expone sus ideas respecto de la integridad del idioma (...) expresa todo esto en tan limpio lenguaje y puro estilo, que bien a las claras resulta no predicar la anarquía con su ejemplo. Así debe de ser el pintor aludido: desdeñoso del valor del dibujo en sus exposiciones y, quiéralo o no, sometido a sus reglas y a su atracción innegable (...). Cuando uno ha estudiado mucho el dibujo,

⁵² Grillo, Maximiliano. "La psicología del Impresionismo". En *Revista Contemporánea*, volumen 2, No. 1, 1905, pp. 33-34.

cuando le ha interesado bastante el lenguaje castizo durante una vida, en vano trataría luego de renunciar a sus adquisiciones despreciando al uno o al otro. Vienen a ser tales conocimientos, cristalizaciones imposibles de romper en un momento⁵³.

En este punto, el autor asumió el principio clásico de que el medio fundamental para ordenar el espacio pictórico era el dibujo: el artista no podía prescindir del mismo sin caer en la anarquía formal en la pintura. Si toda la formación artística clasicista y academicista estaba basada en el dibujo, entonces, carecía de sentido que el artista renunciara al dibujo como principio fundamental del arte: un soporte inequívoco al tipo de educación artística de la Escuela Nacional de Bellas Artes que seguía en rigor este precepto.

Por otra parte, el sentido de la emoción en el arte no solo era una manifestación de la subjetividad del artista, sino de una dimensión estructural del arte. La emoción era la manifestación del alma, y esta manifestación el mismo sentido del arte: la exclusión de la emoción era la negación misma de la creación artística. A la manera de una fuente teórica, se acudió a una cita de un autor europeo para soportar esta idea:

En el número 180, diciembre último, del Mercurio de Francia, se lee un interesante estudio del Sr. Fernando Caussy (...). En Psicología del impresionismo, el colaborador de Mercurio se complace en sostener que la belleza de las obras debe tenerse menos en cuenta que la personalidad de los autores, porque “buscamos en el arte una manifestación de vida superior que nos regocije y ennoblezca”. Y al hablar de Courbet y de Manet, dice que a sus lienzos “les faltó siempre la fuerte vida interior que es el signo de la belleza (...). De una visión atrevida; pero de inspiración nula, sus obras seducen el espíritu por las condiciones de factura en las cuales exceden, sin que puedan de ningún modo dar una emoción estética”⁵⁴.

De este modo, no solo quedaban limitados los alcances estéticos del impresionismo, al vincularlo con una un estéril formalismo, sino además, los de realismo bajo el presupuesto de que la visión directa y no mediada de la naturaleza, por parte del artista, podía resultar interesante en términos de la creación pictórica; pero, no generaba, por sí misma, la

⁵³ *Ídem.*

⁵⁴ *Ibid.*, p. 35.

posibilidad de la creación estética. Esta descalificación del realismo y del impresionismo resultaba estratégica. Por una parte, si las soluciones formales del realismo resultaban todavía aceptables, los contenidos resultaban claramente antimorales. Y por otra parte, si los contenidos temáticos del impresionismo resultaban, en general, aceptables, las soluciones formales resultaban inaceptables desde los presupuestos formales academicistas. Una vez establecidos los límites y las posibilidades estéticas del impresionismo, Grillo estableció los del realismo considerando la intención realista que los vinculaba:

Todos los pintores realistas, continúa diciendo el Sr. Caussy, aun los más rústicos, pronto han conocido la insuficiencia de un arte tan visual, que tan escasamente se dirigía a la sensibilidad interior; todos han deseado ennoblecerlo. Para ello dos procedimientos se les han presentado: ora dejando de someterse a los objetos, en cuyo caso debían inspirarse en el realismo interior, que es el más verdadero, sirviéndose de los objetos sólo para traducir ese realismo; o transmitiendo una vida ideal y facticia a los objetos, idealizándolos (...) como Claudio Monet al darles de una manera más sensible esa idealidad, haciéndolos concurrir a suscitar la más intensa emoción que los objetos sean capaces de producir en la vida (...). El Sr. Caussy nos explica de qué modo pintores de casi ninguna sensibilidad tales como Courbet y Manet (...) “Estos pintores se cuidaban poco de la significación, al cabo nada significativo han expresado” (...). Los modernos impresionistas, Monet y Renoir, por ejemplo, se han alejado del objetivismo visual y “se han propuesto hacernos partícipes de la emoción intensa que ellos experimentan en presencia de la naturaleza”⁵⁵.

Se restó total importancia al realismo, presuponiendo que se trataba de algo pasajero y arbitrario, a la manera de una “moda artística”, que había cambiado en alguna medida las prácticas artísticas, pero que, finalmente, no pasaría a ser parte de la tradición histórica del arte, dado que se trataba de pintores que al “cabo nada habían expresado”. Grillo utilizó el ejemplo de Claude Monet para soportar la idea de un artista que había superado un estado de estéril realismo —como el que suponía representar la experiencia directa de la realidad— mediante una nueva “idealidad”, resultado de una intensa emoción ante la experiencia de lo real. Así, quedaba claro que toda forma de realismo que deseara permanecer, es decir,

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 35-36.

entrar a formar parte de la tradición histórica del arte, derivaría tarde o temprano en una nueva forma de idealismo que, finalmente, permitiría la validación estética de las respectivas obras. La superación del impresionismo inicial —dedicado a la mera representación directa de la apariencia de la naturaleza— se lograría mediante la reintroducción de la emoción y la sensibilidad en la experiencia de la naturaleza. Utilizando la misma fuente teórica, Grillo continuó restándole importancia al impresionismo:

El autor extractado se detiene a hacer notar que en los impresionistas la voluntad de observación sintética se halla servida por nervios debilitados, para los cuales todo es materia de irritación. En los paisajes, verbigracia, se esfuerzan en encontrar la sensación que ellos mismos, los pintores, tienen dentro de sus nervios. A esto lo llama pobreza nerviosa el Sr. Caussy (...) ignoramos en qué pueda consistir la riqueza de un organismo, si en la irritabilidad del que modifica las sensaciones recibidas y no se deja impresionar por la naturaleza sino que la *impresiona*, ó en la servil salud de los nervios que se somete pasivamente como placa fotográfica sin transformar las especies que se le imponen⁵⁶.

El impresionismo fluctuaba entre dos extremos, igualmente estériles, el primero, dominado por un exceso de sensibilidad —una irritación nerviosa— que, prácticamente, negaba toda posibilidad de experiencia de la realidad, y el segundo, dominado por una pasividad que se reducía, simplemente, a la reproducción servil de la apariencia sensible de la realidad. Mientras que, en el primer caso, la experiencia del artista terminaba en un mero sentimentalismo estéril, en el segundo, terminaba en un verismo y/o naturalismo estéril, dado que el artista se “sometía pasivamente”, sin aportar nada a la creación artística.

En conclusión, si bien incluyó múltiples imprecisiones y contradicciones históricas y teóricas sobre el Impresionismo, el discurso de Grillo⁵⁷ alcanzó su operabilidad, al responder

⁵⁶ *Ibid.*, pp.36-37.

⁵⁷ El discurso de Grillo exhibía lo que podría llamarse la “etiqueta profesional” del crítico que, en palabras de Bourdieu, hace parte del *habitus*. Este último entendido como las reglas de juego que se requiere aprender para poder jugar legítimamente en un campo —simbólico o de otro tipo— y no quedar sencillamente por “fuera del juego”, debido al desconocimiento de las mismas. Esta “etiqueta” se observa en la “figuras retóricas” —como la de “un crítico de intensa penetración sintética”— que Grillo utiliza al criticar la respectiva postura de su colega Baldomero Sanín Cano. Lo anterior revela la temprana generación de los principios de comportamiento posibles en el campo de la crítica de arte, es decir, el *habitus de la crítica de arte*: el reconocimiento de la autoridad intelectual y cultural como el carácter erudito del colega criticado, la adhesión parcial a algunos de sus argumentos y el rechazo de otros; la cita textual de los pensamientos de un autor para, entonces, esgrimir los argumentos en contra o a favor; la presentación de juicios de valor como argumentos lógicos, la legitimidad de conocer un fenómeno concreto a través de terceros, referencias y/o aspectos teóricos, sobre el supuesto de la autoridad intelectual, social y cultural del crítico de arte referenciado, y en otros casos, la aclaración de que la crítica al colega no se trataba de un enfrentamiento

a la necesidad cultural de proteger el medio artístico y cultural; un medio conservadurista y provinciano, en el sentido de las limitadas posibilidades estéticas del “público del arte”, como precario en términos de las instituciones, los circuitos, la legitimación y consumo social del arte. Dado el riesgo del anacronismo y/o de derivar en una actitud reaccionaria, la actitud asumida por Grillo ante el impresionismo fue la de considerar la supuesta evolución histórica del mismo, para concluir que se había tratado, en el mejor de los casos, de una especie de formalismo que había modificado los lenguajes y técnicas pictóricas, pero no la estructura del “verdadero arte”. En este sentido, la banalización de los alcances estético artísticos del impresionismo resultó operativa, al posibilitar la protección de una tradición artística adecuadamente considerada naciente, débil y vulnerable respecto a cualquier influencia cultural y/o artística foránea.

3.2.3 La crítica de arte Ricardo Hineirosa Daza: una mediación en el debate estético sobre el impresionismo y una crítica cultural

Ricardo Hineirosa Daza⁵⁸ (1874–1963) publicó el texto “El Impresionismo en Bogotá I” en *Revista Contemporánea*, en junio de 1905. Aunque formó parte del debate estético sobre el impresionismo, la respuesta de Hineirosa Daza trascendió este debate y se convirtió en un debate cultural, dirigido a proteger, promover y legitimar tradición artística local. Se limitó la posible influencia del impresionismo mediante una postura no teórica acerca de lo que “debía ser del arte”, basado en principios de supuesto de valor universal, objetando algunos de los argumentos e ideas de la postura de Sanín Cano, apoyándose en algunos de los de la postura de Maximiliano Grillo y formulando algunos propios.

personal directo, sino de una “desinteresada” divergencia intelectual y/o profesional. Aunque hoy parezcan excesivamente galantes y ficticios, este tipo de principios formaban parte de la operabilidad del discurso de la crítica de arte, de tal manera, que quien los desconociera no podía, sencillamente, fungir, intelectual, social y culturalmente como crítico de arte. De otra parte, el habitus resulta ser una nueva forma de conocimiento tácito que, por principio, no se formaliza y que solo puede ser aprendido en la experiencia misma.

⁵⁸ Como en los casos anteriores, el de Ricardo Hineirosa Daza (1874-1963) revela también una amplitud de intereses y formaciones profesionales, intelectuales y culturales que lo legitimaron en el ejercicio de la crítica de arte, sin que ello revele una formación específica en alguna de las diferentes formas modernas de reflexión artística. Aunque la formación del autor era la jurisprudencia, ejerció no solo como abogado, sino como educador, militar, político y magistrado. Además, fue fundador de la Academia Colombiana de Jurisprudencia y miembro de la Academia Colombiana de la Lengua. Junto con Max Grillo y Sanín Cano, Hineirosa Daza es considerado pionero del modernismo en Colombia. Además, fue rector de la Universidad Externado de Colombia, cofundador de la Academia Colombiana de Jurisprudencia y miembro de la Academia Colombiana de la Lengua.

El texto del autor se concentró en: la creencia de que el impresionismo estaba vinculado con tendencias decadentes del arte relacionadas con la moda, la extravagancia, el agotamiento cultural y artístico, y la novedad estéril; la idea de que la tradición artística nacional debía tanto acercarse a las tradiciones clasicistas del arte, como distanciarse de las vanguardistas en las que se incluía el impresionismo; el presupuesto clasicista de que el arte era expresión del alma y de la corrección moral del artista; la idea de que la naturaleza era la única fuente legítima del arte y la concepción de la realidad como una existencia previa, unificada y fundamento de toda experiencia sensible; la imposibilidad de que la sola representación de las sensaciones pudiera ser fundamento de la creación artística, el supuesto de que el parecido y el verismo eran valores estéticos absolutos del arte, la reducción de la técnica y expresión formal a lo procedimental e instrumental como la imposibilidad de que fueran valores estéticos, la validez de la concepción clasicista del dibujo y la perspectiva como fundamentos del espacio pictórico, la imposibilidad de que Andrés de Santa María fuera considerado un pintor impresionista opuesto a la tradición clasicista y academicista, y la limitación de la influencia del impresionismo en el arte y la cultura local.

Imagen 10. Obras de Andrés Santa María



A la izquierda, *Lavanderas del Sena* (1887) por Andrés Santa María. A la derecha, *Las segadoras* (1895), del mismo autor. Aunque estaban mucho más cerca del realismo que del impresionismo, en la exposición de 1904 estas obras formaron parte del debate sobre el impresionismo. En ningún caso, el color era el elemento configurador del espacio pictórico, y tampoco, la captura del instante había sido una motivación creativa del artista. Aunque el artista se dio ciertas libertades con el dibujo, el elemento configurador del espacio pictórico era todavía la perspectiva y la complejidad compositiva y el nivel de descripción del detalle revela que se trataba de obras de estudio. La diferencia entre el realismo y el impresionismo no era clara en el contexto local ni para los artistas ni para los críticos de arte.

Hinestrosa Daza estableció la influencia del Impresionismo en el contexto local:

Hay en la obra del impresionismo mucho de extravagancia nacida de la necesidad en que están quienes lo han probado (...). Se pide algo nuevo, y si es nuevo, llena su objeto con eso no más, y asunto concluido (...) nuestras sensaciones son todavía las de un pueblo nuevo, es decir, vigorosas; no estamos cansados de lo que se ha hecho o ha sucedido en el mundo del arte, porque no lo hemos experimentado; mucho de lo viejo no nos ha fatigado, sencillamente porque para nosotros no es aún viejo; nuestros espíritus no adolecen todavía de fatiga en sus sensaciones; todavía están ávidos, llenos de deseos (...). Para quienes lo han probado todo, es claro que el supremo anhelo sea el de novedad; para quienes apenas van adquiriendo digestión, el papel de catadores no les sienta como propio (...). Esa enfermedad de hastío no es de nuestro momento histórico (...) ¿Para qué imponernos la tiranía de esa moda? Pensemos antes si siquiera será moda (...) o si no será una veleidad efímera inextensa⁵⁹.

Se vinculó el impresionismo con una decadencia estética y cultural, señalando el carácter esnobista, falsamente innovador y el supuesto carácter efímero del mismo, bajo el supuesto que era una moda cuya propia obsolescencia lo haría desaparecer rápidamente. El impresionismo amenazaba, además, el proceso de formación de la cultura local y la primigenia tradición artística nacional, dado que era una fuente banal e ilegítima, cultural y artísticamente para actualizar esta tradición:

En suma, si el impresionismo consiste (...) en color, en buscar sólo combinaciones armónicas; en dibujo, en huir de él y burlarse de él y despreciar la línea; y en estética, en abandonar la emoción como elemento necesario o conducente al arte, entonces, no sólo me atrevo a sostener que hacia éste no se llegará por esta senda, sino que hallo complacencia en observar cómo en Bogotá, para nuestra gran fortuna, no existe impresionismo ni se advierte en el ambiente nada que con su advenimiento nos amenace⁶⁰.

Y más adelante continua:

⁵⁹ Hinestrosa Daza, Ricardo. "El Impresionismo en Bogotá I". En *Revista Contemporánea*, vol. 2, núm. 3, 1905, pp. 210-211.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 221.

Pero el impresionismo no puede ser el bienvenido del arte, si pretende sustituir a éste, al genio creador, a la emoción, al alma, procedimientos más o menos nuevos, más o menos científicos, apreciables y valiosos tan sólo en los estrechos dominios de la mera técnica de la pintura. El impresionismo no puede ser el bienvenido del arte, si pretendiendo divorciarlo de la emoción, pretende también y consiguientemente, reemplazarlo por la habilidad manufacturera⁶¹.

Este supuesto formalismo de las meras “combinaciones armónicas” y la renuncia al dibujo constituían las mayores limitaciones formales del impresionismo. El comentario sobre la “habilidad manufacturera” señalaba un supuesto efectismo de la técnica y lenguaje formal impresionista. De este modo, la renuncia a la figura del genio, la supresión del papel de la emoción en la creación artística y una sobrevaloración de la técnica constituían las mayores limitaciones estéticas del impresionismo.

Se equiparó el arte y la manifestación sensible del alma tanto como el contenido estético y la corrección moral. Asimismo, se eliminó la posibilidad tanto de dar valor estético a la técnica —reduciéndola a lo instrumental—, como de identificar el contenido estético con el formal. De igual modo, el abandono de la emoción constituía una premisa estética errada: no se requería excluir lo literario, pues resultaba posible la manifestación del alma, sin que ello implicara ni terminar en un contenido moralista ni renunciar a la expresión de un contenido formal. También quedaba excluida la posibilidad impresionista de la mera expresión del contenido formal mediante el color, considerando que se trataba de un tecnicismo solamente comparable con el de la fotografía coloreada.

Igualmente, Hineirosa Daza enfatizó el sentido de la naturaleza en el arte: *“En medio de la naturaleza vivimos, que ella ha conformado nuestra vista y determinado cómo funciona (...) nuestro aparato visual, y que éste al formarse, al desarrollarse y al funcionar en todo tiempo, lo ha hecho dentro de la naturaleza (...). Qué pueda ser la hermosura divorciada de lo verdadero, de lo real y aun de la semejanza (...) cómo pueda haber hermosura, sin*

⁶¹ *Ibid.*, p. 222.

*ninguno de estos elementos*⁶². Y más adelante precisa: “*Sea el mundo exterior lo que se quiera, o no sea, aquí no se trata de él, sino de nuestras sensaciones, y la existencia de ellas nadie las discute, como no se discute tampoco una media general, una resultante que marca el rumbo de las sensaciones en la especie humana (...) una tela roja es roja para todos, y una hoja verde, para todos es verde*”⁶³.

La naturaleza era la fuente de la creación artística en la que se identificaba realidad, verdad, belleza y semejanza. En un contexto sociocultural dominado por un radical catolicismo, Dios era el creador supremo de la naturaleza y las respectivas realidades: la fuente única de la creación artística era la naturaleza que, a la vez, derivaba de lo divino. También se defendía la existencia de una percepción común a todos los hombres, bajo el supuesto de la existencia de un sustrato objetivo conformado por las sensaciones, acabando con la posibilidad de aceptar la relatividad tanto de la percepción como del color. Lo divino, la naturaleza, la realidad y la percepción quedaban indisolublemente vinculados en el proceso de creación artística, de tal manera que solo restaba sumar la corrección moral como elemento estructural de la misma.

Se limitó además el valor estético de la técnica combinando aspectos procedimentales y formales de la pintura:

Tampoco creo que pase de una mera innovación (por no decir moda) técnica el empleo de manchas o puntos de colores simples, esperando que los elementos se sumen en la retina, en vez de darlos sumados en la tela. Esto es un procedimiento técnico (...) pero no un hecho que marque era en el desarrollo de las bellas artes. Tanto valdría como hablar de la enorme trascendencia del empleo de pinceles de tal o cuál materia o grosor o finura, o consagrar entre los innovadores de los valores estéticos, a quienes logren fabricar mejor los colores o las telas; o (...) el haber empleado (...) colores Windsor & Newton en vez de colores Lefranc⁶⁴.

⁶² *Ibid.*, p. 198.

⁶³ *Ibid.*, p. 199.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 201.

Esta crítica a los valores estéticos de la pintura impresionista resultaba fundamental, dado que implicaban negar los valores clasicistas y academicistas. Independientemente de las combinaciones de colores, el uso de puntos o manchas, la forma e intensidad de las pinceladas, la mezcla aditiva o sustractiva de los colores, la técnica siempre tenía un sentido instrumental, dado que el sentido de la misma siempre era la expresión de un estado del alma: la habilidad en la factura pictórica y la técnica era simples medios, jamás comparables con esta expresión que, finalmente, definía la artisticidad o no de la obra. La reflexión sobre los fundamentos del proceso creativo se extendió a los términos en que se realizaba la representación pictórica de lo observado en la naturaleza:

Las pintaron como las vieron (...) con sus ojos de individuos pertenecientes a la especie humana, y con ojos análogos las contemplaron y contemplan los demás hombres. Las cosas pintadas se parecieron y parecen a las demás cosas existentes que nuestros ojos perciben, y el parecerse a éstas, condición fue de la belleza de aquéllas (...) Y por aquí volvemos a la cuestión del parecido (...). Para quienes no importa el parecido en la obra pictórica en general, menos importará el parecido en el retrato (...) vamos sencillamente a contemplar una obra de arte, ni más ni menos que como contemplaríamos un paisaje. Pero esto no es lo que quiere quien pide un retrato. Quien tal desea, pide ante todo el parecido, y no se limita o contenta con la obra de fotografía: quiere que la pintura avance hacia la vida y, sobre el parecido, ponga en la tela el circular de la existencia (...) Y quien esto logra, hace obra de arte y se ha sujetado, no sólo al parecido en general (...) sino al parecido concreto (...) de la persona retratada⁶⁵.

El parecido y el verismo de la representación pictórica no solo reflejaban la percepción normal del mundo, sino además permitían la creación artística entendida como mediación de lo observado. Por una parte, el énfasis en la existencia de una percepción común a todos los hombres justificaba este parecido y este verismo como elementos propios de la representación pictórica academicista. Y por otra parte, no solo eran un requerimiento estético, sino la demostración de que se había superado el estado de la directa representación impresionista de las sensaciones visuales. En pocas palabras, el impresionismo era una representación de la naturaleza y la realidad que no solo resultaba

⁶⁵ *Ibid.*, p. 204.

antinatural, al no corresponder a una experiencia normal y común a todos los hombres, sino estéticamente empobrecida, al no posibilitar la intervención creativa de la artista necesaria para captar el alma o espíritu de lo retratado. Estas críticas al impresionismo implicaban aclarar que, definitivamente, Santa María no era un pintor impresionista:

Sea que el impresionismo consista en el cultivo del color por sí mismo, en no acordarse el pintor de sus probables espectadores para nada, o a lo sumo acordarse de sus retinas, meramente para producir en ellas una armonía de colores; sea que consista en la sola aplicación de procedimientos técnicos, como pintar por punticos o poner en la tela colores simples (...) en cuanto a la línea, en su abandono y en el desprecio del dibujo; sea en la expresión inmediata y sin tanteos ni rodeos de lo que el pintor ve (...) es lo cierto que Andrés Santamaría no puede presentárenos como tipo del pintor impresionista⁶⁶.

Y más adelante continua:

Él busca el parecido, y en su anhelo de hacer hermoso, hace natural y semejante (...). El retrato de su niñita a caballo, de parecido exacto y de maravillosa vitalidad, más que una armonía de colores, es una obra de arte, porque cifra una emoción (...) porque lleva puesta alma (...) ¿cómo puede tomarse a Santamaría por impresionista? No hallo ni el más ligero punto de contacto (...) y la obra de Santamaría, en que cada figura luce el sentido perfecto de la línea y de las proporciones (...) y de la perspectiva, otra de las necesidades apremiantes del ojo occidental (...) el que nosotros poseemos⁶⁷.

Dado que no había identificación entre la obra de Santa María y el impresionismo, se salvaba cualquier contradicción entre su obra y el academicismo que se promulgaba en la Escuela de Bellas Artes, cuyo director era el mismo artista. El comentario acerca del “ojo occidental, que es el que nosotros poseemos” señalaba que el impresionismo constituía una contradicción no solo de una forma ver en términos estéticos, sino culturales. En otro aparte, se enfatizó la existencia de una supuesta “tradición cromática” en la pintura nacional, revelada en la obra tanto de los academicistas Epifanio Garay y Ricardo Acevedo Bernal,

⁶⁶ *Ibid.*, p. 205.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 206.

como de los pintores paisajistas Eugenio Peña, Jesús María Zamora y Ricardo Borrero Álvarez, restando importancia a la influencia de la práctica pictórica impresionista del color en el contexto local: si ya se había verificado una actualización de las prácticas cromáticas, no se requería, entonces, reclamar la influencia del impresionismo al respecto, dado que los artistas locales tenían supuestamente la capacidad de actualizarse ellos mismos sin someterse a las “negativas influencias foráneas”.

En suma, fue tanto la falta de las obras impresionistas europeas como los limitados aspectos impresionistas en las obras de Santa María, Ricardo Acevedo Bernal, Epifanio Garay y los artistas paisajistas mencionados lo que le permitió a Hinestrosa Daza soportar la idea de una supuesta actualización de la pintura nacional. Se limitó la influencia del impresionismo, considerando que violaba determinados “principios fundamentales” del arte y que esta influencia resultaba innecesaria, dado que esta actualización, supuestamente, ya se había verificado en el contexto artístico local. Independientemente de la congruencia lógica y/o la veracidad histórica de los argumentos y contraargumentos, se trató de una crítica cultural dirigida a la preservación de una tradición artística considerada frágil y amenazada por la influencia del impresionismo. Aunque, este fue un riesgo posiblemente sobrevalorado, la operabilidad del discurso de Hinestrosa Daza se reveló —a mediano plazo— en la persistencia del academicismo que encarnó la Escuela y que dominó la escena artística local hasta bien entrado el siglo XX.

3.2.4 La crítica de arte de Rafael Duque Uribe: una actualización estética del academicismo y una renovación política de la academia

El texto de Rafael Duque Uribe⁶⁸ —quien firmaba R. D’Oribe— fue titulado “Escuela de Bellas Artes” y apareció publicado en *La Fusión*, No. 28, en Bogotá, el día junio 20 de 1904.

⁶⁸ De manera similar a Sanín Cano, Grillo e Hinestrosa Daza, el caso de Rafael Duque Uribe fue el de un autor con múltiples intereses intelectuales que ejerció la crítica de arte, sin ser un profesional de la misma. Duque Uribe fue uno de los socios de la *Revista Contemporánea*, publicada entre 1904 y 1905, dirigida por Baldomero Sanín Cano y gerenciada por Maximiliano Grillo. El autor escribió una de las dos monografías —titulada *Andrés de Santa María: pintor bogotano y pintor universal*— sobre Andrés Santa María, revelando una especial cercanía con el artista y el medio artístico de principios del siglo XX. En esta monografía se considera la importancia de la obra de Santa María en términos: un choque a manera de una supuesta radical actualización de la sensibilidad de los pintores nacionales, una ruptura de la rigidez y estrechez estética del academicismo, y una apertura formal contraria a las formulas amaneradas de este último. En 1932, Duque Uribe pronunció la conferencia: “Andrés de Santa María, Pintor Universal y Pintor Colombiano” en la Academia Colombiana de Bellas Artes (publicada en el *Anuario de la Academia Colombiana de Bellas Artes*, Vol. I. Bogotá: Imprenta Nacional).

Como en los casos de Sanín Cano e Hineirosa Daza, el caso de Duque Uribe revela la intención de reconciliar la relación entre el impresionismo y el academicismo, sin que ello implicara poner en duda ni el *status quo* de la Escuela Bellas Artes como academia estatal ni la concepción elitista y socialmente excluyente del arte y la cultura.

El texto de Duque Uribe se concentró en: las posibilidades estéticas y artísticas de la pintura de paisaje, el reconocimiento del carácter realista de la obra de Santa María, la ejecución de la pintura como un valor estético moderno, una concepción paradójica del paisaje realista de corte romántico, un reconocimiento socio cultural de la gestión de Andrés Santa María como director de la Escuela de Bellas Artes, una crítica a los artistas ante lo que consideró una incomprensión del impresionismo, la concepción del arte como manifestación del espíritu, y el inicio de un potencial proceso civilizatorio y de una “nueva era”.

Duque Uribe insistió en las posibilidades del arte como un agente efectivo de la rehabilitación sociocultural y del proceso civilizatorio: *“Después de un derroche de energía, como el de los últimos años, todos exceso de fuerza y de heroísmo debía convertirse en arte, en obra de la inteligencia y el pensamiento, en que trabajará más el espíritu que el cuerpo. A esta manifestación necesaria ha correspondido la posesión de la Escuela de Bellas Artes, donde han concurrido los que tienen aptitud para sentir y expresar la belleza, y que contribuyan artísticamente a la renovación total que todos deseamos”*⁶⁹.

Una vez superada una destructiva época de barbarie, el arte ayudaría a construir una nueva realidad social civilizada y moderna. Esta declaración resultaba estratégica, no era un acto de mera voluntad de salvar una de las instituciones y circuitos del arte⁷⁰, sino de considerar las condiciones de posibilidad de la misma existencia social del arte. Se acudía a

⁶⁹ Duque Uribe, Rafael. *Escuela de Bellas Artes*. En Revista *La Fusión*, No. 28 (junio 20), 1904, s.n.

⁷⁰ Estas nociones de instituciones y circuitos del arte son aquí claves. La Escuela Nacional de Bellas Artes constituía tanto una institución —en realidad, la única efectivamente existente entonces— como un circuito del arte. Como institución, la Escuela a constituía una estructura política legítima para determinar y regular tanto el sentido, como la función social del arte presupuestas por el Estado y requeridas por las élites. Como circuito, la Escuela también constituía uno de los entonces muy limitados medios de circulación del arte, en términos no solo de las producciones artísticas y las prácticas pedagógicas del arte, sino además de los debates estéticos y las precarias colecciones de arte. Ante la radical ausencia tanto de museos, facultades y galerías de arte, como de colecciones, convocatorias, premios, salones y mercado del arte, el mundo del arte a principios del siglo XX en Colombia se reducía, prácticamente, a los límites mismos de la academia. De este modo, la eventual desaparición de la misma no significaba tanto la desaparición del academicismo, sino del arte mismo.

una noción academicista del arte como manifestación de lo bello y del espíritu que, por principio, resultaba contraria a las tendencias realistas e impresionistas.

Imagen 11. Paisajes de temática realista con un sentido idealista



A la izquierda, obra sin título (1902) por Jesús María Zamora. A la derecha, *Paisaje* (1900) por Ricardo Borrero Álvarez. En congruencia con las premisas academicistas, el género de la pintura de paisaje no se orientó a una representación realista de la naturaleza, sino a una representación verista de la misma con connotaciones simbolistas e ideológicas. En la gran mayoría de los casos este tipo de representación derivó, en una idealización del paisaje en términos no sólo formales, sino de la sistemática omisión de las realidades sociales y culturales propias de todo paisaje.

No sorprende así la actitud ecléctica que asumió el autor, al observar el conjunto de paisajes de Santa María, Cano y Zamora exhibido en la Exposición. Por una parte, reconoció las posibilidades estéticas del género del paisaje, lo cual implicaba una relativa actualización de los géneros pictóricos dominados por el retrato y la pintura religiosa. Por otra parte, acudió a la noción clasicista del arte, como manifestación de lo bello, y de la naturaleza, como referencia obligada del arte. Y por otra parte más, enunció premisas “modernas” del arte como las del valor estético de la factura artística (denominada ejecución), el no valor de la intención artística y la espontaneidad de la factura como valor estético.

Esta actitud reapareció en una extraña mezcla de aspectos que podrían ser considerados pertenecientes unos al realismo y otros al impresionismo, bajo el presupuesto de que no resultaba necesario diferenciarlos: *“Santamaría tiene especial actitud para pintar el agua en sus diferentes manifestaciones. El cuadro del lavadero, la vemos en la ropa húmeda que está sobre la banca y en los brazos y manos de la lavanderas; el agua del tonel*

*que está en primer término no puede ser más real, y entre los diferentes planos del cuadro, hábilmente determinados, flota un verdadero ambiente de humedad*⁷¹.

La mención a la forma de pintar el agua y la ropa húmeda no se refería al interés por manifestar pictóricamente los fenómenos lumínicos y cromáticos efímeros (un interés típicamente impresionista), sino a la habilidad del artista para imitar las apariencias sensibles de estas temáticas, cotidianas y prosaicas (un interés típicamente realista). La obra citada resultaba mucho más realista que impresionista, aunque incluyera aspectos temáticos y formales impresionistas (la cotidianidad del tema de las lavanderas y el carácter de lo inacabado). El cuadro estaba mucho más cerca de los lenguajes pictóricos realistas que de los impresionistas, por ejemplo, en términos del nivel de descripción de los objetos representados, el cuidado del “dibujo correcto”, la estudiada composición del conjunto, la meditada perspectiva del escenario y el dominio general de la estructura lumínica sobre la cromática. Además se incluyó una concepción tanto moderna como clasicista del paisaje:

En los dos paisajes del mar, anteriormente citados, han sido suficientes, para que la Naturaleza embellecida se perciba, efectos de contraste y armonía de colorido; en éstos, los caballos, que parecieran lo primordial del cuadro, no tienen tanta importancia y sólo realzan el paisaje, hoy intensamente sentido por los modernos que le da gran importancia, diferencia de los antiguos, que como los pintores del Renacimiento, no lo sentían de la misma manera y lo consideraban como recurso decorativo para realzar la figura⁷².

Los presupuestos clasicistas de que la creación artística suponía embellecer e idealizar la naturaleza y el del dominio lumínico sobre el cromático contrastaban con la noción modernista del paisaje como un género legítimo en sí mismo, y no como un instrumento escenográfico de la pintura histórica. Esta noción resultó muy importante no solo para muchos pintores de paisajes, sino para Santa María como profesor de la cátedra de paisaje y director de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Si el impresionismo —en el contexto europeo y norteamericano— había constituido la posibilidad de considerar el

⁷¹ Duque Uribe, *Op. cit.*, s.n. Ver imagen 10 de este texto en la p.173.

⁷² *Ídem.*

paisaje como un género pictórico, estéticamente válido en sí mismo, entonces, una nueva consideración del paisaje, en el contexto local, no podía evitar el debate sobre el impresionismo. En consecuencia, Duque Uribe anotó las posibilidades estéticas del paisaje:

Volviendo los paisajistas encontramos a Zamora, que ha presentado una profusión de cuadros, siendo esencial la diferencia entre el artista de la Tempestad de los Llanos y el artista de hoy. Su paisaje de un pantano, pintado al mismo tiempo que otro de Santamaría sobre el mismo asunto, es bueno. En estos cuadros nos revelan su yo los dos artistas en la manera de sentir la naturaleza y en algunos detalles técnicos. Los cuadros de Zamora tienen siempre algo bueno y bien ejecutado, pero el conjunto no en todos es correcto. Debido quizás a cierto amaneramiento el pintor, y aquí en ocasiones es frío y sin expresión, o con paciencia inimitable acumula detalles superfluos que eclipsan la obra de arte⁷³.

Se enfatizó tanto la nutrida participación de cuadros de paisaje en la Exposición, como un cambio en la propia pintura de paisaje de Jesús María Zamora y un acercamiento al modernismo de la pintura de Santa María. Este reconocimiento legitimaba la pintura de paisaje no solo estéticamente, sino como un medio ideológico de construcción de la identidad nacional⁷⁴. La referencia a que los cuadros tenían “siempre algo bueno y bien ejecutado” señalaba el valor de la habilidad considerada manifestación del talento del artista. La observación acerca de que el pintor “era frío y sin expresión, o con paciencia inimitable acumula detalles superfluos” resultaba iluminadora sobre el limitado carácter de la influencia efectiva del impresionismo. Se sugería que el artista no solo no trabajaba *a la prima*, sino que además representaba de manera verista y naturalista el paisaje, contradiciendo las premisas impresionistas del valor de lo inacabado, de la improvisación pictórica y de la intención realista en la representación de la naturaleza: el valor de lo acabado y la descripción verosímil de la realidad seguían siendo valores clasicistas y academicistas vigentes. Asimismo se enfatizó la importancia ideológica del arte: *“Estas obras (...) han dado nota muy alta en materias artísticas, debido al esfuerzo de D. Andrés Santamaría que hoy dirige la Escuela de Bellas Artes (...). La exposición influirá en nuestra sociedad, como todo*

⁷³ *Ídem.*

⁷⁴ Cfr. Delgado Rozo, Juan David. *La construcción social del paisaje de la Sabana de Bogotá 1880–1890*. Bogotá, 2010. Tesis (magister en historia). Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, 2010.

*elemento artístico influye para que los pueblos pasen de la barbarie a la cultura; y transformará las crudas escenas de la vida en cuadros que recreen y enseñen a interpretar las bellezas de la naturaleza*⁷⁵.

No se sugería, simplemente, la reconstrucción del campo artístico, sino ante todo el inicio de un proceso civilizatorio moderno, supuesta manifestación de una positiva gestión del Estado al respecto. Las implicaciones ideológicas del reconocimiento de una producción artística nacional trascendían, claramente, los límites de la Escuela Nacional de Bellas Artes: el reconocimiento de la gestión de Santa María constituía un positivo reconocimiento a las políticas públicas sobre la educación y la cultura que suponía estar ejecutando el Gobierno modernizador del presidente Rafael Reyes. En otro aparte, se estableció la posible influencia del Impresionismo en el medio local: *“La influencia benéfica de Santamaría ya se siente, a pesar de que algunos pintores a quienes les ha pasado con la Escuela Impresionista lo que a muchos de nuestros literatos con el Simbolismo (...) se les ha indigestado. Han interpretado lo que no entienden, como notas extravagantes que para ellos son el arte de las nuevas formas, y bajo la influencia de este error, pintan cuadros que son desesperantes*⁷⁶.

Y más adelante continúa:

Mas es natural que hay algunos que sucumban al mismo tiempo que otros vencen. Y si esto que hoy vemos es un presagio de una nueva era, estas nuevas formas de arte deben aprovecharse en contra de la rutina y las tradiciones envejecidas. Es necesario hacer resaltar lo bueno que se principia a conocer, de manera que los espíritus propensos a cristalizar vean el apoyo que en todas partes encuentran las ideas de progreso cuando un movimiento intelectual se efectúa en una sociedad⁷⁷.

La influencia del impresionismo no debía ser incondicional e ilimitada; pues, se corría el riesgo de malinterpretarlo como un formalismo estéril en el contexto artístico y cultural local. Se anunciaba el inicio de una “nueva era” en el arte que, supuestamente, permitiría superar cultural y estéticamente “la rutina y las tradiciones envejecidas”, obviamente referidas al

⁷⁵ Duque Uribe, *Op. cit.*, s.n.

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ *Idem.*

academicismo, sin que ello significara, poner en duda el carácter institucional ni del mismo, ni, menos aún, el de la Escuela.

En conclusión, la producción discursiva de Duque Uribe constituyó una postura “modernista moderada” que no implicó la formulación de juicios bajo un sistema coherente de conceptos y teorías, sino más bien una producción ecléctica fundamentada en presupuestos, tendencias y/o actitudes tanto de tipo clasicista y academista, como de tipo modernista, impresionista y realista. Así, resultó posible defender una pintura de paisaje que reflejaba un “sentimiento de la naturaleza” mediante una factura considerada impresionista. Si bien, es cierto que este sentimiento inscribió el paisaje en una concepción academicista y clasicista del arte, también es cierto que esta factura “impresionista” —en la práctica reducida a la llamada pintura a manchas— constituía tanto una actualización formal y expresiva de la práctica pictórica como una relativa apertura a un nuevo valor estético, el de lo inacabado. Las relaciones entre academicismo y modernismo no se solucionaban en términos de una total y mutua exclusión, sino de una relación dialógica —no exenta de tensiones— sobre las posibilidades del segundo, en un medio claramente dominado por el primero: esto favorecía el eclecticismo —, tanto de los artistas como de quienes ejercían la crítica de arte— dada la posibilidad de elegir estas posibilidades entre las más diversas fuentes, siempre y cuando, resultaran funcionales respecto a las necesidades del medio artístico y cultural.

CAPÍTULO CUARTO. LA EXPOSICIÓN DEL PABELLÓN DE BELLAS ARTES: LA CRÍTICA DE ARTE COMO EFECTO Y AGENTE DEL NACIONALISMO CENTENARISTA

La Exposición del Pabellón de Bellas Artes formó parte de la Exposición Nacional de 1910, conocida como la Exposición del Centenario¹ de la Independencia. Esta exposición se inauguró el día 28 de julio, y el discurso de apertura de la misma fue pronunciado por el presbítero doctor José Manuel Marroquín, ante la presencia del Ministro de Relaciones Exteriores, como representante del presidente encargado, las autoridades gubernamentales y eclesiásticas, y las personalidades sociales y culturales de la capital.

La exposición de arte se realizó en el Pabellón de Bellas Artes y era —junto con el Pabellón de la Industria, el de Máquinas y el Egipcio— uno de los cuatro pabellones de la Exposición del Centenario. A pesar de que se trataba de una exposición nacional que daría supuesta cabida a todos los sectores sociales, el contenido de la misma fue ideado solo por las élites y escenificado bajo el control estricto de las mismas.

Los discursos de la crítica de arte se dirigieron a fomentar el contenido ideológico nacionalista en las producciones artísticas y a persuadir al selecto “público del arte” sobre la necesidad de dar continuidad a los procesos de legitimación social del arte y configuración del campo artístico. El arte, socialmente, cumplía tres funciones: la primera de orden político, en la que el arte se concebía como instrumento ideológico del nacionalismo; la segunda de orden moral, en la que el arte se pensaba como un instrumento de difusión y legitimación de la moral cristiana católica, en medio de un proyecto de Estado-Nación fundamentado en la relación Estado-Iglesia, y la tercera de orden social, en la que el arte era una forma de

¹ La Exposición se celebró en el llamado Parque de la Independencia, entonces situado entre las actuales carreras 5a y 7a y las calles 24 y 26. Esta celebración se comenzó a preparar tres años atrás con el establecimiento —mediante la ley 39 de 1907— en la que se nombró la respectiva junta organizadora, el programa de festejos y las celebraciones específicas a realizarse, en lo que se llamaría, precisamente, el Parque de la Independencia. La lista de los miembros encargados de las diferentes comisiones revela, claramente, este carácter elitista de la exposición: Carlos Michelsen, Tomás Samper, José María Saiz, Carlos Uribe, Tomás Rueda Vargas, Andrés Santa María, José Manuel Marroquín, Carlos Arturo Torres y Enrique Olaya Herrera. Los terrenos del parque eran ya un referente urbano del progreso industrial, y la cercanía con el Parque del Centenario —donde se había celebrado natalicio libertador— aumentaba su carga simbólica. Los cuatro pabellones —el de la Industria, el de Bellas Artes, el de Máquinas y el Egipcio— fueron ideológicamente vinculados tanto a los valores de modernidad, civilización y progreso, como a los valores patrióticos independentistas. Además se realizaron otras construcciones como los kioscos de la luz, la música y el japonés como también unas pesebreras. Evidentemente, la tipología de los edificios intentaba imitar el eclecticismo y las tipologías arquitectónicas usadas en las exposiciones universales. Cfr. Niño, Carlos. *Arquitectura y Estado*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1991.

diferenciación y legitimación social.

Aunque suponía reflejar la realidad artística nacional, la exposición de Bellas Artes solamente reflejaba la del campo artístico constituido en Bogotá y Medellín, donde se construían los imaginarios culturales y estéticos de la industrialización, la modernidad, la civilización y el progreso. Estos imaginarios no se referían a “lo que eran” el Estado y la nación colombiana, sino “lo que podrían llegar a ser”, una vez se concretaran los procesos de modernización y civilización. En congruencia con este escenario ideológico, la Exposición se basó en el supuesto de dos elementos: el primero, la existencia de una tradición artística nacional que se insertaría en la tradición artística occidental, y el segundo, la actualización del arte nacional como prueba de los supuestos procesos de modernidad y civilización en curso².

El catálogo de la Exposición de Bellas Artes y la respectiva acta del jurado sobre la premiación de la exposición son indicios del estado efectivo del campo artístico y cultural. De acuerdo con el catálogo, las obras se exhibieron en las siguientes secciones: pintura; acuarela, pastel y dibujos; escultura; arquitectura, y artes decorativas³. Aunque en el catálogo se numeran hasta el número 412, se listan efectivamente 398 ítems y se mencionan 112 autores, repartidos de la siguiente manera: en la sección de pintura se listan 297 obras y se mencionan 68 autores, en la de acuarela, pastel y dibujos 43 y 19, respectivamente; en la de escultura 33 y 14, respectivamente; en la de arquitectura 19 y 7, respectivamente, y en la de artes decorativas 6 y 4, respectivamente.

En términos del índice de participación por secciones: las obras exhibidas en la sección de Pintura significaban el 74,6 % del total de obras exhibidas participantes; las obras de la

² En el pabellón de la Industria se exhibieron los siguientes productos: tejidos, paños, driles, tapices y telas, productos de cabuya, maderas, zapatos, velas, pastas, sombreros, fósforos, molinos de trigo, locerías, petróleo, gasolina, bencina, lámparas, agua de quina para el pelo, tintura de yodo incolora, botiquines, jarabes, sal de frutas, cosméticos, muestras de café, abonos artificiales, muebles de estilo antiguo, fique, cacao, peras, ciruelas, minerales, vidrios, pelucas, fotografías y cigarrillos. Y en el pabellón de Máquinas se exhibieron: relojes de Antioquia, despulpadoras de café, alambiques, estufas, máquinas para hacer fideos, herraduras, una carreta para paseo, máquina piladora y pulidora de café, maquina aserradora de madera, motores de vapor, relojes eléctricos, un arado para sacar papas, balanzas, columnas, pilares de hierro y alcohol. A pesar del limitado número de productos y del carácter de lo exhibido, los dos pabellones producían la imagen o, más precisamente, el imaginario de que Colombia había dejado de ser nación “atrasada”, dado que lo exhibido demostraba la entrada definitiva a los procesos de modernización, civilización e industrialización, es decir, resultaba inequívoco que el país estaba progresando.

³ Dado que se trataba de una exposición nacional, se enfatizó la producción de la escena artística profesional —en la práctica casi que reducida a Bogotá y Medellín—, y la producción de los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes fue, prácticamente, ignorada por parte de quienes ejercieron la crítica de arte. Cuando se mencionaron a los estudiantes de la misma se hizo, ante todo, como una estrategia para criticar el supuesto mal funcionamiento de la Escuela.

sección de Acuarela, Pastel y Dibujos significaban 10,8%, las obras de la sección de Escultura significaban el 8,2%, las obras de la sección de Arquitectura significaban el 4,7%, y las obras de la sección de Artes Decorativas el 1,5%. Una vez más, y de acuerdo con esta participación, la pintura quedaba confirmada como “la más bella de las bellas artes”.

La pintura seguía siendo la principal forma de arte; los pintores significaban el 60% del total de autores participantes en la Exposición, y los géneros pictóricos dominantes seguían siendo el retrato y el paisaje. La escultura fue la segunda, y las obras listadas en el catálogo revelan el dominio de los géneros escultóricos del retrato, la figura humana y algunos bustos relativos a héroes de la Independencia. La arquitectura fue la tercera, y los proyectos listados en el catálogo revelan también la coyuntura de la construcción de los pabellones de la Exposición del Centenario. Aunque se incluyen, incoherentemente, en esta sección trabajos relativos a caligrafía, fotograbado, fotografía y litografía, resulta entendible la intención de mostrar trabajos relativos a la reproductibilidad técnica de la imagen, como una indicación del respectivo progreso y de los “tiempos modernos”.

El grupo de los artistas participantes revela los artistas protagonistas de la escena artística nacional como también el conservadurismo y el academicismo dominantes. Ricardo Acevedo Bernal (1849–1903) participó con 14 obras, y la participación de los demás artistas revela el dominio del género de la pintura de paisaje: Ricardo Borrero Álvarez (1874-1931), con 2 paisajes y 2 bodegones; Fídolo Alfonso González Camargo (1883-1941), con 2 paisajes; Eugenio Peña (1860-1944), con 9 paisajes; Ricardo Gómez Campuzano (1891-1981), con 4 paisajes; Roberto Páramo (1859–1939), con 5 paisajes; Eugenio Zerda (1878-1945), con 4 paisajes y 5 obras más; Domingo Moreno Otero (1882-1948), con 7 paisajes y 3 retratos; Miguel Díaz Vargas (1886-1956), con 6 obras relativas a la figura humana, 12 paisajes y 4 más de diferentes géneros; Pablo Rocha (1863-1937), con 3 paisajes, y Margarita Holguín y Caro (1875–1959), con 2 retratos y 3 obras relativas a la figura humana. Andrés Santa María se presentó con un grupo de 8 obras en diferentes géneros pictóricos.

Efectivamente, la premiación por parte del jurado de la Exposición confirmó los artistas dominantes de la escena artística. La única medalla de honor fue concedida a Ricardo Acevedo Bernal por el conjunto de su obra. Los primeros premios de la sección de pintura

fueron concedidos a: Eugenio Zerda por los cuadros *El Baño* y *Costureras*, Jesús María Zamora por un paisaje de tema histórico *1819, El paso de los Llanos*; Margarita Holguín y Caro por el conjunto de sus obras, Domingo Moreno Otero y Pablo Rocha por dos respectivos paisajes⁴. El catálogo revela no solamente el dominio de la pintura de paisaje, sino el carácter conservadurista y provincial del medio artístico local. Asimismo, el perfil artístico de los artistas premiados muestra que el academicismo seguía dominado la escena artística y que la influencia estética, resultado tanto de la gestión de Santa María —entre 1904 y 1909— en la dirección de la Escuela como de la misma obra del artista, había sido muy restringidas.

4.1 ASPECTOS IDEOLÓGICOS DEL CONTEXTO POLÍTICO, SOCIAL Y CULTURAL: POSIBILIDADES Y LÍMITES DEL CAMPO ARTÍSTICO

La Exposición del Pabellón de Bellas Artes se realizó en medio de las contradicciones generadas entre una inestabilidad política⁵ y la esperanza en un futuro progresista asociado, en la práctica, a la modernización. Sin embargo, había consenso generalizado entre las élites sobre la necesidad de preservar la paz, más allá de las orientaciones partidistas, de tal manera que se crearan las condiciones efectivas para el ingreso final del país a los procesos de industrialización, civilización y modernidad. Este carácter contradictorio no solo se reflejó en las posibilidades abiertas al campo cultural y al artístico, sino en las limitaciones que

⁴ Los segundos premios fueron concedidos a Miguel Díaz por dos cuadros, Eugenio Zerda —premiado por segunda vez en la misma exposición— por un retrato y a Eugenio Peña por el conjunto de sus obras. Los terceros premios en pintura fueron concedidos a: Jesús María Zamora por un retrato, José María Portocarrero y Roberto Páramo por varios paisajes. Adicionalmente, se concedieron menciones honoríficas a algunas damas y señoritas como Benita Restrepo Gaviria y Soledad Montoya. Resulta revelador que en la sección de Escultura no se concedieran primeros premios, sino solamente segundos, a Juan José Rosas y a Dionisio Cortés por respectivos bustos conmemorativos. Pedro Carlos Manrique, Antonio Gómez Restrepo, Guillermo Uribe, Simón Chau, Ricardo y Rafael Duque Uribe conformaron el jurado de premiación de la exposición. Aunque no todos los integrantes del jurado pertenecían al campo de las bellas artes, se trataba de sujetos legitimados, social y culturalmente, para opinar y votar sobre cuáles eran las mejores obras de la Exposición.

⁵ Inicialmente el gobierno de Rafael Reyes (1904-1909) parecía ser la solución a la crónica debilidad de los proyectos de Estado-nación, mediante el éxito relativo de algunos proyectos de modernización: el desarme de la población civil, la participación bipartidista en el Gobierno y un papel activo del Estado en la regulación de la economía, dirigido a posibilitar los proyectos modernos de las élites. Sin embargo, hacia la 1910, la crisis política se agudizó nuevamente, debido a: el debate generado por el carácter de las negociaciones sobre la indemnizaciones por la separación de Panamá, las crisis acumuladas por la Guerra de los Mil Días (1899-1902) y la separación de Panamá (1903), y el carácter dictatorial que había adquirido el gobierno de Rafael Reyes. En consecuencia, el gobierno transicional, presidido por el general Ramón González Valencia, planteó la celebración del Centenario de la Independencia como un una “nueva era”, a partir de discursos de unidad nacional en los que se excluían los tradicionales enfrentamientos partidistas. Se impuso un marcado carácter centralista por lo que la mayor parte de los recursos se destinaron a las obras y eventos conmemorativos realizados en Bogotá, sin que ello significara que, en algunos casos, no se realizaran celebraciones locales “no oficiales”, a manera de resistencia simbólica a esta hegemonía centralista.

cerraron otras posibilidades, como lo demuestra el complejo del clima político, económico, social y cultural en el que se realizó la Exposición del Centenario:

La caída de Reyes fue seguida de un breve interregno de ajuste institucional, presidido de manera interina por el General Ramón González Valencia, quien en 1910 convocó una Asamblea que reformó la constitución y eligió el 15 de julio a Carlos E. Restrepo como nuevo Presidente de la República. Los eventos del centenario coincidieron así con importantes cambios políticos, rodeados de incertidumbre. Adicionalmente (...) la penuria fiscal no había permitido hacer grandes planes festivos, ni extender invitaciones especiales a los gobiernos extranjeros. Se quiso hacer “una fiesta de familia con la modestia que requerían las circunstancias”. Sus organizadores se quejaban también de indiferencia general y falta de fe por parte de los ciudadanos (...). No obstante, la fiesta tuvo resultados inesperados, que superaron todo pesimismo y mal presagio⁶.

La fecha de la inauguración de los festejos del Centenario Exposición coincidió con el día del nombramiento de Carlos E. Restrepo como Presidente de la República, y las celebraciones centenaristas se dieron en un momento de relevo político que generó tanta esperanza como incertidumbre: el abandono de un pasado reciente en el que se había fracasado, nuevamente, en el intento de garantizar las condiciones para una modernización dirigida al capitalismo industrial, y la introducción en una nueva era mediante la creencia en el imaginario de un futuro progresista. Sin embargo, los resultados sobrepasaron las expectativas aún más positivas, y se impuso la creencia de que se había cerrado una era identificada con los odios partidistas y las respectivas guerras civiles y de que se había abierto una nueva era, identificada con un republicanismo que posibilitaría el progreso y la modernización.

La Exposición del Centenario se realizó bajo el guion ideológico de las exposiciones universales para escenificar, visualmente, la supuesta identidad nacional en el mundo civilizado y moderno. El guion de la Exposición se basó en la creación de un conjunto de valores, presupuestos y concepciones como en una identidad visual, plástica y espacial

⁶ Carbó, Eduardo Posada. “1910: la celebración del primer centenario en Colombia”. En *Revista de Indias*, 2013, vol. LXXIII, No. 258, pp. 579-580.

sobre lo moderno, que operó desde la escala urbanística y arquitectónica, hasta la escala de las estrategias expositivas, en cada uno de los pabellones, pasando por la escala intermedia de los monumentos públicos. La participación de Colombia en las exposiciones universales se había realizado —desde finales del siglo XIX—, intentando el reconocimiento del país en el marco de la civilización y la modernidad occidental⁷. Estas reducidas participaciones, y el llamado “viaje a Europa” de los sujetos de las élites, fueron los medios por los cuales las élites colombianas se actualizaron respecto a las exposiciones universales y con los que nutrieron el imaginario de las exposiciones nacionales.

Paul Greenhalgh⁸ sintetiza el carácter de las exposiciones universales: eventos verdaderamente internacionales que funcionaron como un intento enciclopédico de resumir el progreso del mundo hasta ese momento; la presencia y difusión masiva de motivos sociales y políticos particulares, relativos a intereses comerciales, económicos y/o nacionalistas; la promoción de nuevas tecnologías y formas de producción industrial, la educación de las clases medias y bajas, la educación del público acerca de lo que era el mundo progresista y el respectivo supuesto futuro, la idea imperial de los países desarrollados como naturales elegidos para dirigir y controlar el mundo, y la pretensión de superar la exuberancia de la respectiva exposición anterior, como supuesta muestra del progreso generalizado del país a cargo. Aunque, en algunos casos, dieron lugar a transformaciones urbanísticas, la consistencia de estas exposiciones radicó más en la fuerza de los contenidos ideológicos para transformar la realidad política, social, económica y cultural de los países organizadores:

Ellas fueron el principal medio para que el Gobierno y las entidades privadas presentaran su visión del mundo a las masas por lo que la financiación detrás de las mismas invariablemente involucró la maquinación política (...). Las exposiciones

⁷ Se reconoce la complejidad de los contenidos ideológicos de las exposiciones universales —basados en la división entre países “adelantados” y países “atrasados”, y entre la producción industrial, técnica y científica y la producción agrícola y de materias primas. Al mismo tiempo que brindaban un espacio privilegiado para dar a conocer Colombia, estas exposiciones revelaban la muy limitada producción nacional, aunque existía consenso de que eran el principal mecanismo para dar a conocer esta limitada producción. Históricamente se ha demostrado, reiteradamente, el carácter problemático de la participación colombiana en estas exposiciones. Cfr. Martínez, Frederick. “¿Cómo representar a Colombia? De las exposiciones universales a la Exposición del Centenario, 1851-1910”. En: Gonzalo Sánchez Gómez y María Emma Wills Obregón (compiladores.). *Museo, memoria y nación: misión de los Museos Nacionales para los ciudadanos del futuro*. Memorias del Simposio Internacional y IV Cátedra Anual de Historia Ernesto Tirado Mejía. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2000.

⁸ Paul Greenhalgh es director de investigación en el Victoria and Albert Museum de Londres. Es un experto en *Art Nouveau* y en el campo de las artes decorativas.

[universales] estaban saturadas de ideología liberal. La peculiar mezcla de libre comercio, progreso material, filantropía, imperialismo y capital que animó las décadas más dramáticas del siglo XIX se podía encontrar por todas partes (...). Fueron los escenarios donde los grandes empresarios pudieron justificar, definir y felicitarse a sí mismos, donde el libre comercio imperial podría pavonearse, temporalmente, en ausencia de las profundas contradicciones que encarnaba. En el espíritu profundo de la Primera Era Industrial, las exposiciones [universales] ilustraron la relación entre el dinero y el poder, y revelaron la creencia de que la expresión incontrolada de ese poder era la quinta esencia de la libertad. La filantropía (...) encontró su lugar en las exposiciones [universales] funcionando como una conciencia de la época, aunque incluso aquí la moralidad estaba inextricablemente vinculada a la eficiencia económica y la expansión. Ideológica y tecnológicamente, las exposiciones [universales] no podrían haber ocurrido en cualquier otra época, la situación político-económica fue crucial⁹.

Las exposiciones universales eran la “perfecta escenificación mediática” de la modernidad y del capitalismo moderno. Aunque se presentaban diversos contenidos de carácter político, social, cultural y/o artístico, todos hacían parte del discurso del capitalismo moderno que terminaba auto justificado: el ilimitado poder económico era la fiel manifestación moderna de la libertad. Incluso, la filantropía de los colaboradores, benefactores y/o los organizadores quedaba cobijada bajo el discurso de esta particular forma de libertad. Respecto a este sentido ideológico de las exposiciones universales, se entiende el de las exposiciones de Bellas Artes:

Las Bellas Artes eran un ingrediente importante en cualquier exposición internacional de valor. Eran la contraparte a la industria y las ciencias, el aspecto no-funcional de la actividad humana y cada Nación se esforzó en considerarlo para evitar el cargo de filisteísmo (...) Los Palacios de Bellas Artes erigidos como aspectos tradicionales de la civilización recordaban a los habitantes urbanos su patrimonio preindustrial y los sistemas de valores oscurecidos por la vida moderna. Las Bellas Artes también hicieron de la cultura un sistema jerárquico, la separación de la alta cultura de la popular, la de lo funcional de lo etéreo y la de lo costoso de lo barato. En su ausencia, una

⁹ Greenhalgh, Paul. *Ephemeral vistas: The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939*. New York (USA): Manchester University Press, 1988, p.27 (la traducción del texto de la cita es del autor de esta investigación).

exposición se convertiría en una feria comercial (...). Esto no significa que las Bellas Artes fueran los aspectos más populares de las exposiciones (...). Se entiende comúnmente que ellas [las bellas artes] daban status, no placer, al lugar de la exposición¹⁰.

A pesar de que no podían competir con la importancia de los pabellones de ciencias y los de industria, los palacios de bellas artes eran muy significativos, revelando: la compensación de la dimensión material y práctica, propia de lo científico e industrial, por la dimensión espiritual y desinteresada, “propia” de las bellas artes; la jerarquización entre alta y baja cultura como también entre las respectivas formas de consumo cultural; y, la fuerza de las bellas artes como el símbolo inequívoco de la civilización. Dado que el valor del progreso material y el proceso civilizatorio estaban mucho más identificados con el progreso material y económico que con el avance cultural, las exposiciones de bellas artes resultaban importantes en tanto aportaran simbólicamente respecto a lo primero y, no tanto, respecto a la calidad de las obras. Desde esta perspectiva, se puede establecer la influencia de las exposiciones universales en la construcción del contenido ideológico y la escenificación de la Exposición del Centenario:

El proyecto nacionalista del Centenario aparece como un gran esfuerzo de síntesis logrado gracias a una combinación de muchos de los elementos de la representación nacional. El apoliticismo del proyecto, la voluntad expresada repetidamente durante los festejos de suprimir (...) los intereses individuales y egoístas, las aspiraciones bastardas de partido (...) en torno a un proyecto patriótico, republicano y civilista explica esa tendencia a combinar distintas versiones de la representación nacional. El ideal del progreso y la influencia de las exposiciones universales están visibles en el estilo arquitectónico, en el ordenamiento de la exposición y en la denominación de los pabellones (...) el “Pabellón de las Máquinas” y el “Pabellón de la Industria”, los recuerdan inequívocamente¹¹.

Bajo una supuesta neutralidad política de la celebración, y cohesionadas mediante el

¹⁰ *Ibid.*, p.198 (como en el caso anterior, la traducción del texto de la cita es del autor de esta investigación).

¹¹ Martínez, Frederick. “¿Cómo representar a Colombia? De las exposiciones universales a la Exposición del Centenario, 1851-1910”. En: Gonzalo Sánchez Gómez y María Emma Wills Obregón (comps.). *Museo, memoria y nación: misión de los Museos Nacionales para los ciudadanos del futuro*. Memorias del Simposio Internacional y IV Cátedra Anual de Historia Ernesto Tirado Mejía. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2000, p. 329.

valor absoluto del progreso, resultó posible la ecléctica convergencia de variadas formas de pensamiento en la creación de un nacionalismo *sui generis*. El primero, un patriotismo basado en la existencia de un territorio, respecto al cual los sujetos sociales se sentían vinculados afectiva, cultural e históricamente. El segundo, un republicanismo basado en una forma de gobierno que manifestaba un proyecto de Estado-nación efectivo. Y el tercero, un civilismo basado en la idea de que existía una sociedad que vivía bajo los parámetros europeos de civilización.

Aunque se trataba más de aspiraciones que de realidades efectivas, eran formas de pensamiento retóricamente operativas, ante la imposibilidad de diferenciarlas de los correlativos valores: no cabía la posibilidad ni de oponerse ni de criticarlas sin correr el riesgo de quedar socialmente excluido. Ningún sujeto medianamente sensato correría el riesgo de quedar tildado de apátrida, antidemocrático y/o bárbaro; en consecuencia, la actitud más efectiva fue la de la ciega creencia en este nacionalismo *sui generis*. Los organizadores de la Exposición del Centenario entendieron este nacionalismo como una respuesta efectiva del Estado y de las élites. No se trataba tanto de manifestar un previo y arraigado sentimiento nacionalista, como de despertarlo mediante la construcción de un imaginario:

La Exposición Nacional (...) en 1871 señala el comienzo de una nueva era (...). Justificadas por la voluntad de representar visualmente los progresos de la nación, las Exposiciones Nacionales se inscriben, desde su aparición, en el marco de los festejos patrióticos (...). Esta yuxtaposición de la celebración del pasado nacional y del homenaje a los adelantos del presente será característica de todos los festejos patrióticos en los años de exposición (...) 1871, 1872, 1880, 1881, 1899, 1907, 1910. De un lado, se rinde homenaje a los héroes de la Independencia a través de procesiones patrióticas, discursos, estatuas, carros alegóricos, dramas (...). De otro, se muestra lo visible de la producción nacional, pero sin temer ya el fallo de los jueces europeos, característico de las exposiciones universales (...) al escapar a la obligación de compararse con los otros contendientes presentes en el concurso internacional de la civilización, las exposiciones nacionales ofrecen a sus promotores un foro más fácil para esbozar una definición visual de la nación (...). El tema de la revelación de una riqueza y unas identidades nacionales, existentes pero escondidas (...) recorre la retórica de la exposición desde el comienzo. La

exposición nacional es revelación (...) de las insospechadas riquezas naturales, de las obras generadas por la disciplina y la laboriosidad nacionales¹².

Un contenido ideológico, dirigido al pasado para recordar los hechos heroicos de la Independencia, coexistió con otro, dirigido a un presente asociado a civilización, modernidad y progreso; una coexistencia de lo tradicional y lo moderno bajo un mismo techo ideológico acorde a la actitud modernizadora de las élites y manifestada básicamente en las aplicaciones técnicas, los desarrollos tecnológicos y la industrialización. Ante la evasión de tener que comparar la producción nacional con la de otros países, el mito de una “riqueza e identidad nacional escondida” resultaba operativo; pues, en el primer caso, creaba la creencia de que solo faltaba explotarla mediante la extracción mineral y la producción de materias primas, mientras que, en el caso de la segunda, creaba la creencia de que solo faltaba revelarla mediante el arte y la cultura nacional. Desde la Independencia, la creación de la nacionalidad había sido uno de los mayores desafíos de los fallidos proyectos de Estado-nación:

La Exposición del Centenario, la más ambiciosa y la más completa de las exposiciones nacionales, ofrece una combinación distinta de los varios elementos que conforman la representación visual de la nación (...) una combinación ecléctica, producto de la ideología de la hegemonía conservadora, que fijará por largos años la identidad visual de la nación (...). La Exposición de 1910 se presenta como una empresa de creación de una identidad visual sin precedentes en la historia de Colombia. Jamás se había hecho tanto para dotar a Colombia de una imagen nacional orientada esencialmente hacia el “interior” (...) el presupuesto total (...) sobrepasó por mucho la de las exposiciones precedentes, fueran nacionales o universales¹³.

La Exposición constituyó una oportunidad irrepetible respecto a la creación de esta identidad, creando un proyecto de modernidad —básicamente reducido a un pragmatismo modernizador— fundamentado, ideológicamente, en un tradicionalismo político, social y cultural: “un liberalismo económico en medio de un conservadurismo político”. No se representó tanto una identidad visual acerca de una realidad preexistente, sino más bien, se

¹² *Ibid.*, p.324.

¹³ *Ibid.*, p.327.

creó la identidad visual de una realidad futura, es decir, un imaginario de un país civilizado y regido por el capitalismo industrial moderno¹⁴. A pesar de estas contradicciones, la temporalidad de la Exposición del Centenario sobrepasó la de su realización y se proyectó a un futuro que se concretaría dos décadas después, cuando el proceso de industrialización y de apertura a la modernidad artística y cultural se realizó finalmente. En efecto, la operabilidad ideológica de esta exposición se fundamentó en el eclecticismo inherente a esta fórmula de una modernización económica e industrial en medio de un conservadurismo político, social y cultural, lo que implicó una diversidad de las fuentes ideológicas, algunas de las cuales resultaban contrarias entre sí:

Nacionalismo, catolicismo, modernismo industrial, hispanismo exaltación de la Independencia se juntan en la representación de Colombia forjada por los ideólogos del Centenario. Más allá de ese civilismo que siempre se consideró característico de una generación escaldada por la dictadura de Reyes, más allá de ese modernismo de las formas que se observa en la exposición, la síntesis ecléctica del Centenario refleja perfectamente la definición restringida de la nación planteada por los gobiernos de la hegemonía conservadora. La desaparición, después de los primeros intentos de los años 1890 y 1900, de todo elemento indígena en la representación del pasado y del presente de la nación es particularmente significativa. Cuando se les despoja de su estética exposicionista y de su idealismo (...) las fiestas del Centenario aparecen ante todo como una empresa de catequización nacionalista y católica en torno a algunos ídolos de bronce y al poder cohesivo de la Iglesia¹⁵.

Bajo este ecléctico grupo de fuentes se conformó tanto el imaginario de lo moderno, como una supuesta identidad nacional. Las diferentes formas de nacionalismo, catolicismo, modernismo industrial, hispanismo, etnocentrismo y civilismo se dirigieron a configurar una “modernidad conservadurista” con un carácter social y cultural altamente excluyente que, por

¹⁴ Por otra parte, la gran cantidad de discursos, homenajes, celebraciones, aniversarios, procesiones, comparsas y/o festividades revela la intención de compensar —a los ojos del público general— las limitadas producciones en términos artesanales, industriales y científicos que se presentaban tanto en el Pabellón de la Industria como en el de Máquinas. En el primero, se exhibieron los siguientes productos: tejidos, paños, driles, tapices y telas de diferentes fábricas, productos de cabuya, maderas, zapatos, velas, pastas, sombreros, fósforos, molinos de trigo, locerías, petróleo, gasolina, bencina, lámparas, agua de quina, tintura de yodo botiquines, jarabes, sal de frutas, cosméticos, muestras de café, abonos artificiales, muebles de estilo, fibras vegetales, mazorcas de cacao, diversas frutas, minerales, vidrios, y cigarrillos. Y en el segundo: relojes de Antioquia, despulpadoras de café, máquinas para hacer fideos, herraduras, una carreta, una máquina aserradora de madera, motores de vapor, relojes eléctricos, un arado, balanzas, columnas, pilares de hierro y alcohol. Lo exhibido era una supuesta prueba de que Colombia no era una “nación atrasada” como lo demostraba los productos, y las riquezas nacionales exhibidas resultado del ingenio de los colombianos y del fértil territorio dado a los colombianos por “gracia divina”.

¹⁵ Martínez, *Op. cit.*, p. 330.

principio, negaba la posibilidad de la diversidad social, étnica y cultural. Este carácter socialmente excluyente amenazó la efectividad misma de la Exposición del Centenario que, a pesar del pesimismo inicial, logró dar una nueva connotación ideológica al nacionalismo:

La sociedad colombiana aún no se sentía comprometida con la celebración, y mucho, menos, si uno de sus objetivos era mostrar los progresos que se habían tenido desde la Independencia. Recuerdos tan cercanos como el de la Guerra de los Mil Días y la separación de Panamá hacían que los colombianos se sintieran poco participes de una exposición que hablaba de progresos, civilización y cultura. En este escenario de crisis nacional la Exposición sirvió además como aliciente para restaurar la moral y los sentimientos nacionalistas que el pueblo había perdido, como consecuencia de las pugnas políticas, las guerras civiles y la fragmentación del territorio (...) la oportunidad precisa para tratar de convocar de nuevo al pueblo bajo los argumentos de un patriotismo ligado a una Colombia diferente, es decir, próspera y civilizada (...) la convocatoria se hizo visible cuando el diario el Nuevo tiempo apeló a los capitalinos para que colaboraran donando la suma que les fuera posible. Se propuso de esta forma una colecta que tendría como objetivo las obras del Parque de la Independencia¹⁶.

Se trató de una restauración moral dirigida no solamente a superar la frustración de un pasado reciente, sino a superar el escepticismo y la indiferencia inicial, mediante un nacionalismo que se refería al pasado a partir de una “amnesia selectiva”. Por una parte, se dirigió a hacer olvidar del pasado inmediato los odios partidistas y la clara incompetencia de las élites políticas colombianas —independientemente de que hubieran sido conservadoras o liberales— para conformar un proyecto de Estado-nación significativo. Y por otra parte, se dirigió a exaltar, del pasado remoto, los sujetos heroicos de las élites neogranadinas que, supuestamente, habían protagonizado el proceso de la Independencia.

La historiadora Carolina Vanegas Carrasco sintetiza el carácter de este nacionalismo como mecanismo de unificación social:

¹⁶ Garay Celeita, Alejandro. *La Exposición del Centenario: Una aproximación a los procesos de configuración de nación desde el campo artístico*. Bogotá, 2005. Monografía (pregrado en Historia). Pontificia Universidad Javeriana Bogotá, pp. 26-27.

Una de las estrategias centrales en la convocatoria de un sentimiento nacionalista fue la oposición a la intervención norteamericana que decidió la separación de Panamá (...). Se planteaba que el país era vulnerable por sus constantes guerras internas y que la única forma de fortalecerse era a través de una unificación en varios niveles (...) primero, la unificación de la memoria de la nación; segundo, la unificación de los países que conformaban la llamada “Gran Colombia” (Ecuador, Venezuela y Colombia); y tercero, la unificación cultural de lengua, raza y religión a través del discurso hispanista (...) las nociones de “progreso” y “civilización” de la nación unidas a la exaltación del pasado (...) fueron centrales ya que la celebración del Centenario demandaba un balance de los avances alcanzados durante la primera centuria republicana (...). Estas ideas de unificación y progreso fueron socializadas y establecidas a través de festejos religiosos y civiles, eventos como las sesiones de las Academias, así como en los arreglos físicos de las ciudades y la creación de libros e impresos conmemorativos de distribución nacional¹⁷.

Se trataba de un nacionalismo dirigido a la creación del imaginario de una futura realidad muy próxima que estaría caracterizada por la paz permanente, la prosperidad generalizada y la civilización a todo nivel. Un elemento ideológico fundamental de este nacionalismo fue la invención o, más precisamente, la actualización de una forma de hispanismo fundamentado en la lengua, la religión y la raza hispánica.

Hacia la segunda mitad de la primera década del siglo XX, se consolidó una nueva forma de hispanismo planteado en términos de reconciliación tanto interna de las luchas partidistas, como externa respecto a España. Por una parte, bajo este argumento de una lengua, religión y la raza común, carecían de sentido los intentos de mutuo exterminio—intentados por prácticamente un siglo—protagonizados por liberales y conservadores, dado que se trataba de una “pelea entre hermanos” de la misma sangre, la española y no la indígena, por supuesto. Y por otra parte, este hispanismo permitía mirar no solo al pasado de manera positiva ignorando los aspectos negativos de la Conquista y la Colonia, sino también al futuro, en el que las élites que liderarían la futura república progresista se identificaban con

¹⁷ Vanegas Carrasco, Carolina. “Representaciones de la Independencia y la construcción de una ‘imagen nacional’ en la celebración del centenario en 1910”. En: *Las historias de un grito: doscientos años de ser colombianos. Exposición conmemorativa del Bicentenario 2010*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2010, p. 105.

las raíces étnicas, culturales y morales hispánicas. La raza, la lengua y la religión constituían no solo la herencia fundamental de la cultura española, sino el capital social y simbólico de las élites que los legitimaban como “líderes naturales” de esta república. Este hispanismo adquirió otra connotación ideológica que sirvió como una forma de resistencia a la intervención norteamericana que —desde la pérdida de Panamá en 1903— se experimentaba como siempre creciente.

Además, la activa participación de España y de la Iglesia Católica, en los centenarios de las naciones suramericanas independizadas a comienzos del siglo XIX, servía a un americanismo que resultaba operativo para las élites locales y que le permitía a España asumir un liderazgo político y cultural —a la manera de una tutela moral— sobre aquellas naciones que habían sido sus colonias. Entonces, la religión y la Iglesia jugaron un rol fundamental en las celebraciones centenaristas:

El hispanismo que invade los discursos centenaristas es una síntesis entre el hispanismo clásico y oficial de finales del siglo XIX —en el estilo del Cuarto Centenario [del Descubrimiento de América]— y el hispanismo idealista y mesiánico que caracterizó las numerosas generaciones del Centenario que aparecieron en la mayor parte de los países hispanoamericanos alrededor de 1910. Su más claro exponente en el centenario colombiano fue Lorenzo Marroquín, quien defiende la “raza colombiana, la raza nueva, la raza neolatina” y evoca en su discurso del 23 de julio el “destino manifiesto” de los pueblos latinos (...). “¡Sí! nuestro destino manifiesto es defender, es salvar en América, si es preciso, la civilización cristiana, la civilización latina, como salvamos hace cien años la libertad, con la ayuda del Dios de Colombia¹⁸ .

Se identificó la civilización con la civilización latina, y esta con el cristianismo. Si el arte era por excelencia la manifestación de la civilización, era inconcebible pensar la posibilidad de una cultura y un arte nacionales en términos seculares ajenos al cristianismo. La identificación entre civilización, cristianismo, cultura y arte implicaba la aceptación de la premisa sobre la corrección moral del último¹⁹. Prueba de esta identificación fue la activa

¹⁸ Martínez, *Op. cit.*, p.329.

¹⁹ Cfr. Cano Vargas, Alexander. “Henao y Arrubla y la construcción de identidad nacional, después de la celebración del primer siglo de la emancipación colombiana”. Informe final del proyecto *Después del Bicentenario: una mirada a la conmemoración del Centenario de la*

participación de la Iglesia como sujeto y objeto de las celebraciones centenaristas: la erección de la Iglesia de Veracruz como Panteón de los Próceres de la Independencia, la celebración de la *Misa de Réquiem* el 20 de julio, el *Te Deum* el 20 de julio en la Catedral Primada, la misa campal el 24 en la Plaza de Bolívar como celebración del día del natalicio del Libertador, y la multiplicidad de discursos eclesiásticos y no eclesiásticos sobre la obra civilizadora pasada y presente en el territorio neogranadino y colombiano, respectivamente, de la Iglesia Católica.

Esta tradición hispanista se convirtió —*para y por* las élites— en un mecanismo ideológico de preservación y fortalecimiento del *status quo* político, social y cultural:

Los organizadores del Centenario tienen en común su origen social, todos pertenecen (...) a las [familias] más tradicionales de la ciudad. La mayoría de ellos con formación académica, encargados de puestos públicos importantes, herederos de una tradición política y cercanos de otras culturas como la europea (...) la exposición fue organizada material e ideológicamente por un grupo determinado social excluyendo a otros estratos sociales. Ésta se convirtió, entonces el mejor escenario para analizar la manera cómo las clases dirigentes consideraban lo que era nacional y que no lo era (...) las élites ocupan un papel fundamental en la construcción de la nación colombiana, una nación que (...) no es una realidad dada sino construida (...) la nación se construyó por unas élites que la representarían como una comunión de fieles católicos, herederos de una tradición hispanista, vinculados por la lengua española y que, además, el territorio nacional constituía el símbolo soberano de un estado rico y progresivo²⁰.

Bajo el argumento de que eran las portadoras naturales de esta tradición hispanista, las élites se autolegitimaron no solo como las organizadoras de la Exposición, sino además como el grupo social “naturalmente” llamado tanto a liderar los procesos civilizatorios y de modernidad, como a definir la identidad de lo nacional. Este carácter socialmente excluyente también se reflejó en el dominio tanto de las organizaciones privadas — clubes, sociedades benéficas y académicas— como de la Iglesia y el Estado en la organización y el control de

Independencia de Colombia, como una celebración de identidad nacional. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia – ICANH, 2013.

²⁰ Garay Celeita, *Op. cit.*, pp. 14-15.

los festejos populares, dado que no debían contradecir la “distinción” propia de los demás festejos.

El campo artístico quedó, así, dialógicamente relacionado con el sentido y la función de la Exposición del Centenario que se definió en los términos del guion escenográfico de las exposiciones universales, el nacionalismo *sui generis* y el hispanismo, antes mencionados. Las posibilidades sociales, culturales y estéticas de la Exposición del Pabellón de Bellas Artes se establecieron en relación con este escenario ideológico, convirtiéndola en un indicador tanto de un proceso civilizatorio y modernizador como de un arte nacional. El Estado, los organizadores, los artistas y los comentaristas lo entendieron y, en consecuencia, utilizaron la noción valor de arte nacional como manifestación de los procesos de modernidad y civilización como también de la identidad nacional.

La significación sociocultural de la Exposición del Pabellón de Bellas Artes no se redujo al nacionalismo mencionado, pues posibilitó la introducción de unas nuevas posibilidades estéticas y artísticas que respondían a los imperativos de modernidad y al proceso de consolidación tanto del arte nacional como de consumo cultural. Por una parte, la definitiva consolidación cultural, estética y artística de la pintura de paisaje. Y por otra parte, la recreación de los géneros tradicionales²¹, como en los casos de la pintura de tema histórico o el de la pintura de género o de “escenas intimistas”.

Aunque el proceso de legitimación estética y cultural se había iniciado desde la fundación de la cátedra de paisaje en la Escuela de Bellas Artes en 1904, en la primera década del siglo XX la pintura de paisaje se constituyó por excelencia en el “género artístico nacional”, en términos tanto de las prácticas artísticas y discursivas del arte, como del consumo cultural y del restringido mercado del arte. Como en el caso colombiano, en el contexto europeo la pintura de paisaje había tenido diferentes valoraciones estéticas y consideraciones artísticas antes de su validación estética como género artístico legítimo²².

²¹ En este caso, se usa la noción de género pictórico en un sentido ampliado y no restringido al ámbito académico. Más precisamente, se trató de la ampliación de las posibilidades temáticas dentro de las posibilidades estéticas y artísticas prescritas para los géneros pictóricos convencionales del academicismo y del campo artístico y cultural local.

²² En el contexto europeo, y hasta el siglo XVI, la pintura de paisaje fue considerada como un mero recurso escenográfico de la pintura religiosa, mitológica y/o de tema histórico, hasta que los artistas paisajistas holandeses la convirtieron en una forma popular de arte, respondiendo no solo a sus propias motivaciones creativas, sino a la demandas del gusto de la clase media holandesa. En el siglo XVII, la

Esta condición histórica de la pintura de paisaje ayuda a entender la variabilidad de las fuentes y los presupuestos en los que los artistas nacionales nutrieron su búsqueda al respecto: la imposibilidad de separarse de los principios fundamentales del academicismo, la adopción de fuentes formales y conceptuales de la pintura de paisaje de la Escuela de Barbizón, la posibilidad de conciliar tendencias academistas y modernistas, la introducción de contenidos ideológicos relativos al arte nacional y al nacionalismo, la posibilidad de conciliar la llamada “buena pintura” con una pintura actualizada estética y formalmente, la pretensión de dar continuidad a una temprana tradición artística de la pintura de paisaje, la similitud de los objetivos estéticos y culturales de la pintura de paisaje con los de la paralela literatura acerca del paisaje producida²³, y la posibilidad de ampliar tanto el consumo cultural del arte como el mercado y la profesionalización del mismo.

Desde un principio, la legitimación estética y cultura de la pintura de paisaje reveló la posibilidad de conciliar el academicismo con ciertos aspectos de las tendencias modernistas, como lo muestra la convergencia de dos tradiciones diferentes de la pintura de paisaje encabezadas por Luis de Llanos²⁴ y Andrés Santa María, quienes compartieron: el sentimiento de asombro ante la naturaleza tropical, la convicción sobre las posibilidades estéticas de la pintura al aire libre, la posibilidad de introducción de contenidos nacionalistas en la pintura de paisaje, y la convicción de que este género pictórico posibilitaba la convergencia entre modernismo y academicismo. Al mismo tiempo, se trataba de dos tradiciones muy diferentes:

Nada más opuesto, sin embargo, el primero buscando transcribir emocionado la naturaleza y el segundo intentando crear pinturas a partir de ella; Llanos interesado en los

significación de esta pintura cambió mediante el llamado paisaje clásico, en el que el paisaje idealista de la Arcadia ocupó estéticamente un lugar privilegiado con artistas como Nicolas Poussin y Claude Lorrain. A mediados del siglo XVIII, el centro de esta pintura se desplazó a Francia e Inglaterra, se incrementó el respectivo interés de los artistas y se mantuvo la baja consideración de la pintura de paisaje en la jerarquía academicista de los géneros pictóricos. Por último, a final de este siglo, se logró la aceptación académica de la misma, aunque bajo la figura del ideal estético del llamado “paisaje histórico” en el que, paradójicamente, se propendía por el estudio real de la naturaleza. En el siglo XIX temprano, con la Escuela de Barbizón, se generalizó la pintura al aire libre (*plein air*), sin que ello significara una representación realista que renunciara al llamado sentimiento de la naturaleza y a la consecuente idealización del paisaje. Finalmente, en el siglo XIX tardío, los impresionistas la convirtieron en un campo experimental en el que la concepción tanto del espacio pictórico y la pintura, como de la misma la realidad, cambio estructuralmente.

²³ Esta relación entre pintura nacional y literatura nacional se planteó en el capítulo inmediatamente anterior.

²⁴ Después de la muerte de Luis de Llanos en 1895, el academicismo pictórico que encarnaba fue continuado por el también pintor español Enrique Recio y Gil, entre 1895 y 1899.

detalles y la fidelidad de sus representaciones y Santa María en sus impresiones inmediatas y espontaneidad. En otras palabras, los alumnos (...) contaron con la singular fortuna de ser dirigidos por dos artistas total y sinceramente apartados en sus apreciaciones, argumentos y sensibilidad, hecho que se reflejaría en el rumbo de cada uno de ellos, y en el de los pintores que en poco tiempo se les unieron en la valoración del paisaje nacional como tema artístico de primera importancia²⁵.

Esta convergencia explica, parcialmente, el carácter ecléctico de las soluciones pictóricas y de las actitudes ante la naturaleza y la pintura por parte de los artistas de la llamada Escuela de la Sabana. Si bien, la primera tradición mencionada preservaba el sentimiento de la naturaleza y la precisión naturalista del verismo academicista, la segunda, permitía la actualización formal del arte academicista, mediante la adaptación de aspectos formales y estéticos aislados —como el de la pintura a manchas, la espontaneidad de la factura o el valor de lo inacabado— de la Escuela de Barbizón o del impresionismo.

La obra de los artistas de la Escuela de la Sabana²⁶ quedó determinada por la relación que cada artista estableció entre estas dos tradiciones y, consecuentemente, las respectivas soluciones resultaron eclécticas, aunque todas claramente mediadas por una retórica nacionalista que —como se dijo con anterioridad en el capítulo anterior— podía calificarse de “exaltaciones, loas o himnos a la belleza del país”. Así resultó posible la combinación de una precisión descripción verista de la naturaleza con una forma de idealismo dirigida tanto a exaltar que, geográfica y naturalmente, Colombia había sido favorecida por la generosidad divina como a omitir aquellos aspectos de la realidad social que pudieran opacar el “brillo de esta generosidad”. Para los artistas y quienes ejercían la crítica de arte, se trataba de una forma de modernismo que, si bien resultaba actual e innovador, no pretendía entrar en conflicto con el sentido y la función social del arte presupuesta por el academicismo.

El nacionalismo fue el mayor factor cohesionador ideológico de la Escuela y estas

²⁵ Serrano, Eduardo. *La Escuela de la Sabana*. Museo de Arte Moderno de Bogotá y Novus Ediciones, 1990. Bogotá, p.30.

²⁶ El crítico Eduardo Serrano considera que —aparte de sus iniciadores, Luis de Llanos y Andrés Santa- María— formaron parte de esta escuela los siguientes pintores: Jesús María Zamora (1871-1948), Ricardo Borrero Álvarez (1874-1931), Roberto Páramo (1859-1939), Eugenio Peña (1860-1944), Pablo Rocha (1863-1937), Luis Núñez Borda (1872-1970), Ricardo Moros Urbina (1865-1942), Rafael Tavera (1878-1957), Fídolo Alfonso González Camargo (1883-1941), Coriolano Leudo (1866-1957), Miguel Díaz Vargas (1886-1956), José María Portocarrero (1874-1932) y Ricardo Gómez Campuzano (1891-1981).

“exaltaciones, loas o himnos a la belleza” reflejan una actitud romántica y/o clasicista ante la experiencia de la naturaleza, en la que no cabía una actitud realista. Este “naturalismo romántico” condujo tanto a una mediación subjetiva —a partir de los sentimientos y las emociones— de la experiencia de lo natural, como también a una idealización de la naturaleza concebida como creación divina, preservando los preceptos academicistas de la corrección moral del arte y del sentimiento de la naturaleza. Se conformó, así, un conservadurismo estético que posibilitó tanto actualizar formalmente el lenguaje academicista, como responder al imperativo de la modernización estética y artística. Aunque el nacionalismo fue un contenido muy importante, los contenidos ideológicos de la pintura de paisaje no se agotan en el mismo, de acuerdo al sociólogo W.J.T. Mitchell:

Los paisajes pueden ser descifrados como sistemas textuales. Características naturales como árboles, piedras (...) y viviendas pueden leerse como símbolos en alegorías religiosas, psicológicas o políticas; estructuras características y formas (perspectivas... momentos del día, posicionamiento del espectador, tipos de figuras humanas) pueden vincularse con tipologías genéricas y narrativos como la pastoral, la geórgica, lo exótico, lo sublime y lo pintoresco (...) [se requiere] preguntar no sólo “qué es” el paisaje o “qué significa”, sino qué hace, cómo funciona como una práctica cultural. [El] Paisaje no se limita a significar o simbolizar las relaciones de poder; es un instrumento de poder cultural (...) un agente de poder (...). El paisaje como medio cultural, por lo tanto, tiene un doble papel (...) ideológico: naturaliza una construcción cultural y social, representa un mundo artificial como si fuera simplemente dado e inevitable, y también hace operativa la representación interpelando al espectador (...). Una consideración del paisaje (...) no puede limitarse simplemente a desplazar la visualidad ilegible del paradigma modernista a favor de una alegoría legible; tiene que rastrear el proceso por el cual el paisaje borra su propia legibilidad y se naturaliza a sí mismo²⁷.

La pintura de paisaje no se reduce a la “romántica” y desinteresada representación de la naturaleza como “belleza dada por gracia divina” y conlleva múltiples y diversas connotaciones. En efecto, la pintura de paisaje constituye un instrumento efectivo de legitimación de las relaciones efectivas y ocultas de poder, como también una estrategia para

²⁷ Mitchell, W.J.T. *Landscape and power*. Chicago, University of Chicago Press, 2002, pp. 1-2 (la traducción de la cita es del autor de esta investigación).

naturalizar el *status quo* social. Así, los contenidos de la pintura de paisaje no pueden ser reducidos a contenidos meramente culturales y/o estéticos: es una práctica cultural que desborda lo estético y lo cultural y alcanza lo político y económico. Lo anterior advierte que la pintura de paisaje en el contexto local no se limitó a la mera representación de la “belleza natural” de la Sabana de Bogotá, pues legitimó, además, una estructura social liderada por las élites bogotanas, y se convirtió en un instrumento de naturalización y preservación de esta estructura como de los proyectos de modernización liderados por estas élites²⁸:

Pese a los discursos que promovían la modernización del campo y la introducción de animales y plantas propios de la Europa occidental (...) persistían herencias coloniales como las haciendas, en las cuales se daban formas de trabajo pre-capitalistas (...) la modernización del campo solo se reducía a la transformación de ciertas formas productivas, pero nunca pretendió mejorar las condiciones de vida de la mayoría de la población (...). En este contexto, las representaciones textuales e iconográficas del paisaje de la Sabana, no dan cuenta del difícil y conflictivo panorama socio-económico que la región afrontaba (...). Antes bien, dichas representaciones suavizaron, ocultaron y silenciaron, tras una superficie lisa y estética, las formas monopólicas de acceso a la tierra, las aguas y los bosques, así como la explotación de los trabajadores del campo y la marginación de la población indígena y mestiza de la posesión de la tierra (...). En dichas representaciones se pretendía imponer un orden social acorde a los intereses de un grupo hegemónico²⁹.

La estructura social y cultural —que le había dado la identidad moderna³⁰ a la Sabana de Bogotá a finales del siglo XIX— resultó entonces “tan natural” como el repentino interés estético de los artistas por la belleza natural de la Sabana y el correlativo consumo cultural y

²⁸ A finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, esta modernización no se refería a la actualización tecnológica de la producción industrial, sino a los recientes intentos de modernización de la producción agrícola y pecuaria, por ejemplo, en términos de mejoramiento de razas, maquinaria agrícola. Esto se prueba por el carácter de lo exhibido en los pabellones, tanto de la Industria como de Máquinas de la Exposición del Centenario.

²⁹ Delgado Rozo, Juan David. *La construcción social del paisaje de la Sabana de Bogotá 1880–1890*. Bogotá: 2010. Tesis (magíster en historia). Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Historia, p. 11.

³⁰ Cfr. el texto de Delgado Rozo citado anteriormente. El autor demuestra que esta identidad se creó solo hasta finales del siglo XIX, cuando los antiguos minifundios —anteriormente pertenecientes a indígenas y campesinos pobres— fueron adquiridos mediante la especulación inmobiliaria por unos cuantos propietarios que lo sumaron en una nueva estructura, la de la hacienda conformada por grandes praderas dirigidas a la explotación pecuaria. Esta última no existía hasta ese momento, ni por la limitada extensión que en promedio tenían estos minifundios, ni por el uso de la pequeña parcela ni por el tipo de vegetación natural que dominaba el territorio. La representación romancista y naturalista de este paisaje, social y culturalmente construido, permitió borrar de la conciencia colectiva este proceso, legitimando la estructura social que lo había producido. En otras palabras, fue un tipo de representación que naturalizó un paisaje artificial y, de paso, la estructura mencionada. Desde esta perspectiva, la interpretación meramente “estética” que hace el crítico e historiador, Eduardo Serrano, de los objetivos y sustratos ideológicos de la llamada Escuela de la Sabana, resulta demasiado imprecisa.

comercial de la pintura de paisaje por las clases altas colombianas. Estas representaciones no derivaron en un realismo que diera cuenta de la complejidad y las contradicciones propias de toda realidad social, sino en un idealismo que —mediante un verismo academizante en la mayoría de los casos— dio cuenta de los aspectos “poéticos” del paisaje, a expensas de aquellos que resultaran demasiados “reales” —como el de la inequitativa repartición de la tierra y de los recursos naturales o el de la explotación social— para el “buen gusto”.

La consolidación e introducción de nuevas posibilidades estéticas y artísticas se verificó también en los casos tanto del “paisaje de tema histórico”, como de las llamadas “escenas intimistas” o escenas de género³¹. No se trató de la creación de dos nuevos géneros pictóricos—no se generó, en cada caso, un grupo estricto y coherente de temáticas, convencionalismos en la representación, valores estéticos y prescripciones formales—, sino de la recreación de los géneros pictóricos convencionales. El primer caso es el de aquí llamado “paisaje de tema histórico”³² que respondió a la necesidad de mitificar y mistificar los héroes de la Independencia y de ampliar temáticamente la celebración centenarista a los mártires de la patria, como a los aspectos narrativos de la Campaña Libertadora, sumándose al respectivo papel proselitista de la Academia Colombiana de Historia. Así, resulta entendible que uno de los primeros premios de pintura de la Exposición del Pabellón de Bellas Artes fuera otorgado a Jesús María Zamora, por el cuadro *1819 Patriotas en los Llanos*, en el que se representa —en medio de un gran paisaje llanero— una columna del ejército Libertador encabezada por Santander y Bolívar. En esta obra se mezclaron aspectos aislados de dos géneros pictóricos muy distanciados en la jerarquía académica³³: la pintura

³¹ Cfr. Duncan, Carol. “Madres felices y otras nuevas ideas en el arte francés del siglo XVII”. En: Karen Cordero Reiman e Ina Sáenz (compiladoras). *Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte*. México D.F.: Universidad Iberoamericana y Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001. La autora demuestra el papel de los contenidos ideológicos, las formas de representación y los lenguajes visuales en la reconfiguración de las escenas de género, hasta ese momento negativamente consideradas en la jerarquía académica de los géneros.

³² No identificable con el género de la pintura histórica. Cfr. Burke, Edmund. “Pintar la historia nacional, 1770—1914”. En: Yobenj Aucardo Chicangana Bayona y Liliana Cortés Garzón (eds.). *Debates y perspectivas de la Nueva Historia Cultural*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2011. Burke caracteriza la condición histórica del género de la pintura histórica en el contexto europeo y americano, y considera que la pintura histórica en el siglo XIX era la nacionalización del pasado. Asimismo, diferencia seis modos que operaban como retóricas visuales diferentes: el épico, el patético, el realista, el crítico, el anecdótico y el alegórico. Esta diferenciación resulta significativa, pues advierte tanto la capacidad ideológica de los respectivos discursos de la pintura histórica, como la imposibilidad de reducirla a un mero conjunto de fórmulas visuales y discursivas aprendidas y aplicadas mecánicamente por los artistas.

³³ De acuerdo con esta jerarquización, formulada desde el siglo XVII, los géneros se ordenaban de mayor a menor en el siguiente orden: primero, la pintura histórica, en la que se concentraba la mayor carga intelectual, moral y estética; segundo, la pintura de costumbres o escenas de género, en la que se representaban las costumbres correspondientes a los diferentes grupos sociales (aristócratas, burgueses, campesinos, etc.); tercero, el retrato, dirigido a captar el parecido físico, la situación social y la personalidad del retratado; cuarto, el paisaje, dedicado a representar las diferentes relaciones que se establecen —en cada espacio temporalidad— entre el hombre y la naturaleza y, finalmente, el bodegón o naturaleza muerta, dedicado a la representación de objetos artificiales y/o naturales aparentemente banales, por lo que era considerado el género “menos literario”, es decir, el menos significativos en términos intelectuales, simbólicos y estéticos.

histórica y la pintura de paisaje³⁴. El segundo caso fue el de Eugenio Zerda con el cuadro *El Baño* (1910), como recreación de las significaciones socioculturales de las “escenas intimistas”—como género pictórico academicista—en el medio local. Se trató de una escena familiar que resaltaba los valores sociales y morales de la mujer burguesa bogotana —la dedicación a los hijos, el consecuente sentimiento de felicidad y la realización personal femenina— como mecanismo de distinción social y de identidad de la intimidad burguesa: la recreación de un género pictórico que en la década siguiente evolucionó al llamado *neocostumbrismo*.

Los presupuestos ideológicos subyacentes a las celebraciones centenaristas se proyectaron al campo artístico, y la Exposición del Pabellón de Bellas Artes quedó dialógicamente relacionada con la Exposición del Centenario: si bien, es cierto que la primera acogió el libreto nacionalista y progresista de la segunda, también es cierto que la primera sentó las bases para lo que se consideraría el arte nacional en las décadas subsiguientes. Esto obliga nuevamente a relativizar la autonomía del campo artístico y de la crítica de arte reconsiderando el juicio negativo sobre esta instrumentalización ideológica.

4.2 LAS PRÁCTICAS DE LA CRÍTICA DE ARTE COMO AGENTES Y EFECTOS DEL CAMPO ARTÍSTICO

El reconocimiento de la operabilidad social de los discursos de la crítica de arte implica considerar la relación dialógica entre: la especificidad de la producción artística nacional, en medio de una relativa apertura a nuevas prácticas de consumo cultural, y la persistencia del academicismo; la necesidad de dar continuidad al proceso de consolidación del campo artístico ante el reconocimiento de la debilidad del mismo, y el papel del arte y la cultura en los imaginarios de las élites tanto sobre la civilización y la modernidad, como sobre la nacionalidad y la identidad. Adicionalmente, los discursos de la crítica de arte revelan tanto

³⁴Jesús María Zamora escogió un evento no heroico —el avance de la columna militar después de vadear un río— y renunció a los presupuestos de la pomposidad, el dramatismo y el carácter sublime de la escena que determinaban la corrección estética, moral y formal de una pintura histórica academicista. El paisaje parecía luchar por la jerarquía visual con los aspectos narrativos, literarios y representacionales concentrados en las figuras, contradiciendo claramente el precepto academicista de que el paisaje cumplía —ante todo— una función escenográfica y/o decorativa respecto a estos aspectos: el artista parecía haber invertido esta relación, pues por momentos parecía que eran estos aspectos y las respectivas figuras los que resultaban secundarios y/o decorativos en medio de un paisaje visualmente dominante.

que la configuración del campo artístico seguía siendo un proceso en curso, como que la respectiva autonomía relativa era un proceso en construcción.

De otra parte, los contenidos estéticos “propios” de la crítica de arte se mezclaron con contenidos relativos a lo que podría llamarse una crítica cultural en un escenario ambiguo que se movía entre los postulados academicistas —que guiaban la creación artística y el consumo del arte— y aspectos aislados de tendencias entonces consideradas modernistas. A la manera de la crítica de arte convencional, se realizaron valoraciones estéticas de obras específicas y se plantearon problemáticas propias de los procesos de creación y recepción artísticas. Sin embargo, la función de los discursos de la crítica de arte no se limitó a ésta función, y se orientó a la crítica cultural sobre el estado general del arte y la cultura, como a determinar la función social de las mismas, en un medio socio cultural cuyo conservadurismo lo revelaba el gusto estético dominante:

Estos cuadros no cantan, como los demás de la Exposición, la música de los colores. Son sencillamente retratos de señoritas, figuras que entonan, con suavidades que deleitan, la voluptuosa sensación de la vida, las morbideces de la carne y las intimidades del espíritu. No sé por qué está cayendo en desuso esta escuela que sabe darle corrección al dibujo, blandura al modelado y buen gusto a los fondos (...) nuestros artistas no se preocupan por ese género de pintura, de pulimento y corrección, sino por aquel que traza con el carbón burdas líneas y ásperas sombras creadoras de efecto solamente cuando se miran a cierta distancia (...) ante las pinturas o dibujos de este último género no siente el observador la tristeza latente o la alegría profunda que infunden (...) los dibujos del Sr. Velásquez. Y no son estas mis impresiones de arte únicamente (...) todo Bogotá, Bogotá de gran gusto (...) pasa al frente de estos cuadros y se detiene sorprendido por las dulces emociones que ellos saben despertar³⁵.

La declaración revela tanto la resistencia a lo que se consideraba modernista como el gusto estético dominante que determinaba el consumo del arte. Se reconocía el supuesto abandono de la pintura academicista, caracterizada por la “corrección al dibujo, la blandura del modelado, el buen gusto de los fondos, el pulimento y la corrección”, a favor de una

³⁵ Tiberio Galvis, Joaquín. “Pabellón de Bellas Artes”. En *El Artista*, No. 172, (agosto, 27), 1910.

pintura modernista caracterizada por “las líneas burdas, las sombras ásperas”, el funcionamiento visual solo en la distancia y la anulación de los sentimientos en la experiencia estética. Lo anterior revela que la resistencia al impresionismo no solo no había cesado, sino parecía haber aumentado después de la polémica de 1904. Aunque, once años después de iniciada la polémica sobre el impresionismo, en 1899, las condiciones no eran las mismas, y considerando que este ya había adoptado diferentes formas en los diferentes contextos europeos, la discusión seguía vigente. Asimismo, la afirmación acerca de la “Bogotá de gran gusto” era una persuasiva y retórica referencia al supuesto buen gusto de las élites capitalinas, estableciendo cuáles eran las obras acordes a este gusto, obviamente identificado con el academicismo.

La referencia de la actualidad artística en el contexto local no era la de las vanguardias artísticas, a partir del cubismo, sino la de las tendencias modernistas de finales del siglo XIX, en las que el impresionismo —a pesar de muchos—ocupaba un lugar fundamental. Sin embargo, la diferenciación entre estas vanguardias históricas y estas tendencias no resultaba clara en el contexto local, por lo que, frecuentemente, se les consideraba en un solo grupo, como si fueran equiparables.

Aunque persistía una actitud conservadurista, el academicismo de la Escuela de Bellas Artes, y el practicado por los artistas profesionales, había demostrado que no era un *corpus* de prácticas creativas y de valores estéticos impermeable a la influencia de estas tendencias. No obstante, esta influencia se discutía bajo el presupuesto de la existencia de unas prácticas creativas y unos valores estéticos de validez universal, de tal manera, que la legitimación sociocultural de toda actualización e innovación estética implicaba la preservación de los mismos.

4.2.1 La crítica de arte de José Manuel Marroquín: la dimensión moral como función y legitimación social del arte

Bajo la noción ampliada de crítica de arte, se considera aquí el discurso de inauguración de la Exposición del Pabellón de Bellas Artes por el presbítero doctor José

Manuel Marroquín³⁶. El texto no se limitó a una mera exhortación sobre la función moral del arte, y planteó problemáticas fundamentales del campo artístico bajo supuestos, cuya validez universal, imposibilitaba cualquier discusión al respecto: la producción artística de la exposición como prueba del proceso civilizatorio, el dominio de los motivos religiosos como fuente fundamental de la inspiración y la creación artística, el carácter ineludible de la relación entre arte y naturaleza, y entre belleza y verdad, como manifestaciones de la función moral del arte; el valor de la pintura y la escultura de tema histórico y la función ideológica de las mismas, la idea de que España era el referente obligado y natural del arte y la cultura nacional, la existencia y el sentido de la tradición histórica del arte nacional, y el papel patriótico del cultivo de las artes y el carácter civilizador y progresista de las mismas. Se estableció la función social de la exposición y el supuesto dominio del género de la pintura y la escultura religiosa como fuente fundamental de la inspiración y tradición artística:

Colombia ha querido al celebrar la primera centuria de vida independiente dar una muestra de cultura y progreso; y no podía faltar en esta exhibición (...) las Bellas Artes. No podía faltar porque si es noble y digno de encomio el esfuerzo del ingenio humano cuando se aplica a las industrias que proporcionan al hombre el bienestar corporal, es más noble aun cuando busca en las artes el bienestar del alma y la satisfacción de sus más elevadas aspiraciones (...). Qué puras y qué nobles son, en efecto, las fuentes donde bebe su inspiración el artista (...). No por capricho ni por una ciega casualidad las obras que llenan el mundo con su fama las ha producido el sentimiento religioso (...) la figura majestuosa de Cristo crucificado bastaría para inmortalizar a Velásquez, si otras obras suyas no le hubieran hecho inmortal³⁷.

Y más adelante concluye: *“Reducir á ceniza ó a polvo los mármoles que ha inspirado el sentimiento religioso, sería destruir las mejores obras de arte, porque la verdad y la belleza son hermanas”*³⁸.

³⁶ José Manuel Marroquín (1874-1943) nació y murió en Bogotá. Además de tener un origen social y político privilegiado, como hijo del presidente José Manuel Marroquín, fue un sacerdote con una profunda formación académica en Europa, específicamente, en Teología en París y en Derecho canónico en Roma. Marroquín pertenecía a la más selecta aristocracia eclesiástica, fue un prolífico escritor sobre asuntos religiosos y/o eclesiásticos y una autoridad eclesiástica reconocida en los medios no solo religiosos, sino sociales y culturales. Aunque no era una figura del campo artístico, sí se reconocía como una figura —social, cultural y moralmente— legítima para hablar de arte. Como en otros múltiples casos, la legitimidad de quien ejercía la crítica de arte en un determinado momento del campo del arte no se derivaba de una formación y/o preparación en la reflexión teórica del arte, sino de la legitimidad antes mencionada.

³⁷ Marroquín, José Manuel. “Discurso de Inauguración de la Exposición del Pabellón de Bellas Artes”. En: Emiliano Isaza y Lorenzo Marroquín (eds.). *Primer Centenario de la Independencia de Colombia 1810-1910*. Bogotá: Escuela Tipográfica Salesiana, 1911, p. 344.

³⁸ *Idem*.

Si bien, el progreso material relacionado con el desarrollo industrial resultaba importante, no en menor medida lo era el progreso espiritual relacionado con el cultivo de las Artes. Era una reiteración de la premisa clasicista de la creación artística, como manifestación del alma que, a la vez, implicaba el llamado sentimiento de la naturaleza y la corrección moral del arte. Así, resultaba congruente la relación entre creación artística, sentimiento espiritual y arte religioso que, más que una opción creativa, significaba el camino para que el artista alcanzara el máximo nivel. Igualmente, la identificación entre sentimiento religioso, arte, verdad y belleza dejaba clara la identificación entre lo ético, lo dialéctico y lo estético.

Imagen 12. Pabellón de Bellas Artes en la Exposición del Centenario



A la izquierda, vista del Pabellón de Bellas Artes en la Exposición del Centenario. Al medio, vista de la sección de escultura, en el interior del mismo. A la derecha, vista de la sección de pintura. El edificio revela claramente la intención de lograr la máxima escenificación del papel civilizatorio de las Bellas Artes mediante la construcción de un edificio claramente influido por el eclecticismo historicista que había dominado en los edificios de los pabellones de las exposiciones universales realizadas hasta entonces.

Una vez estableció el sentido fundamental del arte, Marroquín explicó algunos aspectos específicos de la experiencia estética y la creación artística:

¡Qué grande y qué magnífica es la naturaleza! (...) parece que ese mismo espíritu divino que imprimió su imagen en el hombre (...) dejara también hondamente grabada su huella en cada uno de los seres de la creación, en donde todo es arte y arte divino (...). Decidme si muchas veces al contemplar recogidos y absortos la naturaleza (...) no habéis levantado involuntariamente vuestra mirada hasta la fuente invisible de la verdad y de la

belleza (...). Esos mismos vastos horizontes (...) los investiga el artista, y recoge en ellos las notas que han de formar en el lienzo ó en el mármol un armonioso conjunto³⁹.

No solo las relaciones entre arte y naturaleza, y entre belleza y verdad, resultaban ineludibles, sino que también eran evidentes manifestaciones de la función moral del arte. La naturaleza —como creación divina— resultaba ser la fuente única y obligada tanto de la creación artística, como de la verdad y la belleza. De este modo, la imitación verista de la apariencia sensible de la naturaleza no constituía una opción posible entre un repertorio de posibilidades de representación, sino un imperativo sobre la manera de representar adecuadamente la naturaleza. De manera similar, la referencia a la creación de un “armonioso conjunto” no se limitaba a la armonía formal y se extendía —como correspondía, supuestamente, a todo hecho formal y visual— al imperativo de la armonía espiritual. En correspondencia con la función ideológica del arte en el marco de la Exposición del Centenario, el autor enfatizó el valor de la pintura y la escultura de tema histórico:

El arte canta también a los héroes (...) hoy el artista sueña con las grandiosas epopeyas de hace un siglo; y va sacando del sepulcro del olvido muchos nombres dignos de figurar en nuestra historia; fija más indeleblemente con los colores ó el cincel, que pueda hacerlo el historiador con su pluma, la figura gallarda de los héroes ó las legendarias hazañas que los cubrieron de gloria (...). La historia del libertador está escrita en dos monumentos (...). Es el Bolívar guerrero que todo lo avasalla y lo domina: es el Bolívar triunfante, que saluda, bendice y consagra su obra: la libertad de un mundo (...). La otra la que se yergue majestuosa en la plaza que lleva su nombre, es el filósofo y pensador profundo; es el Libertador y fundador de cinco Repúblicas (...). Las obras de Frémiet y de Tenerani son la vida del libertador escrita en bronce⁴⁰.

Se reconocía la capacidad del arte para convertirse en un eficiente instrumento ideológico de la memoria y la identidad nacional y, bajo la premisa de que “una imagen valía más que mil palabras”, se reconocía la superioridad de la imagen de lo histórico, creada mediante arte, respecto a la misma imagen creada por la historia. Mediante la mención a las dos esculturas de Simón Bolívar, se enfatizó una doble dimensión “propia” de los próceres de

³⁹ *Ibid.* pp. 344-345.

⁴⁰ *Ibid.* p. 345.

la Independencia; la primera, el valor heroico de los mismos como guerreros y estrategas militares, y la segunda, la capacidad adicional de los mismos para ser los líderes y gobernantes de las nacientes repúblicas. De igual manera, se reconoció la pintura y la escultura de tema histórico como un eficiente instrumento ideológico acerca de los procesos de Independencia, memoria e identidad nacional y las fuentes ideológicas de esta última:

Hay otra razón para que Colombia cultive las artes. Ha pasado afortunadamente el tiempo de estériles recriminaciones a la madre común del continente americano (...). Hoy un grito (...) de América latina, pide una franca reconciliación de la madre con sus hijas (...). Tenemos por qué envanecernos de haber tenido á la nación que cantaba lo divino y lo humano con la lira de Lope y Calderón; pintaba lo profano y lo místico con los pinceles de Murillo y de Velásquez; esculpía el ideal de belleza con el cincel de Montañés y de Cano (...) tratándose de las Bellas artes, sería renegar de nuestro ilustre abolengo español, el dejar extinguirse ese fuego sagrado en pechos por donde circula todavía sangre española⁴¹.

España era el referente obligado del arte y la cultura nacional, y no una opción intelectual cultural y artística. Como la religión católica y el idioma español, la literatura, la pintura y la escultura hispánicas estaban en la raíz misma de la cultura y el arte nacional: renegar de la cultura y el arte español equivalía a negar la cultura y el arte nacional. Se reafirmaba la concepción racista, elitista y socialmente excluyente del arte y la cultura, y se anunciaba tanto el distanciamiento del arte nacional del arte francés, como también el creciente acercamiento al arte español modernista. Marroquín estableció tanto las fuentes originales, como los referentes obligados de la tradición histórica del arte nacional:

Jamás las Bellas Artes han dejado de tener aquí sus representantes (...). En los principios de la Colonia las trajeron Acero de la Cruz y Figueroa, de quien se dice las aprendió de Murillo; luego Vázquez, el más fecundo de los pintores granadinos; un genio de aquellos que lucen á través de las sombras que le rodean; cuya gloria no perecerá (...). En los albores de la Independencia están Espinosa (...) a quien debe la historia de nuestra magna guerra importantes recuerdos y el haber conservado en preciosas

⁴¹ *Ibid.* pp. 345-346.

miniaturas la imagen de los próceres; y Torres Méndez, dotado de singular talento. Más próximos a los dos días están Garay, cuyos retratos inmortalizaran su nombre entre nosotros; y Urdaneta (...) hombre culto que sirvió á la historia, á la literatura, á la industria (...) y por sobre todo esto a las Bellas Artes⁴².

Todo un recorrido histórico sobre el supuesto origen y la evolución del arte nacional, presuponiendo que este recorrido se había iniciado solamente hasta la Conquista,⁴³ había continuado en la Colonia con la primera figura mítica del arte nacional y, finalmente, había llegado hasta el presente, mediante las figuras tempranas y las tardías del arte republicano del siglo XIX. Si bien, el academicismo representaba la tradición actual del arte nacional, no era una tradición nueva, dado que había comenzado a configurarse más de tres siglos atrás. La mención sobre el supuesto contacto de Baltasar de Figuerola (1629-1667) con la obra del pintor barroco español, Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), resultaba estratégica, porque sugería un temprano contacto de la tradición artística nacional con la tradición clasicista occidental. La temprana configuración del arte nacional resultaba ideológicamente operativa: el problema no era iniciar esta tradición, sino darle continuidad en el presente mediante el arte academicista promulgado por la Escuela de Bellas Artes. En congruencia, se cerró el discurso, enfatizando el papel del arte en el proceso civilizatorio:

La hermosa tradición del arte no podía morir en tierra colombiana. Y los que hoy lo cultivan al formar esta galería que representa un paso gigantesco en el camino de las Bellas Artes, han presentado su más valiosa ofrenda a los padres de la patria, y han tejido una hermosa corona para adornar con ella su frente (...). Quiera Dios que esta corona no se marchite nunca; que esta nación conquiste un puesto de honor a la manera de Atenas y Roma, que dejaron luminosa huella en la historia, no tanto por el oro de sus arcas como por su amor a lo grande y a lo bello (...). Que a la sombra bendita de la paz prosperen en Colombia las industrias, que han de cubrirla de riquezas, pero también las artes, que la cubrirán de gloria⁴⁴.

⁴² *Ibid.* pp. 346-347.

⁴³ Cfr. capítulo primero de este trabajo; específicamente, el discurso de inauguración de la Exposición de la Escuela de Bellas Artes de 1886, por el director de la misma, Alberto Urdaneta.

⁴⁴ Marroquín, *Op. cit.*, p. 347.

El aporte de los artistas del momento a la tradición artística nacional constituía no solo un acto cultural y estético, sino, ante todo, nacional en el sentido de construcción de la patria, una idea valor asociada a los proyectos de Estado y nación. Entonces, el proceso civilizatorio requería un equilibrio entre el desarrollo material, asociado a lo industrial, y el desarrollo espiritual, asociado a lo cultural, en el que lo artístico ocupaba un lugar fundamental: el progreso material y el espiritual quedaban unidos en un solo proyecto civilizatorio.

En conclusión, el texto de Marroquín aseguró la legitimidad no solo moral, social y cultural del arte, sino de los valores y presupuestos estéticos del academicismo. Los planteamientos del autor no se realizaron en términos teóricos, sino mediante el recuento de supuestos hechos fundacionales del campo artístico, acompañados de juicios de valor basados en principios fundamentales, como el del arte como manifestación del alma o el de la identificación entre lo ético, lo dialéctico y lo estético. La designación de Marroquín como responsable del discurso de inauguración del Pabellón de Bellas Artes muestra como la legitimidad social, cultural y moral del personaje se traducía en la legitimidad cultural y estética requerida para la reflexión sobre lo artístico, como también la permeabilidad de los límites del campo artístico, respecto a otros campos como el de la política y el de la religión.

4.2.2 La crítica de arte conservadurista: el ataque anónimo al modernismo y el inicio de un nuevo academicismo

El siguiente artículo fue publicado en el periódico *La Unidad*, el día 13 de agosto de 1910, y titulado el *Salón de Bellas Artes*; se dividió en dos apartes, el primero, "Pintura", firmado mediante las abreviaturas 'R.M', y el segundo, "Escultura", firmado mediante las abreviaturas 'J.G'. El primer aparte parece tener continuidad en el texto del día 17 agosto de 1910, en el mismo diario, también titulado *Pintura* y firmado, esta vez, con las iniciales R.M.O.

Más allá de la imposibilidad de identificar a los autores, resulta posible pensar la operabilidad del discurso, considerando el contexto ideológico y el *corpus* de ideas, valoraciones y supuestos estéticos incluidos en el texto. En efecto, se aclararon los

principios en los que se basarían los juicios estéticos y los análisis artísticos, de tal manera, que no resultaran arbitrarios. El primer aparte sobre pintura se dedicó a la obra de Acevedo Bernal, Andrés Santa María y Eugenio Zerda, antecedido de una introducción sobre los presupuestos estéticos del arte y las posibilidades de la crítica de arte:

Si el arte fuera la expresión fiel de la naturaleza, tendríamos un carril por donde guiar la crítica sin llevar en el entendimiento la duda (...) y los que a crítico en arte se meten, por fuerza la han de llevar, porque el arte (...) es la interpretación de los sentimientos del artista. Esto del arte es verdad, pero para conseguir el fin primordial de él se necesita público, es decir, personalidades hasta cuyo intelecto lleguen los sentimientos del artista (...) y como para penetrar hasta el entendimiento solo existe el camino de los sentidos, se deduce que en las obras artísticas habrá una imitación de la naturaleza; más ó menos próxima al original, según los sentidos de que haya de usar para penetrar en la interioridad personal (...) puede claramente considerarse la importancia de la imitación de la naturaleza en las diversas manifestaciones del arte⁴⁵.

Se mencionó la imitación de la naturaleza para establecer la necesidad de mediación por parte del artista para alcanzar la “interioridad personal”, es decir, el llamado “sentimiento de la naturaleza”. Dado que la base fundamental del arte era la naturaleza, la representación artística implicaba la verosimilitud de las apariencias naturales, de tal manera, que la representación impresionista quedaba descalificada, pues no resultaba “más o menos próxima al original”. A diferencia del impresionismo, esta proximidad no se refería a las sensaciones visuales, sino a la imitación de la apariencia sensible de los objetos en la naturaleza: prescindir, en la representación artística, de esta imitación no solo constituía un problema estético, sino además la ruptura de la obra con el público. El autor del texto privilegió el análisis de las obras de los artistas dominantes de la escena artística, por lo que uno de los artistas seleccionados fue Ricardo Acevedo Bernal:

⁴⁵ “Pintura”. En “De la Exposición: Salón de Bellas Artes”. Periódico *La Unidad*, 13 de agosto, serie IV, No.85. Este periódico conservadorista religioso fue dirigido por el líder conservador Laureano Gómez (1889-1965). Durante la exposición del Pabellón de Bellas Artes, en este periódico aparecieron múltiples artículos de la crítica de arte en los que, obviamente, subyacían principios conservaduristas y clasicistas sobre el arte: la función moral del arte, la ineludible idealización de la temática representada, la solemnidad de las temáticas artísticas legítimas, el dominio del dibujo y el manejo cromático armónico, y el carácter inequívoco de los valores estéticos de la belleza, la bondad y la verdad. De otra parte, estos supuestos eran congruentes con el gusto de las élites, independientemente de la filiación partidista de los sujetos que las componían o aspiraban a serlo. En otras palabras, el tradicionalismo y conservadurismo propio de la estética academicista y clasicista servía a los mismos sujetos de las élites que, políticamente, resultaban opuestos. En este sentido, la identidad de las élites con el academicismo correspondía a una identidad de clase y no a una identidad política.

Este autor, que es el predilecto de las damas bogotanas, no ejecutó ninguna obra especial (...). Sin embargo, hay en el salón varias de sus últimas pinturas que en buena hora fueron llevadas (...) un retrato de señora hecho con atrevido y atinado juego de luces (...). Una virgen con azucenas, que es sólo una hermosa pintura decorativa; las cabezas de la dolorosa y de Jesús difunto, cuadro en donde el color es mustio pero que está armonizado con la hora y los muertos matices que debió tener aquella escena (...). Un retrato de señorita (...) dos esbozos, uno de figura bíblica (...) y otro de un proyecto de plafondo en donde hay clásicas posturas de torsos y figuras (...). Acevedo Bernal es el más idealista de nuestros pintores; y aunque su colorido no tiene el vigor que es de desearse, en muchas de sus obras, más que defecto, aquella carencia de vivacidad parece hecha de propósito para guardar más congruencia con la idea⁴⁶.

Se legitimó a Ricardo Acevedo Bernal como retratista consumado y preferido de las élites, quien, además, dominaba el género pictórico de la pintura religiosa y las posturas clásicas, requeridas entonces para la pintura mural. Este dominio de los géneros del retrato y de la pintura religiosa indican, claramente, las limitadas y conservaduristas preferencias estéticas de las “gentes de buen gusto”. Aunque, se criticaba la falta de vivacidad del color, se terminaba aprobándola, bajo el argumento de que respondía a un requerimiento estético relativo a la idea —la invención— que dominaba más allá de lo formal en el proceso creativo.

En segundo lugar, el autor incluyó a Andrés de Santa María, considerándolo como un “realista” opuesto a la figura “idealista” que representaba Acevedo Bernal: *“Más realista es Santa María que Acevedo; sus cuadros (...) están dibujados con maestría, sobre todo en las figuras humanas; sus líneas denotan claro conocimiento de la anatomía artística, pero a veces los preciosos rasgos del dibujante se pierden bajo el derroche de desdén que acostumbra el colorista”*⁴⁷, y más adelante continúa: *“En un retrato de dama bogotana (...) La dama va cabalgando y está cerca de una mulata que lleva una gran cesta; pero caballo, celaje, frondas, etc. aparecen vagos, poco estudiados relativamente a la figura que sintetiza*

⁴⁶ *Idem.*
⁴⁷ *Idem.*

*la idea del cuadro. Esta manera de considerar el asunto de una composición artística, hace que el autor desdeñe la fidelidad del color, pues lo primordial en pintura es el dibujo*⁴⁸.

Aunque suena paradójica la consideración de que Santa María era un artista más realista que Acevedo Bernal, se consideró que las obras del primero se ajustaban a la premisa academicista de la primacía del dibujo. En el comentario del cuadro *En la playa de Macuto* (1904), se consideró que el artista había sido riguroso respecto al dibujo y a la premisa clasicista de que la composición tuviera un foco. Se restó importancia a que se hubiera “desdeñado la fidelidad del color” respecto a la apariencia de los objetos naturales. Si bien, podía aceptarse la introducción de un aspecto modernista, esta introducción no podía comprometer los fundamentos estéticos del academicismo: podía admitirse una relativa libertad en el manejo cromático, si esto no implicaba la violación de un principio fundamental, el dominio del dibujo sobre el color. Sin embargo, no se trataba de que Santa María se hubiera “relajado” en el manejo cromático, sino de que estaba convirtiendo el color en el elemento formal configurador del espacio pictórico.

Imagen 13. Obras de Jean Batiste Greuze y Eugenio Zerda



A la izquierda, *La madre bien amada* (1769) por Jean-Baptista Greuze. A la derecha, *En el Baño* (1910) por Eugenio Zerda. La obra de Greuze pertenece a las “escenas de género” cargadas de contenidos morales. La exagerada gesticulación de los personajes, el uso dramático de la luz, la complejidad compositiva y el dramatismo de los drapeados estaban dirigidos a la expresión de una idea-valor, la familia. El cuadro de Zerda se puede considerar una recreación local de este tipo de género pictórico en los que un aspecto aparente de la vida cotidiana adquiere una carga simbólica y moral trascendente como también una respuesta a las limitadas demandas del “público del arte” o gentes de “buen gusto”.

⁴⁸ *Idem.*

Finalmente, el autor se refirió al caso de Eugenio Zerda, considerando que el artista había presentado cuadros en un género pictórico relativamente novedoso:

Ha presentado (...) además de paisaje y retratos, dos buenos cuadros de composición, éstos y otros anteriores dan a su autor el carácter de pintor de escenas domésticas (...). En una de las dos pinturas se representa uno de aquellos placenteros datos de ocio que las madres se dan, movidas por el natural deseo de solazarse con las incipientes gracias de los hijos (...) la postura de las figuras es tranquila y natural, como conviene a personas en íntima confianza; y en todas ellas todo el dibujo es firme (...). El color, en general, es bueno, aunque afectado todavía de amaneramiento, menos exagerado que en épocas anteriores; la perspectiva es satisfactoria (...). En cuanto a los paisajes deja mucho que desear para ciertos saboreadores del arte; los tonos son tan violentos y exagerados que el paisaje resulta sin luz, las lontananzas poco sensibles y los celajes (...) extraños⁴⁹.

El comentario de que se trataba de un “pintor de escenas domésticas” sugería la especialización del artista en un género pictórico relativamente nuevo. No obstante, no se trataba de cualquier escena doméstica ni de cualquier tipo de personas protagonizando la misma: era la representación de una familia burguesa, en la que la madre disfrutaba compartiendo una actividad íntima y, entonces, relativamente nueva, la del baño, y un rato de ocio con los hijos. El autor del cuadro, como el del texto, captó que este tipo de escenas cabrían perfectamente en el “buen gusto” de las élites bogotanas y que, por lo tanto, el consumo social y cultural de este tipo de escenas estaba relativamente asegurado. De manera academicista, se enfatizó la corrección academicista del dibujo, la perspectiva, la composición y el movimiento de la figuras, por lo que se restó importancia a lo que denominó el “amaneramiento del color”.

Y respecto a la pintura de pasaje, se criticó que el atrevido manejo cromático se había convertido en un obstáculo para lograr la corrección de los aspectos tanto formales como representacionales del paisaje.

⁴⁹ *Idem.*

Como se había anotado, el texto del 13 de agosto parece tener continuidad en el texto del 17 agosto en el mismo diario, y firmado con las iniciales R.M.O. De manera similar al anterior, el texto se dividió en apartes correspondientes a cinco artistas paisajistas reconocidos: Jesús María Zamora, Ricardo Borrero Álvarez, Roberto Páramo, Eugenio Peña y Pablo Rocha. Respecto a los paisajes del primero, se comentó:

Este pintor que dedica sus dotes de artista al estudio de la naturaleza en los paisajes, traslada al lienzo con gran verdad y mucho sentimiento, los celajes (...) sus estudios de nubes no han sido superados en bondad por ninguno de los paisajistas colombianos, su dibujo de figuras no es satisfactorio, y las más de las veces sus paisajes resultan duros. El principal de los cuadros que expone, representa las tropas de los patriotas cuando viajaban por los Llanos (...) el paisaje (...) presenta un conjunto grandioso y sencillo que satisface (...), blando aparece el cielo, vaporosas las nubes y justo el color (...), las palmeras de la lontananza se mueven en el viento y su tono es el rigurosamente adecuado; pero hay defectos de dibujo en las principales figuras y animales y poca variedad en los movimientos, resultando el conjunto de caballería con cierto aspecto de dureza; las figuras que atraviesan el río están atinadamente dispuestas⁵⁰.

El autor observó, acertadamente, una tensión entre la superior calidad formal del color y el dibujo de la parte del paisaje, respecto al dibujo del grupo de figuras. En efecto, no se había podido resolver, satisfactoriamente, la introducción de este grupo que resultaba con “defectos de dibujo”, poca “variedad en los movimientos” y “cierto aspecto de dureza” en medio de un paisaje dominante que lo opacaba visual y formalmente. A la manera de la crítica de arte convencional, se realizó, en este caso, un juicio muy preciso sobre la calidad estética de una obra de arte específica que obliga a reconsiderar los prejuicios acerca del carácter impreciso, y siempre generalizante, de la crítica de arte del momento.

Sobre la obra de Ricardo Borrero Álvarez, se enfatizó la desigual calidad de dos paisajes exhibidos por el artista. Mientras que en el primero se criticó que el dibujo resultaba demasiado ideal, en el segundo, se exaltó la ejecución, la precisión y vitalidad de los valores

⁵⁰ “Pintura”. En “De la Exposición: Salón de Bellas Artes”. Periódico *La Unidad*, 17 de agosto, serie IV, No.89, (s / p).

cromáticos y lumínicos, considerando que el artista, como paisajista, era el “más fiel en colorido y más franco en ejecución”. Respecto a los paisajes de Roberto Páramo, el autor resaltó la capacidad de observación, la factura pictórica y la increíble sensibilidad y fidelidad del artista, al momento de matizar el color, y reprobó el limitado tamaño de los formatos. Respecto a los paisajes de Eugenio Peña, el autor criticó el manejo tosco de la luz y del color, y destacó el carácter armónico y la definición del dibujo. Y finalmente, respecto a los paisajes de Pablo Rocha, comentó algunos defectos en el manejo del color y de la factura, como también enalteció la factura de los paisajes pequeños, criticando el manejo cromático y lumínico. Aunque, no todas las obras de estos cinco artistas eran paisajes, el autor sí dedicó especial a los mismos, reflejando el evidente dominio de este género pictórico.

En el texto del 13 de agosto, antes mencionado, aparece un aparte titulado “Escultura”, firmado mediante las iniciales J.G., en el que se abordan no solamente esta forma de arte, sino también problemáticas del campo artístico y, específicamente, lo que le autor considera un deplorable estado de la sección de Escultura en la Escuela de Bellas Artes. El autor inicia el aparte reconociendo la labor tanto de los directores de la Exposición del Centenario, como la de los arquitectos e ingenieros. Asimismo, les reconoce a estos últimos no solo la elegancia del edificio, sino además, la “ornamentación de gusto” y los “ocho hermosos medallones de cemento” que adornan la fachada. El comentario revela, claramente, el carácter ecléctico y modernista del edificio y la concepción de la arquitectura como revestimiento del historicismo de finales del siglo XIX y comienzos del XX.

Una vez estableció la estrecha relación entre arquitectura, ornamento y escultura, el autor realizó un diagnóstico sobre el supuesto estado de la Sección de Escultura en la Escuela de Bellas Artes, mediante el análisis del caso de un artista:

El señor Rosas (...) expone un estudio del desnudo (...) su actitud es demasiado forzada (...) expone también un busto de Silva (...) pero que no satisface (...) es un artista de corazón, su educación en el arte es deficiente, como se advierte en sus estudios; por eso le convendría más un viaje a Europa que el profesorado de la Escuela de Bellas Artes; es con el estudio los grandes maestros que se perfecciona el gusto (...). Nos es preciso confesar que la exposición de esculturas es apenas mediana; nuestros escultores

(con contadas excepciones), piensan más en la remuneración inmediata que en la gloria de los verdaderos artistas. Ha sido menester pedir a Europa las estatuas de nuestros próceres y sólo el busto de Caldas (...) sabiamente tallado en mármol por el Sr. Rosas, nos recuerda que estamos en la Atenas suramericana (...). El Gobierno debería tomar la iniciativa en el mejoramiento de este ramo, y distribuir los cargos de rectores y profesores con más conocimiento, pues es lamentable el olvido en que se han dejado los imitadores de Praxiteles⁵¹.

Y más adelante se concluye: *“No escasean obras con graves errores de dibujo, mamarrachos desproporcionados que desdican del Director de la Exposición ó del jurado complaciente que los admite (...) la exposición de esculturas manifiesta un esfuerzo alentador, y que la poca importancia que a este ramo se da actualmente en la Escuela de Bellas Artes y la escasez de modelos clásicos y de estudios de estética, multiplican el mérito las obras”*⁵².

Se realizó un completo diagnóstico de la situación general de la escultura para, entonces, descalificar la gestión de Santa María como director de la Escuela de Bellas Artes, en especial, la relativa a la Sección de Escultura, enfatizando los aspectos más problemáticos de dicha sección: una deficiencia en la calidad de los profesores y la consecuente necesidad de completar la formación artística en escultura por fuera del país, la necesidad de “perfeccionar el gusto estético” mediante la imitación de las obras de los grandes maestros, la concentración de los escultores nacionales en el aspecto económico, más que en el artístico; la necesidad de pedir a Europa las estatuas conmemorativas de la Independencia, ante la mala calidad de los artistas nacionales; la inexistencia de modelos pedagógicos de escultura y de formación teórica, la incompetencia del Estado para seleccionar los directivos y profesores de la Escuela, y el carácter heroico de los artistas que habían logrado realizar obras de calidad, en un medio adverso e indiferente ante la escultura.

En este punto, el discurso del autor no identificado se alejó de la valoración estética inicial de las obras escultóricas presentadas y se orientó, definitivamente, a una crítica

⁵¹ “Escultura”. En “De la Exposición: Salón de Bellas Artes”. En periódico *La Unidad*, 13 de agosto de 19.10, Serie IV, No. 85, (s/p).
⁵² *Idem*.

política —presente en discursos de otros autores—, dirigida a presionar tanto la salida de Andrés Santa María como director de la Escuela de Bellas Artes, como un relevo generacional en la misma. Una vez más, los límites entre las prácticas discursivas y las prácticas políticas del arte quedaban desdibujados.

Este relevo no era solo el de una forma de academicismo por otra, sino el de unos directivos por otros deseosos de ejercer el control y el poder político del arte en la Escuela de Bellas como academia estatal. Las funciones de los discursos de la crítica de arte aparecían entremezcladas en un solo texto, de tal manera, que la función convencional de la valoración de obras de arte y/o el análisis de procesos de creación y recepción artísticas podían aparecer al lado de críticas, más próximas a la crítica cultural que a la crítica de arte “como tal” e, incluso, al lado de confrontaciones políticas mediante el discurso artístico.

4.2.3 La crítica de arte de Max Doumic: la descalificación final del impresionismo en el medio cultural y artístico local

El artículo de Max Doumic⁵³, titulado “Una exposición de Bellas Artes acerca de los salones parisienses de 1910”, fue publicado en *El Nuevo Tiempo*, el 9 de agosto de 1910, y era una traducción del artículo “Los salones parisienses de 1910”, originalmente publicado en Europa. La publicación del artículo no resultaba gratuita, ante la necesidad de seguir mediando en el contexto artístico colombiano la influencia del impresionismo; aunque, en el contexto europeo este último ya formara parte de la tradición histórica del arte.

La importancia del texto radicó en lo que podría llamarse una crítica cultural en un doble sentido. Por una parte, aportaba argumentos para cuestionar la pertinencia cultural y estética del impresionismo en el contexto artístico y cultural local. Y por otra parte, daba indicaciones para orientar el arte nacional a otras tendencias modernistas, supuestamente más acordes a las necesidades socioculturales del medio artístico y cultural colombiano. Una crítica cultural

⁵³ Max Doumic (1863 - 1914), escritor católico francés caracterizado por opiniones antimasonicas que fueron consignadas en varias de sus publicaciones sobre el tema.

que operó no solo como una reacción a una situación problemática, sino como una proposición al respecto.

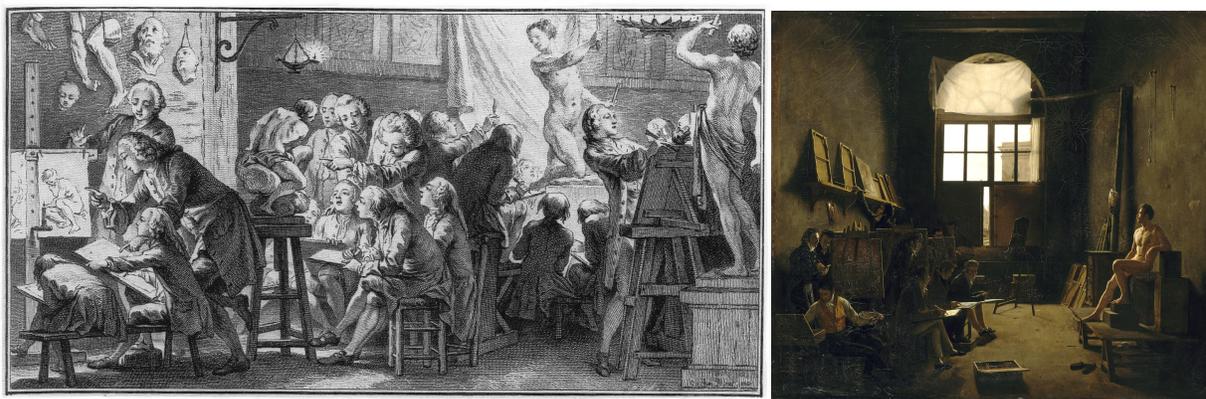
Es en relación con esta crítica cultural que se establecieron las críticas al impresionismo: la imposibilidad de que el carácter inacabado de las obras se convirtiera en un valor estético; la descalificación al intento, realista e impresionista, de aprender directamente un aspecto concreto de la naturaleza, la obligación de superar la sensualidad de la primera impresión mediante la mediación del intelecto, la ineludible necesidad del dibujo y la composición como elementos configuradores del espacio pictórico, la imposibilidad de que la forma radicara en el color y no en el dibujo, y la inutilidad de la obra realista y la identificación de esta última con la fotografía. Entonces, se estableció el aspecto más problemático del impresionismo:

El principal defecto de los artistas modernos (...) es contentarse con diseños hechos rápidamente, con bocetos (...). Muchos afectan creer que todo el arte de la pintura consiste en sorprender un aspecto la naturaleza y representarlo sin cuidarse de otra cosa que de la impresión inmediata, cuando al contrario, la verdadera obra de arte es aquella que tras seducciones al primer golpe de vista, no sólo resiste un examen atento, sino que gana con dicho análisis, nos cautiva, nos domina más a medida que la contemplamos descansadamente, porque de continuo hacemos en ella nuevos descubrimientos; es, pues, aquella en que el artista dejó la huella de un esfuerzo, de una composición, de un hermoso arreglo, de un dibujo cuidadoso⁵⁴.

Se descalificó la posibilidad tanto de identificar el proceso creativo con la representación pictórica de la experiencia directa de las sensaciones visuales, como de renunciar al presupuesto academicista sobre la estructuración del espacio pictórico mediante el dibujo, convirtiendo el color en el elemento dominante de esta estructuración. Si bien, podía partir de una motivación sensualista, como la de “las seducciones del primer golpe de vista”, el artista debía necesariamente mediarla experiencia de la naturaleza a través del intelecto, de tal manera, que pudiera completarse el proceso creativo.

⁵⁴ Doumic, Max. “Una exposición de Bellas Artes”. En periódico *El Nuevo Tiempo*, 9 de agosto de 1910 (s/p).

Imagen 14. Prácticas academicistas del dibujo y la pintura



A la izquierda, *Una academia de dibujo* (1763) por Benoît Louis Peévost (grabado a partir de un dibujo de Charles N. Cohins) que ilustra las prácticas académicas del dibujo basadas siempre en modelos a seguir: copia del dibujo de un maestro (al extremo izquierdo), dibujo a partir de un modelo de yeso (al medio hacia la izquierda), dibujo del “natural” a partir de poses convencionales (al medio a la derecha), y, copia de una escultura de la Antigüedad (al extremo derecho). A la derecha, *El estudio de David* (1814) por Leon Cochereau que ilustra las prácticas pictóricas de estudio en las que dominaba las poses convencionales como la iluminación coloreada y lateral para acentuar el claroscuro y los contornos de las figuras y debilitar los contrastes cromáticos preservando el dominio del dibujo sobre el color.

Este proceso no podía limitarse a la mera traducción visual de una experiencia intrascendente de la naturaleza dominada por lo sensual y sensorial, como era el caso del impresionismo que, estéticamente, conducía a un callejón sin salida:

Los pintores que desdeñan estas preocupaciones, desdeñan de hecho aquello que caracteriza al artista, y sus obras se resienten del descuido, dándose cuenta en seguida el ánimo de un individuo sin necesidad de ser que un grande artista, ni un práctico aventajado, con una buena fotografía, tomada con inteligencia, agrandada convenientemente y sobre la cual se colocan algunas notas exactas de color, ejecutara pinturas tan interesantes como las de la mayor parte de las que aquellos exhiben. Y se hacen á sí propios un daño enorme, porque algunos, admirablemente dotados desde punto vista de visión, podían acabando sus estudios y dándoles una forma definitiva, dejar tras sí obras duraderas, en tanto que por su capricho nada dejarán, y con el tiempo no ocuparán en la historia del arte sino el lugar que ocuparían en la literatura escritores que no hubieran escrito y de los cuales sólo se hubieran publicado notas y apuntamientos⁵⁵.

⁵⁵ *Ibíd.*

El impresionismo quedaba reducido a una estéril forma de realismo limitada a una representación mecánica —identificada peyorativamente con la fotografía— de las sensaciones, restando toda importancia y proyección estética al mismo dentro de la tradición histórica del arte: un método técnico de reproducción de la realidad novedoso, pero efímero respecto a esta tradición. De igual manera, lo inacabado no constituía un valor estético, sino la manifestación de mediocridad artística, revelada en la negación —por parte del artista— a finalizar el cuadro, dándole una forma definitiva a unas manchas de color que, aunque eran un estudio preliminar, ni tenían una forma ni, menos aún, eran una obra terminada. Desde esta perspectiva, las obras impresionistas se reducían a meros estudios, es decir, estados preliminares insuficientes por sí mismos y sin valor estético. En el medio local, esto constituía una persuasiva advertencia a los artistas jóvenes y en formación en la Escuela de Bellas Artes sobre los riesgos que implicaba el contacto con el impresionismo, por ejemplo, en términos de arriesgar el reconocimiento como pintores profesionales. La práctica pictórica impresionista no solo era a un pastiche, sino que el mismo impresionismo era una tendencia artística esnob basada en valores estéticos falsos:

Otro defecto que es curioso ver cómo se desarrolla hoy, cuando los artistas (...) proclaman altamente su independencia y ante todo hacen profesión de fe de originalidad, es la tendencia al pastiche. Sin duda el procedimiento no es nuevo; lo que es nuevo es pastichar y pretender ser original (...) la insuficiencia de los estudios y el afán de surgir pronto, conducen por la fuerza a adoptar soluciones hechas, y en tanto que antaño se comenzaba por imitar los maestros y luego, poco a poco, se desprendía la propia personalidad, ogaño la imitación es el término de los que no han copiado lo suficiente al comenzar⁵⁶.

Y más adelante concluye:

Ciertos pintores empleando una técnica especial como los impresionistas, sea dando un aspecto particular, de acuerdo con su temperamento, a la interpretación que nos dan de la naturaleza, si además tienen talento producen obras que son una nota de arte original; pero sucede que extraviados por un primer triunfo, pierden más y más de

⁵⁶ *Ibid.*

vista la naturaleza que les sirvió de punto de partida, exageran la técnica artificial que han adoptado y acaban por caer en una fórmula que no tiene base ninguna⁵⁷.

El lenguaje y la técnica pictórica impresionista resultaban ser un pastiche, una acumulación arbitraria de fragmentos de diversas realidades en una nueva e incoherente realidad que no alcanzaba ni la unidad ni la totalidad. Eran, además, el resultado de la sobrevaloración tanto de la originalidad, como de la autonomía del artista. Se trataba de una falsa originalidad y una expresión superflua de la individualidad del artista que respondía a un afán esnob de los artistas jóvenes por lograr una pronta y fácil legitimación estética, evitando el concienzudo aprendizaje de la creación artística mediante el estudio de los maestros de la tradición histórica del arte. Si bien, partía de una observación de las sensaciones provenientes de la naturaleza, el artista estaba obligado a mediar —a través la idea y de la sensibilidad— esa experiencia para completar el proceso de creación artística, de lo contrario, se derivaría en un amaneramiento y formalismo estéril. Este era el caso del impresionismo, cuya técnica y lenguaje pictórico solo podían ser un punto de partida, pero nunca un proceso creativo completo. Mediante la defensa de una supuesta actualidad estética del retrato como género pictórico, se plantearon nuevas críticas al impresionismo: *“las personas (...) gustan decir que la fotografía matará a la pintura. Verdad que ya la placa impresionable ha hecho mucho daño a la pintura, en el sentido en que los pintores sirven demasiado de ella; pero es error pensar en ese reemplazo a juzgar por el número de retratos que se presentan en los salones”*⁵⁸. Y más adelante se enfatiza:

A veces, cuando al cabo del tiempo se vuelven a ver retratos que en su día se juzgaron buenos, se experimenta una verdadera desilusión (...). La obra del pintor era superficial; representó el aspecto momentáneo del sujeto, los rasgos de la fisionomía, la actitud habitual, el vestido usado (...) pero como no fue estudiando el carácter de las formas, pasó el tiempo, y los detalles cuya actualidad le constituían los elementos de verdad, ahora resultan falsos, y el retrato, aun cuando esté bien pintado, no representa en la actualidad sino un fanteche (...) pero otros, como los [retratos] de Mr. J. Blanche desafiarán al tiempo, como lo han desafiado los retratos de los maestros (...) constituyen

⁵⁷ *Ídem.*
⁵⁸ *Ídem.*

una obra completa, debido al carácter del dibujo a la buena observación de las formas, al cuidado con que compone el fondo, subordinado a la figura y armonizado con ella⁵⁹.

No se trataba de “rescatar estéticamente” el retrato, sino más bien, de establecer un vínculo entre los procedimientos para “imitar fiel y mecánicamente” la apariencia de la realidad, el impresionismo y la fotografía. El impresionismo era, entonces, una representación infructuosa y banal de la realidad que no possibilitaba captar dimensiones de lo real, más allá de lo meramente visual y lo aparente. No era mediante el procedimiento impresionista de la representación directa de las sensaciones que tendría sentido la representación de la realidad, sino mediante los principios academicistas del dibujo cuidadoso del detalle, la composición focalizada y la relación jerárquica entre figura y fondo.

En conclusión, la publicación del texto de Max Doumic resultó doblemente operativa. Por una parte, era un inequívoco respaldo a la Escuela de Bellas Artes, cuya legitimación plena parecía estar siempre comprometida, dada la persistente fragilidad social del campo artístico. Y por otra parte, operó como un principio de autoridad: la supuesta posición del autor en el campo artístico francés, lo autorizaba para hablar del impresionismo, como de la evolución histórica del mismo, en la que había dejado de ser un referente de la actualidad artística. La conclusión no podía ser otra diferente a la de que el impresionismo nunca había sido una referencia “sensata” para el arte nacional, dado que contrariaba los principios fundamentales del arte y, menos aún, en la actualidad, dado que supuestamente había desaparecido sin dejar huella en la tradición del arte occidental.

4.2.4 La crítica de arte en el periódico *La Unidad*: la valoración estética y la crítica cultural como respuesta de una convocatoria

Los dos textos siguientes correspondientes, respectivamente, a Alberto Borda Tanco y a Francisco de P. Barrera fueron publicados en el periódico *La Unidad*, como resultado de una convocatoria del director del periódico —el Dr. Laureano Gómez— para escoger los “tres mejores cuadros” de la Exposición del Pabellón de Bellas Artes.

⁵⁹ *Ídem.*

El texto correspondiente a Alberto Borda Tanco —titulado *De la Exposición: opinión del Dr. Borda Tanco sobre la Exposición de Pintura*⁶⁰—fue publicado en este periódico el 20 de agosto de 1910, como respuesta a la convocatoria mencionada. A pesar de que la convocatoria les pedía a los autores elegir los “tres mejores cuadros” de la exposición, el autor renunció a este requerimiento argumentando una supuesta incapacidad:

Agradezco a Ud. la galantería (...) considerándome capaz de dar un voto razonado sobre los tres cuadros que a mi parecer son los mejores entre los expuestos en el Pabellón de Bellas Artes; pero me excusará Ud. de que escriba cualquier opinión precisa, citando el cuadro ó su autor, por mi incapacidad crítica en achaques artísticos (...) Me permito, sin embargo, hacer algunas reflexiones que me ha sugerido la vista de los cuadros exhibidos⁶¹.

Como en otros casos, se evitó la formulación de juicios de valor sobre obras de arte específicas, advirtiendo que se trataba, solamente, de opiniones, es decir, de consideraciones subjetivas desinteresadas, dado que, supuestamente, solo respondían a la sensibilidad y la intuición de quien las formulaba. No se requería ser un crítico de arte profesional para ejercer la crítica de arte; pues, el mismo Borda Tanco se declaraba como no perteneciente al campo artístico, evitando el costo político de las polémicas propias del campo artístico.

El autor objetó la poca presencia de obras relativas a la pintura de tema histórico:

En la Exposición, hecha para celebrar un acontecimiento notable, debería haber varios cuadros alegóricos a la fecha memorable, episodios patrióticos ó históricos, todo lo

⁶⁰ Alberto Borda Tanco (1864—1947), licenciado en ciencias físicas y matemáticas de la Universidad de Pisa e ingeniero civil del Instituto Politécnico de Turín (1892), fue director del Instituto Nacional de Obras Públicas, rector de la Facultad de Matemáticas e Ingeniería de Bogotá y profesor de la Universidad Nacional de Colombia. También fue Presidente Honorario de la Sociedad Colombiana de Ingenieros y autor de 51 publicaciones. La formación intelectual y la profesión de Borda Tanco revela que la legitimidad para ejercer la crítica de arte se basaba en la cultura general, la formación profesional en otros campos y la posición política y/o el origen social de quien la ejercía. Esta legitimidad no requería la formación y/o conocimiento específico del autor en la reflexión crítica, teórica y/o histórica del arte; se trataba de un sujeto de “buen gusto” con una sensibilidad estética sofisticada y educada, dado el origen social “distinguido”, la formación a nivel profesional en el exterior, el haber viajado por Europea y Norteamérica y el haber visitado los “mejores” museos del mundo. Bajo estos supuestos, la legitimidad de Borda Tanco para ejercer la crítica de arte —en los términos aquí planteados— estaba asegurada.

⁶¹ Borda Tanco, Alberto. “De la Exposición: opinión del Dr. Borda Tanco sobre la Exposición de Pintura”. En periódico *La Unidad*, 20 de agosto de 1910, serie IV, No. 88.

cual hubiera servido para formar un museo, que si no llamaría la atención de los extranjeros por la maravilla de la composición ó del colorido, sí infundiría el respeto á que es acreedor todo pueblo que tributa homenaje, por medio de las artes, a sus hombres grandes. Los temas baladés, los cuadros llamados de género, salvo que representen escenas originales, locales, raras y atractivas por sus vestidos ó costumbres, no sientan muy bien en Exposiciones como ésta (...). De aquí mi predilección por los cuadros que representan estudio, meditación y, en general, instrucción⁶².

Se reclamó la poca presencia de obras de tema histórico, considerando que el principal papel cultural del arte, dentro de la Exposición del Centenario, era servir a la creación tanto de la memoria histórica sobre la Independencia, como de la identidad nacional. Mediante el comentario sobre el museo, se señaló la función ideológica y pedagógica que podrían tener las obras de tema histórico que lo conformaran y se criticó la poca pertinencia cultural de ciertos géneros artísticos, en relación con este papel y con esta función.

Imagen 15. Una pintura de paisaje de tema histórico



Al izquierda, 1819, *El paso de Los Llanos* (1910) por Jesús María Zamora. A la derecha, un detalle en el que aparece el “retrato” del Libertador. Esta obra ejemplifica la diferencia entre la pintura histórica como género académico europeo y el aquí llamado paisaje de “tema histórico”. Por una parte, la primera tomaba alguna temática de tipo religioso, mitológico o histórico para la representación de una escena — en un momento dramático y bajo una regulación de los tipos de representación, esquemas compositivos y amaneramientos gestuales— para derivar de ella una enseñanza moral. Y por otra parte, la segunda tomaba una temática histórica como pretexto para realizar un paisaje que opacaba la temática histórica representada. Obsérvese la dificultad para situar, hacer reconocibles y dar importancia a lo que sería la supuesta “pareja de protagonistas” encabezando la cabalgata, Bolívar (a la derecha) y Santander (a la izquierda). Asimismo, la omisión de la regla de escoger un momento dramático que condensara la mayor carga simbólica y moral en una escena.

⁶² *Ibid.*

Adicionalmente, se estableció la nueva proyección estética de la pintura de paisaje:

La estética moderna, basada sobre la verdad, trasfundió gran parte de la vida en el paisaje; el estudio al aire libre, las investigaciones sobre el color y los efectos de la luz, aumentaron la importancia a este género de pintura. Es un mérito de los modernos haber comprendido que la naturaleza es bella para quien la contempla, y que el paisaje no es un accesorio de la figura; él se basta á sí mismo. La pintura de los horizontes dilatados que se traduce entre nosotros en extensas llanuras que se desvanecen en las brumas en una manifestación artística, independiente de la figura⁶³.

El comentario sobre la “estética moderna” reconoció tanto las posibilidades estéticas abiertas —como la de superar el sentido instrumental del paisaje, quitando toda importancia a los aspectos literarios— por el impresionismo a la pintura de paisaje, como la legitimidad estética y cultural de este género en el medio local. Una vez reconocidas estas posibilidades, se ponderó su influencia mediante la observación de dos principios, el primero, la preservación de la naturaleza como referente obligado del arte, y el segundo, lo bello como resultado de la experiencia estética de la naturaleza:

Arte es ver en los árboles el viento que mueve las hojas y hace mecer los nidos; arte es hacer comprender que hay una armonía que habla y vibra en el espacio; que el himno colosal y tierno de los horizontes es más fuerte y poético que el lenguaje de los seres y las cosas; es una palpitación irresistible de la vida que saluda las fuerzas de la naturaleza. Esta poesía del arte es una y no pertenece exclusivamente a una época ni a un tema, sino que cada época tiene su belleza, y el valor de una obra artística consiste especialmente en la sensación que comunica⁶⁴.

Mediante la noción del arte como “una palpitación irresistible de la vida que saluda las fuerzas de la naturaleza”, se reiteró el principio del arte como manifestación del sentimiento de la naturaleza: la producción de este sentimiento era la misma poesía o producción del arte. Aunque cambiara la expresión visual de esta manifestación, era un principio estructural de toda experiencia estética y creación artística, tanto como lo era el de la producción de la

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

belleza. Se aclaró además el sentido de la tradición histórica del arte para la creación artística, de tal manera, que la primera no se convirtiera en un obstáculo para la segunda: “no hay que momificarse en el clasicismo, pero el camino de Atenas y de Roma será siempre el seguro para llegar á la novedad y la personalidad (...) es mejor que reine la tiranía antigua que el libertinaje. Es preferible el dibujo neto y frio al ampuloso é incorrecto (...). Solo siguiendo las huellas del pasado se obtiene una cima. La educación oficial debe preparar al arte, pero haciendo entender la poesía del sentimiento, afirmada sobre las seducciones del pensamiento”⁶⁵.

Si bien, la tradición clásica no era un modelo a seguir con un valor *a priori*, sí constituía una referencia obligada: cualquier actualización e innovación estética significativa la implicaba. Este sentido constructivo de la tradición resultaba clave en el marco de la discusión acerca de que el carácter dogmático y conservadurista del academicismo derivaba en la estéril repetición de modelos formales y contenidos estéticos. Bajo la premisa de la primacía del sentimiento del artista ante la naturaleza, se advertía que no podía ser reemplazado por “las seducciones del pensamiento” que generaban los falsos intelectualismos, como los que vinculaban al impresionismo con algunos aspectos científicos relativos a la percepción y las teorías del color. La referencia a la “poesía del sentimiento” no era otra cosa que la reiteración del principio academicista de mediar — a través del sentimiento— la observación de la naturaleza, descalificando la pretensión opuesta que defendía el impresionismo. En conclusión, se establecieron, así, las condiciones para que cualquier tendencia modernista se relacionara, significativamente, con la tradición histórica del arte, bajo la premisa de preservar unos principios fundamentales.

El segundo texto, apareció, también, publicado en el Periódico *La Unidad*, el 17 de agosto de 1910, por Francisco de Paula Barrera⁶⁶, y fue titulado “De la Exposición: cuáles son los tres mejores cuadros de la Exposición, Opinión del Dr. F. De P. Barrera”, como respuesta a lo requerido en la convocatoria, afirmando que uno de los tres mejores cuadros

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Francisco de Paula Barrera, aparentemente, fue una figura pública que presidió la Sociedad Central de San Vicente de Paúl. Evidentemente, la legitimidad social, cultural y moral del personaje resultaba suficiente para dar una opinión autorizada sobre los “tres mejores cuadros”, sin que supiese hacerlo en términos teóricos y/o profesionales. Mediante la convocatoria, se trataba de ampliar el espacio de la opinión pública del arte, dado que no se trataba de personajes vinculados al campo artístico.

de la exposición era 1819, *El paso de los Llanos*, por Jesús María Zamora: “*Queda el espíritu extasiado y los ojos clavados sobre una bella escena de nuestra Guerra de Independencia (...) es el cuadro del Ejército Libertador, en los llanos orientales, pintado por nuestro artista Sr. Zamora*”⁶⁷ Y después de una minuciosa descripción de aspectos narrativos y representativos, afirma:

Anduvo atinado el autor en elegir un pasaje histórico semejante, y convertirlo en tema histórico por una exquisita composición en la cual dejó impreso su sello personal (...). Es el colorido sobrio y severo, y el dibujo excelente en los primeros caballos (...). Tiene la tela tan real mérito e impresiona ojo y espíritu tan bien, que resiste la piedra de toque de la fotografía, donde falta el colorido y quedan oscurecidos muchos pormenores, pero intacta la composición y las principales luces (...). Juzgo que el arte colombiano ha adquirido en el cuadro de Zamora (...) un ejemplo de buena composición y de correcta escuela histórica⁶⁸.

La elección del cuadro de Zamora resultó estratégica, pues cumplía con la premisa del arte como instrumento de legitimación del proceso político de la Independencia. En congruencia, se realizó una minuciosa descripción de los personajes, objetos y temáticas representadas, para que la significación iconográfica resultara inequívoca para al público. Dado que la obra cumplía con esta función ideológica, se podían flexibilizar los criterios de calidad estética y obviar algunos errores de la misma. Al mismo tiempo, se realizaron precisas observaciones formales —el color severo y sobrio, el dibujo correcto y la buena composición—, enfatizando que se trataba de la “correcta escuela histórica”, que tan fervientemente defendía el academicismo, aunque los medios requeridos para enseñarla resultaran, en aquel momento, muy limitados en la Escuela de Bellas Artes.

Barrera eligió, como el “segundo mejor cuadro de la exposición”, la obra de un paisajista, el artista Pablo Rocha:

⁶⁷ Barrera, Francisco de P. “De la Exposición: cuáles son los tres mejores cuadros de la Exposición, opinión del Dr. F. De P. Barrera” Periódico *La Unidad*, 17 de agosto de 1910, Serie IV, No. 86, (s /p).

⁶⁸ *Idem*.

Conocía del Sr. Pablo Rocha algún cuadro excelente ejecución, hecho con color de una elevada tonalidad; quedé, pues, sorprendido al hallar esta exposición un paisaje de grandes dimensiones y de un laborioso desempeño; quizá eché de menos el colorido por el artista usado antes; pero por momentos fui descubriendo detalles dignos de aplauso (...) aquel aire húmedo (...), la perspectiva variada (...), el arbolado (...), el conjunto con gran convergencia de efectos. La manera como trazó muchos accesorios (...) los juncos acuáticos, la garza (...), el ondular de los remansos (...) hace recomendable en gran modo el desempeño de su idea; ha sido inmenso y cuidadoso el trabajo de este cuadro⁶⁹.

La elección de un segundo paisaje como parte de los “tres mejores cuadros de la exposición” refleja, claramente, la consolidación estética y cultural de la pintura de paisaje. En la valoración estética se combinaron aspectos representacionales relativos a los detalles, los objetos y las acciones, con aspectos formales y técnicos relativos al manejo del color, el trazo y la factura pictórica. A pesar de que “el colorido por el artista usado antes” resultaba estéticamente más arriesgado, lo importante era que la obra resultaba “recomendable en gran modo el desempeño de su idea”, porque reiteraba la concepción academicista y clasicista, acerca de que el sentido de la creación artística era la manifestación visual de la idea creada por el artista, ante la experiencia de lo natural. Y respecto al tercer mejor cuadro, el autor decidió repartirla mención entre dos artistas:

El tercer puesto francamente no me atrevo a cederlo a un solo pintor, ya que hay dos retratos que por distinto aspecto atrajeron mi atención (...) un retrato de señorita, del señor Acevedo Bernal, deliciosamente dibujado, al par de una caricia por sus contornos (...) con un colorido cálido y luminoso, más una expresión de vida que hace entrever a través de aquellos ojos un espíritu inteligente, inquieto y aristocrático (...). El otro retrato también de valor, es del señor Velásquez (...) se me dice que es falto de parecido, sobre lo cual no puedo juzgar, pero en cambio que encarnación tan fina y apropiada, con delicados matices de relieve⁷⁰.

⁶⁹ *Ibid.* En el catálogo de la Exposición del Pabellón de Bellas Artes aparecen cinco obras del artista. En la sección de pintura —con el número 272— aparece catalogada la obra *Flores*. En la sección de Acuarela, Pastel, Dibujos —con los números 338, 339 y 340— aparecen catalogados tres retratos al crayón y —con el número 341— una obra catalogada como Estudio.

⁷⁰ Barrera, *Op. cit.*

La elección tanto de los dos artistas como de dos obras en el mismo género pictórico resultaba estratégica. Por una parte, la elección de un conocido retratista, Ricardo Acevedo Bernal, al lado de un retratista relativamente desconocido, Samuel Velázquez, revelaba la plena vigencia del retrato como actividad para los jóvenes artistas. Y por otra parte, se aclaraba que el retrato seguía ocupando el primer lugar entre las preferencias estéticas, seguido por la pintura de paisaje. Se hicieron precisiones formales academicistas dirigidas a enfatizar la calidad estética de los retratos: un “delicioso” dibujo, la suavidad de los contornos, el color cálido y luminoso, y delicados “matices de relieve”, entremezclándolos con aspectos representacionales como los de la “encarnación tan fina y apropiada” o el de la “expresión de vida que hace entrever un espíritu inteligente”. Barrera cerro su discurso reflexionando sobre el “buen gusto”:

Entre los múltiples elementos que caen en el dominio del pintor son dos muy principales, el buen gusto y la hábil técnica de su arte; en los cuadros del salón del Centenario hay algunos que se distinguen cuáles por un elemento, cuáles por otro distinto (...). En cuanto al buen gusto, muchos golpes vulnerables recibió el desdichado (...). Anoto también la falta de estudios de anatomía artística, base de buena observación, de técnica científica, de relieves bien interpretados. Todo ello no se obtiene por las impresiones solas del pintor ó escultor (...) ni trabajando de imaginación, sino con el conocimiento exacto de los elementos en cada zona del organismo vivo⁷¹.

Estos golpes al “buen gusto” no eran otra cosa que la ofensa a quienes material, social y culturalmente, consumirían las obras, las élites. El comentario sobre la anatomía artística se dirigía a criticar el funcionamiento de la Escuela de Bellas Artes, y el del “conocimiento exacto de los elementos” se refería al verismo academicista. Finalmente, el de “todo ello no se obtiene por las impresiones solas del pintor” era una nueva descalificación del impresionismo. Dado que el conocimiento artístico no era derivable de la naturaleza, se requería la tradición del conocimiento artístico, en la que la anatomía tenía bien fijo su lugar.

En conclusión, las producciones discursivas respondieron a la necesidad de la regulación de la relación entre el gusto conservadurista, propio del academicismo, y el

⁷¹ *Ibid.*

imperativo para las élites de “modernizar el gusto”. Con la excepción de la pintura de tema histórico, las elecciones del autor acerca de los tres mejores cuadros revelan el conservadurismo de las preferencias estéticas. El perfil ideológico del periódico *La Unidad*⁷² muestra tanto el carácter conservadurista de las opiniones publicadas sobre la exposición del Pabellón de Bellas Artes como el intento de preservación del “buen gusto”, siempre amenazado por la “modernización”.

⁷² Bajo la dirección del Dr. Laureano Gómez, las editoriales y las columnas de opinión de este periódico se dirigían, principalmente, a: la pureza ideológica del partido conservador y la férrea defensa del conservatismo como filosofía social y política; la crítica antiliberal en dos sentidos, la crítica al partido liberal y al liberalismo filosófico, la defensa de la moralidad cristiana como elemento por excelencia de bienestar social; la condena a la doctrina liberal, bajo el supuesto de que se trataba de falsas convicciones relativas a una moral racionalista y utilitarista, y la crítica radical a los movimientos sociales modernos, como los del sindicalismo, los movimientos obreros y la liberación femenina. Al mismo tiempo, la publicación de los textos, acerca de la exposición del Pabellón de Bellas Artes, y las menciones a la Escuela de Bellas Artes constituían una velada crítica política. Laureano Gómez era social y políticamente reconocido, entre otros motivos, por haber participado en manifestaciones en contra del gobierno del general Rafael Reyes.

CAPÍTULO QUINTO. LA EXPOSICIÓN DE PINTURA MODERNA FRANCESA DE 1922: LA CRÍTICA DE ARTE ENTRE UN ACADEMICISMO MODERNISTA Y UNA FORMA DE MODERNISMO

La Exposición de Pintura Moderna Francesa se realizó en Bogotá, y una parte de la misma se expuso en Medellín. En Bogotá, se realizó entre el 20 agosto y el 10 de septiembre y, en Medellín, entre el 10 de octubre y 10 de noviembre del mismo año. El título de la exposición —Exposición de Pintura Moderna Francesa— resultó significativo en tres sentidos. El primero, el hecho de que fuera una exposición de “pintura” reiteraba el presupuesto de que esta era “la más bellas de las bellas artes”. El segundo, el adjetivo de “moderna” suponía presentar lo más avanzado del arte de vanguardia, identificado con el progreso, la modernidad y la actualidad. Y el tercero, “francesa” suponía la primacía de Francia como supuesto referente obligado de civilización, modernidad y vanguardia. En cualquier caso, era un evento de obligada asistencia para el “distinguido público” bogotano y medellinense, como para el público especializado de estudiantes, artistas y críticos.

La información sobre los artistas participantes, los curadores, los gestores, los promotores y los lugares de la exposición —tanto en Bogotá como en Medellín— revela el objetivo de la misma. En el primer caso, la exposición se organizó en Francia, por iniciativa de Roberto Pinto Valderrama —jefe de la Oficina de Información Colombiana en Francia— en colaboración con la Sociedad de Embellecimiento de Bogotá, y fue financiada por la Société d’Expansion Economique pour la Colombie. En el segundo caso, la exposición se realizó en las instalaciones del Club Unión, en el marco de la celebración del Centenario de la Universidad de Antioquia, y fue gestionada por la Sociedad de Mejoras Públicas.

Se trataba de una empresa cultural comercial en la que se buscaba tanto el intercambio cultural, como beneficios económicos para los artistas expositores. Los responsables de la curaduría fueron los artistas Ivan Da Silva Bruhms y Charles Jacquemont, determinados por anticipado en Francia. Mientras que el primero era miembro de la Sociedad de Artistas Decoradores e Independientes, el segundo era secretario de la misma y del Nuevo Salón, como también fundador del Grupo Libre de Pintores y Escultores. Aunque se presentaba

como un completo panorama de la pintura francesa moderna, se trataba, en la gran mayoría de los casos, de obras con un fuerte acento decorativo comercial. Se tenía tanto la pretensión de presentar una visión supuestamente panorámica del arte francés “moderno”, como vender las obras al selecto “público del arte”.

Las sedes de la exposición también revelan aspectos significativos del campo artístico y cultural. En el caso de Bogotá, se realizó en el Pabellón de Bellas Artes del Bosque de la Independencia, construido en 1910, expresamente como espacio de exhibición de arte y símbolo histórico y cultural desde la Celebración del Primer Centenario. En el caso de Medellín, se realizó en el Club Unión, en el marco de la celebración de los cien años de la Universidad de Antioquia, mediante la gestión de la Sociedad de Mejoras Públicas¹: la exposición en el contexto de una celebración histórica, intelectual y cultural de primer orden, como lo era el primer centenario de la Universidad. Las actividades del Club —fundado en 1894— respondían a las expectativas sociales y culturales de las élites antioqueñas, pues allí no solo se realizaban exposiciones, sino que el mismo club tenía una colección de pintura. La posibilidad de una “exposición itinerante” revela una relativa ampliación de los “campos artísticos locales” y la imposibilidad de presuponer la absoluta hegemonía de Bogotá en el campo artístico nacional.

El número, el tipo de artistas mencionados y las tendencias, supuestamente representadas en la exposición, mencionadas en el catálogo resultan significativos. En el catálogo, se mencionaron 63 artistas y 122 obras, intentando que cada artista quedara representado por dos obras. Asimismo, se aclararon las asociaciones a las que pertenecía cada artista, como también los cargos que ocupaba o había ocupado en las mismas y/o las instituciones donde había sido exhibida la obra, probando que se trataba de artistas profesionales y no de pintores aficionados. Adicionalmente, la exhibición no tuvo un carácter realmente público, no solamente por el costo de la boleta en Medellín, sino además porque

¹La Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín fue un proyecto de las élites antioqueñas de fines del siglo XIX, interesadas en crear el imaginario de la ciudad, a la manera de las ciudades europeas civilizadas, modernas y progresistas del siglo XIX. La Sociedad fue creada en febrero de 1899 como una entidad privada de carácter cívico, encargada de promover el desarrollo físico y cultural de la ciudad, asumiendo frecuentemente funciones que correspondían a la administración de la ciudad. El sentido de este tipo de instituciones era no solo la consolidación política, sino social y cultural de las élites, confirmando la concepción clasista y elitista del arte y la cultura propia de las mismas.

el acceso al Pabellón de Bellas Artes, en Bogotá, también tenía un acceso restringido, incluso para el mismo “público especializado”.

La exposición incluyó obras del período comprendido entre la segunda mitad del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX que representaban las corrientes clasicista, impresionista, postimpresionista, naif, constructiva y cubista. La desigual calidad de las obras, el exagerado eclecticismo de las tendencias representadas y la revisión de los nombres de los artistas en la historia del arte francés de finales del siglo XIX y comienzos del XX revelan que se trataba —en la gran mayoría de los casos— de artistas de segundo y tercer orden² no considerables como artistas de vanguardia, con las relativamente contadas excepciones de Maximilien Luce (1858-1941), para el neoimpresionismo, y André Lothe (1885-1962), Albert Gleizes (1881-1953), Francis Picabia (1879-1953), para el cubismo.

Las reacciones del público, los artistas y el público especializado revelaron una fisura en la exclusividad del academicismo para definir los criterios estéticos y las prácticas creativas del arte de “buen gusto”, sin que ello significara que la Escuela de Bellas Artes —como academia estatal— hubiera perdido el control político del arte. Entonces, las dinámicas del campo artístico se resolvieron en las tensiones y contradicciones generadas entre: un academicismo oficial y conservadurista identificado con la Escuela; un academicismo modernizador que se autopresentó como actualización del anterior; el carácter inevitable que gradualmente adquirió el debate sobre las vanguardias históricas en el arte local; y el anuncio de un cambio estructural en el sentido y la función social del arte y la cultura que, en la década del treinta del siglo XX, se concretaría sin implicar la inmediata desaparición del academicismo.

Los debates estéticos y culturales, en Colombia, estaban desfasados respecto a otros contextos latinoamericanos, en los que, precisamente en 1922, ya no se escandalizaban por la presencia de la vanguardias históricas, sino más bien se presentaban propuestas de

² Este segundo y tercer orden no se refiere tanto a la calidad de las obras, sino más bien al tipo de obra en la que se incluyen aspectos modernos —en especial, formales—, más como una estrategia de innovación formal y actualización estilísticas, que como una búsqueda experimental e individual de un espacio pictórico autónomo. En cualquier caso, la representación de las vanguardias era residual, reconociendo no solo el relativo perfil vanguardista de los cuatro artistas mencionados, sino que los mismos constituían menos del 7% del total de 63 artistas que incluyó la muestra.

apropiación e invención de modernidades locales, como en el caso de los murales en la Escuela Nacional Preparatoria, en México, o la Semana de Arte Moderno, en Sao Paulo. La consideración de los discursos de la crítica de arte en la discusión sobre qué carácter debía adoptar lo moderno en el arte y la cultura nacional revela tanto los orígenes de este desfase, como el giro en la estructura social del arte y la cultura que se requirió para superarlo.

Aunque no implicó la introducción de los lenguajes de las vanguardias históricas, este giro estructural sí implicó la superación del carácter elitista y socialmente excluyente del arte y la cultura, en el que se había fundado el academicismo oficial por casi cuatro décadas. En efecto, la fuente de renovación y actualización de los lenguajes visuales y plásticos fueron las llamadas corrientes modernistas de finales del siglo XIX y comienzos del XX, y no estas vanguardias, aunque hubieran entrado a ser parte del debate estético local. Una vez más, no puede presuponerse que el debate estético, despertado por el “encuentro fortuito” del arte nacional con ciertos aspectos del arte de vanguardia, se tradujera en una transformación de las prácticas creativas, los valores estéticos y, menos aún, del limitado gusto de las élites.

5.1 ASPECTOS IDEOLÓGICOS DEL CONTEXTO POLÍTICO, SOCIAL Y CULTURAL: POSIBILIDADES Y LÍMITES DEL CAMPO ARTÍSTICO

En el contexto general de la Exposición, operaron recíprocamente cuatro elementos que influyeron tanto en los límites, como en las posibilidades de la crítica de arte. Primero, el proceso final de la orientación de las élites y del Estado a la producción moderna industrial y al capitalismo moderno. Segundo, el dominio de un nuevo hispanismo y del llamado fenómeno de la españolería, en el clima cultural y artístico de la década del veinte. Tercero, un proceso de reconfiguración del campo artístico en términos tanto de las instituciones y los circuitos del arte, como de la crítica de arte. Y cuarto, un cambio de la estructura social del arte y de la cultura que implicó el comienzo del final de la significación sociocultural del academicismo.

La gradual consolidación del proceso de industrialización³ fue resultado de la superación dialéctica de una serie de procesos y condiciones de orden político, económico, social y/o cultural que debieron vencer obstáculos en tres niveles. El primero, el geográfico, debido a que la compleja topografía del país dificultó la creación de una infraestructura de comunicaciones y de transporte apta para la producción y el comercio industrial. El segundo, el atraso generalizado de los conocimientos científicos y técnicos a nivel no solo de las clases media y baja, asociadas a la producción técnica práctica, sino a las élites asociadas a las profesiones burocrático políticas. Y el tercero, una estructura social de origen paternalista y señorial, cuya férrea resistencia al cambio atrasó la movilidad social requerida para alcanzar el estado de sociedad industrial. Esta consolidación puede sintetizarse en una serie de factores y procesos políticos, económicos sociales y culturales que definieron la especificidad del proceso.

En términos políticos se consideran los siguientes factores y procesos: el aseguramiento de una estabilidad política como condición *sine qua non* del proyecto de producción industrial, una vez verificado el fracaso de los primeros intentos al respecto; las reformas políticas requeridas para un Estado moderno, a partir de la Reforma Política de 1910, resultado del consenso entre las élites que, más allá del partidismo, aseguraron las condiciones jurídicas, políticas, económicas y culturales del capitalismo; la gradual superación de la política proteccionista, paternalista e intuitiva estatal sobre la producción industrial, una vez verificado que, a largo plazo, resultaba insuficiente y contradictoria; la gradual separación tanto del poder público en las ramas ejecutiva, legislativa y judicial, como de la relación Iglesia–Estado, manifestando un proceso generalizado de secularización; la progresiva orientación de las políticas públicas —en términos de presupuesto, relaciones internacionales y ejecución de obras de infraestructura— a los intereses de la burguesía industrial; la creación del imaginario de que la paz, como política permanente, dependía de las inversiones públicas, la disponibilidad del crédito, los estímulos fiscales y la creación de

³ El inicio de las primeras industrias puede rastrearse desde la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo, solo hasta la década del treinta del siglo XX se pudo verificar la identificación entre la modernidad de la producción industrial y la modernidad del Estado. Hacia 1900, había 12 fábricas en Bogotá, 10 en Antioquia, 1 en Boyacá y 1 en Bolívar. Sin embargo, hacia 1916, ya podía verificarse un importante aumento cuantitativo y cualitativo de la producción industrial, pues había: 13 fábricas en Bogotá, más de 25 en Antioquia, más de 10 en Atlántico, 8 en Bolívar y otras más en regiones anteriormente no asociadas a la producción industrial. Hacia 1927, había casi 200 fábricas en Bogotá, 117 en Medellín, 91 en Barranquilla, 97 en Cali, 36 en Tolima, 26 en Manizales, y 13 en Pereira. Se observa, entonces, la definición —entre 1900 y 1927— de Bogotá, Medellín, Barranquilla y Cali como los cuatro principales centros industriales del país.

la infraestructura requerida por la producción industrial, y la gradual inversión del poder político que determinaba lo económico, basado en los privilegios de clase, al poder económico que determinaba lo político, basado en el derecho individual de ascenso social, mediante lo económico de las élites modernas.

En términos económicos, se consideran: la consolidación del cultivo del café —orientado a la producción industrial— como la forma más importante de la producción nacional; la orientación del desarrollo económico nacional a un esquema de exportación cafetera del que dependía la capacidad importadora de bienes de consumo mediano y pesado, la consolidación de un mercado interno para productos nacionales de bienes de consumo, el progresivo desarrollo de la red de comunicaciones y de transporte requeridas para asegurar el comercio interno y externo; la creación tanto de un banco estatal que regulaba la emisión monetaria y el cambio internacional de divisas, como de bancos privados que posibilitaban un mercado de crédito para el sector industrial; el desarrollo de una red ferroviaria que, inicialmente, se orientó a la exportación de la producción cafetera y, posteriormente, a la circulación nacional de la producción industrial, y la gradual orientación de la industria nacional al esquema de producción de materias primas para ser cambiadas por bienes manufacturados extranjeros.

En términos sociales, se consideran: la generación de una burocracia estatal profesional acorde a las necesidades de unas élites industriales; el progresivo cambio de las relaciones de trabajo, desde las relaciones patriarcales de origen colonial, a las relaciones de trabajo, basadas en el pago salarial, el mercado laboral, la legislación laboral y la ley de oferta y demanda, la consolidación de un proceso de proletarización urbana que garantizaba la disponibilidad permanente de mano de obra de bajo costo; un cambio social de las clases bajas, debido a un cambio de los tipos de mano de obra, desde lo agrario rural, a lo urbano, impulsado por la producción industrial y la construcción de infraestructura; una gradual modificación de la estructura social, debida al nacimiento de la clase obrera, las élites técnicas y económicas industriales, y una burocracia especializada en representarlas ante el Estado; el creciente conflicto de la estructura agraria relativo a la distribución social de la tierra cultivable, las formas de tenencia de la tierra y las formas de producción agropecuaria, opuestas a la producción industrial; la contradicción social generada por la concentración en

unos pocos de la propiedad de la mejor tierra —orientada a la valorización y caracterizada por la baja producción— y la distribución en la gran mayoría de propietarios de la tierra de menor calidad, orientada a la subsistencia familiar; el cambio de las organizaciones obreras desde una organización intuitiva, semejante a una agremiación de tipo artesanal, a una organización de tipo sindical, convertida en una fuerza política significativa, y el surgimiento de una élite industrial identificada con la civilización norteamericana, y ya no con la europea.

Y finalmente, en términos culturales, se consideran: un cambio en la noción de producción industrial, como una “forma de hacer patria” mediante un sacrificio heroico individual, a una noción de la misma asociada al individualismo, la especulación y el oportunismo; una transformación del imaginario social de las élites acerca del trabajo productivo, desde la noción aristocrática que lo despreciaba al asociarlo con las clases bajas, a la noción moderna que lo asociaba a la libre empresa, el riesgo y la especulación económica; la aparición de una crítica cultural que puso en duda la concepción elitista y clasista del arte y la cultura, revelando la necesidad de inventar una noción de las mismas acorde a las nuevas realidades sociales de la industrialización, una secularización de la mentalidad burguesa moderna que implicó la separación del pensamiento religioso católico; el cambio desde el carácter todavía contingente de lo práctico propio de la mentalidad aristocrática, al carácter de lo predecible y calculable, propio de la mentalidad industrial; la generación de nuevos regionalismos, resultado de la concentración del desarrollo industrial en áreas específicas del territorio nacional; la aparición de sectores sociales medios de profesionales y propietarios con una mentalidad autónoma respecto tanto a la Iglesia, como a la mentalidad señorial propia de los líderes de los partidos tradicionales, y el cambio de las preferencias culturales desde las tendencias intelectualizantes, de origen latino y francés, al pragmatismo, utilitarismo y materialismo norteamericano, dominadas por el tiempo y la técnica.

Esta suma de procesos y factores políticos, económicos, sociales y culturales revela la complejidad y especificidad histórica del proceso en el que, finalmente, la modernidad del Estado logró corresponder a la de una nueva burguesía industrial. Al mismo tiempo, se reveló la necesidad de superar la modernidad cultural como una actualización e innovación de la cultura hegemónica dominante que preservaba intacta la estructura social: las

posibilidades y límites del campo artístico y cultural, nuevamente, se resolvieron en esta superación dialéctica.

Desde mediados de la década del veinte, se reveló un desfase entre la evolución política, económica y social y la evolución cultural, demostrando el anacronismo de esta última. No se trató de que una concepción del arte y la cultura fuera reemplazada por una nueva, sino más bien, de la coexistencia de concepciones tradicionales, modernizadoras y modernistas del arte y la cultura: una tendencia ideológica que sirvió al proyecto de Estado Nación moderno, una tendencia artística que se generó *desde y para* las élites, y la creación de instituciones que problematizaron el monopolio del control político del arte por la Escuela de Bellas Artes. Estos elementos correspondieron respectivamente a: el hispanismo siempre creciente a partir de 1910, la españolería dominante en la escena artística, y el Círculo y el Centro de Bellas Artes. La relación entre el primero y la segunda resultó fundamental:

En la historia del arte colombiano, la influencia de la pintura española queda registrada (...) en el período denominado como “la españolería”, correspondiente a la década de los años veinte y a la pintura de tipos y costumbres que expresan el universo de lo español en el arte nacional (...) la españolería se entiende como la presencia de referentes que aluden a gitanas, mujeres adornadas con peines (...) mantillas, abanicos, lentejuelas y hombres cuya representación conduce de manera directa a la tipología de lo español (...). España (...) va a ejercer una influencia muy rica y variada en la pintura y en los pintores nacionales que viajan a ese país y continúan su aprendizaje en la Academia de Bellas Artes de San Fernando (...) a donde van a estudiar no sólo aquellos artistas conocidos como los neocostumbristas, sino también algunos de los artistas denominados “americanistas”⁴.

La Academia de Bellas Artes de San Fernando se convirtió en la “obligada alternativa” para los artistas nacionales que no se identificaban, ideológica y/o estéticamente, con las vanguardias históricas, deseaban aprender el “buen oficio” de la pintura asociado al “gran arte” y pensaban que, en esta academia, el modernismo se resolvía en términos de la recreación de la tradición clasicista. Una vez reconocida la posibilidad de conciliar

⁴ Acuña, Ruth Nohemí. “España y Colombia: la influencia de España en el arte nacional”. En: Enver Joel Torregroza y Pauline Ochoa (ed.). *Nuevas Formas de Hispanidad*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2010, p. 427.

academicismo y modernismo, carecía de sentido el planteamiento tanto de la total ruptura con esta tradición histórica del arte, como el de un radical antiacademicismo. En efecto, en la formación en esta academia: *“el dibujo, la composición y el color constituyen una constante, pero la libertad ganada y concebida como la independencia en el empleo de la técnica no rompe con las reglas académicas, aun cuando se observen algunos referentes modernistas (...) porque dentro de la perspectiva de la Academia de Bellas Artes de San Fernando lo bello en el sentido clásico no dejará de ser una búsqueda que les aleja de París y de los nichos de ‘corrupción’ de las vanguardias”*⁵.

Aunque, formalmente se flexibilizaron el dibujo, el color y la composición, se preservó el principio clasicista de la producción de lo bello como finalidad del arte y, en el medio, local la formación artística en esta academia implicó: una identificación con los lenguajes modernistas propuestos por las figuras clave de la misma; una estrategia para evitar las “locuras del arte”, identificadas con las vanguardias históricas centradas en París; un intento de asegurar y/o preservar la legitimación artística en un medio precario y conservadurista, y una fuente legítima de actualización estética, ampliación de las posibilidades temáticas, reconfiguración de géneros pictóricos e innovación formal mediante un nuevo sentido de la luz y el color, no asociado al impresionismo.

El arte español de comienzos de siglo XX se componía de dos tendencias, la primera, la internacional⁶, identificada con el arte de las vanguardias históricas, y la segunda, la regionalista⁷, identificada con el interior de España que rechazaba estas vanguardias y suponía la posibilidad de reconfigurar el arte español a partir de su propia tradición artística —el arte de Velázquez, El Greco y Goya— y de otras figuras del siglo XVIII francés e italiano. Esta tendencia regionalista respondía al gusto estético de una alta burguesía latifundista española, como a la coyuntura de la pérdida de las últimas colonias españolas y

⁵ *Ibid.*, p. 430.

⁶ Esta vertiente se identificó con las vanguardias y la burguesía industrial catalana de inicios del siglo XX, y los principales integrantes fueron Hermenegildo Anglada Camarasa (1873-1959), Ramón Casas (1866-1932), Santiago Rusiñol Prats (1861-1931) e Isidre Nonell (1873-1911).

⁷ Estuvo integrada por artistas como Joaquín Sorolla (1863-1923), Julio Romero de Torres (1874-1930), Valentín de Zubiaurre (1879-1963), Ignacio Zuloaga (1870-1945), Cecilio Plá (1860-1934), entre otros. Aunque, el rechazo de las vanguardias históricas por parte de la tendencia regionalista ha sido leído como un conservadurismo provincialista, también puede leerse como una crítica cultural *desde y para* el medio que intentó dar respuesta al problema de la identidad nacional, mediante formas de modernismo que, si bien suponían la actualización estética, la ampliación temática y la innovación formal, no requerían la ruptura con la tradición.

al surgimiento de la llamada Generación del 98⁸. El beneplácito de los artistas a este gusto estético comprometió las posibilidades culturales y la calidad estética de las obras, pues terminaron con una carga folclorista y regionalista que, más que aludir a la naturaleza social de los diferentes grupos sociales, terminaba caricaturizándola, sin subrayar la diversidad cultural de los mismos.

Esta crítica cultural resulta clave al considerar el caso del neocostumbrismo en el arte colombiano; pues, no se trató de transformar la realidad y resignificar la tradición, como de mistificar y mitificar aspectos aislados de la misma, a favor de un restringido sector social: las gentes de “buen gusto”, interesado tanto en ver los supuestos aspectos positivos de la realidad social, como en ignorar los negativos. Se generó, entonces, el problema de cómo equilibrar la necesidad de responder a un consumo cultural y comercial del arte —en medio de un mercado artístico casi inexistente— con el problema de lo verdadero, lo falso y lo artificioso de la imagen de una nacionalidad e identidad cultural en construcción.

En España, la actitud ante la tradición, lo regional y lo nacional generó dos posibilidades:

La expresión de lo nacional o de lo regional mostrará a su vez diferencias expresas no sólo mediante la técnica y la forma, sino mediante una división que traerá de nuevo el debate sobre la “España Blanca” y la “España Negra” (...). En términos generales (...) comparten la pregunta por el significado del ser español. Y que a su vez comparten la búsqueda de fuentes dentro de la tradición española. Así, Velásquez, El Greco, Goya y diversos artistas del barroco español estarán presentes (...). Pero el acento que colocan unos y otros, la forma como evalúan sus propios orígenes y la posición que asumen frente a lo social y lo cultural los distanciará considerablemente (...). Como referente de esta división estará el “luminismo” de Sorolla, frente a la pintura negra de José Gutiérrez Solana (1886-1945), y dentro de los opuestos claves para la comprensión de lo español, en América, la pintura negra de Ignacio Zuloaga⁹.

⁸ Mediante esta denominación se reúne, tradicionalmente, a un grupo de escritores, ensayistas y poetas españoles que reaccionaron a la crisis moral, política y social en España, ocasionada por la derrota militar en la guerra hispano-estadounidense que derivó en la pérdida de Puerto Rico, Cuba y Filipinas en 1898. Entre los integrantes de esta generación se incluyen a Ángel Ganivet, Miguel de Unamuno, Enrique de Mesa, Ramiro de Maeztu, Azorín, Antonio Machado, Pío Baroja, Ramón María del Valle-Inclán y Ramón Menéndez Pidal.

⁹ Acuña, *Op. cit.*, pp. 432-433.

La posibilidad de este rango resultó fundamental para el arte colombiano, porque estableció la referencia para la reconfiguración del arte nacional. Aunque fueran muy diferentes las obras de los artistas asociados a la “España Blanca”, respecto a la de los asociados a la “España Negra”, se convirtieron en fuentes legítimas para las propuestas modernistas de los artistas colombianos, dado que no solo suponían un mismo fundamento nacionalista, sino que también ofrecían un amplio espectro de posibilidades estético formales que fluctuaban entre el luminismo de Sorolla y la oscurantismo de Zuloaga. El reconocimiento de las fuentes conceptuales y formales del luminismo revela el carácter regionalista como el origen de la preferencia de los artistas colombianos por el mismo:

Así, mas vinculada estará la región del sur de España al “luminismo”, que con la presencia de Sorolla se extenderá a todos sus discípulos. El “luminismo” no encontrará sus fuentes en el impresionismo, sino en la pintura inglesa, cuyo exponente más significativo será el pintor de origen norteamericano James Abbot McNeil Whistler (...) y en la figura del paisajista de origen belga Carlos de Haes (...). La pintura luminista le apuesta al logro de las mejores calidades de la atmósfera y el movimiento (...) su medio de expresión por excelencia será el (...) paisaje. Por tal razón, la España Blanca tendrá más inclinaciones al naturalismo que “depura las expresiones” que al realismo¹⁰.

No se trató de una elección en un espectro indiferenciado de posibilidades estéticas, sino de la elección de un opción que evitaba la asociación con el impresionismo, reconociendo el rechazo que causaba el mismo en el medio local desde finales del siglo XIX. Asimismo, la orientación luminista hacia el género de la pintura de paisaje constituyó una nueva legitimación cultural y artística de la consolidación de este género en Colombia. Y la preferencia por la pintura de Whistler resultó estratégica, pues señaló: un gusto por una pintura de carácter aristocrático, la posibilidad de una pintura modernista cuya calidad formal estuviera fuera de duda, una demostración que se podía asumir la representación de la realidad sin problematizarla y sin negar la tradición, y la posibilidad de conciliar en una propuesta modernista aspectos decorativos con aspectos del impresionismo, sin caer en los “excesos antiacademicistas” de este último. Entonces, se concretó un cambio de las fuentes

¹⁰ *Ibid.*, p. 433.

culturales, estéticas y artísticas del arte nacional como del destino de formación artística de los artistas nacionales:

En parte será promovido por el efecto negativo que causan los movimientos de vanguardia, particularmente el cubismo y el futurismo, en el medio artístico local. El giro además se verá determinado por la situación de guerra del viejo continente (...) por el apoyo promovido desde este país al arte latinoamericano mediante becas y por un afianzamiento de la mirada sobre la nación (...) a España y a Colombia los une entonces un sentimiento similar de búsqueda de su “ser nacional”, y tras haber perdido España sus últimas colonias, ganará para sí la primacía como “madre patria” una extensión espiritual pues no ya territorial (...). Capturados por ese orgullo tradicional de considerarnos más españoles que indígenas y ante el desprecio que producen estos últimos (...) los artistas nacionales emprenden el viaje a España¹¹.

La preferencia por la Academia de Bellas Artes de San Fernando respondió a la necesidad de evitar el carácter problemático de las vanguardias, como también a la “añoranza hispanista”, despertada por la pérdida de las últimas colonias de España, el intervencionismo cultural español, la sublimación nacionalista del mito de la “madre patria”, el desprecio en la configuración de la identidad nacional por las fuentes culturales y étnicas no hispánicas, y una estrategia de legitimación de la formación artística recibida en Europa al momento de reingresar en la escena artística nacional. En la Academia de San Fernando estudiaron Coriolano Leudo, Roberto Pizano, Ricardo Gómez Campuzano, Domingo Moreno Otero, Miguel Díaz Vargas, quienes comprendieron las posibilidades del medio local y sacrificaron los impulsos modernistas iniciales derivados de la formación artística en Europa:

Después del viaje a España, la gran mayoría de los artistas (...) se abstienen de romper las reglas académicas. Independiente de la clientela o del público (...) comparten la premisa de mantener las reglas académicas, y si lo hacen, lo hacen atendiendo a una consideración que procede del siglo XIX y que prolonga la discusión entre civilización y progreso propia de la época. Así, las convenciones mantenidas en la pintura, la conservación de los códigos, expresan un contenido moral y no solamente de procedimiento, que hace alusión a las reglas del decoro y se afincan en la tradición local (...). Este aspecto de acatamiento sin reservas guarda un temor, el temor a la censura, a

¹¹ *Ibid.*, p. 437.

ser cuestionados y, a su vez, conduce a cuestionar mediante la exclusión a aquel que se atreve a romperlas (...) y como no dejaría de ocurrirle a muchos artistas del medio local¹².

El arte local fue transformado por la experiencia en Europa de los artistas nacionales en: una actualización de los valores estéticos, una ampliación de las temáticas y tipos de representación, una reconfiguración y recreación de los géneros artísticos tradicionales, y la consideración del potencial cultural de los contenidos nacionalistas. Reconociendo las posibilidades del medio, los artistas respondieron mediante obras que preservaban los que consideraban principios estéticos fundamentales, para asegurar la legitimidad social del arte como la de ellos mismos en la escena artística: estas posibilidades no se definían en términos estéticos y artísticos, sino en términos de la legitimidad moral del arte correlativa a la concepción clasista y elitista del mismo.

El fenómeno de la españolería no se agotó en las implicaciones ideológicas mencionadas, pues no solo modificó los valores estéticos y las prácticas creativas, sino que además formó parte de la transformación de las prácticas discursivas y de las instituciones y circuitos artísticos. La Escuela de Bellas Artes presenció el nacimiento —como máxima institución estatal del arte— de nuevos circuitos e instituciones que pusieron en entredicho el monopolio de la Escuela en la definición del gusto estético y en el control político del arte. En efecto, en la década del veinte, se crearon dos asociaciones artísticas, la primera, el Círculo de Bellas Artes fundado en 1920 resultado de una asociación de profesores de la Escuela, la segunda, el Centro de Bellas Artes fundado en 1924¹³ resultado de una asociación de estudiantes de la misma. Aunque estas instituciones resultaban, finalmente, academicistas, fueron presentadas como una alternativa estética y cultural al academicismo oficial.

El Círculo de Bellas Artes fue creado para responder a la precariedad del medio artístico y cultural local, y aumentar la incidencia de un sector “aristocrático” del campo

¹² *Ibid.*, p. 440.

¹³ El investigador Juan Ricardo Rey-Márquez objeta esta fecha y la sitúa en 1919, basado en una publicación en el periódico *El Tiempo* del 8 de octubre de 1919 —titulada “Por las Bellas Artes”— en la que se mencionaba que un grupo de estudiantes estaba trabajando tiempo atrás en la fundación del “Centro Nacional de Bellas Artes”. Sin embargo, aquí se comparte la segunda fecha de fundación en 1924, dado que el historiador Álvaro Medina brinda mayor evidencia histórica al respecto. De cualquier manera, lo significativo es la fundación de dos instituciones y circuitos, en un lapso tan relativamente corto para un medio cultural y artístico tan restringido. De otra parte las denominaciones de círculo, centro y/o academia de bellas artes son denominaciones genéricas. En consecuencia, no resulta posible inferir que cuando se menciona dos veces, o más, una de ellas, se trata necesariamente de la misma institución y/o circuito.

artístico. Esta institución acogió a artistas como Roberto Pizano, Rafael Tavera, Coriolano Leudo y Eugenio Zerda, y al crítico de arte Gustavo Santos, y excluyó otros artistas academicistas como Francisco Antonio Cano¹⁴. Los objetivos del Círculo¹⁵ eran claros, al reconocer la debilidad del medio artístico y cultural local y, consecuentemente, querer “estimular la actividad artística” posibilitando la circulación comercial de las obras. Asimismo, se dirigía a la realización de una exposición anual de arte que daría cuenta del pasado y del presente del arte nacional.

De otra parte, el objetivo de la “formación del museo de pintura” era tanto una crítica al mal estado de la colección de obras de la Escuela de Bellas Artes, como un nuevo intento de consolidar una colección que manifestara la tradición artística nacional. El Círculo, además, incidió políticamente en la formación de los artistas nacionales al momento de la asignación de becas¹⁶, realizó múltiples exposiciones dirigidas a la creación de un mercado para las obras de los artistas asociados y respondió al interés de impulsar un relevo al interior del campo artístico, específicamente, en la Escuela de Bellas Artes.

Aunque, se disolvió en 1922, la influencia del Círculo se extendió hasta la década del treinta sirviendo —paradójicamente— de mecanismo de prolongación del academicismo que, supuestamente, se pretendía criticar. En efecto, varios de los miembros principales del mismo ejercieron en la totalidad de las prácticas creativas, discursivas y políticas del arte como artistas, críticos, promotores, gestores y/o profesores de la Escuela de Bellas Artes, y el miembro más influyente, Roberto Pizano, llegó a ser director de esta, cinco años después de desaparecido el Círculo.

En parte, como reacción al Círculo se fundó el Centro de Bellas Artes, coincidiendo con el periodo en el que Francisco Antonio Cano estuvo a cargo la dirección de la Escuela de

¹⁴ El investigador Juan Ricardo Rey-Márquez considera que el Círculo acogió las dos generaciones de artistas que, en últimas, resultaron igualmente academicistas. La primera, formada por Eugenio Peña (1860-1944), Ricardo Acevedo Bernal (1867-1930), Jesús María Zamora (1871-1948), Luis Núñez Borda (1872-1970), Ricardo Borrero Álvarez (1874-1931), Pedro Alcántara Quijano (1878-1953), Rafael Tavera (1878-1957) y Eugenio Zerda (1878-1945). La segunda, formada por discípulos de la anterior: Domingo Moreno Otero (1882-1948), Coriolano Leudo (1886-1957), Miguel Díaz Vargas (1886-1956), Ricardo Gómez Campuzano (1891-1981), Roberto Pizano (1896-1929) y Efraím Martínez (1898-1956).

¹⁵ Cfr. discurso pronunciado por el presbítero Álvaro Francisco Sánchez en la velada literaria con la que se inauguró el Círculo de Bellas Artes, En *Anales de Ingeniería*, Vol. xxviii, No. 337/338, (abril-mayo), 1921. Un fragmento del discurso es citado por Álvaro Medina, en *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura y Biblioteca Básica Colombiana, 1978.

¹⁶ El Círculo de Bellas Artes logró la asignación de becas de formación artística profesional, en Europa, para Ricardo Gómez Campuzano, Domingo Moreno Otero y Miguel Díaz Vargas.

Bellas Artes (1923-1927). Esta coincidencia revela el interés de generar una respuesta al Círculo, movilizándolo a los estudiantes acerca de: las problemáticas del academicismo, sin que ello implicara plantear la desaparición del mismo; el mal funcionamiento operativo de la Escuela, del cual el mismo Francisco Antonio Cano resultaba víctima como director de la misma, y las grandes limitaciones del medio cultural y artístico local para la realización profesional de los egresados de la Escuela.

Los presupuestos estéticos y las prácticas creativas del Centro no diferían estructuralmente de los del Círculo, como tampoco los objetivos: fomentar las artes y la formación artística, organizar una biblioteca especializada en Arte, fomentar la práctica de la pintura al aire libre, organizar exposiciones en las que se promovieran las obras de los artistas asociados, promover la adjudicación de los encargos artísticos oficiales a artistas nacionales y no a extranjeros, como entonces era costumbre¹⁷, y actualizar las actividades pedagógicas de la Escuela de Bellas Artes. En general, los miembros del Centro fueron pintores jóvenes que participaron en la única exposición del mismo, realizada en octubre de 1924: Pedro Nel Gómez, José Domingo Rodríguez, Eladio Vélez, Manuel Niño, Cecilia Pérez, León Cano, Adolfo Samper, Félix María Otálora y Efraín Martínez. Aunque la muestra se presentó como alternativa al neocostumbrismo españolizante del Círculo de Bellas Artes, las obras de esta exposición no podían considerarse en contra del academicismo, sino más bien, una actualización estética y una innovación formal del mismo, menos tímida que la del Círculo.

A diferencia del carácter aristocrático y clasista del Círculo, el Centro se vinculó al movimiento estudiantil, como al clima de protesta social y política, tan importante en la década del veinte del siglo XX. La presencia de Pedro Nel y José Domingo Rodríguez —

¹⁷ Desde la celebración centenarista en 1910, una de las polémicas más recalcitrantes del campo artístico y cultural fue la de la adjudicación de los encargos oficiales de escultura conmemorativa y de monumentos a los artistas nacionales, a cambio de artistas extranjeros, como era tradición hasta entonces. En efecto, esta polémica arrojó resultados positivos desde finales de la década del diez: en 1919, Coriolano Leudo realizó el busto de Bolívar para la plazuela de Santo Domingo en Popayán; en 1922, los hermanos Cuéllar Jiménez realizaron un busto de Epifanio Garay; en 1922, Francisco Antonio Cano hizo el monumento a Rafael Núñez y, en 1924, Marco Tobón Mejía hizo el monumento a Francisco Cisneros para la estación del ferrocarril en Medellín. Lo anterior refleja no solo un cambio en la voluntad política, sino un cambio en el desarrollo estético de la escultura misma, aunque se preservara esta función conmemorativa y monumental. Cfr. Vanegas Carrasco, Carolina. "Representaciones de la Independencia y la construcción de una 'imagen nacional' en la celebración del Centenario en 1910". En: *Las historias de un grito: doscientos años de ser colombianos. Exposición conmemorativa del Bicentenario*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2010.

futuras referencias obligadas de la ruptura en la pintura y la escultura, respectivamente— en el Centro revelan que la actualización estética y innovación formal se cumplió más rigurosamente que en el caso del Círculo, y fue el primero el que logró convocar artistas de los únicos dos focos artísticos a nivel nacional, Bogotá y Medellín. La diferenciación entre estas dos instituciones no resulta tan clara, dado el origen común en la formación de los respectivos artistas:

El Centro y el Círculo compartieron un medio limitado en el que, sin importar el ideal estético, no había lugar para el arte en el contexto social, salvo la ocasional ilustración de prensas o revistas. Lo interesante es que en la misma Academia de San Fernando de Madrid, en la que estudió Pizano, estudiaron después Rómulo Rozo y José Domingo Rodríguez con el escultor Victorio Macho, y el arte nacional vivió una ruptura anunciada en la Exposición Panamericana de Sevilla de 1929, de la que era difícil dar marcha atrás hacia el tranquilo paisaje que le dio la espalda a un panorama de revoluciones”.¹⁸

Las dos asociaciones se concentraron tanto en la divulgación como en la promoción artística y cultural, bajo unas concepciones estéticas no estructuralmente diferentes; pues, los artistas de ambas asociaciones acudieron a la misma formación academicista, en la Escuela de San Fernando. Sin embargo, la influencia cultural y estética del Círculo ha sido tradicionalmente sobrevalorada hasta hace muy poco, respecto a la del Centro, posiblemente debido tanto al origen social de los artistas, como al carácter de artistas previamente consumados de los miembros del Círculo, a diferencia de los del Centro.

En suma, se trató más de un problema político que de uno estético, dado que estas dos asociaciones operaron como instituciones y circuitos del arte, pues modificaron la circulación del arte y sirvieron como medios de control político del mismo. No se trataba solo de la actualización y renovación del academicismo, sino de presionar un relevo generacional de los directivos y maestros de la Escuela de Bellas Artes. Aunque, la producción artística correspondiente a cada una de estas asociaciones no resulta igual, ni estética ni formalmente, tampoco puede considerarse ninguna de ellas como una propuesta

¹⁸ Rey Márquez, Juan Ricardo. “El movimiento estudiantil en las artes plásticas”. En: *Ensayos, Historia y teoría del arte*. No. 12, 2007, p. 132.

academicista, planteada en términos de una “ruptura vanguardista” de la tradición histórica del arte. La repentina tanto aparición como desaparición de las mismas, revela las contradicciones del medio local, fluctuando entre dos extremos: por una parte, el de la divulgación, la promoción y la gestión, y por otra, el del desconocimiento, la apatía y la precariedad cultural y artística.

A esta reconfiguración de las instituciones y circuitos del arte, se sumó una doble reconfiguración de la crítica de arte. Por una parte, y desde el inicio de la década del veinte, el nacimiento de una crítica modernizadora encarnada en los miembros del Círculo que pregonaba una actualización estética y una innovación formal del academicismo oficial. Y por otra parte, y hacia mediados de la misma década, el inicio de un enfrentamiento entre esta crítica y la entonces naciente crítica americanista.

Esta crítica modernizadora defendía la posibilidad de modernizar el arte tanto introduciendo nuevos elementos culturales, estéticos y artísticos, como manteniendo intacta la estructura social del mismo. No obstante, la fuente de esta novedad no eran las tendencias artísticas modernistas europeas, sino el hispanismo y la españolería, antes explicados. En últimas, se trató de una crítica que terminó reforzando el academicismo y preservando la “certidumbre estética” del gusto de las élites, a pesar de la ampliación de las posibilidades temáticas y representacionales, la flexibilización de los géneros pictóricos y los lenguajes pictóricos, y la ampliación de los presupuestos y los valores estéticos:

El medio social, sin lugar a dudas, era tremendamente cauteloso en la asimilación de ciertos aportes y los rechazaba (...) los artistas más atrevidos tuvieron que buscar pronto el punto de equilibrio entre sus intentos de renovación y el lenguaje conservador que nuestra sociedad había asimilado. Así fue como quedaron acomodados en un punto muerto, ignorando (...) todo lo que estuviera aconteciendo en el mundo del arte. La audacia inicial de Zerda quedó mediatizada por la poca receptividad, a pesar de los entusiasmos de unos contados entendidos (...) preguntado (...) si había sido discípulo de Santamaría, Zerda respondió (...) “Sí. En la iniciación de mi obra seguí sus huellas. Pero

me desalentó la crítica implacable que se hizo aquí a la innovación colorística que él introdujo”¹⁹.

De manera similar a Eugenio Zerda, Ricardo Gómez Campuzano y Francisco Antonio Cano asumieron, inicialmente, una actitud “modernista” dirigida a la apertura de las posibilidades estéticas y las prácticas artísticas, sin adoptar una actitud antiacadémica radical y sin cuestionar la estructura social del arte. Sin embargo, el medio cultural absorbió el poder crítico inicial de esta actitud “renovadora”, y los artistas terminaron cediendo al conservadurismo local. Al mismo tiempo, la llamada crítica modernizadora enfrentó —desde mediados del veinte— la crítica de la crítica americanista. No obstante, la crítica literaria ya había influido la crítica de arte no solo porque hubo críticos literarios que ejercieron la misma, sino porque el debate sobre el modernismo en el campo de la literatura antecedió al respectivo debate en el del arte. Al mismo tiempo, esta crítica americanista también reveló sus propias limitaciones:

En ese momento la crítica también constituye una instancia incipiente, y quienes reseñan los salones con notoria excepciones son hombres de letras, humanistas que pasan de la política a los comentarios de arte con suma facilidad, y que, además, carecen de una visión renovadora en materia artística (...) sus escritos, finalmente, perpetúan el estado de cosas existente (...) las energías de los artistas y comentaristas se dirigen a consolidar un medio aún en formación, antes que a ostentar una actitud crítica (...) una retroalimentación que no propicia la ruptura con los valores de la academia, y que no se atreve a enfrentar la estética y la moral de sus contemporáneos, como es característico del arte moderno (...). Baldomero Sanín Cano es una de esas pocas figuras que se atreve a cuestionar la modorra que prima en los terrenos de la cultura²⁰.

Aunque, se señalaba la falta de una teoría específica del arte, la increíble pasividad del medio y el carácter más de promoción cultural que de crítica, se reconocía el valor de Sanín Cano al plantear tempranamente el debate sobre el modernismo, cuestionar el monopolio cultural y estético del academicismo, y subrayar la problemática de la autonomía del arte.

¹⁹ Medina, Álvaro. *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura y Biblioteca Básica Colombiana, 1978, p.117.

²⁰ Jaramillo, Carmen María. “Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia”. En *Artes La Revista*, No. 7, Vol. 4 (enero-junio), 2004, p. 9.

Fue, precisamente, esta “invasión aparente” de la crítica literaria en la crítica de arte lo que permitió plantear el problema del modernismo como problema estético y ante todo cultural²¹.

Por una parte, los artistas americanistas —dominantes de la escena artística entre la década de los treinta y del cuarenta del siglo XX— se desprendieron de los cánones academicistas decimonónicos y del nacionalismo hispanizante del Círculo de Bellas Artes, y se dirigieron a las mayorías populares urbanas y rurales, incluyendo sus actividades y problemáticas en las temáticas artísticas. A diferencia de las vanguardias históricas, no enfrentaron la problemática de la invención de un lenguaje moderno, dada la posibilidad de actualizar y recrear los lenguajes artísticos sobre la base del modernismo. Y por otra parte, los críticos americanistas aportaron a la reconfiguración de la estructura social del arte y la cultura, formulando las bases ideológicas, sin que ello presupusiera una teoría del arte:

La crítica de arte está conformada por (...) intelectuales (...) poetas, novelistas, ensayistas, humanistas, periodistas. Sin desvirtuar la amplia cultura (...) y sin negar el interés reflexivo (...) estos intelectuales realizan sus textos sin poseer una formación especializada, y por lo tanto a partir de la carencia de planteamientos propios de la plástica (...). Es importante tener en cuenta que pintores y escritores mantienen entre sí un diálogo continuo (...) y que estos últimos juegan un papel muy importante en la modernización de las letras colombianas. Aquellos que acompañaran con sus comentarios a los artistas americanistas serán personajes como Jorge Zalamea, Enrique Uribe White, Luis Eduardo Nieto Caballero, Germán Arciniegas, Daniel Samper Ortega, Javier Arango Ferrer y Luis Vidales, entre otros. La mayoría de estos intelectuales realizan una contribución definitiva para defender la obra de los artistas (...) el único que posee un pensamiento sistemático en el campo de la plástica y que ha realizado publicaciones específicas en este terreno, es el poeta Luis Vidales²².

Los planteamientos de los críticos americanistas resultaron definitivos en dos sentidos. Por una parte, al impulsar tempranamente el proceso de modernidad en el campo de la

²¹ En la crítica americanista, la actitud todavía dominante era la de una crítica dirigida mucho más a operar como crítica, promoción y gestión cultural que a realizar análisis y valoraciones estéticas o a considerar procesos de creación y recepción artísticas. Así, se entiende el tono más halagador y condescendiente, que valorativo y analítico, por parte de los críticos americanistas, como el bajo nivel teórico de los debates —en contraste con el debate del Impresionismo en 1904— y el desfase entre los mismos y los respectivos debates, respecto a los procesos de apropiación del arte moderno, incluso en otros contextos locales latinoamericanos de las décadas del veinte, treinta y cuarenta.

²² Jaramillo, *Op. cit.*, pp. 18-19.

literatura, revelaron el anacronismo que representaba intentar posponer indefinidamente este proceso en el campo de las artes plásticas. Y por otra parte, al apoyar la obra de los artistas americanistas, posibilitaron la legitimación estética de los mismos, como la reconfiguración de la estructura social del arte y la cultura. Esta reconfiguración presupone reconocer la complejidad, riqueza y proyección estética y cultural de la obra de los críticos americanistas, como Jorge Zalamea, Luis Vidales y Germán Arciniegas, sin que los tres agoten la crítica americanista.

En la crítica de arte de Jorge Zalamea (1905-1969), las reflexiones estéticas se presentaron en términos de una crítica cultural, dirigida a impulsar un cambio en la estructura social del arte y de la cultura. Se asumió la problemática de la asimilación de lo moderno, bajo el supuesto de que la pertinencia cultural del arte debía conciliarse con el imperativo de la actualidad del arte moderno. Zalamea señaló la imperativa necesidad de reconfigurar el sentido y la función social del arte y la cultura, para que dejaran de ser actividades contemplativas, intelectuales y ocasionales del tiempo libre de la élites, y se convirtieran en actividades cotidianas, espontáneas y permanentes, en las que los contenidos estéticos y culturales adquirieran una dimensión existencial y vivencial para un amplio espectro social. Asimismo, advirtió que la asimilación de lo moderno implicaba una postura crítica, evitando que se convirtiera en un servilismo y/o en una estéril imitación formal y/o estilística. El autor impulsó un relevo generacional en el interior de la crítica de arte, reformulándola conceptual, ética y metodológicamente. Con el objeto de reconocer la historicidad de la creación artística, formuló un esquema teórico tripartita²³—basado en las nociones de clasicismo, romanticismo y academicismo—, dirigido a establecer las condiciones para que una “nueva tradición” pudiera entrar a formar parte de la tradición histórica del arte. Finalmente, Zalamea realizó una crítica de la crítica de arte modernizadora, señalándola como una *pseudo* crítica, una “literatura blanda” que no lograba

²³ La primera noción la entendió como el afortunado equilibrio entre las imágenes visuales y las motivaciones estéticas del artista y la realidad formal de la obra. Un equilibrio en el que no solo se lograba la reciprocidad indisoluble entre la realidad del artista y la de la obra de arte, sino que también evitaba que la realidad del modelo que había inspirado la creación fuera anulada por las ideas y sentimientos del artista. La segunda noción la entendió como el predominio de estas ideas y sentimientos sobre la realidad del objeto artístico que terminaba sacrificando las formas de los objetos. Y finalmente, la tercera noción la entendió como la situación en la que la apariencia inerte de las formas objetuales se imponían sobre los sentimientos e ideas del artista, de tal manera, que la creación formal quedaba reducida a una especie de verismo y/o naturalismo estéticamente estéril. Aunque no conformaban un sistema teórico propio de las artes plásticas, estas nociones sí tenían una intención analítica e interpretativa. En cualquier caso, Zalamea preservó las concepciones clasicistas de la pintura como representación no mimética de la realidad exterior y de la naturaleza como fuente única de la invención formal.

formular juicios críticos, carecía de claridad formal y conceptual, no tenía un claro sentido ético y estaba desactualizada respecto al estado moderno del arte.

En la crítica de arte de Luis Vidales (1900-1990), las reflexiones se presentaron en términos de una crítica cultural y de una reflexión *desde y para* el arte, anunciando una teoría específica y autónoma del arte. El autor reconoció la historicidad de las concepciones y los valores estéticos, resaltó que estaban sujetos a un constante cambio y renunció a concepciones y valores estéticos de carácter universal. En consecuencia, cuestionó el sentido idealista de estos valores, descentró el espectro de posibilidades estéticas de la noción de belleza y abrió la posibilidad de nuevos valores estéticos. Igualmente, reconoció el anacronismo de la estética promovida por los críticos y artistas hispanófilos y españolizantes, y la contrapuso al mundo estético propio y autónomo, conformado por cada uno de los artistas americanistas. Vidales cuestionó el sentido de la representación de la realidad, presuponiendo que no podía reducirse ni a una idealización ni a una imitación servil de la apariencia visual. Señaló que el problema radicaba, más bien, en la transformación de la realidad, ya fuera que el artista revelara críticamente la misma o la ampliara mediante la creación de nuevas realidades, previa consideración de la especificidad del medio local, evitando caer en una copia estéril de lo foráneo. Asimismo, Vidales reconoció tanto que no existía una única forma de modernidad, como la diversidad de las diferentes apropiaciones de la misma en los diferentes contextos locales latinoamericanos. También, consideró que el arte nacional y latinoamericano podía buscar una posición “moderadamente moderna” para responder a los imperativos tanto de contribuir la construcción de la identidad nacional y regional, como de situarse en la modernidad internacional. Igualmente, aceptó y legitimó lenguajes visuales que rompían con el presupuesto clasicista de la representación verista de la realidad, realizaban una síntesis visual de lo observado y prescindían de lo accesorio. Finalmente, reconoció la tenaz persistencia del academicismo²⁴ y la debilidad de la crítica de arte local para responder la función social de mediación entre el artista y el público.

²⁴ En 1940, Vidales advirtió la importante presencia del academicismo en el Primer Salón de Arte Colombiano en la Biblioteca Nacional: “Es digno de advertirse que mientras éstos [los artistas corrientes pictóricas modernas], a excepción de unos pocos de sus cuadros, se presentan con estudios, los llamados académicos concurren con obras de composición, como son los óleos ya citados de los maestros Moreno Otero y Días Vargas. Quizá no sería aventurado concluir de allí, que la pintura nacional no ha salido aún del todo de la academia y que la plástica pictórica se halla actualmente en un punto de transición en el cual alcanzan a columbrarse dos fases: la académica y la de las corrientes modernas”. Citado por Álvaro Medina. En *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura y Biblioteca Básica Colombiana, 1978, p. 329.

La crítica cultural y la crítica de arte de Germán Arciniegas (1900-1999) también jugaron un papel fundamental en el debate sobre la relación entre modernidad, nacionalismo y vanguardia. Esta relación implicaba tanto un cuestionamiento a los rezagos coloniales y patriarcales presentes en la estructura social, como un proceso generalizado de secularización de la sociedad, la educación²⁵ y la cultura. Esto conllevaba inventar no solo una nueva manifestación artística y literaria, sino también realizar una discusión sobre lo político, económico, social y cultural orientada por una mirada etnográfica y antropológica del pasado, concebida no solo como un retorno a los orígenes, sino como la fuente de la recreación de la cultura y el arte nacionales. La preocupación por repensar la “realidad nacional”, desde el pasado y para el futuro, ya no era un problema de orden meramente intelectual, sino político que implicaba una reforma generalizada de la educación y la cultura. Arciniegas consideró que la generación de los llamados centenaristas, si bien había intentado pensar la realidad nacional, lo había hecho en los términos abstractos de la literatura y la teoría dominadas por las tradiciones literarias, gramaticales y retóricas. Se requería, más bien, una visión concreta, no idealizada ni dignificada, de la realidad nacional establecida desde formas científicas de conocimiento, la de la economía y la sociología, por ejemplo, como desde el pensamiento contemporáneo tanto internacional como latinoamericano. La reflexión sobre el nuevo sentido social de la cultura involucraba, por una parte, la construcción de una nacionalidad basada en la realidad social, derivada del conocimiento profundo del territorio, y no de nociones y valores abstractos, y por otra parte, la apropiación de lo autóctono y la cultura entre las masas no mediante la aplicación de una

²⁵ En consecuencia, Arciniegas promovió un movimiento estudiantil que se concentró en impulsar una reestructuración generalizada no solo económica, sino social, reconociendo el ascenso de las clases medias, la definición moderna de la clase industrial, la organización de la clase obrera, y, la influencia de movimientos políticos como la revolución soviética, la revolución mexicana y el estudiantil de Córdoba. Un aspecto estructural de este movimiento fue la reforma universitaria en contra de las actitudes dogmáticas y doctrinarias que implicaba el control eclesiástico generalizado de la educación pública a todo nivel. A cambio del espíritu confesional católico y conservadorista tradicional, se proponía el pluralismo moderno y la libertad de pensamiento y expresión, es decir, se definía la autonomía universitaria respecto tanto al Estado y la Iglesia como a la influencia de las luchas partidistas. La reforma universitaria se dirigió a la secularización de la educación mediante la cátedra libre y la liberación del carácter confesional para la universidad pública. Al mismo tiempo, se definió la función pública de la universidad ya no como instrumento del Estado y de los partidos tradicionales, sino como una instancia de reflexión autónoma de la realidad nacional que requería la autonomía universitaria, la participación estudiantil en el gobierno de la universidad y la libertad de cátedra e investigación. El problema cultural no era autónomo del problema educativo, cuya solución implicaba una reforma educativa que transformara la educación desde el sistema mnemotécnico de información y conocimiento a un sistema en el que estos últimos fueran objeto de crítica, análisis y continua revisión. La reconfiguración estructural social de la cultura y el arte nacional no podía llevarse a cabo sin convertir la educación nacional en el centro de gravedad de la transformación estructural que requería la introducción del país a una modernidad plena. Bajo la influencia de Arciniegas, el movimiento estudiantil se vinculó a la realidad nacional, reconociéndola de manera práctica, vinculando las clases populares y cultivando el reconocimiento de lo autóctono, con la influencia de pensadores como Carlos Mariátegui y José Vasconcelos.

teoría cultural abstracta, sino mediante el ensayo error de acciones concretas²⁶.

En suma, el pensamiento de Zalamea, Vidales y Arciniegas se dirigió a la introducción y difusión del pensamiento americanista y moderno en el contexto colombiano, como a una crítica cultural dirigida a la configuración de una identidad nacional moderna. Aunque, se situó en un periodo de transición pleno de contradicciones, avances parciales y posibilidades anunciadas, este pensamiento americanista contribuyó a un cambio de la estructura social del arte y la cultura, debida a la emergencia de la burguesía industrial y la clase obrera urbana, las correlativas crisis sociales y la masiva transformación de las formas de vida.

Este cambio tampoco puede ser entendido sin considerar el concomitante debate —a nivel latinoamericano— sobre la relación entre nacionalismo, modernidad y vanguardismo que aportó parte de los sustratos ideológicos de las propuestas americanistas. La diversidad de factores involucrados en la definición de esta relación en cada contexto local latinoamericano ayuda a entender el eclecticismo de las respectivas propuestas. Es posible identificar líneas de pensamiento, presupuestos teóricos y problemáticas culturales comunes a las diferentes propuestas en tres aspectos: una crítica a la cultura tradicional, dirigida a superar los respectivos conservadurismos y localismos culturales y estéticos; una reconfiguración de la cultura, dirigida a convertirla en un elemento activo de un cambio político estructural; y el papel de las vanguardias artísticas y culturales europeas y norteamericanas en la invención de unas identidades culturales latinoamericanas modernas.

En términos de una crítica a la cultura tradicional, se planteó: la tenaz persistencia del colonialismo y del conservadurismo estético y cultural, como una condición contraria a la integración de lo nacional y a una modernidad cosmopolita; una crítica al dominio de la función social del arte y la cultura, como instrumentos de diferenciación y no de integración social; una lucha contra los diversos academicismos intelectuales, literarios y/o artísticos, una crítica al carácter estereotipado y *snob* de los procesos de hispanización y

²⁶ Esto implicaba reconocer las tradiciones populares, el carácter del pueblo colombiano, las peculiaridades del territorio naciones y las creencias populares relativas a la nacionalidad. Asimismo, reconocer las culturas indígenas y el pensamiento indigenista, considerando que formaba parte —junto con la herencia hispánica y el pasado criollo— estructural de la nacionalidad y la identidad colombiana.

afrancesamiento de muchas sociedades latinoamericanas; la premisa de que el cuestionamiento de la academia —como baluarte de la cultura tradicional— implicaba tanto un cuestionamiento teórico e histórico, como una continua exploración del carácter de las identidades locales; la superación de la cultura tradicional clasista como condición necesaria para la creación de una nueva cultural local; un rechazo del pasado concebido románticamente y una exaltación de un mundo futuro fundamentado en la maquinización, el desarrollo urbano y la tecnología; la negación de una sensibilidad social y cultural estancada por el peso del pasado, la historia y los valores ilusorios de los primeros nacionalismos; un abandono del tono solemne del historiador, el académico y/o del intelectual que sacralizaba todo contenido cultural a favor de un tono polémico, deliberante y persuasivo dirigido a la acción, y un nuevo sentido de la historia, dirigido a la transformación política, social y cultural, alejado de la supuesta neutralidad y desinterés de las academias.

En términos de las actitudes y los presupuestos para una reconfiguración de una cultura concebida como agente de cambio político, se planteó: la búsqueda tanto de una nueva estética—que incluyera el arte popular y prehispánico— como del reconocimiento de la diversidad cultural, racial y étnica a nivel local y regional; el reconocimiento del muralismo mexicano como una prueba de la posibilidad de construir procesos originales y contextualizados de modernidad en el contexto latinoamericano, una preocupación por modificar la relación de la cultura, el arte y la vida, de forma tal, que los dos primeros se resignificaran en muchos más sectores sociales; la idea de que la cultura debía relacionarse con un sentido más pragmático de la realidad, de tal manera, que más que representarla contribuyera a transformarla; el abandono de los discursos intelectuales y positivistas sobre la realidad social que desconocían las realidades sociales populares a favor de discursos de carácter pragmático, comprometidos éticamente con la transformación de las mismas; el relativo desinterés por teorizar y realizar juicios críticos acerca de los procesos de modernidad, a cambio de proponer, intuitivamente, acciones dirigidas a posibilitar cambios político culturales; una ruptura radical con las figuras retóricas, las formas discursivas y los recursos literarios, considerados caducos; la formación de un público capaz de valorar los nuevos lenguajes y de apropiarse de los nuevos contenidos y estéticos modernos; un nuevo sentido de lo cosmopolita que no excluía, sino incentivaba, la discusión sobre lo local; la convicción de que lo ancestral era un retorno contemporáneo a los orígenes culturales que

podía reconfigurar positivamente la tradición, como de la confluencia natural entre lo ancestral y lo contemporáneo; una nueva concepción del eclecticismo como condición necesaria para dar cuenta de la complejidad de lo nacional en cada contexto local; un espíritu general de renovación de la sociedad y la cultura que no implicaba una actitud ni anarquista ni revolucionaria; la advertencia de que la asimilación del pensamiento, la cultura y el arte de vanguardia no debía terminar en la descontextualizada imitación ni en reaccionarismos nacionalistas; la relativización de la autonomía de las modernidades locales para evitar que terminaran desconociendo la reciprocidad entre ellas y las modernidades foráneas; una relativización del valor moderno de lo individual, a favor de lo colectivo, para posibilitar la incorporación de sectores sociales excluidos, y la reconfiguración de la tradición como un elemento activo de una nueva identidad que implicaba el pasado prehispánico, colonial y republicano temprano.

En términos del posible papel de las vanguardias artísticas y culturales europeas y norteamericanas, en la invención de las identidades culturales latinoamericanas modernas, se planteó: una actitud precavida ante el vanguardismo, manteniendo tanto una actitud cosmopolita, como una conciencia acerca de que estas identidades eran una construcción social; la creencia de que los procesos de invención de las modernidades locales no correspondía a proyectos formulados *a priori*, sino a una actitud experimental, pluralista y pragmática; una revisión crítica de los nacionalismos tradicionales, basada en nuevas vertientes filosóficas, políticas, culturales y artísticas, dirigidas a la creación de nacionalismos modernos; un compromiso de los intelectuales y los artistas por el conocimiento crítico de las propuestas vanguardistas, con el objeto tanto de evitar el provincialismo, como de posibilitar la elaboración de propuestas de modernidad cosmopolitas y pluralistas; la discusión de las posibilidades del comunismo y del socialismo, como del pensamiento europeo y latinoamericano de vanguardia; una consciente actitud ecléctica en la invención de formas de modernidad, alejadas de ortodoxias e intelectualismos que reunían valores estéticos modernos con preocupaciones nacionalistas; una actitud precavida, ante la aceptación no crítica de los lenguajes y culturas modernas, instituidas a favor de la inteligencia y el temperamento de las culturas locales; la pretensión de que las influencias culturales en el mundo moderno no funcionaran unidireccionalmente, de tal manera, que lo americano y lo europeo se influyeran mutuamente; la certeza de que lo

propio, inédito, lo misterioso e inexplorado de las culturas americanas debía ser descubierto y redescubierto por las modernidades europea y norteamericana; y una actitud que fluctuaba entre la apropiación de los nociones, códigos, lenguajes y/o formas de lo moderno y una relativa resistencia a los mismos a favor de las identidades locales y regional.

Ante la imposibilidad de presuponer la congruencia entre los procesos de apropiación e invención de las modernidades locales latinoamericanas, se reconoció la especificidad de los procesos en los que se definía, gradualmente, una identidad cultural moderna en Colombia:

Si pensamos en espacios en los que el desarrollo de la discusión acerca de la modernidad aparecía desfasado (...) respecto a otros países de la región, como es el caso de Colombia, se evidencia el peso de un humanismo amarrado más a la noción de erudición que al conocimiento científico. La incidencia de la neo escolástica y el discreto conocimiento positivista dejaba un balance distinto en el plano de la discusión ideológica. El tardío desarrollo social, económico y científico, unido a la identificación que se hacía en algunos sectores entre crisis interna y expansión del laicismo o del materialismo, llevaron a que las discusiones que se estaban dando en otros países de la región se aplazaran hasta los años treinta²⁷.

En Colombia, la reflexión sobre lo moderno tuvo un ritmo más lento y tardío, respecto a otros contextos locales latinoamericanos, debido, en parte, a un humanismo erudito de los intelectuales colombianos, más orientado a la reflexión abstracta y la erudición lingüística y literaria que a las realidades sociales concretas. También, debido a la persistencia de un conservadurismo católico que limitaba la secularización social y política e intentaba limitar el ascenso del materialismo, pragmatismo y utilitarismo propios de la burguesía industrial.

En suma, en el marco latinoamericano, la reflexión sobre la relación entre la identidad regional, lo moderno y lo nacional trascendió los límites académicos e intelectuales y asumió dimensiones de acción política, en las que los artistas, los críticos y los intelectuales asumieron compromisos ideológicos y éticos. La “visión distanciada y objetiva”, propia de la

²⁷ Pini, Ivonne y Ramírez Nieto, Jorge. *Modernidades, vanguardias, nacionalismos: análisis de escritos polémicos vinculados al contexto cultural latinoamericano: 1920-1930*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2012, p.71.

reflexión positivista, dio paso a una “visión comprometida y subjetiva” de la realidad, dirigida no a pensar “desinteresada y neutralmente” las realidades sociales, sino a transfórmalas. La especificidad de los fenómenos de la modernidad en los contextos locales y regional latinoamericano imposibilita reducirlos a meros reflejos pasivos de los respectivos fenómenos europeos y norteamericanos: se trató de procesos de apropiación, en los que se cuestionaron las nociones de tradición, de lo nuevo y de la ruptura, de acuerdo con las posibilidades y necesidades socioculturales propias. A diferencia del caso europeo y norteamericano, en el caso latinoamericano, la introducción de lo nuevo no presupuso la ruptura de la tradición, pues esta se concibió como un elemento fundamental de una reconfiguración original del pasado lejano, negando la significación de las tradiciones del pasado reciente, relacionadas con los academicismos, conservadurismos y localismos y con la concomitante estructura social²⁸.

5.2 LAS PRÁCTICAS DE LA CRÍTICA DE ARTE COMO AGENTES Y EFECTOS DEL CAMPO ARTÍSTICO

Las prácticas discursivas, relativas a la Exposición, se entrecruzan con las prácticas tanto creativas como políticas del arte, y los diferentes contenidos ideológicos atraviesan la totalidad de las mismas, sin que ello implique la total unicidad y congruencia de las ideas, los presupuestos y los juicios estéticos. Una vez más, los discursos de la crítica de arte respondieron a las necesidades del contexto sociocultural, es decir, funcionaron, en este caso, en el contexto artístico y cultural, Bogotá y Medellín²⁹. Respecto al segundo contexto, la autora considerada es Adelfa Arango Jaramillo, y respecto al primero, los autores considerados son Roberto Pizano, Rafael Tavera y Gustavo Santos. Mientras que Arango Jaramillo y Santos se concentraron en la necesidad tanto de una apertura, como de una

²⁸ Así, el estereotipo de las “modernidades tardías” resulta históricamente insatisfactorio, pues sugiere una tardía importación de modelos foráneos que fueron puestos en funcionamiento, una vez los contextos locales latinoamericanos entraron, teleológicamente, en una línea de progreso. Por el contrario, las dimensiones ideológicas de lo moderno, el cambio, lo nuevo y el progreso contradecían, frecuentemente, las realidades sociales concretas: la solución a esta contradicción, en cada caso, constituye parte de la originalidad y especificidad de la invención de las diferentes modernidades latinoamericanas, como lo demuestra, vehementemente, el caso colombiano. Bajo este conjunto de factores y condicionamientos, era inevitable un cambio estructural de la estructura social del arte y la cultura: los presupuestos, las prácticas y los valores tradicionales al respecto resultaban insostenibles, aunque en principio no se estuviera claro cuáles serían y en qué consistirían los presupuestos, las prácticas y los valores nuevos.

²⁹ El carácter itinerante de la exposición no solo indica una relativa expansión del campo artístico y la pérdida de la hegemonía cultural de Bogotá respecto a Medellín, sino que también refleja el desarrollo y diferenciación de dos centros culturales relativamente autónomos. Al mismo tiempo, refleja la competencia de las dos ciudades para consolidarse como centro de la industrialización nacional y, de paso, de la modernidad.

actitud de comprensión por parte del público ante el arte de vanguardia europeo; Pizano y Tavera se concentraron en defender la idea de que existía una identidad y una calidad artística del arte nacional suficientes para insertarlo en la escena artística internacional contemporánea, prescindiendo del arte de las vanguardias históricas.

Las discusiones de la crítica de arte se concentraron en: la práctica creativa sometida a la tensión entre el luminismo y el impresionismo creada por el Círculo de Bellas Artes, una resistencia entre el academicismo promulgado por la Escuela Nacional de Bellas Artes y un supuesto modernismo impulsado por el Círculo; el desarrollo de un *neocostumbrismo* mediante el cual se pretendió “modernizar” el arte, en términos de una actualización e innovación de temáticas y/o valores estéticos, manteniendo intacta la estructura social del arte; la recurrente discusión cultural y estética sobre el arte y la identidad nacional, y la posibilidad de considerar, o no, el arte de vanguardia como una fuente legítima de reconfiguración del arte nacional.

En cualquier caso, el análisis no debe reducirse a una lectura hermenéutica estrictamente concentrada en la “supuesta lógica y contenido interno” de las producciones discursivas de la crítica de arte; pues, es bastante alta la posibilidad tanto de caer en un nuevo reduccionismo sobre la funcionalidad de las mismas, como de llegar a las conclusiones recurrentes sobre el anacronismo, la falta de actualización sobre la modernidad artística europea y el supuesto carácter de los críticos de la época, de otra parte. Nuevamente, es posible observar en el conjunto de críticos no solo el grado de información sobre la actualidad artística europea y norteamericana, sino la voluntad de construir discursos muchos más rigurosos en términos formales y lógicos. Una vez más, este rigor no permite establecer que se trataron de discursos en los que, sistemáticamente, se puso en juego una o unas teoría del arte, sino más bien, unos principios fundamentales del arte. Aunque eran una invención cultural, estos principios se habían “naturalizado”, después de una larga asimilación estética y cultural. Entonces, la crítica de arte que pretendiera superarlos, crítica, cultural y estéticamente, debía revelar cómo estos habían conformado la aquí llamada “teoría tácita del arte”.

5.2.1 La crítica de arte de Adelfa Arango Jaramillo: la pedagogía del arte como función social de la crítica de arte

Adelfa Arango Jaramillo³⁰ escribió en la revista *Sábado* dos artículos específicos sobre la Exposición de Arte Francés en Medellín, precedidos por cuatro artículos sobre el arte moderno. El primero de estos últimos fue publicado el 14 de octubre y titulado “Algo sobre las modernas escuelas de pintura I”; el segundo, el 21 de octubre, y titulado “Algo sobre las modernas escuelas de pintura II”; el tercero, el 28 de octubre y titulado “Algo sobre las modernas escuelas de pintura III”, y el cuarto, el 4 de noviembre y titulado “Algo sobre las modernas escuelas de pintura”. Los dos artículos específicos fueron publicados el 11 y el 18 de noviembre de 1922 y, respectivamente, titulados “La Exposición de Arte Francés en Medellín” y “Las Modernas Escuelas de Pintura”.

En el primero de la serie de cuatro artículos, nombró lo que consideraba las modernas escuelas de pintura, ubicándolas desde inicios del siglo XIX a inicios del siglo XX: naturalista, realista, impresionista, la del aire libre, la simbolista, neoimpresionista, puntillista, decorativa, cubista, purista, fauvista y futurista. Identificó la escuela naturalista con Théodore Rousseau y Camille Corot, explicándola en términos de la observación directa del natural y de la pérdida de la carga literaria de la pintura. Y por otra parte, identificó el realismo, principalmente, con Jean François Millet y Jules Breton, concibiéndolo como negación del ideal y de la copia de la apariencia sensible de la naturaleza. En el segundo, resaltó la importancia de Honoré Daumier y Eugene Boudin, y consideró a Gustave Courbet y Edouard Manet, resaltando la actitud antiacademicista, la consideración de la tradición realista española y la revolución formal de la pintura del último, como la importancia de figuras como Paul Cézanne, Auguste Renoir y Camille Pissarro. Arango estableció las

³⁰ Adelfa Arango Jaramillo fue intelectual, crítica de arte, promotora cultural, artista plástica, profesora de idiomas y maestra de pintura. Estudió en la Escuela Normal de Señoritas de Medellín. Arango Jaramillo viajó a Cuba a trabajar en la labor académica. Escribía regularmente en la prensa local sobre la vida artística y cultural de la ciudad, en especial, en la revista *Sábado*, en la que publicó periódicamente artículos sobre el estado del arte y la cultura a nivel local, nacional e internacional. Como la gran mayoría de los personajes que ejercieron crítica de arte en la época, la formación de Arango Jaramillo no corresponde a una profesional en la estética, la teoría y/o la historia del arte, y la legitimidad de la autora se fundamentó en la capacidad intelectual, la labor profesional educativa y el conocimiento profundo en diversas áreas culturales. La autora realizó escritos orientados —no publicados— sobre el arte y la pedagogía del mismo, específicamente, un libro sobre la enseñanza del dibujo al natural y otro sobre la historia del arte. Este “intermedio” perfil intelectual y académico problematiza, una vez más, el presupuesto de que parte de la modernidad del crítico de arte reside tanto en la formación teórica del mismo en los campos reflexivos de la crítica, la teoría y la historia del arte, como en la dedicación exclusiva y profesional del mismo a la actividad discursiva de la crítica de arte.

características de la pintura impresionista: el valor de la captura del instante, la omisión del detalle, el dominio de lo formal sobre lo representacional, la unidad de forma y contenido, la superación de la pintura de *atelier*, el estudio del comportamiento de la luz y de la división de tono, el valor de la impresión directa, y, el carácter complejo de la percepción. En el tercero, explicó la importancia de Georges Seurat para el puntillismo —como una de las fuentes de la tendencia decorativa de las corrientes modernistas finiseculares— y la complejidad de la obra de Edgar Degas. Resaltó no solo la figura de Paul Cézanne como superación dialéctica del impresionismo, sino el cubismo como una escuela decorativa que acentuaba el carácter constructivo y compositivo de la pintura. Y en el cuarto, enfatizó la relación entre el purismo y las tendencias decorativas modernistas. Asimismo, reconoció la importancia de Pablo Picasso como “el único español que había seguido a la escuela cubista francesa” y la de Henri Matisse como colorista y supuesto “pontífice del neoimpresionismo”. Finalmente, reconoció el cubismo como superación del sensualismo del fauvismo y el purismo como superación dialéctica del cubismo. Lo anterior, revela el conocimiento específico de Arango Jaramillo sobre las problemáticas artísticas, los alcances estéticos y las invenciones formales del arte moderno, desde el realismo hasta el cubismo, pasando por el impresionismo. Asimismo, revela la necesidad de reevaluar el prejuicio sobre el supuesto desconocimiento generalizado de las vanguardias en el contexto colombiano.

Una vez conocida la reacción en Bogotá, Arango Jaramillo publicó en Medellín estos cuatro artículos, como preámbulo a los dos artículos específicos: *“Hay que saber valorar, lo cual significa, no tratándose del color, que la cultura guie nuestros ojos naturales en la contemplación de las cosas más naturales. Así, pues: la obra de las escuelas extremistas debe mirarse no como vana pretensión de hacerse notar por su extravagancia, sino como una noble afán de abrir nuevos horizontes a la presentación de la Naturaleza y a refundir el impresionismo en el simbolismo”*³¹.

A diferencia de otros críticos, Arango Jaramillo evitó el reduccionismo que implicaba interpretar estas “escuelas extremistas” como un esnobismo intelectual, sin ninguna proyección: una moda que, supuestamente, se tornaría obsoleta rápidamente, sin dejar

³¹ Arango Jaramillo, Adelfa. “Algo sobre las modernas escuelas de pintura”. En revista *Sábado*, No. 70, (noviembre 4), 1922, p. 851.

huella en la tradición del arte y la cultura. Se trataba de preparar al “público del arte”, en realidad, al público de “no iniciados”, en los cambios estructurales al interior del arte por el arte moderno, ante la fundamentada predicción de que la Exposición resultaría problemática y de que las “gentes de buen gusto” se sentirían burladas, desconcertadas, escandalizadas y/o decepcionadas. Se trataba de evitar los juicios precipitados sobre las propuestas modernas del arte y el ridículo que implicaba para las élites descalificarlas desconociéndolas.

Imagen 16. Obras con acentos “modernistas”



A la izquierda, *Paisaje* por Paul Emile Pissarro (asignado erróneamente a Paulo Emilio Picasso) con un acento decorativo y convencional que difícilmente puede vincularse con las búsquedas estética y formales impresionistas o postimpresionistas. Al medio, una obra catalogada como “pintura decorativa infantilista” con un evidente carácter naif y decorativo en el que solo residualmente se verifica una influencia ‘modernista’. A la derecha, *Retrato* por G. L. Jaulmes en el que el acento “modernista” se limita a la simplificación de contrastes, planos y contornos.

En el primero de los dos artículos específicos, se advirtió un cambio estructural en el arte moderno no solamente en la sensibilidad del artista, sino también en el contenido de la obra, que había pasado del contenido representacional al formal. Se valoró, de manera individual, obras y/o artistas, aclarando que se trataba de una oportunidad excepcional para que el público se actualizara sobre el estado último del arte moderno, dado que había obras desde el arte clasicista hasta el arte “construccionista” del purismo. Anticipándose a la reacción negativa del público, Arango anotó un cambio en la sensibilidad estética y la lógica formal de la pintura: *“Las obras más notables de la generación no tienen el móvil de agradar. Las más renombradas son precisamente las que parecen haber sido construidas para la sola satisfacción de la sensibilidad del autor. El público no tiene por tanto que identificarse con el*

*artista, quien parece decirle (...) Agrádete (sic) mi obra o no, es lo mismo, porque no puedo dejar de pintar como lo hago. Mi sensibilidad suscita mi imaginación y no es la tuya la que va a dirigir mi mano*³².

La renuncia al sentimiento de agrado implicaba renunciar al presupuesto clasicista de la producción de la belleza como objetivo fundamental del arte. La advertencia acerca de que las obras “extrañas” habían sido hechas para la “sola satisfacción de la sensibilidad del autor” señalaba que se trataba de una sensibilidad estética personal, y no de sensibilidad estética colectiva compartida, a la manera clasicista. Ya no era el sentimiento de la naturaleza, o la intención de manifestar visualmente la idea, el principal factor de la creación artística, sino esta sensibilidad personal que requería ser manifestada visualmente, al surgir en la imaginación. En congruencia, Arango señaló dos de las problemáticas fundamentales del arte moderno:

Los artistas franceses han tenido culto por la anécdota, la psicología, la pedagogía, la religión, la historia (...) por todo, menos por la pintura. Para ello se han regido por principios inmutables y de medios que no se habían renovado hasta que los impresionistas la llevaron por una vía conforme a su destino; y, gracias a ellos, la pintura se ha hecho pintura. Este brusco cambio de técnica hace que los que visitan las exposiciones digan que lo que se les ofrece es una partida de “mamarrachos”, y no hay tal (...) la generación actual hace esfuerzos inauditos para que la pintura no consista en la propia copia del artista, sino en un medio de disponer sobre el lienzo formas y colores³³.

Arango reconocía la autonomía del arte y se identificaba lo formal con el contenido propiamente artístico, excluyendo la posibilidad de que el contenido representacional, narrativo, simbólico y/o moral pudiera determinar el funcionamiento y/o el valor de la obra de arte. Asimismo señalaba un cambio desde el impresionismo sobre los “principios inmutables y los medios”, en el que “la pintura se había hecho pintura”. Esta emancipación del arte

³² Arango Jaramillo, Adelfa. “La exposición de arte francés en Medellín y las modernas escuelas de pintura”. En revista *Sábado*, No. 71 (noviembre 11), 1922, p. 856.

³³ *Idem*. Esta formulación de Arango Jaramillo de “la pintura como un medio de disponer sobre el lienzo formas y colores”, no solo revela el pleno entendimiento de la autonomía formal moderna, sino que es una reformulación de la premisa del pintor posimpresionista Maurice Denis de “la pintura como una superficie plana cubierta de colores dispuestos en determinado orden”.

respecto a la realidad tanto de la naturaleza, como de la interioridad del artista, constituía la autonomía formal del arte. Aquellos que solo vieran “mamarrachos” serían los sujetos ignorantes de estas nuevas posibilidades estéticas, por lo que se hizo un llamado al “público del arte”: *“al valorar la selecta colección de cuadros franceses, exhibidos en los salones del Club Unión, se observa que la mayor parte de los estudios son de tanto mérito que parece imposible que obras que lleven firmas de renombre mundial puedan ser contempladas por nuestro público, a un precio tan bajo”*³⁴.

Aunque, la categoría “estudio” de las obras parecía señalar una categoría inferior a la de “obra terminada”, señalaba, más bien, el carácter experimental vanguardista de las obras. Al tratarse de obras de artistas de “renombre mundial”, resultaba inaceptable que el público local se otorgara el derecho de rechazarlas, por más extrañas que resultaran. La oportunidad de contemplarlas a “un precio tan bajo” señalaba el carácter privado de la exposición en el Club Unión, y la compra de las obras exhibidas demostraría el “buen gusto” de las élites locales.

En el segundo de los dos artículos específicos, la autora continuó el análisis —sin detenerse específicamente en ninguna— de las obras, los artistas y las escuelas:

En el saloncito pequeño se han seleccionado las obras de más mérito. Allí se extasia el iniciado con los Gleize, los Lothe, los Zingg, los Kvpik, los Perriat y los Picabia (...). Los dos cuadros cubistas de Gleize son una especie de engaño por el juego de líneas, de ángulos y de espacios coloreados con los colores primarios y binarios solamente. A primera vista se nota en ellos el eje vertical de división y otro de rotación que han servido para colocar los objetos de formas geométricas de manera que se equilibren. Este artista no se liga de ninguna manera sensible a las formas naturales³⁵.

Dentro de las “obras de más mérito”, Arango incluyó las obras cubistas, y mencionó los respectivos artistas, Albert Gleizes, Francis Picabia y André Lothe³⁶, señalando que eran

³⁴ *Ídem*.

³⁵ Arango Jaramillo, Adelfa. “La exposición de arte francés en Medellín y las modernas escuelas de pintura”. En revista *Sábado*, No. 72 (noviembre 18), 1922, p. 865.

³⁶ El historiador del arte Douglas Cooper señaló el carácter menor de las experimentaciones cubistas de estos tres artistas. La obra de Albert Gleizes la consideró una obra en la que se incluían aspectos externos del cubismo, sin renunciar a la perspectiva tradicional ni aportar a la evolución del cubismo como búsqueda experimental de un nuevo espacio pictórico. La obra de Francis Picabia la considero como un coqueteo fugaz con el cubismo que se concentró en enfatizar el ritmo de la escena representada, sin problematizar la naturaleza

obras para “iniciados” prestos a considerar las posibilidades estéticas y artísticas indicadas. Era el caso tanto los cuadros de Albert Gleizes —considerados una aproximación formal decorativa al cubismo— como el de los cuadros de André Lothe³⁷:

Andrés Lothe, pintor a quien no pueden comprender si no los técnicos (...) renunciando al encanto de los colores huye también del cubismo por temor de empobrecer su arte; y a pesar de que desprecia las reglas, se somete a los principios constructivos para poder dar estabilidad y equilibrio a sus obras. Las caprichosas direcciones de las líneas y sus relaciones con los ángulos, y su dibujo enérgico atestiguan una rara agudeza visual. Une pues, al cubismo la tendencia sensual, y al adaptarse a este medio tiene encantadoras creaciones³⁸.

La aclaración de que se trataba de un pintor al que solo “podían comprender los técnicos” sugería que eran obras para ser comprendidas solo por otros artistas, y no por el público no especializado, y la de que “huía del cubismo” sugería que el artista había renunciado a “cubizar” los objetos para abstraerlos geoméricamente. La autora señaló la tendencia del artista al monocromatismo y a distanciarse del cubismo mediante principios constructivos dirigidos a crear efectos formales decorativos. Y sobre la obra del artista Francis Picabia anotó:

Este artista reconocido por dadaísta forma con Mauricio Denis la escuela llamada “Dada”. Los pintores que la forman se ríen de todas las enseñanzas del pasado, y sin embargo no han creado nada. Al gran Rembrandt lo considera como un embadurnador

del espacio pictórico. Y la obra cubista de André Lothe la consideró como un descubrimiento de la obra de Cézanne y como unas formas afectadas que no aportaban a la configuración de un estilo cubista, aunque los escritos del autor sobre el cubismo le habían dado el nombre de “el académico del cubismo”.

³⁷ Douglas Cooper señaló el carácter menor y/o decorativo de la aproximación de algunos artistas al cubismo, en los que incluyó a André Lhote: “*Muchos de los pintores (...) del grupo cubista eran artistas de talento limitado, que se encontraban en los márgenes de movimiento y no ambicionaban hacer ninguna contribución creadora. La mayoría de ellos incluso se aferraban a una visión básicamente naturalista (...) se hallaban atrapados en la reacción general contra la ausencia de forma propia del impresionismo y habían caído bajo el influjo de Cézanne (...). Para estos hombres, el cubismo no era sino una ‘disciplina constructiva’ moderna que podía imponerse a la realidad. Es decir, su apreciación del cubismo verdadero apenas pasaba de un nivel superficial y recurrían tímidamente a una especie de facetado y cubificación a modo de sistema pictórico. Forzosamente, esta especie de coqueteo con el cubismo no podía prolongarse mucho tiempo. Apollinaire (...) los juzgó correctamente cuando dijo que el suyo no era un arte puro, porque en él ‘lo que es propiamente el tema -es decir, la pintura misma se confunde con imágenes’, o sea, con escenas de género, figuras alegóricas y visiones de la vida contemporánea*”. Cooper, Douglas. *La época cubista*. Madrid: Alianza Editorial, 1984, pp. 142-144. Esta consideración revela la necesidad de reevaluar el carácter de la influencia del cubismo y las demás vanguardias en el contexto local a partir de la Exposición de Pintura Moderna Francesa, dado el carácter cuestionable de la respectiva representación de estos movimientos, en especial, del cubismo original de Pablo Picasso y Georges Braque. Asimismo, revela el carácter acertado del análisis de Arango Jaramillo respecto a que las obras “cubistas” se trataban, básicamente, de apropiaciones formalistas del espacio pictórico con un carácter decorativo y con una pretensión de lograr un “estilo cubista”. En este sentido, resulta muy difícil vincularlas con la búsqueda experimental de un nuevo espacio pictórico planteada por el cubismo original mencionado.

³⁸ Jaramillo, *Op. cit.*, p 865.

cuyas obras dan náuseas. Picabia y varios otros españoles prefieren más bien seguir las enseñanzas del Greco y de Goya que las de los franceses. Su otro cuadro “María” es de un dibujo muy descuidado (...). En “Catherine”, de la decoradora lineal Hélène Perdriat, admiramos la escuela ingenua o infantilista, que es la que ejecuta las obras a la manera que lo hacen los niños. Esto explica el mal dibujo del pie y el desmesurado tamaño de los ojos que le critican los que no conocen esta Escuela³⁹.

Aunque mencionó algunos aspectos correctos del dadaísmo, Arango incluyó, erróneamente, en el mismo, al artista francés postimpresionista Maurice Denis. No obstante, la observación más importante era la de que la pretensión dadaísta de destruir la tradición histórica del arte había resultado infructuosa, pues los dadaístas “no habían creado nada”. La autora señaló, además, la incorrección del dibujo en las obra de Picabia y justificó la incorrección del dibujo en la de Hélène Perdriat como parte del carácter naif y decorativo de la obra.

En suma, el discurso de Arango revela no solo el nivel del conocimiento específico sobre los artistas, las obras y los movimientos artísticos de vanguardia, sino también el intento de explicarlos, sin dejar de tomar distancia en algunos casos, como cuando se criticó la incorrección del dibujo o el carácter infructuoso de la ruptura total con la tradición histórica del arte. La autora entendió la función de mediación de la crítica de arte en términos, básicamente, pedagógicos, ante la fundada predicción de que las obras de “vanguardia” ofenderían el “buen gusto” del “selecto público” medellinense. Este último debió enfrentar la tensión generada entre la certidumbre que le otorgaba el arte academicista y la incertidumbre de unas posibilidades estéticas y prácticas artísticas “modernas”, cuyo desconocimiento significaba el riesgo de ser tildado de provincial y cultural y estéticamente anacrónico.

³⁹ *Ibid.*, pp. 865-866.

5.2.2 La crítica de arte de Roberto Pizano: la protección y consolidación el medio artístico local y el arte nacional

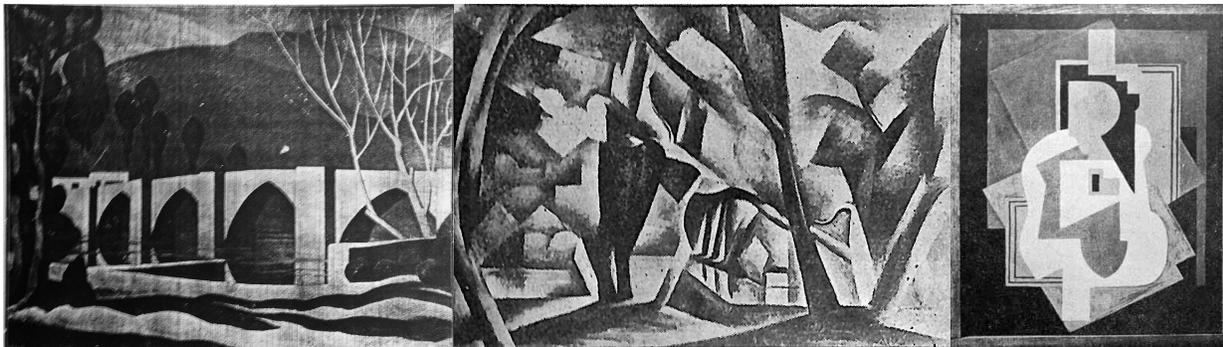
Roberto Pizano⁴⁰ publicó varios artículos revelando tanto la importancia de la polémica desatada por la Exposición, como la imposibilidad de ignorar el debate sobre el papel del arte de vanguardias en la reconfiguración del arte local. Los dos textos publicados por Pizano fueron ambos titulados “La exposición de arte francés” y publicados en Bogotá, ambos, el 19 agosto de 1922, el primero, en la revista *El Gráfico*, y el segundo, en revista *Cromos*. Además, el autor se refirió a la Exposición en el texto del balance artístico anual, titulado “El año artístico 1922”, publicado en la revista *Cromos* el 23 diciembre de 1922.

Las principales problemáticas tratadas por el autor fueron: la descalificación de las tendencias de vanguardia que comprometían la existencia del arte, violando los “principios fundamentales” del mismo; el establecimiento de las condiciones estéticas y culturales bajo las cuales se estaba superando la supuesta crisis ocasionada por estas tendencias; el supuesto de que los artistas nacionales habían alcanzado la calidad estética y artística requerida para insertarse en la tradición del arte occidental; el cambio, desde la vanguardia francesa a la vanguardia española modernista, como referente del arte “moderno” local; la posibilidad de un modernismo moderado que permitiera la actualización estética y la innovación formal, sin acudir al arte de las vanguardias; la idea de que el cubismo representaba, por excelencia, el fracaso total de las mismas; la necesidad de la educación del público del arte, mediante una crítica de arte sensata y libre de intelectualismos; la necesidad de un mercado del arte y del consumo cultural y comercial de las obras de los

⁴⁰ Roberto Pizano (1896 -1929) fue dibujante, pintor, investigador, crítico de arte, gestor y promotor cultural, estudiante, profesor y director de la Escuela de Bellas Artes y cofundador del Círculo de Bellas Artes en 1920. A final de 1913 viajó a Europa y Francia, Bélgica, Italia y España, regresando a Bogotá en 1914. A fines de 1917, regresó nuevamente a Madrid a estudiar en la Academia de San Fernando, en donde fue influido por los pintores, Joaquín Sorolla, Andrés Zorn y Eugene Carrière. En 1920, terminó los estudios allí y viajó a través de Francia e Italia, y al final de año regresó a Bogotá. A partir de entonces escribió permanentemente sobre el estado del campo artístico y la Escuela de Bellas Artes, como también sobre múltiples artistas nacionales. En 1921 fue nombrado profesor en la Escuela de Bellas Artes y realizó ilustraciones para las revistas *Cromos* y *El Gráfico*; asimismo, empezó una investigación sobre Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos. En octubre de 1922, regresó a Madrid y trabajó en el taller del director del Museo del Prado, Fernando Álvarez de Sotomayor. En los últimos meses de 1924 se estableció en París, publicó su libro de Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos y fue nombrado oficial de academia. Ganó el premio de primera clase en el Salón de Artistas Franceses en 1926 y obtuvo el diploma de honor en la Exposición Internacional de Burdeos en 1927. Regresó a Colombia en 1927 y, en 1928, ocupó el cargo de rector de la Escuela de Bellas Artes, realizando la gestión de compra de reproducciones de grabados, relieves y copias de yeso que conforman la hoy llamada Colección Pizano. En 1929, murió tempranamente a los 33 años.

artistas nacionales, y una crítica cultural sobre el incierto funcionamiento de la Escuela de Bellas Artes como sobre las erráticas y débiles políticas estatales relativas al arte y la cultura.

Imagen 17. Obras con influencia cubista y obra cubista



A la izquierda, *Puente Gótico* por Jacques Jacquemont en el que se simplifica la forma y se acentúa la misma mediante contornos y contrastes lumínicos muy marcados manteniendo intacta la estructura del espacio pictórico tradicional. Al medio, *Bajo el bosque* por André Lothe en la que se toma aisladamente el facetado cubista manteniendo la lógica de este espacio y produciendo un efecto básicamente decorativo. A la derecha, *Creación* por Albert Gleizes en el que se realiza una aproximación al cubismo sintético alcanzando la autonomía formal tanto entre los elementos visuales entre sí como entre lo visual y lo representado.

Pizano recurrió a la descalificación generalizada del arte de vanguardia, de tal manera, que el supuesto valor estético nulo del mismo no requería ni argumentación ni discusión. Se descalificaron las vanguardias históricas para intentar frenar la influencia de las mismas y promover la consolidación del arte nacional. Esta actitud descalificatoria fue compensada con la defensa de un modernismo moderado, en el que se aceptaba la necesidad de actualizar, contextualizar y seleccionar las fuentes de la influencia del arte europeo en el arte y la cultura local. Aunque se aceptaban ciertos valores estéticos e innovaciones formales “modernas” para evitar la acusación del anacronismo y/o del conservadurismo, estas debían estar inscritas dentro de ciertos límites considerados fuera de discusión.

Pizano realizó un recorrido histórico para enfatizar el supuesto fracaso del arte de vanguardia:

El divisionismo produce la mayor exaltación del color y de la luz, por la mezcla de los tonos en la retina (...) pero el divisionismo es de un aspecto plano y por reacción produjo el construccinismo. Y la confusión y caos producidos por todas estas escuelas, por una parte, y el afán de notoriedad, por otra, engendraron el cubismo, aberración

artística que no admite definición (...) [y] que pretende la representación simultanea de sentimientos abstractos (...). El cubismo nació en Francia y allí se ha bifurcado en varias ramas puristas, totalistas, etc., pero no ha medrado, el triunfo grande, resonante del cubismo, ha sido en Alemania, pero no se olvide que allí se come pan hecho de aserrín (...) y que se quiere impedir la reconstrucción de aquel país (...). La denominación de constructores (...) aquí se usa en el sentido de inscribir o circunscribir los objetos y los seres en volúmenes geométricos. El error está en presentarlo como fin, cuando solamente es un medio conocido y empleado por lo alumnos de dibujo el día en que se inician en éste⁴¹.

A partir del impresionismo, todas las escuelas subsiguientes se habían distinguido no solamente por su carácter esnobista, sino por la introducción de un caos sin sentido. Mientras que se incluía la extraña expresión de la “simultaneidad de los sentimientos abstractos” en relación con el cubismo, se le restó importancia al identificarlo con una forma de dibujo para principiantes, un simple medio pedagógico sin finalidad legítima para la creación pictórica. Adicionalmente, se ridiculizó la influencia del cubismo, afirmando que solo en un país decadente —en plena reconstrucción de la primera posguerra— como Alemania había tenido influencia significativa. Como muchos otros autores, Pizano consideró que esta problemática moderna del arte se debía, en parte, a ciertos sectores de la crítica de arte:

Perdóname, cándido visitante, otra advertencia (...) no creas que detrás de los cubos y de las pirámides hay virtudes ocultas, problemas intrincados, sentimientos indefinibles (...) la pintura es un arte visual y por tanto, todo aquello que no entre por los ojos es un error, es confundirla con la teología o con la numismática (...). Esto lo digo porque se afirma (...) que las obras de Lhote están plenas de fecunda enseñanza; pero para un público de técnicos, y eso es una farsa, aquello, créeme, no encierra absolutamente nada más⁴².

Se descalificó el cubismo porque había sido sobrevalorado mediante un intelectualismo que inventaba una falsa complejidad estética y negaba la naturaleza visual de la pintura. Se redujo el cubismo de Lothe a un mero procedimiento formal estéticamente estéril que

⁴¹ Pizano, Roberto. “La exposición de arte francés”. En revista *El Gráfico*, 19 agosto de 1922, pp.165-166.

⁴² *Ibid.*, p.167.

interesaba solo a los artistas en formación, “el público de técnicos”. Sin embargo, el debate no se limitaba a lo meramente estético:

En conclusión, visitante amigo y compatriota, duélete de haberte privado los años que tengas, de los goces del arte. Haz propósito de empezar a cultivarte ahora cuando se te presenta una admirable ocasión de conocer la pintura francesa y, por ésta, apréndete a admirar la nacional. El arte colombiano es un árbol magnífico y robusto (...) árranca de tu casa los ridículos grabaditos y las terracotas (...) industriales y reemplázalos con retratos de tu madre (...) con paisajes de tu sabana, o del huerto donde tu floreciste⁴³.

Se requería que el público se cultivara estéticamente, superara el mal gusto y consumiera el arte producido localmente en la cotidianidad. En congruencia, Pizano señaló la existencia de un arte nacional que resultaba acorde con esta necesidad de consumo y que podía responder a esta potencial demanda mediante los géneros del retrato, la pintura de paisajes y/o de la llamada pintura de costumbres.

De igual manera, enfatizó, nuevamente, la necesidad de limitar en el contexto local la influencia del arte moderno europeo: *“Ricardo Gómez ganaría, invirtiendo el procedimiento, es decir, regresando a Colombia, para pintar en ella y hacer luego exposiciones en Europa de paisajes y tipos nuestros, que él siente tan bien. El Arte nacional ganaría con ello y el artista no perdería nada con dejar a Europa, ya que la demasiada permanencia en ella encierra peligro de las fáciles teorías del futurismo, el cubismo y otras negaciones artísticas capaces de anular mayores facultades”*⁴⁴.

Al mismo tiempo que advertía sobre el riesgo de la influencia de estas “negaciones artísticas”, Pizano proponía que el artista en cuestión retornara al medio local a tratar pictóricamente asuntos que le resultaban propios y para los que tenía una “sensibilidad natural”. Una respuesta a este riesgo fue la de trasladar el centro de la formación de los artistas nacionales desde las “locuras de los estudios libres de París” al “oficio y la buena pintura propias de las academias serias de Madrid”. Al mismo tiempo que se verificaba este

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ Pizano, Roberto. “Desde España”. En revista *Cromos*, No.333, Vol. XIV (noviembre 25), 1922, p. 327.

“sano distanciamiento”, se establecían los vínculos entre la tradición artística europea y la nacional:

Mérito grande es haber traído dos paisajes de uno de sus más admirables artistas, René Ménard. Con muy buen acuerdo las únicas obras que se trajeron de la gran pintura. Ya que el público bogotano acaba de contemplar los magníficos cuadros de Garay y que a tiempo con la francesa tendrá lugar la exposición de los excelentes de Acevedo Bernal y de Leudo (...). La parte correspondiente al Impresionismo y al Luminismo está muy agradablemente representada, y es necesario que el público la contemple sin rancias preocupaciones dejándose penetrar del encanto del color y de la vida sana y clara (...) resulta poco atrevida y sin exaltaciones coloristas. Así no hay nada que iguale en habilidad ni sobrepase en audacia a nuestros paisajista Zamora, Borrero, Peña (...). Bien es cierto que la luz de los trópicos favorece a éstos y que han pasado su vida frente a la naturaleza⁴⁵.

Mediante la referencia a Émile-René Ménard⁴⁶, Pizano demostró la posibilidad efectiva de que un artista introdujera —de manera evidentemente ecléctica— aspectos modernistas, románticos y simbolistas en una obra con una clara orientación clasicista, sin generar contradicción alguna. Adicionalmente, equiparó la calidad de la obra Ménard con la de Epifanio Garay, Ricardo Acevedo Bernal y Coriolano Leudo, estableciendo que la tradición artística nacional estaba a nivel de la mejor tradición artística occidental. Asimismo, minimizó la importancia del impresionismo: un arte superficial que se contemplaba “sin rancias preocupaciones”, en últimas, un arte más sensorial que intelectual. Mediante la mención a Jesús María Zamora, Ricardo Borrero y Eugenio Peña, enfatizó el valor estético y artístico de las obras de los paisajistas nacionales, equiparándola con la de los paisajistas franceses.

Adicionalmente, Pizano consideró la Exposición dentro del balance del año artístico:

Una parte del público, la mejor preparada, acogió la exposición con verdadero entusiasmo, sonriendo de algunas tendencias de decadencia, únicas que supo ver la

⁴⁵ Pizano, Roberto. “La exposición de arte francés”. En revista *Cromos*, No. 319, Vol. XIV (agosto19), 1992, p. 108.

⁴⁶ Emile-René Ménard (1861-1930) artista francés academicista, modernista y simbolista dedicado a la creación de paneles alegóricos y decorativos por encargo oficial, en últimas, un ejemplo perfecto de modernismo ecléctico. En efecto, el artista trató las temáticas mitológicas con un sentido básicamente decorativo, sin entrar en los rígidos esquemas académicos de la pintura histórica.

mayoría de las gentes, que no le dio la importancia que merecía y demostró la necesidad de impulsar su cultura artística por todos los medios posibles. Así lo comprendió la Sociedad de Embellecimiento que organizó una serie de conferencias entre las cuales se destacaron dos dictadas por el señor Gustavo Santos (...). Asimismo fue interesante la dictada por el señor Rafael Tavera en la que demostró una enorme erudición (...). Un efecto admirable de la exposición (...) fue el de mostrar a los jóvenes artistas que se les mantenía engañados y sumidos en la ignorancia con una serie de métodos anticuados, tan distantes del Arte moderno como del clásico⁴⁷.

Pizano dividió el “público del arte” en dos sectores. Por un lado, la “parte mejor preparada” había tenido conocimiento y criterio tanto para captar la importancia cultural y estética de la exposición, como para ver las “tendencias decadentes” que hacían parte de la misma. Y por otro, “la mayoría de las gentes” que, ante la falta de conocimiento y cultura, solo había podido prestar una atención sin sentido a estas “tendencias decadentes”. Dado que la primera estaba en lo correcto, la segunda debía informarse mediante la “serie de conferencias” sobre la razón de ser de esta decadencia, para no caer en la trampa de rechazar o aceptar ciegamente las tendencias modernas. Otro supuesto efecto positivo de la Exposición era el de haber demostrado el anacronismo del academicismo con el que se mantenían “engañados” a los estudiantes de la Escuela de Bellas, cuyo director Ricardo Borrero Álvarez —entre 1918 y 1923— les había prohibido la asistencia a la Exposición: un anacronismo no solo de los contenidos estéticos y las prácticas pedagógicas y artísticas, sino de las mismas directivas de la Escuela.

Las consideraciones de Pizano no se redujeron meramente a lo estético y lo artístico, y se extendieron a la crítica, la promoción y la gestión cultural:

La idea fundamental al organizar estas exposiciones es establecer un intercambio artístico con Francia alternando con exposiciones colombianas en París. Con tal fin se anuncia una nacional en Bogotá para escoger las obras que han de remitirse. Para esto se cuenta con el decidido apoyo del señor Ministro francés y con práctica hace al señor [Roberto] Pinto [Valderrama] y sus compañeros en la Oficina de Información (...). Nuestro

⁴⁷ Pizano, Roberto. “El año artístico de 1922”. En revista *Cromos*, No. 336 (23 de diciembre), 1922 (s/p).

activísimo cónsul en Cádiz, J. Pérez Sarmiento, auténtico modelo de patriotismo, ha ofrecido llevar otro conjunto de obras a Madrid, y trabajar porque se nos envíe obras de maestros españoles (...). Una de las grandes ventajas que ha de traer esta labor es la de colocar en el alto puesto que le corresponde la pintura colombiana, siendo como es seguro que los Museos europeos adquirirán obras y presentándose la ocasión de formar nosotros una galería de pintura muy importante⁴⁸.

Un proceso complejo en el que se combinaban lo diplomático y los intereses comerciales con la gestión y la promoción cultural debida a iniciativas individuales de “auténticos modelos de patriotismo”, y no a políticas oficiales sobre el arte y la cultura nacional. Pizano intentó persuadir al público tanto de que el arte nacional podía insertarse en la escena artística internacional, como de que la incorporación de obras europeas a una futura galería nacional de pintura actualizaría la misma. En medio del pomposo anuncio de estas posibilidades, se reconoció el estado problemático de las instituciones y circuitos artísticos locales:

El pabellón de Bellas Artes del Parque de la Independencia (...) ha sido destinado para Escuela de Bellas Artes, lo cual es una de las causas de la ruina (...). ¿Por qué no se destina el edificio de Santa Inés, o se construye un local para la escuela en reemplazo del que por ley le pertenecía y del cual fue despojada violentamente? (...). Para instalar como se merece la exposición francesa ha sido necesario suspender las clases (...). Por una vez queda resueltas las cosas, pero antes de unos meses vuelve a necesitarse el local (...). Es esto una vergüenza cuando todas las naciones suramericanas tienen museos de pintura, algunos de importancia europea (...). ¿Qué piensa hacerse con los cuadros de Garay, de Santamaría y de otros (...) que formaban antes una galería que hoy se ha dejado disgregar? (...) ¿Quién no se indigna de ver cómo hasta hoy la inercia oficial ha sacrificado tantos ingenios?”⁴⁹.

Se estableció la precariedad crónica de las instituciones y circuitos artísticos, enfatizando la falta de una sede propia de la Escuela de Bellas Artes y el mal funcionamiento de la misma bajo las erráticas decisiones y políticas gubernamentales. Y por otra parte, se

⁴⁸ Pizano, Roberto. “La exposición de arte francés”. En revista *Cromos*. No. 319, Vol. XIV (agosto 19), 1992, pp. 108-109.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 109.

anotó la falta de una galería nacional que fuera tanto la “sede natural” del arte nacional y la tradición artística occidental, como un invaluable recurso pedagógico de la Escuela, cuya propia colección amenazaba con desaparecer por la incompetencia de las directivas y los funcionarios oficiales.

En conclusión, los textos de Pizano no operaron como una crítica de arte que calificaba, estéticamente, obras específicas de la Exposición, sino como una crítica cultural dirigida a persuadir al “público del arte” sobre la necesidad de generar las condiciones para que la tradición artística nacional pudiera insertarse en la tradición occidental, bajo el supuesto de que había alcanzado la calidad estética y la especificidad cultural requeridas. Asimismo, estos textos operaron como un medio para persuadir al público sobre la necesidad de proteger esta supuesta nueva tradición de los riesgos que implicaba el arte de vanguardia: la posibilidad de perder la calidad artística alcanzada por los artistas nacionales, cayendo en una fase experimental que comprometería la limitada legitimidad social alcanzada por esta tradición nacional. Estas consideraciones obligan, entonces, a ponderar —sin desconocerlo— el carácter reaccionario de las actitudes y opiniones del autor.

5.2.3 La crítica de arte de Rafael Tavera: la descalificación del arte vanguardia como estrategia de protección del arte nacional

El crítico y artista Rafael Tavera⁵⁰ escribió tres artículos vinculables al debate generado por la Exposición, de los cuales dos la antecedieron, y otro, se publicó durante la realización de la misma. El primer artículo “Reflexiones sobre arte: el intelectualismo y la evolución estética en Colombia” fue publicado en la Revista *Cultura* en febrero de 1918. El segundo, “El objetivismo y el subjetivismo en arte: las tendencias estéticas del Futurismo y el Cubismo, el porvenir de las escuelas modernistas”, en la revista *Cromos*, en enero de 1921. Y el tercero. “La exposición de pintura moderna francesa: el clasicismo francés en el arte,

⁵⁰ Rafael Tavera (1878–1957) estudió medicina en la Universidad Nacional de Colombia y pintura en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá. Posteriormente, viajó a España, Francia y Estados Unidos a completar su formación artística. El autor no solo ejerció como pintor, sino además como crítico de arte, y publicó sus ensayos en revistas de variedades y de cultura como *El Gráfico*. Realizó múltiples paisajes de tipo descriptivo, histórico, expresivo e, incluso, decorativo. La producción discursiva del autor se sitúa, principalmente, dentro del debate entre el academicismo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, el neocostumbrismo de la década del veinte y los primeros contactos con el arte de vanguardia. En 1920, Tavera fue —junto con Roberto Pizano, Gustavo Santos y Coriolano Leudo— unos de los fundadores del Círculo de Bellas Artes, lo que explica, la actitud modernista y, a la vez, academicista del mismo.

orígenes del Impresionismo y de las demás escuelas modernas, su significación estética actual”, en la revista *Cromos*, el 26 de agosto de 1922.

Los artículos revelan dos centros de gravedad, el primero, las limitaciones culturales y estéticas del arte de vanguardia, y el segundo, las condiciones de posibilidad para la existencia de un arte nacional amenazado por las condiciones adversas del campo artístico local y la influencia negativa de ciertas tendencias vanguardistas. En consecuencia, se enfocaron en: el establecimiento de dos tendencias opuestas —denominadas “objetivista” y “subjetivista”— que suponían caracterizar el arte de vanguardia; los supuestos excesos intelectualistas por parte de ciertos críticos y artistas modernos; el carácter esnob y de falsa originalidad de ciertas tendencias artísticas y los consecuentes peligros para los artistas jóvenes, la elección del arte español a cambio del arte francés como referencia obligada del arte nacional, la naturaleza como referencia obligada y límite de la imaginación artística, la idea de progreso en el arte como la inserción de la novedad dentro de la tradición, la existencia de valores absolutos del arte como los de belleza, orden y armonía, la responsabilidad social del arte como forma de conocimiento, la idea de que el arte de vanguardia había entrado en un estéril proceso de autorreflexión, y el supuesto de que la reevaluación del arte de vanguardia había demostrado su carácter efímero en la tradición histórica del arte. En congruencia, Tavera realizó un diagnóstico del arte y la cultura nacional:

El (sic) la Atenas sudamericana el arte plástico no ha entrado a formar parte de la vida oficial ni social (...) existe únicamente como manifestación individual aislada (...). Dos causas han obrado en la manifestación de este fenómeno: la primera y principal, la mezquindad del medio, su pobreza, su aislamiento de la acción mundial más adelantada y rica, lo cuál ha formado en la sociedad costumbres sencillas y reducidas, y la belleza plástica no encontró acomodo entre nosotros (...). La segunda causa es consecuencia de la primera, y consiste, en que la influencia de nuestros hombres dirigentes ha sido nula en cuanto al arte plástico (...) se han acostumbrado a vivir sin estar rodeados del aire

ambiente indispensable para educar el gusto sensorial. De ahí la tendencia de los profesores a llevar la juventud por una vía puramente intelectualista⁵¹.

Se reconoció la debilidad estructural del medio en términos tanto de legitimidad social del arte, como de una conciencia de los políticos sobre la pertinencia de políticas públicas dirigidas a convertirlo, junto con las demás expresiones culturales, en un instrumento social importante de los proyectos de Estado-nación. El cuestionamiento sobre la educación artística implicaba la actividad de la Escuela de Bellas Artes como único centro de la educación del “gusto sensorial”, bajo el supuesto de que esta la había reducido a un estéril intelectualismo sin significación ni estética ni cultural. Tavera aclaró la naturaleza del arte:

El arte es eminentemente social por su origen, por su fin y por su esencia. El aspecto sociológico reúne en un solo haz todas las tendencias y manifestaciones de lo bello y abre al Arte horizontes indefinidos (...). Una de las bases de la sociabilidad es la simpatía en la comunidad de sentimientos, y éstos tienen por base el agrado, y éste presupone lo bello, es decir, el Arte (...). Las ideas y los intereses unidos son raíces profundas en las que se apoya (...) una sociedad, pero aún necesita otra para completar el equilibrio en la existencia, y es la del sentimiento. Unir los sentimientos sociales, socializarlos, es uno de los fines del Arte⁵².

El autor resaltó la naturaleza social del origen, el sentido y la función del arte, como también la identidad academicista entre la producción artística y la producción de belleza, presuponiendo la sensación de agrado y la comunidad de sentimientos: el arte era una respuesta a las necesidades emocionales comunes a la sociedad. Esta consideración de la naturaleza social del arte no significaba abandonar el presupuesto tácito de que el arte era manifestación exclusiva de las élites que, por principio, excluía los demás sectores sociales.

⁵¹ Tavera, Rafael. “Reflexiones sobre arte: el intelectualismo y la evolución estética en Colombia”. En revista *Cultura*, enero-febrero, 1918, p. 102.

⁵² *Ibid.*, p. 104.

Imagen 18. Sobre la Exposición de Pintura Moderna Francesa, 1922



A la izquierda, fotografía del día de inauguración de la exposición revelando el carácter elitista de la misma como evento social. Al medio, la obra *Ternura* de Robert Villard cuya reproducción apareció en la revista *El Gráfico*. A la derecha, una caricatura de la obra anterior titulada “*En la exposición de arte francés*” en la revista *Cromos*, que muestra, mediante una pareja de clase alta, las dos supuestas reacciones que producían ciertas obras, por una parte, la de la indignación y el desconcierto, y por otra, la de la hilaridad producida por el supuesto carácter ridículo de algunas de ellas.

Tavera estableció lo intelectual y lo espiritual como los componentes de la creación artística y confirmó el presupuesto clasicista de la creación artística como manifestación sensible del sentimiento del artista ante la naturaleza, a la vez, que reconoció la naturaleza histórica de esta sensibilidad y la necesidad de buscar la sensibilidad del presente —la moderna— que sería la que alcanzaría estatus de verdad. Se enfatizó el supuesto clasicista del sentimiento de la naturaleza como base de la creación artística y se descalificó el papel de la Escuela de Bellas Artes, enfatizando la necesidad social de una “educación sensorial” paralela a la intelectual, que suponía dominar en la Escuela. El autor reconoció las particularidades del medio local, derivando de ello una ventaja:

Nuestra vida artística es tan poco activa y tiene en este nido de águilas los acontecimientos mundiales tan escasa resonancia, que apenas si nos hemos dado cuenta de los complejos problemas estéticos que ocupan hoy el campo del arte. Por una parte es de lamentarse la no participación nuestra en esa noble lucha, por múltiples razones que por lo obvias se callan y por otra, es de felicitarse que nuestros artistas no hayan sido extraviados por tendencias nacidas de teorías extrañas al verdadero sentido del arte⁵³.

⁵³ Tavera, Rafael. “Notas de arte: *El objetivismo y el subjetivismo en el arte, El objetivismo y el subjetivismo en arte, Las tendencias estéticas del Futurismo y el Cubismo, El porvenir de las escuelas modernistas*”. En revista *Cromos*, No. 243, (enero 29), 1921, p. 44.

Tavera reconoció el provincialismo de una ciudad como Bogotá —naturalmente aislada por su propia ubicación geográfica— y la fragilidad del medio local en la consideración social del arte y la cultura para advertir la necesidad de protegerlo de ciertas tendencias artísticas e intelectuales modernas: una actitud proteccionista en la que la desactualización del medio, respecto a la vanguardia moderna, resultaba paradójicamente positiva, pues lo protegía de la intromisión de estas “teorías extrañas” ajenas a la naturaleza misma del arte. Basado en esta actitud proteccionista, Tavera estableció, entonces, las dos tendencias estéticas dominantes:

[En] las doctrinas estéticas actuales, se pueden apreciar fácilmente dos grupos dominantes (...) el primero lo constituyen los artistas que se apoyan en lo natural, los que siguen el sentir único de nuestro ser fisiológico y creen que el arte es una imitación, una interpretación lógica de la naturaleza, y son el grupo de los objetivos. El otro lo forman los intelectuales que creen que el arte es el producto de la invención imaginativa personalísima del individuo, los que afirman que cuanto más se aparte uno de la naturaleza más artista aparecerá, los que pretenden que en el sujeto, más que en el objeto, está la base principal de estética; esta tendencia se llama la de los subjetivos. El exclusivismo (...) a querer traducir plásticamente toda manifestación estética con una u otra fórmula es igualmente perjudicial, puede servirnos de ejemplo el estado actual del arte español y del arte francés⁵⁴.

Se establecían las dos tendencias igualmente extremistas. Si bien, la primera era una interpretación lógica de la naturaleza que derivaba en una estéril objetividad, la segunda, era un intelectualismo que derivaba en un exceso de subjetividad. Por una parte, aunque respetaban el verismo de la representación de la naturaleza, los objetivistas terminaban en una imitación estéril de la misma. Y por otra parte, aunque acogían la necesidad de mediar la experiencia de la naturaleza, los subjetivistas terminaban en una arbitraria representación de la misma, igual de estéril a la anterior. Así las cosas, la opción lógica era una “mezcla sensata” de las dos: era el caso del paisaje en Colombia desde finales del siglo XIX, en el que a la apariencia verista de la representación, prueba de la manifestación de la primera

⁵⁴ *Ibid.*

tendencia, se le había sumado el “sentimiento nacional” por la naturaleza, prueba de la segunda.

Se descalificaron los movimientos y/o escuelas que exageraban el papel de la subjetividad en la creación artística como los “impresionistas, futuristas, cubistas, dinamistas, trascendentalistas, dadaístas y planoplistas”, como manifestaciones de la tendencia subjetivista que no aceptaban la limitación de la “manera de ser la naturaleza”, una reformulación del precepto academicista de la naturaleza como fuente obligada de la creación artística. Entonces, se cuestionó la supuesta evasión de la función social del arte por la “escuela moderna”:

No hay belleza si no hay armonía, orden y verdad. ¿Por qué el arte modernista ha de tener el privilegio de trastocar la razón natural y la ciencia no? ¿por qué la ciencia ha de seguir buscando el ritmo, la armonía y el orden en sus lucubraciones y no va por caminos subjetivos y de capricho personal como el arte? El arte es un factor social como la ciencia moral, como las ciencias naturales, de consiguiente debe estar en armonía con éstas para llenar su fin. El artista no va a ninguna parte con naturalezas inventadas⁵⁵.

Se mantenía el principio clásico de la creación artística como la producción de belleza fundada en los valores de armonía, orden y verdad. La “escuela moderna” pretendía evadir la función social del arte, ignorando que toda verdad estética, ética y/o dialéctica convergía en una sola realidad identificada con la naturaleza, y no con estas “naturalezas inventadas”. Se reconocía la crisis causada por la “moderna escuela subjetiva”, como el respectivo papel negativo de la crítica de arte: un intelectualismo que servía al “afán de originalidad” y a intereses comerciales. Se anunciaba que el sentido común del público, finalmente, se impondría y que el arte de vanguardia se tornaría obsoleto, dado que solo se trataba de una moda.

Aunque no lo inauguró, dado que constituía una muy anterior preocupación del medio local, la Exposición sí exasperó el debate sobre el arte de vanguardia en el medio local, como lo refleja el artículo específico de Tavera sobre la Exposición, en él se establecía que

⁵⁵ *Ibid.*, p. 45.

los excesos del clasicismo francés habían terminado en una reacción igualmente exagerada, la del arte de vanguardia francés. Aclarando que se dirigía al público general, y no al especializado, se precisó la dimensión pedagógica del artículo: *“Escribo estas líneas, no para los artistas, quienes demasiado saben ya de la materia, sino para la generalidad del público ajeno a esta clase de estudios y que desea tener una idea, en síntesis a lo menos, de la evolución estética de la pintura en estos últimos cincuenta años; y así darse mejor razón del valor y modo de ser de las pinturas que actualmente se exhiben (...) como producto del novísimo arte francés”*⁵⁶.

Se restó importancia al debate causado por la exposición, presuponiendo que el valor del arte de vanguardia estaba aclarado para los artistas y que era el público general el que requería orientación. En congruencia, Tavera estableció una “barrera de protección” para los primeros, pues eran quienes corrían el riesgo de contaminarse por la “moderna escuela francesa”, debido a los excesos de la crítica de arte:

La literatura siempre ha influido demasiado en las artes plásticas; positivamente unas veces, ordenando que toda la inspiración artística esté basada en la historia, el poema o la leyenda; y negativamente otras, como en la presente (...). Esta intromisión de la intelectualidad exagerada en el campo de la estética plástica (...) ha sido nefasta, dañina y ha llevado al arte francés (...) a extremos (...) lo saturó primero con toda clase de filosofías, historia y lirismos, hasta convertir las escuelas y academias en meras fábricas de fórmulas para pintar, según el procedimiento clásico. La historia greco-romana era la única fuente digna de inspiración, y las estatuas griegas con sus proporciones e ideales, las únicas figuras que el artista debía estudiar⁵⁷.

Se descalificó la crítica y teoría moderna del arte, considerándola un intelectualismo, una producción literaria sin sentido, que había contribuido, supuestamente, tanto a saturar la pintura con aspectos literarios, narrativos, poéticos y/o simbólicos, como a convertir la enseñanza artística en una estéril repetición de modelos y contenidos estéticos. De este modo, se imputaban a esta crítica y teoría los excesos del academicismo, en especial, los

⁵⁶ Tavera, Rafael. *“La exposición de pintura moderna francesa, El clasicismo en el arte, Orígenes del Impresionismo y de las demás escuelas modernas, Su significación estética actual”*. En revista *Cromos*. No. 320, Vol. XIV (26 de agosto), 1922, p.122.

⁵⁷ *Ibid.*

referentes al género de la pintura histórica. Mediante una referencia al paisaje, se estableció el carácter excesivo del arte tanto academicista como de vanguardia: *“Las ideas en aquel tiempo con respecto al paisaje eran simplemente cómicas (...) el tema no debía buscarlo el artista en la naturaleza, sino en la historia romana (...) campo infinitamente fecundo para el paisajista (...) el artista no debe darnos de la naturaleza un retrato frío e inanimado sino entusiasmarse con la lectura de los poetas que la han descrito y cantado (...) Valenciennes es el mayor responsable de estos adefesios”*⁵⁸.

Y más adelante concluía: *“La reacción contra estas torpezas fue violenta, y aún perdura; hoy estamos viendo las consecuencias en el polo opuesto con las tendencias extremistas de la estética; hoy son tan exagerados los cubistas, dadaístas y panoplistas en materia de arte, como hace un siglo lo era Valenciennes”*⁵⁹.

La descalificación generalizada del arte de vanguardia europeo se hizo mediante el argumento de que representaba una actitud tan polarizada como la que en principio intentaba criticar al academicismo. Dado que se descalificaba el arte de vanguardia en bloque, no resultaba necesario la diferenciación precisa de los respectivos movimientos y tendencias, pues el problema fundamental era el de establecer la crisis del arte como la respectiva solución. Tavera podía aceptar una innovación y/o actualización formal, siempre y cuando, no significara una total identificación con lo que consideraba arte de vanguardia. Así la pintura paisaje podría ser un campo de actualización e innovación opuesto al academicismo, permitiendo una identificación parcial con lo moderno, sin caer en excesos. Una vez más, Tavera estableció los excesos del arte de vanguardia, específicamente, los del cubismo:

El éxito obtenido con haber hallado la manera de dar a la pintura una apariencia más luminosa (...) ha sido la causa de que se pretenda buscar el descubrimiento de nuevas leyes físicas propicias al arte y que den fama a sus autores (...). Así ha nacido la escuela cubista que pretende asegurar que todo en la naturaleza está constituido en forma de cubos, o a lo menos, que el artista debe verla en esa manera (...) esta ley es

⁵⁸ *Ibid.*, p.123.

⁵⁹ *Ídem.*

artificial, no es natural; de consiguiente, estaba condenada a perecer; la salvó una nueva teoría, la de que el pintor no debe ver la naturaleza para interpretarla, sino imaginarla, en lo cual están de acuerdo hoy los cubistas, los primitivistas, los intimistas, dadaístas, panoplistas (...) y los antiguos clásicos con sus teorías de que la naturaleza debía apreciarse al través de los poetas griegos y romanos y de las leyendas imaginadas. Después de cien años hemos vuelto, pues, por reacción contra los antiguos, al mismo punto. Y esto es lo que ciertos espíritus entusiastas pero ignorantes de la historia del arte y de la práctica del dibujo y la pintura, tienen como modernismo⁶⁰.

A partir del éxito impresionista: “haber hallado la manera de dar a la pintura una apariencia más luminosa”, se había caído en la moda de falsos intelectualismos, como el descubrimiento cubista de que “todo en la naturaleza estaba constituido en forma de cubos” o el de la interpretación arbitraria de la naturaleza por los movimientos mencionados: el arte de vanguardia se reducía, entonces, a una nueva versión extrema de la “tendencia subjetivista” que había terminado en un extremismo, igualmente estéril, al que originalmente pretendía criticar.

En suma, para Tavera la descalificación del arte de vanguardia resultaba fundamental; pues, no solo era una amenaza para el arte nacional, sino un obstáculo para el supuesto modernismo que pretendía imponer el Círculo de Bellas Artes, al que él mismo pertenecía. Como en otros múltiples casos, la operabilidad de los discursos de Tavera no radicó en la precisión histórica, la congruencia formal y/o la lógica de los argumentos, sino en la capacidad de los mismos para responder a las necesidades culturales y estéticas del medio local. Si bien, se requerían una actualización estética y una innovación artística que superaran el anacronismo que los integrantes del Círculo imputaban al academicismo oficial, también se requería que las mismas resultaran conciliables con una tradición artística local que —correctamente considerada incipiente y frágil— debía ser protegida, ante el riesgo de la censura social y cultural que implicaba aproximarla al arte de vanguardia.

⁶⁰ *Idem.*

5.2.4 La crítica de arte de Gustavo Santos: la necesidad de la apertura al modernismo desde el academicismo

El texto Gustavo Santos⁶¹ titulado “En la exposición de arte francés” sirvió de discurso de clausura de la exposición y fue publicado en la revista *El Gráfico*, el 9 de septiembre de 1922. Santos realizó un balance de la Exposición, enfatizando el atraso del medio artístico local, respecto al estado contemporáneo del arte, como el carácter imperativo de la respectiva actualización. Se trató más de una crítica cultural dirigida a establecer el estado del campo artístico, que de una crítica de arte dirigida a analizar y valorar estéticamente las obras y/o los respectivos procesos de creación y recepción artística.

A diferencia de otros autores, la actividad discursiva de Santos revela tanto una actividad constante en el campo de la crítica de arte, como un conjunto de presupuestos sobre la misma, sin que esto permita identificarlo con la llamada crítica moderna de arte. Se reconoce la constancia —en el conjunto de las producciones discursivas sobre crítica de arte del autor— de unos principios y problemáticas de orden cultural y/o estético: la pertinencia en los juicios críticos de valores estéticos como los de buen gusto, severidad, medida y seguridad, y de valores formales como los de buen dibujo, armonía del color y/o la línea; una crítica al dominio de los contenidos literarios, alegóricos y/o narrativos de corte academicista, a favor de unos contenidos derivados, supuestamente, de la vida cotidiana; el presupuesto de que la creación artística pictórica no podía limitarse a ver, y que implicaba la interpretación de la naturaleza mediada por la sensibilidad del artista, la “visión propiamente artística”; la hipótesis de que la percepción directa de la naturaleza derivaba en una vulgar y mecánica representación de la misma en obras, estética y culturalmente, banales; la tradición histórica del arte como fuente obligada de la creación artística, la necesidad tanto

⁶¹ Gustavo Santos Montejo (1892-1967) fue político, periodista, músico, profesor y crítico de arte colombiano. Santos realizó estudios de Literatura en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario y de piano en el Conservatorio Nacional de Música. Luego, viajó a París, y se especializó en la Schola Cantorum durante dos años. Una vez de regreso a Colombia, el autor fundó y dirigió una revista cultural en la que se aparecían escritos de música, literatura y arte. Adicionalmente, Santos fue director de Extensión cultural del Ministerio de Educación Nacional. El historiador Álvaro Medina, considera a Santos como “el primer crítico que opera en Colombia y escribe, no ya circunstancialmente, sino con constancia, responsabilidad y conocimiento”, en este sentido, Santos sería el primer crítico moderno de arte. Esta modernidad de la crítica de arte sería entendida como la dedicación exclusiva de un autor a la misma, cuyos análisis y valoraciones estéticas y artísticas tienen un fundamento sistemático *desde y para* la reflexión teórica del arte, es decir desde la estética, la teoría y/o la historia del arte. Aunque reclamó continuamente el dominio de la “literatura blanda”, la “crónica de aficionado” y/o la “crítica literaria” en el interior de la crítica de arte, Santos tampoco constituyó un conjunto sistemático de conceptos, valores y teorías propias que tuviera este tipo de fundamento.

de una identidad local para alcanzar una dimensión universal, el indudable dominio del retrato y de la figura humana en los géneros pictóricos; la preferencia por la pintura modernista española como nueva fuente de los artistas nacionales, a cambio de la francesa; una crítica a la Escuela de Bellas Artes, al orientar la formación artística según el gusto del llamado “público del arte”; la imperativa necesidad de consolidar un Museo de Bellas Artes como medio tanto de preservación de la tradición artística occidental y nacional, como de legitimación de los nuevos artistas, y una crítica a la crítica de arte, específicamente, a la que no cumplía la función social de mediación —entre la obra, el artista y el público— por dedicarse a una consagración o descalificación gratuita de los artistas.

En el texto específico de la Exposición, el autor se concentró en: la idea de un balance cultural satisfactorio de la exposición, a pesar de las reacciones negativas tanto del público general, como de ciertos sectores del campo artístico; la necesidad de superar la actitud polarizada del público que fluctuaba entre una actitud esnob de aceptación incondicional y una actitud provincialista de negación total y suspicacia ante lo moderno; la crítica al carácter anacrónico de la formación en la Escuela de Bellas Artes, supuestamente caracterizada por un estéril “verismo fotográfico”; la consecuente necesidad de la actualización estética y artística sobre las corrientes modernas para los artistas locales y el público local; la idea de que la creación artística moderna implicaba la manifestación visual de una personalidad original, dirigida a la apertura de la imaginación del espectador; la preservación de principios fundamentales del arte, por ejemplo, el de la creación artística como la visión de la naturaleza a través de una personalidad original; la aceptación del eclecticismo inherente a las diferentes corrientes del arte vanguardia, reconociendo que el impresionismo ya había dejado de ser un referente válido del mismo; la imposibilidad de un acercamiento al arte meramente intuitivo, sin un conocimiento previo; la formación del público como parte de las funciones de la crítica de arte, y la paradójica idea de que a pesar de que los artistas expositores no eran artistas de primera línea, sí representaban “la pintura francesa contemporánea”.

Imagen 19. Fotografías de la Exposición de Pintura Moderna Francesa



A la izquierda, fotografía titulada “*Dos de los más hermosos cuadros que se ven en el salón central de la exposición*” publicada en la revista *Cromos*, que revela la preferencia por el paisaje y por las escenas de género idealizadas. A la derecha, fotografía denominada “*Vista de la exposición, sala de pintura decorativa, constructorista y cubista*” publicada en la misma revista, que muestra el carácter “provincial” del montaje de la exposición, en especial, en el uso de materas y bancas de parque al interior de la misma.

El autor se presentó como un “modesto de simple amateur” y cumplió con el *habitus* del campo de evitar la confrontación directa entre los autores, usando fórmulas de galantería: “*Después de la brillante exposición técnica de Roberto Pizano, el más auténtico de nuestros pintores y artistas jóvenes y la erudita disquisición del señor Tavera, no me queda a mi más que el campo agradable aunque modesto de simple amateur que soy, para hablaros una vez más de la Exposición de Arte francés que hoy se clausura*”⁶².

Y más adelante enfatizó: “*El balance final es altamente satisfactorio porque se ha discutido, se ha atacado, se ha defendido, y en este nuestro medio en donde domina un tanto en materias pictóricas la pintura fácil, o lo que es muy semejante, la del regalo de matrimonio, se ha oído hablar de escuelas y tendencias nuevas, se ha discutido en torno al cubismo*”⁶³.

La doble legitimación de Roberto Pizano y Rafael Tavera —junto con el mismo Santos, los miembros protagonistas del Círculo de Bellas Artes— no solo como artistas, sino como críticos de arte dejaba claro la influencia del Círculo. En medio de este juego de intereses,

⁶² Santos, Gustavo. “*En la exposición de arte francés*”. En revista *El Gráfico Ilustrado*, No. 614 (9 de septiembre), 1922, p. 212.

⁶³ Idem.

Santos realizó un balance de la exposición, anotando el positivo carácter del debate que conmovía el provincialismo y precariedad del medio social del arte. Se resaltó entonces el espíritu renovador que implicaba la Exposición, respecto al “academicismo oficial”:

Más o menos se ha visto (...) cosas distintas de los paisajes agradables del señor Borrero o del señor Zamora y de los sagrados corazones del señor Acevedo (...). Esto sólo bastaría para convencernos de los buenos resultados de la Exposición francesa (...) para quien la haya visto de buena fe y no con la agresiva ignorancia que da el oficio cuando no se posee más que él sin espíritu alguno (...) ha venido a traer a los espíritus jóvenes, a un Díaz, a un Leudo, a un Pizano (...) sobre todo a los que no han tenido ocasión estar en contacto con otros medios pictóricos, una lección muy grande que aquí necesitamos y es la de la personalidad⁶⁴.

Santos reconoció, por una parte, el estado precario, el aislamiento y la desactualización del campo artístico y cultural y de los artistas nacionales, y por otra parte, una nueva generación de artistas preparados para renovar la escena artística en la que incluyó, entre otros, a Miguel Díaz Vargas, Coriolano Leudo y Roberto Pizano. En una velada crítica a la Escuela de Bellas Artes y a Ricardo Borrero Álvarez como director de la misma, se enfatizó la necesidad de abandonar ciertas actitudes estéticas —como la de defender el “buen oficio” como valor estético—, para insertarse en la modernidad artística mediante obras que manifestaran la subjetividad del artista y ampliaran los horizontes del arte. Santos concibió la creación artística moderna como una interpretación subjetiva de la realidad, observó el estado del arte moderno para vincularlo con el del campo artístico local y propuso cómo superar la situación crítica de la formación artística local:

Y así uno a uno la ven [la naturaleza] desde el fondo de su íntima personalidad (...) Si este aspecto de la Exposición francesa pudiera resultar trivial en París, aquí entre nosotros resulta supremamente interesante y útil y edificante. Aquí en donde nuestros pintores se forman (...) a pesar de la Escuela de Bellas Artes (...) podría decirse que obra de arte es el resultado del desarrollo muy intenso de la personalidad. De aquí que carezcan de tal carácter de obras de arte esa infinidad de cuadritos con que a diario nos regalan algunos pintores nuestros y que nos admiran por su actitud fotográfica. No es esa

⁶⁴ *Idem.*

exactitud fotográfica, que en ninguna de las obras expuestas aquí encontraréis, la que constituye una obra de arte, sino la visión personal que exagera y acentúa y deforma si es necesario, pero que alienta siempre una verdad superior y que habla al espíritu⁶⁵.

Santos consideró el proceso moderno de creación para establecer el conservadurismo y desactualización de la formación artística en la Escuela Nacional de Bellas Artes. No solo se trataba de una actualización y renovación de las prácticas pedagógicas del arte, sino de un relevo generacional impulsado —por el Círculo de Bellas Artes— que, posteriormente, convertiría a Roberto Pizano y a Rafael Tavera, como al mismo Santos, en figuras protagónicas del campo artístico. Al mismo tiempo, Santos reconoció la necesidad de la formación del “público del arte”, asumiendo el carácter provincial e ignorante del mismo:

No es el público indiferente a las cosas del arte; el público que las ignoraba (...) el que puede calificar una obra de arte (...) no deja de ser cómica la indignación de quienes sin más iniciación que los paisajes del señor Borrero, se permiten indignarse ante un paisaje de Ballande hoy uno de los pintores más apreciados en Francia. A la apreciación justa de la obra de arte se llega mediante un esfuerzo constante y tenaz al (sic) través de una iniciación rigurosa (...). ¿Por qué si no el desconcierto, estupor, la indignación con que se han recibido tendencias que hoy están ya consagradas en museos? (...) Hablo del impresionismo hoy ya catalogado dentro del clasicismo⁶⁶.

Una vez más, se enfatizó la desactualización estética tanto de los “paisajes del señor Borrero” —entonces director de la Escuela— como del mismo público, respecto a la tendencias modernas del arte. Asimismo, se enfatizó el anacronismo que implicaba no solo considerar el impresionismo como referencia del arte de vanguardia, sino ignorar las figuras de primera línea del arte francés. Si el arte moderno era una arte para iniciados, entonces, la función pedagógica de la crítica de arte como formación del público del arte resultaba imprescindible, reconociendo la reacción desmedida y negativa del mismo ante la exposición:

⁶⁵ *Idem.*
⁶⁶ *Idem.*

No conocemos hasta ahora sino dos actitudes (...) o la del aplauso incondicional ante lo que sabemos consagrado por públicos más o menos competentes como los que reciben aquí las obras de un Puccini (...) o la de la desconfianza absoluta, desconfianza un poco indígena, cuando a nosotros nos llega una nueva manifestación de arte a la cual no estamos acostumbrados (...). Yo he oído decir (...) que [la Exposición francesa] (...) está compuesta de artistas totalmente desconocidos en Francia, que es de artistas fracasados (...) una total ignorancia del movimiento de la pintura francesa del momento (...). En su casi totalidad, los expositores son figuras de segundo o tercer orden. Pero dentro de su esfera representan admirablemente el movimiento de la pintura francesa contemporánea (...). La única actitud posible de nuestro público (...) debería ser la de la curiosidad. Otra desentona, o lo que es peor, nos coloca en postura ridícula⁶⁷.

Una polarización que fluctuaba entre dos actitudes igualmente negativas, la primera, una actitud de servilismo cultural ante lo foráneo, debida a la propia incapacidad del público local para juzgar significativamente el arte fuera, o no, moderno, y la segunda, una actitud reaccionaria ante lo desconocido, debida a una desconfianza que operaba como una estéril idiosincrasia cultural. Aunque, resultaba paradójica la consideración de artistas de segundo y tercer orden como artistas de vanguardia, Santos trataba de persuadir al público sobre la necesidad de cambiar la actitud beligerante debida a su propia ignorancia sobre lo moderno que, finalmente, resultaba ridiculizándolo. Ante la imposibilidad de una apertura plena a “todas las locuras de la moderna escuela francesa”, Santos consideró que la posibilidad sensata era la de una actualización estética y una innovación formal, condicionadas por los aspectos “propios” del medio local: una actitud modernista o, más precisamente, modernizadora que no implicaba renunciar a la totalidad de los principios estéticos academicistas. De otra parte, las concepciones sobre el género de la pintura de paisaje y el papel de la representación de la figura humana revelan tanto el trasfondo academicista y clasicista del pensamiento estético del autor, como la imposibilidad de que se identificara con el principio vanguardista de ruptura de la tradición histórica del arte:

El paisaje no ocupó a los pintores sino cuando el cuerpo humano y sus múltiples expresiones no tuvieron para el artista ningún secreto (...) “el cuerpo humano es un

⁶⁷ *Idem.*

mundo pequeño” y la naturaleza sólo es posible comprenderla a través del hombre, su más perfecta expresión (...) nuestros pintores no han comprendido nuestra naturaleza, no la han sabido expresar, porque no han empezado por estudiar nuestros hombres (...). Cuando nuestros pintores (...) hayan estudiado nuestros hombres, hayan sabido ver a través del cuerpo nuestra alma, la naturaleza no podrá resistirse a su pincel y tendremos entonces paisajistas (...) que humanicen el paisaje, que le den vida propia, porque han llegado a comprender su alma, y no simples vistas frías e impersonales⁶⁸.

Santos estableció las serias limitaciones de las concepciones realistas e impresionistas sobre el género del paisaje, dado que se oponían a la ineludible mediación o idealización que reclamaba: un retorno del principio academicista del protagonismo de la figura humana, como objeto fundamental de la representación artística, y un requisito para que la pintura de paisajes alcanzara un nivel estético pleno. Así se reconocía la pertinencia estética y cultural del género pictórico del cuadro de costumbres o de las llamadas escenas de género, dado que eran géneros en los que se “humanizaba el paisaje”. Desde esta perspectiva, no resulta gratuito que —en la década del veinte— se consolidara el llamado neocostumbrismo, entre cuyos protagonistas estuvieron Roberto Pizano, Rafael Tavera y Coriolano Leudo⁶⁹.

En suma, la producción discursiva de Santos revela, claramente, la actitud de mediación ante el arte de vanguardia, basada en la imposibilidad tanto de la ciega aceptación, como de la total negación del mismo. Este reconocimiento implica considerar cuáles eran las posibles fuentes que posibilitarían, supuestamente, la actualización del arte nacional. Efectivamente, para Santos no era el arte de vanguardia, sino las corrientes modernistas francesas y españolas de finales del siglo XIX, dado que eran estas las que permitirían una actualización del arte nacional, sin comprometer, de manera alguna, el sentido y la función social presupuesta para el arte por parte de las élites, cuyos intereses representaba e interpretaba fielmente el Círculo de Bellas Artes. La crítica de arte de Santos fluctuó entre una “crítica estética del arte”, dirigida a la valoración de obras y al análisis de procesos de creación y recepción artística, y una “crítica cultural del arte”, dirigida a un

⁶⁸ Santos, Gustavo. “*En la exposición de pintura*”. En revista *Cultura*, No. 7, Vol., II, (7 de septiembre), 1915.

⁶⁹ En un artículo escrito en paralelo con la exposición de arte francés sobre la exposición retrospectiva de retratos de Epifanio Garay, Santos insistió sobre la importancia estética y artística del retrato, reiterando la concepción del dominio de la figura humana como base del academicismo. Cfr. Santos, Gustavo. “*Un maestro de la pintura: Garay*”. En Revista *El Gráfico*, 12 de agosto de 1922.

diagnóstico general en el que se criticaba la baja legitimidad social del arte y la cultura, sin cuestionar el carácter elitista y socialmente excluyente de los mismos. Asimismo, fluctuó entre la posibilidad de anunciar la necesidad de apertura a lo moderno y los presupuestos estéticos y artísticos academicistas que, supuestamente, posibilitarían esta apertura. En este sentido, la apertura a lo moderno, propuesta por Santos, no puede tomarse literalmente.

CONCLUSIONES

El análisis de los fenómenos de la crítica de arte entre 1886 y 1922 revela múltiples consideraciones en tres áreas del conocimiento artístico: la historiografía de la crítica de arte, la historia de la crítica de arte y la historia del arte, revelando la imposibilidad de reducir la reflexión historiográfica de la crítica de arte a la mera teorización sobre el posible sentido y la manera de historiar, o no, estos fenómenos.

En términos de la historiografía de la crítica de arte, las implicaciones son múltiples, sin que de ello se derive aquí una propuesta metodológica acerca de cómo historiar los fenómenos de la crítica de arte, en términos de una narrativa omnicomprendiva que presuponga la unidad y coherencia tanto de los supuestos teóricos de las perspectivas de análisis y de las hipótesis de investigación, como de los mismos fenómenos a considerar. Por el contrario, el desarrollo de la investigación ha probado la imperativa necesidad de hablar de experiencias de la crítica de arte, y no de los intentos y/o desarrollos parciales de modelos normativos sobre lo que es y *no* es la crítica de arte.

En consecuencia, la indagación no se dirigió ni a las intenciones de quienes ejercieron la crítica de arte ni a las declaraciones metodológicas sobre la crítica de arte, aunque algunos autores las hicieran. Así, la discusión sobre la historicidad de la crítica de arte dejó de ser meramente intelectual, epistemológica y/o metodológica, para convertirse en una discusión histórica: no se discutió en términos hipotéticos de conceptos, teorías, modelos y métodos, sino en términos de experiencias—incluso aquellas que resultaron insuficientes y/o fallidas— concretas, identificadas con los aquí llamados fenómenos de la crítica de arte.

La relación entre discursos, funciones y contextos específicos resultó clave para el reconocimiento de la historicidad de estos fenómenos. Aunque, estos últimos implicaron estos discursos, no se limitaron a ellos, pues involucraron la totalidad tanto de los agentes como las instituciones y los circuitos del campo del arte. En ese sentido, se reveló la necesidad de pensar no solo *qué* se decía, sino *quien, donde y para qué* se decía. Esta forma de indagar más allá del “contenido” de los discursos resultó significativa cuando

surgían interrogantes del tipo: por qué el crítico se dirigía al “público del arte” cuando, al mismo tiempo, reconocía que este público no había legitimado socialmente el arte; cuál era el sentido de la expresión de las “gentes de buen gusto” cuando el crítico se estaba dirigiendo a personas que, en su gran mayoría, no habían educado la sensibilidad estética; y cuál era el sentido de la afirmación acerca de que el “cubismo era una aberración artística que no admitía definición”, pronunciada por Roberto Pizano, una de las figuras más autorizadas del campo artístico de la década del veinte.

Si bien resulta imprecisa, teóricamente, la noción ampliada de crítica de arte, aquí propuesta, ha permitido “hacer justicia” al devenir histórico de los fenómenos de la crítica de arte, posibilitando el reconocimiento de prácticas discursivas que habían sido descalificadas como crítica de arte o, en el mejor de los casos, consideradas como un estado preliminar que debía conducir, posteriormente, a un estado final o verdadero de la crítica de arte identificado con la crítica moderna de arte. A cambio de partir del “deber ser” de la crítica de arte, el análisis histórico se orientó a qué “había sido” la misma, considerando los valores, las nociones y los presupuestos estéticos propuestos, específicamente por cada discurso, y estableciendo la función que adquirieron, al responder a las necesidades concretas del contexto sociocultural. Dicho de otro modo, se ha partido “desde abajo”—el sustrato que conforman estas prácticas discursivas concretas—, y no de un modelo de crítica de arte que, supuestamente, serviría de referencia fija al momento de interpretarlas históricamente, advirtiendo que estas prácticas no constituyen un “sustrato objetivo” sobre el cual descansa el “sustrato subjetivo”, el de la interpretación sobre su valor histórico.

Esta noción ampliada de crítica de arte no tuvo un carácter excluyente apto para responder acerca de qué producciones discursivas no habían sido crítica de arte, sino uno incluyente apto para responder acerca de qué producciones discursivas habían operado como crítica de arte, más allá de las definiciones teóricas y metodológicas de la misma, como de las mismas intenciones de los autores. De este modo, se logró la consideración histórica de un amplio espectro de discursos que funcionaron como crítica de arte —al responder a necesidades socioculturales del medio— que antes habían sido descalificados.

Lo anterior implicó, historiográficamente, la reconfiguración del objeto de estudio de la historiografía de la crítica de arte, al considerar las prácticas discursivas como fenómenos socioculturales, consistentes en la relación entre los objetos (los discursos “como tal”), los sujetos que los elaboraron (los “críticos de arte”), los sujetos que los consumieron (el llamado “público del arte”) y los respectivos contextos—incluidos los circuitos y las instituciones del arte— en los que tuvieron lugar socioculturalmente.

Esta concepción fenoménica de la crítica de arte conlleva la relación recíproca entre las funciones, los discursos y los contextos de la crítica de arte. Si el arte es un fenómeno sociocultural y la crítica es otro fenómeno sociocultural acerca del mismo, entonces, la crítica de arte es ella misma un fenómeno acerca de otro fenómeno sociocultural. Esta concepción permitió y, más precisamente, obligó a la constante reconfiguración del objeto de estudio dado que está llamado a cambiar constantemente por la variabilidad intrínseca tanto de los discursos, como de las respectivas funciones y contextos donde operaron socioculturalmente. En últimas, se trató de un giro historiográfico del objeto de estudio, desde los discursos, a los fenómenos de la crítica como objeto de estudio de la historia de la crítica de arte que supera la “cosificación”—como realidades que se agotan en sí mismas— de los discursos de la crítica de arte.

Asimismo, se superó la tendencia a pensar esta historia de la crítica de arte en términos de los contenidos culturales y estéticos de los discursos, para pensar en términos de experiencias socioculturales concretas, sin presuponer un modelo normativo de la crítica de arte. Si la historia del arte realiza un juicio histórico y uno estético que implica, respectivamente, la función y el funcionamiento de la obra de arte, la historia de la crítica de arte realiza un juicio histórico y uno estético cultural de los discursos de la crítica de arte. Si bien, este juicio histórico se dirige a establecer si el discurso funcionó al responder a las demandas del contexto socio cultural, este juicio estético cultural se dirige tanto a la operabilidad interna de los discursos en términos de contenidos, ideas presupuestos y valores estéticos, como a la inserción de los mismos en el campo general de la cultura.

De manera similar, la noción de indicio resultó importante, al valorar históricamente los fenómenos de la crítica de arte. Mediante la lectura de los indicios —por ejemplo, el habitus

de la crítica de arte como indicio de configuración del campo artístico, el catálogo de la exposición como un indicio del objetivo y los alcances de la misma o las exposiciones consideradas como indicios del campo artístico y de la crítica de arte— se posibilitó la inferencia o deducción de aspectos importantes de las realidades sociales que se requería reconstruir, al interpretar y valorar los fenómenos de la crítica de arte más allá de la intención y/o la conciencia de los mismos protagonistas. Esto último permitió prescindir de las intenciones de los sujetos socioculturales, para concentrarse en las relaciones y los efectos de los fenómenos considerados.

La noción de evento o acontecimiento también resultó epistemológicamente significativa, pues posibilitó el conocimiento de la particularidad de los fenómenos de la crítica de arte, evitando el riesgo de agotarlos en lo meramente contingente, irrepetible y arbitrario que no puede ser relacionado con nada aparte de él mismo. De otra parte, la consideración de las cinco exposiciones como eventos permitió la construcción historiográfica del periodo considerado entre 1886 y 1922, mediante un primer evento considerado como hito fundacional del mismo; la consideración de tres eventos como reflejo de la constancia de un corpus de supuestos culturales y prácticas artísticas identificadas con el academicismo, y un último evento que reveló una fisura sociocultural en la que se marca el comienzo del fin de este último. Así, se reconocieron las exposiciones como una red de variables y circunstancias socioculturales. Si bien, esta red no fue la causa efectiva, tampoco se puede entender la significación sociocultural de la exposición sin considerarla.

La noción de contexto resultó importante al posibilitar la consideración de los elementos —de orden político, económico, social y cultural— que, en las respectivas temporalidades de las cinco exposiciones, resultaron más influyentes en la definición de las cambiantes posibilidades y límites del campo artístico y cultural. Este sentido del contexto evitó que el mismo se convirtiera en un impreciso conjunto de generalidades que, en la interpretación, operaría como un “telón de fondo” delante del cual sucederían los fenómenos de forma autónoma. Este tipo de consideración aumentó la capacidad interpretativa y explicativa del contexto, sin olvidar que la influencia de los elementos del mismo, antes mencionados, no se consideró en términos de un determinismo sobre el campo artístico y cultural. Igualmente, la noción de especificidad —entendida como la relación dialógica entre lo particular y el

contexto— resultó significativa al momento tanto de reconocer aquella red de relaciones, como de renunciar a las explicaciones causales de los fenómenos sociales. El contexto dejó de ser tanto el “telón de fondo” mencionado, como una “ilustración” sobre unas generalidades que complementaban la interpretación histórica de los mismos, y se convirtió en una variable estructural de esta interpretación. En suma, las nociones de indicio, evento, contexto y especificidad posibilitaron la interpretación de la especificidad y el valor individual, es decir, la interpretación histórica de los fenómenos de la crítica de arte considerados.

De otra parte, el planteamiento de las relaciones dialógicas no correspondió a una decisión metodológica, sino a la imposibilidad epistemológica de buscar las causas y/o las determinaciones de los fenómenos sociales estudiados. Es el caso de la reciprocidad de las relaciones tanto entre las prácticas creativas, políticas y discursivas del arte como entre discursos, funciones y contextos. Igualmente, se demostraron las posibilidades interpretativas de nociones como la de legitimación social del arte y la del público del arte que revelaron cómo la inserción social del arte correspondió más a prácticas sociales, que intuitiva y gradualmente se fueron consolidando, que a un momento ideal en el que las élites reconocieron las posibilidades socioculturales del arte, integrándolo a su cotidianidad social. En últimas, se trató de nociones y relaciones dirigidas a tener siempre en mente la naturaleza sociocultural del arte y la crítica de arte, como a enfatizar el proceso en que la misma se definió —a pesar de las respectivas dudas, los retrocesos, las posibilidades anunciadas no concretadas y los avances parciales— como un campo de producción simbólica que buscaba su propia identidad y autonomía.

Dentro de este espíritu dialógico de la interpretación histórica, la noción de campo permitió el reconocimiento de la crítica de arte como un espacio de temporalidad de acción, en la que se ponían en juego factores políticos, económicos, sociales y culturales de diversa índole, continuamente cambiantes por principio. Esta noción señaló la intrínseca interrelación entre los campos de producción social, como la necesidad de relativizar la autonomía de los campos, incluida la de los culturales. En la interpretación histórica, lo anterior evitó el riesgo de que esta autonomía se convirtiera en un valor abstracto ideal o en

una condición que, finalmente, se alcanzó en un proceso considerado de manera progresista.

La relación recíproca entre las prácticas políticas, creativas y discursivas del arte resultó especialmente significativa. A manera de ejemplo, esta relación ayudó a entender la naturaleza y proyección del debate sobre el impresionismo, en 1904, en el que las posibilidades teóricas anunciadas en las prácticas discursivas no se transformaron—o lo hicieron muy limitadamente— en nuevas posibilidades creativas. También ayudó a entender los casos en los que las prácticas discursivas adquirieron una dimensión de confrontación política, como en los casos de las exposiciones de 1899, 1910 y 1922.

El comportamiento de los fenómenos de la crítica de arte estudiados implicó renunciar a la unidad y la coherencia, como a la posibilidad de una explicación causal. En otras palabras, a la omnicompreensión de los fenómenos mediante una narrativa cuyos presupuestos formales, lógicos y conceptuales podían establecerse *a priori*. De este modo, los fenómenos, epistemológicamente, ya no ilustraban, ejemplificaban, representaban, demostraban o probaban nada, aparte de que eran experiencias concretas cuya especificidad requería ser establecida históricamente. Entonces, no se requería forzar los fenómenos para convertirlos en instrumentos de comprobación, casos y/o ejemplos de presupuestos, conceptos y/o teorías. Esta instrumentalización es el caso de considerar ciertos fenómenos de la crítica de arte como tempranos antecedentes de la crítica moderna, interpretar el debate del impresionismo como inicio de la crítica moderna del arte o considerar la crítica literaria como un antecedente fallido de la “verdadera” crítica de arte.

Adicionalmente, se avanzó historiográficamente en la superación de los llamados historicismos, positivismos y determinismos que han dominado en la historiografía de la crítica de arte. Respecto a estos historicismos, en el de considerar bajo una misma narrativa un conjunto de fenómenos de la crítica de arte, bajo supuestos teóricos y culturales como el de autonomía del arte, en un momento sociocultural en el que se imponía una función moral del arte. Respecto a los positivismos, en la tendencia a considerar los discursos en sí mismos como un sustrato objetivo de la historia de la crítica de arte, sobre el cual,

eventualmente, sobreponer un sustrato subjetivo, la interpretación y valoración de los mismos. Y respecto a los determinismos, en la tendencia a considerar la crítica moderna de arte como la “verdadera crítica” hacia la cual deberían tender las demás formas que adoptara la crítica de arte.

A pesar de las dudas, los retrocesos y los avances parciales, la crítica de arte entre 1886 y 1922 intentó definirse como un campo de producción simbólica que buscaba tanto su propia identidad como autonomía. Así, se avanzó en la superación crítica de una temporalidad lineal o sincrónica de los fenómenos de la crítica de arte, como cuando se pensaban ciertos fenómenos como antecedentes de un estado posterior superior, obviando el carácter no lineal, diacrónico y dialógico propio de los fenómenos sociales. Fue el caso de la relación entre la legitimación social del arte y las élites: el arte se legitimó socialmente cuando las élites lo legitimaron, pero ellas mismas se legitimaron al legitimar el arte.

Partiendo siempre de los fenómenos específicos, se llegó a generalizaciones de corto y mediano plazo, mediante inducciones, no conclusiones en sentido lógico, que contribuirán — en conjunto con las generalizaciones de otras investigaciones epistemológicamente similares— tanto a formular generalizaciones de mayor alcance, como a revisar los contenidos históricos y los presupuestos historiográficos de la historia del crítica de arte en el país. Al mismo tiempo, se evitó el “riesgo positivista” de considerar las investigaciones microhistóricas como un conocimiento parcial “objetivo” que, sumado al aportado por investigaciones similares, terminaría en un conocimiento total de la crítica de arte concretado en estudios macrohistóricos. También, se reveló la necesidad de seguir reduciendo la escala de observación en consideraciones microhistóricas aún más restringidas espacio temporalmente, por ejemplo: eventos menos distanciados en el tiempo, discursos más contemporáneos entre sí, discursos de un solo autor o de autores similares, definición de contextos artísticos y culturales a escalas más locales, y/o limitación de discursos a partir de problemáticas temáticas y/o fuentes específicas.

A pesar de la resistencia contemporánea a formular las narrativas de larga duración, se siguen requiriendo investigaciones de largo plazo sobre la crítica de arte el país, de tal manera que resulte posible confrontar, entre sí, los resultados en el ámbito del conocimiento

histórico de las investigaciones de largo, mediano y corto plazo. En otras palabras, se supone una relación de complementariedad y continua confrontación entre los respectivos resultados, y no una suma positivista de conocimientos parciales en una supuesta totalidad. De acuerdo con el estado del arte de la historiografía de la crítica de arte en el país, se ha avanzado mucho más a mediano y corto plazo, de tal modo, que las investigaciones de largo plazo siguen siendo una tarea pendiente, sin que esto signifique necesariamente una pretensión de omnicomprensión.

De otra parte, se reconoce la problemática que implica —como en toda investigación histórica— la crítica de fuentes en términos de verificación, representatividad estadística y variabilidad de tipos de fuentes. En el levantamiento del corpus documental de la primera y la segunda exposición, se intentó cumplir con estos tres criterios. Sin embargo, el absurdo crecimiento de este corpus documental tornó insostenible esta crítica de fuentes, dada la imposibilidad tanto de revisar rigurosamente la totalidad de los documentos encontrados hasta ese momento, como de establecer criterios coherentes de clasificación.

De manera similar, el corpus de la bibliografía que sirvió para caracterizar el contexto debió ser limitado, de tal manera que resultara lo más precisa posible la descripción y ponderación de los aspectos políticos, económicos, sociales y/o culturales ideológicamente más relevantes en la definición de las posibilidades y límites del campo artístico, intentando maximizar la capacidad explicativa del mismo. En la caracterización de estos contextos ideológicos, se siguió un criterio similar al de la crítica de fuentes mencionada, ante la imposibilidad de agotarlos exhaustivamente. A manera de un primer ejemplo, respecto a la primera exposición se consideró: la validación social del arte como un desafío cultural para las élites, el proyecto político de La Regeneración como agente y efecto del campo artístico, la fuerza ideológica de la noción de civilización, el consumo del arte y la cultura como instrumentos de legitimización y distinción social, el comienzo del reconocimiento del papel político del arte y la cultura, y la invención del mito de un gusto “propio” de las élites. Y a manera de un segundo ejemplo, respecto a la quinta exposición se consideró: el proceso final de la orientación de la élites y del Estado a la producción moderna industrial y al capitalismo moderno, el dominio de un nuevo hispanismo y del llamado fenómeno de la españolería, un proceso de reconfiguración del campo artístico en términos de las

instituciones, los circuitos y la crítica de arte, y un cambio de la estructura social del arte y la cultura que implicó el comienzo del final del academicismo.

En conclusión, el proceso mismo de la investigación forzó el cambio de los criterios de la crítica de fuentes, a pesar de que la concepción inicialmente microhistórica de la misma, supuestamente, facilitaría esta crítica. Finalmente, los criterios que terminaron primando para esta crítica fueron: un número mínimo de entre tres y cinco autores por cada exposición, de tal manera, que resultaran representativos de la producción discursiva generada por cada exposición; la consideración de discursos que revelaran la variabilidad y diversidad de funciones sociales de la crítica de arte; la introducción de diversos formatos de discurso (balances de exposición, traducciones, respuesta a convocatorias, discursos de inauguración o de clausura o el “formato convencional” de ensayo) para aumentar el nivel de representatividad de las fuentes elegidas, y la elección de discursos con contenidos estéticos más consistentes como exposición razonada sobre aspectos específicos estéticos, culturales, sociales y/o políticos. No obstante, estos criterios no se formularon *a priori* como un requerimiento metodológico, sino que fueron surgiendo en el proceso mismo de investigación.

A pesar de que se trabajó, exclusivamente, a partir de cinco eventos concretos, las cinco exposiciones mencionadas, la temporalidad de los mismos reveló que se trató de una investigación de mediano plazo, no solo en términos cronológicos de las casi cuatro décadas que separa el primer evento del último, sino del nivel de las inferencias que se han derivado de esta investigación, como se expone a continuación en las consideraciones sobre la historia de la crítica de arte y la historia del arte. De otra parte, esta consideración de mediano plazo fue resultado de la coherencia interna que demostró el periodo entre 1886 y 1922, de tal manera, que una consideración de menor plazo hubiera implicado la fragmentación arbitraria de este periodo como periodo histórico.

El conjunto de los resultados reveló la necesidad de dar continuidad a la revisión de los prejuicios, sobregeneralizaciones e imprecisiones que han prevalecido, hasta hoy, sobre la historia de la crítica de arte. Entre ellas se incluyen las posiciones ortodoxas —en el sentido

literal—de los mismos críticos de arte, dado que aún no es claro si obedecen a un anacronismo metodológico sobre lo que es la “verdadera” crítica de arte o a intereses propios. Se requiere, específicamente, reevaluar las siguientes presunciones, generalizaciones y/o imprecisiones: la inexistencia generalizada de rigor conceptual y teórico, la falta generalizada de autocrítica entre quienes ejercían la crítica de arte, la pérdida o la falta de la autonomía de campo de la crítica de arte respecto al campo político, y, la desactualización de los críticos locales respecto a las fuentes europeas, en términos de las prácticas creativas y discursivas. La necesidad de esta reevaluación se revela, en especial, en la producción discursiva de autores como Jacinto Albarracín, Baldomero Sanín Cano y Rafael Tavera, más allá de la precisión histórica y conceptual de los respectivos discursos.

La construcción de la conciencia histórica sobre las prácticas de la crítica de arte no se agota en una pretensión intelectual de tipo meramente historiográfico. Por una parte, se dirige a cuestionar la situación contemporánea de la crítica de arte en la que, recurrentemente, se esgrime la hipótesis sobre la desaparición de la misma como reflexión contemporánea del arte, sin que se trate de una actitud de añoranza en el presente por un modelo ideal de crítica de arte, que operó satisfactoriamente en el pasado y que se quiere resucitar en el presente, ni de un nuevo debate intelectual e intelectualizante sobre las posibilidades, límites objetivos y fundamentos teóricos de una crítica contemporánea del arte. No se niega la importancia de este tipo de debate, sino la imposibilidad de reducirlo a términos meramente epistemológicos, indiferentes a la realidad histórica. Los resultados de esta investigación muestran la posibilidad de formular hipótesis históricas de tipo político acerca de esta desaparición, basadas en la pérdida de la autonomía de la crítica de arte como campo de producción socio cultural, y la incapacidad de la misma para responder a las necesidades contemporáneas del medio artístico y cultural contemporáneo. Asimismo, muestran la posibilidad de formular instrumentos historiográficos que aportarían a la construcción de la historia crítica de la crítica de arte en el país.

Esta investigación no intentó agotar, sino revelar la complejidad social, cultural y estética de los fenómenos de la crítica de arte considerados que requiere seguir siendo investigada tanto en términos microhistóricos como macrohistóricos. De manera similar, se

requiere realizar investigaciones de nivel medio y macrohistórico sobre la crítica de arte, de tal manera que las generalizaciones y conclusiones obtenidas a nivel microhistórico sean confrontadas en estos niveles.

En suma, el objeto de estudio de la crítica de arte conformó una problemática en el sentido dado a este término en la sociología del arte de Pierre Francastel. Cada vez que se piensa la historicidad de la crítica de arte se vuelve, indefectiblemente, al problema de la definición de la naturaleza, el sentido y la función social de la misma: no se puede estudiar la historicidad del objeto de estudio —la crítica de arte— sin problematizarlo indefinidamente. De lo que se trata historiográficamente no es de teorizar mediante formulaciones generales, que no se han verificado en todos los niveles de observación e interpretación histórica y que frecuentemente han sido resultado de la “acomodación” de los fenómenos a presupuestos formulados *a priori*; por el contrario se privilegió la interpretación y valoración, a cambio de la explicación de los mismos en términos teleológicos, causales y/o determinativos. Si se entiende esta interpretación como la construcción de sentido de los fenómenos concretos de la crítica, en relación recíproca con los contextos políticos, sociales y culturales, se deriva necesariamente en una valoración de estos fenómenos, entendida como la elección de aquellos fenómenos con mayor nivel de influencia sociocultural. En cualquier caso, se trató tanto de detectar el carácter específico, complejo, fragmentario, contradictorio y dialógico de los fenómenos estudiados, como de establecer la especificidad histórica de los mismos.

El estudio de los fenómenos de la crítica de arte ha revelado múltiples conocimientos históricos sobre la naturaleza y el comportamiento social de la misma entre 1886 y 1922. Se ha descubierto que la complejidad de la consideración de la aquí llamada crítica moderna del arte radica en la imposibilidad de considerar tanto qué se cumplió del todo, como qué no se cumplió en ninguna medida. De cualquier manera, la aceptación de este modelo moderno— como la de cualquier otro— implicaría la negación de la historicidad de la crítica de arte.

A pesar de que las investigaciones de Álvaro Medina, Carmen María Jaramillo, Ruth Nohemí Acuña y William López Rosas reconocen la historicidad intrínseca de los procesos de la crítica de arte, no abandonan del todo la tendencia a identificar estos procesos con el gradual alcance de la autonomía aún identificada con la crítica moderna de arte. Esto prueba

la pertinencia de seguir buscando no nuevos modelos, sino nuevas concepciones de la crítica de arte que respondan a los procesos históricos de los contextos, y no a presupuestos abstractos sobre lo que es y no es la crítica de arte.

Queda clara la imposibilidad de pensar los procesos de la crítica de arte en términos teleológicos e historicistas como cuando se les conciben como el camino hacia la crítica moderna de arte. De este modo, las intuiciones innovadoras sobre la necesidad de una definición de los objetivos, los criterios y los procedimientos de la crítica de arte, por parte de personajes como Jacinto Albarracín, Baldomero Sanín Cano o Gustavo Santos, requieren ser reevaluadas ante el riesgo de sobrevalorarlas historiográficamente. Ya no resulta posible considerarlas como “tempranos antecedentes” de una crítica moderna de arte, sino como fenómenos socioculturales que demuestran el carácter complejo de la construcción social del campo de la crítica de arte con sus contradicciones, avances parciales y retrocesos.

Se ha revelado, además, la necesidad de precisar formalmente la concepción ampliada de crítica de arte propuesta al inicio de este texto, sin que ello derive en una definición teórica de la misma. En efecto, se puede considerar que, entre 1886 y 1922, se constituyó, gradualmente, una forma híbrida de crítica de arte que, aunque no era identificable con la llamada crítica moderna de arte, tampoco era totalmente diferente. En esta forma híbrida confluyó lo que podría llamarse una “crítica estética” con una “crítica cultural”. Esta convergencia no implicó una definición metodológica y/o teórica, sino más bien, una “flexible fluctuación” de la orientación de los discursos individuales entre las mismas.

Se requiere precisar los presupuestos y los objetivos de cada una de estas dos formas de crítica que constituyen esta forma híbrida de crítica de arte. Por una parte, esta “crítica estética” se orientaba, mayoritariamente, a la valoración estética de obras de arte, la recepción artística en otras ocasiones, y la creación artística en otras ocasiones aún menos frecuentes. No obstante, estas valoraciones no se realizaban a partir de criterios, valores y conceptos propios del campo del arte, sino a partir tanto de los contenidos y presupuestos de la aquí llamada “teoría tácita del arte”, como de las motivaciones e intereses estéticos de cada crítico de arte. Y por otra parte, esta “crítica cultural” resultaba diletante y circunstancial, pues podía interesarse en cualquier momento por cualquier aspecto del arte y

la cultura, elaborando propuestas eclécticas sobre problemas relativos a la inserción, función, significación y/o configuración social del arte y la cultura. A manera de ejemplo, la construcción del “público del arte” —aparentemente era un problema de recepción artística “propio” de la crítica estética mencionada—, terminaba siendo un problema de esta crítica cultural, dada la falta de legitimación e inserción social del arte reconociendo, en el fondo, que este público era realmente una “comunidad imaginada”.

El comportamiento sociocultural de los fenómenos ha revelado la necesidad de relativizar la autonomía tanto del campo artístico como de la crítica. Si la autonomía del campo se entiende como la capacidad del mismo para determinar internamente lo qué es y no es propio del campo en un momento sociocultural determinado, entonces, esta autonomía es siempre una continua construcción ante la imposibilidad de una definición última al respecto. Este carácter relativo de la autonomía del campo implica reconocer la manera en la que las prácticas creativas, discursivas y políticas—aunque de manera no progresiva y subrepticamente— avanzaron en esta dirección. No se trató de una decisión consciente, a la manera de un proyecto, sino más bien de un proceso en el que los sujetos del campo artístico —los agentes— intuyeron la necesidad de relativizar la autonomía del campo que ellos mismos estaban configurando. De lo que se trataba era de operar en una realidad sociocultural dominada, por una parte, por la instrumentalización ideológica del arte y la consecuente pérdida de la poca autonomía ganada entonces para el campo artístico, y por otra parte, por la posibilidad de acentuar la autonomía del mismo y perder la poca legitimación social del arte hasta entonces ganada. Igualmente, si la corrección moral era una condición *sine qua non* de cualquier contenido artístico, esta autonomía solo podría ser relativa. Si se aceptaba la concepción clasista y elitista del arte como el imperativo de responder al “buen gusto” de las élites, esta autonomía no podría ser de otro modo. En pocas palabras, la crítica de arte constituyó gradualmente un campo—en el que existía por principio una cierta autonomía—y se convirtió en una mediación entre el Estado y un sector muy determinado de la sociedad, dado el carácter elitista y clasista del arte y la cultura.

Asimismo, la legitimidad del crítico de arte no se basaba en su carácter profesional, como tampoco en la existencia de unas teorías propias del arte en sus valoraciones y análisis, pues estas presunciones proceden de una concepción moderna de la crítica de

arte. Dado que no existía en el contexto local una clara diferenciación de los campos de producción cultural, esta legitimidad se basaba más bien en el estatus social, la cultura general y/o la corrección moral de quien ejercía la crítica de arte. Así, carecía de sentido la diferencia entre un crítico de arte “profesional” y un sujeto socioculturalmente legítimo para ejercer la crítica de arte en un momento dado.

Un factor cultural fundamental del proceso de configuración sociocultural del campo artístico y del campo de la crítica de arte fue la particular relación entre modernización, modernismo y modernidad. A diferencia de los contextos europeos y norteamericanos, en el caso colombiano no se verificó la reciprocidad entre estos tres elementos del fenómeno de lo moderno solamente hasta la década de los treinta del siglo XX.

En primer lugar, si la modernización se entiende como la incorporación a la producción de la maquinaria, la tecnología y la técnica, resultado del conocimiento científico moderno, entonces, los antecedentes de la misma pueden situarse a finales del siglo XIX, reconociendo que se trataba de una incorporación muy parcial. No obstante, la identificación entre la producción y la producción industrial, prueba de una modernización plena, solo se verificó cuatro décadas más tarde en algunos sectores. Aunque es el aspecto más fácilmente reconocible del fenómeno de lo moderno, la modernización es el que también produce la mayor cantidad de equívocos, al asociarlo mecánicamente con la modernidad y el modernismo. En efecto, se puede modernizar en unos aspectos un campo, sin que ello permita inferir el modernismo y la modernidad del mismo.

En segundo lugar, si el modernismo se entiende como la manifestación y representación visual y/o plástica de la vida bajo las condiciones de lo moderno, los antecedentes del mismo —como lo ha revelado el análisis de las producciones discursivas— pueden situarse dentro de la misma institucionalización del academicismo a finales del siglo XIX. No obstante, si se requiere verificar una ruptura —a la manera de las vanguardias históricas— de la tradición con unos lenguajes visuales y plásticos que manifiesten y expresen la condición local de lo moderno, el proceso se extiende hasta finales de la década del cuarenta del siglo XX, pues esta ruptura no se verifica en las actitudes

modernistas de la década del treinta y del cuarenta. Se generó la ecléctica posibilidad de adoptar una actitud modernizadora —en el sentido de introducir cambios no estructurales— mediante una actitud “modernista” de actualización e innovación de la tradición, pero no una actitud moderna de radical ruptura.

Y en tercer lugar, si la modernidad se entiende como la condición de la vida individual y social bajo la condición de cambio permanente y la secularización generalizada de todas las esferas de la vida, entonces, el proceso se extiende en Colombia, incluso más allá de la década del treinta del siglo XX, cuando finalmente se logra la secularización del Estado, y la Iglesia deja de ser una instancia de control político, de tal manera, que la sociedad pudiera entrar en una condición de cambio permanente, limitando —al menos nominalmente— toda forma de conservadurismo y tradicionalismo. En los anteriores términos, la modernidad como elemento estructural de lo moderno es aún más tardía que los procesos de modernización y modernismo antes mencionados.

Aunque las anteriores periodizaciones puedan resultar imprecisas, se reconoce que la reciprocidad entre modernización, modernismo y modernidad, como condición fundamental del fenómeno de lo moderno, solo comenzó a verificarse a partir de la década del treinta del siglo XX. Esta reciprocidad no puede ser verificada entre 1886 y 1922, aunque se puedan reconocer la presencia de aspectos aislados de alguno de estos tres elementos: no existieron entonces las condiciones requeridas para el fenómeno de lo moderno.

Este reconocimiento implica objetar el supuesto de que el academismo, en un momento sociocultural puntual, fue reemplazado por el modernismo. Se trató más bien de un complejo entrelazamiento que problematiza, por principio, la diferenciación entre academicismo y modernismo. Se observa —entre 1886 y 1922— que los procesos de actualización estética e innovación formal se generaron al interior del mismo academicismo, aunque siempre bajo el precepto de conservar intacta la estructura social del arte. Fue una actualización que permitía dar un “toque de modernidad” o una aparente “modernización” al academicismo, en un medio que se reconocía, a sí mismo, como precario y conservadurista: una renovación formal, estilística y/o temática que evitaba el peligro del anacronismo,

reconociendo los valores de la novedad y la actualidad, sin que ello significara una revolución en estricto sentido. En otras palabras, entre 1886 y 1922, al interior del academicismo se verificaron algunos cambios no estructurales, en los que el sentido y la función del arte se preservaban como medios de distinción, legitimación y exclusión social.

En últimas, entre 1886 y 1922 lo que se reconoce es una modernización del arte y la cultura, mediante un limitado modernismo y la imposibilidad de una modernidad en medio de un conservadurismo no solo estético y cultural, sino también social, caracterizado por una recalcitrante resistencia a cambiar una estructura social que aún añoraba el orden señorial. En este sentido, la fundación final de la Escuela de Bellas Artes, en 1886, y la apertura de la cátedra de paisaje en la misma, en 1894, serían indicadores de una modernización de las artes. Asimismo, se reconoce una actitud modernista en la introducción de actualizaciones estéticas e innovaciones artísticas tomando ciertos aspectos de las corrientes modernistas europeas de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Así, la supuesta influencia del impresionismo, la ampliación de los valores estéticos más allá de lo bello y la recreación de los géneros pictóricos a nivel local serían muestra de un modernismo en el arte. No obstante, no puede reconocerse una actitud moderna en el sentido tanto de una radical ruptura con la tradición histórica del arte, como de un cambio en la estructura social del arte y la cultura.

Aunque teórica, formal y lógicamente son desestimadas, las actitudes eclecticistas en los procesos culturales deben ser reevaluadas, pues resultan operativas al responder al medio sociocultural en el que encuentran su operabilidad. Se entiende el eclecticismo —no identificable con el sincretismo como fusión de diversos elementos culturales en una realidad cultural— como una forma de selección en la que se escogen, sin considerar la congruencia de las fuentes, los elementos que en un momento dado permiten responder a una necesidad concreta y puntual de un momento sociocultural específico. Esta selección no se realiza en términos de debates teóricos intelectuales, sino en términos de acciones en los que los ensayos, dudas, avances parciales y retrocesos resultan naturales.

Las soluciones eclecticistas no son resultado de la lógica racional del proyecto en el sentido del establecimiento racional de las variables, los pesos relativos de cada una de las

mismas y la solución futura de un problema. Son resultado de la experimentación, la intuición, la sensibilidad y la imaginación de los sujetos reaccionando, puntualmente, ante los problemas y los desafíos culturales concretos. Este tipo de soluciones se caracteriza por: la imposibilidad del sectarismo, radicalismo y/o dogmatismo, una definitiva tendencia a la conciliación, la tolerancia y la moderación; la búsqueda de criterios de verdad que justifican las propias posiciones, sin excluir la posibilidad de otras posiciones; la búsqueda de la armonía como una nueva relación satisfactoria entre elementos que, considerados de manera individual, parecen discordantes entre sí; la operabilidad al momento de responder a situaciones sociales contradictorias, ambiguas y/o nuevas; y, una resistencia al debate teórico, la justificación abstracta y/o la formalización de las propuestas a cambio de la presentación de resultados y experiencias concretas. Bajo esta consideración del eclecticismo, resulta posible entender históricamente las propuestas eclecticistas locales en la relación entre el modernismo y el academicismo. Las soluciones eclécticas eran las idóneas para responder a la pretensión de conciliar el academicismo, como sistema normativo, con el modernismo: eran las soluciones aptas para responder a la contradicción tanto de modernizar el academicismo como de academizar el modernismo.

Históricamente, resulta inadecuado demandar una congruencia formal, estética y cultural en la elección y apropiación de las fuentes estéticas y culturales, en medio de una forma de modernidad que se resolvió —como se vio a través del texto— en sus propias contradicciones políticas, económicas, sociales y culturales. Se trató de un cambio no estructural que permitió que la actualización y la innovación se convirtieran, finalmente, en estrategias más de continuidad que de ruptura, preservando el *status quo* social del arte. En suma, se trató de un eclecticismo como mezcla heterogénea y coexistencia de tendencias aparentemente contrarias, demostrando el carácter dialógico y no secuencial de los cambios al interior del campo artístico: no eran cambios en los que un fenómeno que finalizaba daba paso a uno nuevo, sino cambios en los que se traslapaban tendencias, prácticas y presupuestos artísticos y estéticos aparentemente irreconciliables.

Aunque hoy resulte inaceptable, la concepción clasista, elitista y socialmente excluyente del arte —que dominó la totalidad del periodo estudiado— resultó no solo operativa, sino congruente respecto al estado del campo artístico y cultural. El carácter

clasista se debía a que se naturalizó la idea de que el arte y la cultura eran un problema exclusivo de las clases sociales altas. El carácter elitista correspondía al prejuicio de que solo un sector muy específico de iniciados tenía, supuestamente, el conocimiento y la sensibilidad necesarios para captar el potencial espiritual, cultural y social del arte. Y el carácter socialmente excluyente se refería a que una de las funciones principales del arte y la cultura era la de la diferenciación social de las élites, como también la exclusión de las clases medias y bajas del arte y la cultura. No obstante, esta concepción no se redujo a una arbitrariedad de las élites, pues en ella subyacen las dos concepciones occidentales más importantes sobre el arte y la cultura del siglo XIX. Por una parte, la noción de cultura como civilización que subyace en la totalidad de los proyectos modernistas. Y por otra parte, la noción de cultura como el selecto conjunto de las producciones de las bellas artes. Así, no sorprende la terca persistencia de esta concepción hasta hoy, aún después de tantas décadas de desaparecido el academicismo.

Durante todo el periodo histórico, se observa la presencia cultural tanto de la problemática de la construcción del público del arte, como del mito de las llamadas “gentes de buen gusto”, en medio de las frecuentes quejas tanto sobre la indiferencia social ante el arte y la cultura, como sobre la precariedad del medio artístico y cultural. Los sujetos que conformaban o aspiraban a conformar las élites no estaban del todo conscientes de las posibilidades sociales y culturales del arte, dado que ellas mismas estaban en proceso de construcción: las élites se construyeron construyendo una forma de arte y cultura que las legitimara como “líderes naturales” del fenómeno de lo moderno en el país. La noción de las “gentes de buen gusto” respondía a la mitificación de una sensibilidad supuestamente dada —de manera natural y/o divina— a un selecto grupo de sujetos convertidos en los árbitros naturales del gusto. Cuando se señalaba que una obra constituía una ofensa al buen gusto, no significaba tanto una falta estética, como una ofensa a la sensibilidad de las élites. Si los artistas deseaban alcanzar la legitimación profesional, debían comprender esta identificación entre élites y buen gusto, y quienes ejercieron la crítica de arte lo entendieron perfectamente.

En suma, las nociones del “público del arte” y la de las gentes de “buen gusto” requieren ser ponderadas ante la imposibilidad de presuponerse que se trató de un grupo

social con una sensibilidad de estética previamente educada, una previa predisposición al consumo cultural del arte y una conciencia sobre las posibilidades sociales del mismo. Se trató, más bien, de un público que se fue haciendo consciente —en su propio proceso de configuración y ascenso social— de que su plena legitimación como élite implicaba tanto la dimensión política, económica y social, como la cultural y estética.

Por otro lado, la construcción del imaginario de la tradición artística nacional fue una preocupación estética y cultural constante de la crítica de arte. Esta supuesta tradición suponía ser una referencia obligada para la creación artística academicista y, por otra parte, era una supuesta prueba de que la legitimidad social y cultural del arte había comenzado mucho tiempo atrás en el periodo de la Conquista. Asimismo, este imaginario formaba parte del imaginario de las élites; si bien el academicismo era un arte que les resultaba propio y original, también era cierto que este se insertaba en la tradición artística occidental. Esta tradición nacional también era ideológicamente importante para el problema tanto de la identidad, como del patrimonio nacional, a la vez, supuestos fundamentos del nacionalismo.

El análisis de los discursos de la crítica de arte, entre 1886 y 1922, revela una multiplicidad de funciones acordes a la “forma híbrida” de crítica de arte antes propuesta, es decir, estas funciones fluctuaron entre la crítica estética y la crítica cultural mencionadas. Respecto a esta crítica estética, se incluyen dos funciones que podrían considerarse como convencionales: la valoración estética de obras particulares y el análisis de procesos de creación y/o recepción artística. Como se ha insistido con anterioridad, esta valoración no se realizaba bajo criterios derivados de teorías específicas del arte como cuando se consideraba como valor estético la corrección moral del contenido o un aspecto representacional de la obra.

Cuando se consideraban los procesos de recepción artística, no se pensaba tanto el problema de la difusión y asimilación social y cultural de nuevas propuesta estéticas, sino las condiciones sociales, culturales y/o morales que, supuestamente, deberían tener los sujetos llamados por su condición social a tener “sensibilidad estética”, en otras palabras, se utilizaba estrategias de persuasión para que este tipo de sujetos se interesaran por el arte. De manera similar, cuando se consideraban los procesos de creación artística, no se trataba

de entender los procesos creativos concretos, en términos de reflexión, experimentación, incertidumbre, ensayo y/o diversidad de influencias, sino en términos mitificadores dirigidos a alimentar los mitos de la genialidad, el talento, la revelación y/o la inspiración del artista. En otros casos, esta crítica estética respondió tanto a la necesidad de promocionar y legitimar nuevas posibilidades estéticas, como a descartar definitivamente otras, a manera de censura.

Y respecto a esta crítica cultural, se incluye una variabilidad de funciones que revelan tanto el carácter diletante como la amplitud de la misma. A diferencia de la anterior, esta crítica cultural no se concentró en problemas específicos, sino en problemas generales del campo artístico y cultural: la inserción y la legitimación social del arte, el consumo del arte y la cultura como una práctica social de ciertas clases; la gestión, la divulgación y la promoción cultural y artística, el crónico desinterés de algunos sectores de las élites por el arte y la cultura, las relaciones fluctuantes entre el arte y los demás campos de producción simbólica, la función moral del arte y la cultura; la relación entre identidad y el arte nacional, y entre modernismo y academicismo; la debilidad de las instituciones y circuitos del arte, y/o las condiciones para la construcción de un espacio social del arte. Y en otros casos, esta crítica cultural se concentró en la confrontación política, mediante el debate estético, la reconfiguración política de los circuitos e instituciones del arte y los relevos generacionales al interior de estos circuitos e instituciones, y la regulación de las relaciones entre los artistas, el llamado buen gusto y el público del arte.

Se observa la imposibilidad de jerarquizar la importancia de las funciones estéticas respecto a la culturales o viceversa: el funcionamiento de los discursos no puede establecerse respecto a presupuestos abstractos sobre el “deber ser de la crítica de arte”, sino respecto a las necesidades socioculturales en cada momento específico del campo artístico y cultural.

En medio de la continua variación de las funciones de la crítica de arte, se observa la inexistencia de unas teorías propias del arte, basadas en el presupuesto moderno de la autonomía del arte, en la que los valores, los presupuestos, los conceptos y los elementos del arte se establecen *desde* y *para* el arte. No obstante, sí se observa la existencia de una

“teoría tácita del arte”, cuyos principios fundamentales subyacen en toda la crítica de arte correspondiente al academicismo entre 1886 y 1922.

Por principio, toda teoría —como sistema de conceptos dirigidos al análisis, comprensión y/o interpretación de un conjunto de fenómenos dado— requiere ser formalizada en términos de los presupuestos, los conceptos, y la funcionalidad lógica y formal que la constituyen. En consecuencia, resulta absurdo hablar de una teoría tácita, sino se aclara el sentido dado a esta teoría y esta condición tácita. Por una parte, esta “teoría tácita del arte” constituyó una teoría en el sentido de que los principios que la componían subyacían, a manera de una generalidad, en un conjunto específico de fenómenos dado: los fenómenos de la crítica de arte entre 1886 y 1922. Y por otra parte, era tácita en el sentido de que se trataba de un acuerdo o consenso, cuya formalización —formal, lógica y/o sistemática— no se requería, dado que se había naturalizado como práctica cultural. En otras palabras, esta “teoría tácita del arte” conformaba un conjunto de creencias sobre el arte y la cultura para una colectividad específica: las élites locales, y no una reflexión abstracta desinteresada al respecto. Fue este carácter de creencia —sobrentendida y previamente aceptada— lo que reforzó la operatividad de esta “teoría” como un conjunto de presupuestos y contenidos comunes a los diferentes discursos particulares de la crítica de arte.

Aunque presentan variaciones, excepciones, singularidades y contradicciones, estos presupuestos y contenidos permanecieron constantes: la función moral del arte y el papel del mismo en los procesos civilizatorios modernos; la congruencia entre el proyecto de Estado-nación y las prácticas políticas, discursivas y creativas del arte; la concepción del arte como idealización de la naturaleza y la misma como referencia obligada del primero, el valor incuestionable de la tradición histórica del arte y de la legitimidad de esta última como fuente de valores estéticos y modelos artísticos, el carácter instrumental del realismo en la representación artística y el dominio del idealismo sobre el primero, la jerarquización de los géneros artísticos como un medio de control de las posibilidades narrativas y representativas del arte, el carácter único, ejemplar y heroico de los artistas de la tradición histórica del arte, la belleza como un valor estético fundamental e incuestionable, la primacía de la concepción sobre la ejecución en los procesos de creación artística, el papel de la sensibilidad en el

proceso creativo y la necesaria adecuación de la misma a la función moral del arte, el dominio del dibujo sobre el color como valor formal y eje de la formación artística, el arte como objeto de distinción social y señal de “buen gusto”, la aspiración a la configuración y legitimación de un arte nacional, y la legitimidad del monopolio de la enseñanza artística por parte de la Escuela de Bellas Artes. En suma, esta “teoría tácita del arte” se trataba de un conjunto de presupuestos, principios, concepciones y valores acordes a lo que social, cultural, moral y estéticamente las élites y el Estado esperaban del arte.

En la historiografía y la historia de la crítica de arte, la evolución y especificidad de los discursos de la crítica de arte, entre 1886 y 1922, han sido frecuentemente consideradas en términos tanto de los procesos hacia una crítica verdadera o moderna del arte, como de la ausencia de teorías específicas del arte en las valoraciones y análisis, es decir, se han utilizado criterios más aptos para la exclusión que para la inclusión de las prácticas discursivas en esta historia. Entonces, no sorprende la persistente descalificación y la minusvaloración —dominante hasta el trabajo de los autores considerados en el “estado del arte” de esta investigación— tanto de los contenidos estéticos y culturales, las funciones sociales, la operabilidad interna y las formas retóricas de estos discursos. En consecuencia, se requiere cambiar los criterios bajo los cuales se consideran la racionalidad, los contenidos y el funcionamiento de las formas retóricas de los discursos de la crítica de arte. Estos criterios han estado dominados por la demanda tanto de teorías propias del arte —provenientes de la estética, la teoría y/o la historia del arte— como de la formulación de argumentos bajo una congruencia formal y lógica que, frecuentemente, resulta abstracta.

En este punto, resultan significativas las advertencias del Jürgen Habermas sobre el sentido de la racionalidad y operabilidad de los discursos. Si la dimensión retórica de los mismos se concentra en la creación y formulación de los argumentos, racional y lógicamente más precisos, y en los motivos más convincentes sobre un aspecto de la realidad en un momento socio cultural específico, entonces, se trata de un proceso histórico, por principio, irreductible en términos de explicaciones causales o de conceptos y teorías abstractas. Así entendidos como procesos históricos, los discursos solo resultan inteligibles como un conjunto de relaciones entre agentes y efectos en un contexto específico.

De este modo, la operabilidad de los discursos no se mide en los términos abstractos de lo epistemológico, sino en la capacidad de los mismos para transformar los contextos socioculturales. Dado que los discursos, como hechos sociales, no se presentan como “datos neutros”, listos para ser comprendidos e interpretados por el investigador, este último debe renunciar a su actitud “objetivante” y asumir una actitud participante, descentrándose desde su propio espacio temporalidad hacia la del “mundo vital”—el mundo de la experiencia social cotidiana— de los protagonistas, autores y receptores originales de los discursos, para realizar una construcción de sentido significativa, es decir, histórica. Este descentramiento del investigador permite, gradualmente, tanto comprender las razones y motivos del comportamiento de los sujetos protagonistas, como construir significativamente los respectivos posibles sentidos. Una vez realizado este “esfuerzo epistemológico”, el investigador retorna a su propio espacio temporalidad para tanto valorar estas razones y motivos, como establecer análisis comparativos con otros discursos en otros contextos. Un esfuerzo de comprensión de los fenómenos sociales que no solo conlleva una valoración de los mismos en contextos específicos, sino que, además, conduce a la formulación de generalizaciones históricamente significativas sobre el mundo social y cultural.

Una vez reconocidas la pertinencia de las anteriores advertencias de Habermas sobre el sentido de la racionalidad y operabilidad de los discursos, se requiere seguir reconsiderando muchos de los juicios de valor que dominaron —sin que ello signifique que hayan desaparecido del todo— en los primeros intentos de la historia de la crítica de arte en el país. Si bien, hoy muchas de las formas retóricas e incluso los formatos de los discursos resultan anacrónicos, como imprecisos, históricos y formalmente, los respectivos planteamientos, no se pueden descalificar los mismos sin caer en un nuevo anacronismo, en el sentido de extrapolar unos condicionamientos, presupuestos y/o valores de un espacio temporalidad a otra diferente. En consecuencia, se requiere reevaluar el prejuicio de la crítica de arte como: la mera formulación arbitraria de opiniones, sensibilidades y/o intuiciones sobre lo estético, la defensa de un conservadurismo ortodoxo e intransigente sobre el arte y la cultura, una acumulación desarticulada e incoherente de opiniones subjetivas que solo respondían a la sensibilidad educada de quien las formulaba o de formulaciones ideológicas al servicio de intereses ajenos al mundo del arte, un grupo de

creaciones literarias de muy dudosa calidad o, en el mejor de los casos, unas precarias aproximaciones a la verdadera crítica de arte.

De otra parte, el establecimiento históricamente riguroso de los contenidos estéticos y culturales realizado en cada uno de los cinco capítulos, no solo ha revelado el valor y la funcionalidad sociocultural de los discursos de la crítica de arte, sino que, además, ha sugerido la posibilidad de otros criterios de valoración de los mismos, por ejemplo, en términos de originalidad y rigor conceptual, de capacidad analítica y explicativa o de capacidad para recrear y contextualizar discursos creados en contextos socioculturales diferentes. En efecto, se puede reconocer una evolución —no un evolucionismo— en los discursos de la crítica de arte entre el inicio, el transcurso y el final del periodo considerado, reconociendo, una vez más, que no se trató de un proceso teleológico hacia una crítica moderna de arte.

En primera instancia, los autores correspondientes a las exposiciones de 1886 conformaron discursos que no presuponían un conocimiento específico de la estética, la teoría y/o la historia del arte, sin que ello implique descalificar el valor cultural-estético y la función social de los mismos. Las funciones de la crítica de arte fluctuaron entre la promoción, la gestión y la crítica cultural, y la crítica “estética”, revelando la capacidad de los autores de la crítica de arte para responder a las necesidades del medio. Una de estas necesidades era intentar garantizar las condiciones para la legitimación social del arte que suponía, a la vez, dos aspectos. Por una parte, la legitimación política de la Escuela de Bellas Artes como academia estatal, cuya viabilidad se definiría en la capacidad para responder satisfactoriamente al sentido y a la función política del arte presupuesta por el proyecto político de Estado-nación de La Regeneración. Y por otra parte, la creación y preservación de una forma de academicismo dirigida a posibilitar la legitimación social del arte. Igualmente, se observa una congruencia de los autores respecto a contenidos estéticos fundamentales, en las que subyace la concepción del arte como manifestación del espíritu, a la vez, manifestación de la función moral del arte. También se observa la existencia de unos matices diferenciales entre los autores respecto a los principios academicistas, como respecto a las diferentes formas de “modernismo” consideradas adaptables al contexto local. Se trataba de crear el “imaginario del academicismo”, más que de aplicar mecánicamente

una serie fija de prácticas y modelos creativos, como de valores estéticos que se conocían por algunos restringidos contactos directos con artistas academicistas, referencias individuales de los “viajes cultos” a Europa y las todavía muy limitadas prácticas pedagógicas de los maestros extranjeros de la Escuela de Bellas Artes.

En segunda instancia, los autores correspondientes a la exposición de 1899 configuraron producciones discursivas diferentes en varios aspectos. Primero, un aumento de la complejidad de los discursos de las opiniones y los juicios apoyados conceptualmente, no teóricamente. Segundo, la gradual aparición de nuevas formas discursivas y retóricas que permitieron salir de las opiniones —frecuentemente limitadas a los prejuicios, los sentimientos y la emociones—, para pasar a las valoraciones argumentadas, sin que ello implicara un análisis de los fenómenos mediante teorías propias del arte. Tercero, un gradual acercamiento de la crítica de arte no a un “modelo normativo”, sino a un modelo flexible de crítica, ocupada del debate sobre las posibilidades sociales del arte, la valoración estética de obras de arte y, en menor medida, los procesos de creación y recepción artística. Y cuarto, la intención de seguir creando y cualificando el “público del arte”, ante el reconocimiento de la debilidad tanto de la legitimidad como del consumo social del arte. Sin embargo, el carácter más comprensivo, como formal y conceptualmente más sistemático de la producción discursiva de Jacinto Albarracín, obliga a reconocer que se trató de una situación de excepción como un singular caso de la crítica de la crítica de arte. Se observa, además, la persistencia de unas preocupaciones: la pertinencia del arte academicista en el contexto local, supuestamente inmerso en un proceso civilizatorio y de modernidad; las posibles estrategias para contextualizar el academicismo, como lo que se consideraba arte europeo de vanguardia; la necesidad de conciliar las expectativas estatales sobre el arte con las respectivas expectativas de las élites sociales emergentes, y el posible papel de la crítica en el proceso de legitimación social del arte entre estas élites.

En tercera instancia, los autores del debate sobre el impresionismo en 1904 —aunque no conocían entonces las obras impresionistas de primera mano— demostraron un conocimiento histórico, cultural y estético específico sobre el impresionismo en discursos conceptual, formal y lógicamente relativamente más precisos. Sin embargo, se puede reconocer un menor rigor formal y conceptual en el caso de Maximiliano Grillo, asimismo la

presencia de conceptos propios de la estética y la teoría moderna del arte como un rigor formal y conceptual mayor en los discursos de Baldomero Sanín Cano. La revisión de los autores señala, nuevamente, la necesidad de reevaluar los supuestos acerca de que la crítica de arte se reducía a una mera expresión desarticulada de opiniones sobre los fenómenos artísticos o, en el mejor de los casos, a otra manifestación de la llamada crítica literaria. Aunque se reconoce la ausencia de una apropiación y/o generación sistemática de conceptos y/o teorías propios del campo del arte, es posible observar que, gradualmente, los autores fueron conformando discursos más rigurosos en términos de: el tratamiento de problemáticas estéticas concretas, el uso de nociones propias de la reflexión artística, la estructura argumentativa, y la introducción de las problemáticas propias de la reflexión estético artística. Quienes ejercieron la crítica de arte y los artistas reconocieron la importancia de la misión civilizadora del arte y la creación de la nacionalidad, respondiendo mediante una actitud eclecticista y rechazando aquellos aspectos de lo moderno que resultaran problemáticos, es decir, potenciales amenazas del *status quo* sociocultural: una mentalidad modernizadora —no modernista en rigor— que demandó una reconfiguración de la representación visual de la realidad.

En cuarta instancia, los autores relativos a la exposición de 1910 revelan múltiples diferencias y matices, en términos tanto del funcionamiento interno y de la función social de los discursos, como de los respectivos contenidos estéticos. Adicionalmente, se observa la intención de algunos autores de explicitar el conjunto de criterios bajo los cuales juzgarían las obras de arte específicas, independientemente del rigor formal, conceptual y/o histórico de los respectivos conjuntos. Estos criterios no se presentaron con relación a una teoría del arte como conjunto sistemático de conceptos dirigidos a la explicación de un conjunto de fenómenos dado. No solo se mezclaron valores, presupuestos y nociones fundamentales de diversas fuentes de pensamiento estético, sino que, además, se mezclaron aspectos formales, estéticos y representacionales. Sin embargo, los discursos gradualmente ganaron en términos de articulación formal, lógica y conceptual. De manera similar a los artistas, quienes ejercieron la crítica de arte, tampoco fueron totalmente herméticos a las influencias de las tendencias modernistas, aunque se cuidaron de preservar a los aquí llamados principios fundamentales del arte. Lo definitivo era posibilitar la actualización estética y la innovación formal, siempre y cuando la estructura social del arte, y la consecuente

concepción clasista y elitista del mismo, quedaran intactas. No obstante, debido al carácter de la exposición centenarista, la carga ideológica nacionalista pareció por momentos dominar los discursos.

Y en quinta instancia, se revela —aún más que en los anteriores—, en los autores activos en la exposición de 1922, la necesidad de establecer diferentes matices en los contenidos estéticos y en la función de la crítica de arte en los discursos individuales, sin olvidar que su operabilidad no presupuso la formulación teórica de unos presupuestos normativos sobre lo que *era* y *no era* la crítica de arte. Así, se diferencian críticos “más modernistas” como Adelfa Arango Jaramillo y Gustavo Santos, de críticos “más conservaduristas” como Rafael Tavera y Roberto Pizano. Asimismo, es posible establecer diferentes matices en los discursos de los críticos “más modernistas”. Por una parte, Adelfa Arango Jaramillo apuntó a una actitud pedagógica dirigida a señalar el diferente carácter y funcionamiento estético del arte de vanguardia, anticipando la actitud reaccionaria del “público del arte”. Y por otra parte, Gustavo Santos apuntó a una actitud de censura dirigida a señalar el anacronismo de ciertos aspectos del academicismo, reconociendo la actitud reaccionaria del “público del arte” sobre el arte de vanguardia y preservando otros aspectos del academicismo. De manera similar, es posible establecer diferencias entre los críticos “más conservaduristas”. Mientras que Roberto Pizano tuvo una actitud reaccionaria ante el arte de vanguardia dirigida a proteger una supuesta nueva tradición del arte nacional, Tavera resultó más preciso, al establecer los términos de la actualización estética y de la innovación artística que permitieran superar el anacronismo imputado al academicismo oficial de la Escuela de Bellas Artes, aunque la propuesta terminara siendo igualmente academicista. A la manera de los críticos culturales, quienes ejercieron la crítica de arte comprendieron el valor de adoptar una actitud intermedia entre un academicismo relativamente arraigado en las élites y un modernismo que todavía constituía un desafío para las mismas.

Asimismo, se reconoce el uso de fórmulas retóricas como parte de lo que podría llamarse el *habitus* del campo de la crítica de arte, entendido como el conjunto de disposiciones y actitudes necesarias para operar dentro del mismo: la declaración de la legitimidad de otro crítico mediante el uso de fórmulas de galantería, el reconocimiento del sentido de una posición contraria para entonces criticarla, la autodeclaración como un no

experto de quien ejercía la crítica de arte para evitar afrontar el debate generado por posiciones contrarias, la declaración de que el discurso se trataba de simples opiniones como estrategia para dar un estatus de neutralidad y no problematicidad al discurso y, en menor medida, la enunciación inicial de los criterios de juicio y/o de análisis como la aclaración de la organización formal y lógica del texto a desarrollar a continuación para intentar asegurar el seguimiento de la estructura argumentativa por parte del lector.

La revisión de los fenómenos de la crítica de arte revela el papel de la misma en la construcción del espacio social del arte. En efecto, el proceso de construcción del campo de la crítica de arte coincide con el de la construcción del espacio social del arte, reconociendo la imposibilidad de presuponer la preexistencia de este espacio respecto a esta construcción. La crítica de arte se construyó ella misma, construyendo la legitimación del arte, y contribuyó a resolver la paradoja que implicaba la falta de legitimación del arte debido a la debilidad de circuitos e instituciones artística y viceversa. Así, resulta posible considerar —con las respectivas precauciones de no extrapolar mecánicamente la esfera pública burguesa del siglo XVIII, presupuesta por Jürgen Habermas— la crítica de arte como una forma de esfera pública. De hecho, se pueden establecer varias similitudes: la existencia de un espacio social limitado público no privado, no institucionalizado y no estatal; la búsqueda de autonomía relativa no tanto como un valor, sino como una condición de su propia viabilidad; la circulación social de los discursos en medios de información no especializados ni académicos, la prensa y las revistas culturales; una forma de opinión pública, dada la posibilidad de que sujetos no especializados la ejercieran; el control social del Estado como máxima autoridad cultural, la conciliación entre las necesidades culturales de la sociedad y las del Estado, la superación de la mera opinión mediante una discusión que encontraba su racionalidad en un determinado contexto, la coincidencia entre la emergencia de una nueva clase social y la de un nuevo campo de producción simbólica; la presencia de personas privadas que se formaban como público, el de los críticos, a la vez, que formaban el público de la crítica; un principio no coercitivo de control público diferente al principio de autoridad del Estado; y, un sentido de cuidado de lo público concebido como una demanda social, no intelectual. De este modo, se reconocen similitudes entre esta esfera y esta crítica como espacios de mediación sociopolítica que presuponían la preservación de una relativa

autonomía, de tal manera que los mismos no se convirtieran ni en instrumentos de intereses privados ni en instrumentos ideológicos del Estado.

En términos de contenidos históricos —entendidos como el conocimiento histórico previamente aceptado— el análisis de los fenómenos de la crítica de arte estudiados revela la necesidad de precisar, revisar y/o corregir múltiples de ellos. Específicamente, se reveló la necesidad de reevaluar: la problemática del nacionalismo y la identidad, la relación entre academicismo y modernismo y entre academicismo europeo y academicismo local, y, la diferenciación entre academia y academicismo y entre verismo, naturalismo y realismo.

De manera similar al academicismo, se tiende a considerar el nacionalismo como un conjunto monolítico y estático de creencias, prácticas y valores. No obstante, el estudio de los contextos socioculturales en los que operó la crítica de arte mostró la necesidad de reconocer las diferentes formas y contenidos que adoptó el nacionalismo entre 1886 y 1922: se reconoce no solo la historicidad de los fenómenos de la crítica de arte, sino la del propio nacionalismo. Se observa una evolución desde un nacionalismo de fundamento político, socialmente excluyente —dominante durante todo este periodo que solo al final del mismo comenzó a ceder terreno—, a un nacionalismo de fundamento cultural, socialmente incluyente. En este nacionalismo político subyacía un imaginario de nación que poco tenía que ver con una comunidad organizada bajo una unidad cultural mínima y un control político, económico, social y cultural concertado en un consenso social. Como se revela varias veces en los apartes de los capítulos en los que se explican los aspectos ideológicos del contexto político, social y cultural, en este nacionalismo de fundamento político subyacía un carácter clasista, elitista, racista y socialmente excluyente que descalificó política, social y culturalmente a las colectividades indígenas y los sectores populares. Al mismo tiempo, este nacionalismo político coincidió con la pretensión de las élites de configurar una forma de modernidad acorde a sus intereses.

Inicialmente los discursos sobre este nacionalismo se resolvieron en términos de referencias retóricas y juicios de valor como un imperativo social que se debía alcanzar a cualquier costo. Posteriormente, hacia finales del siglo XIX y comienzos de XX, los argumentos se fueron afinando en discursos más coherentes formalmente y lógicamente —

en especial en el ámbito de la literatura y la crítica literaria—, como en producciones artísticas que, explícitamente, respondían ideológicamente al requerimiento nacionalista. Así, se pretendía conformar una tradición artística nacional que no solo mostrara la geografía, sino el respectivo sentimiento nacionalista y moral del artista acerca de la misma. Desde luego, la celebración centenarista de 1910 constituyó el ámbito ideológico privilegiado para revitalizar el sentimiento nacionalista, en evidente crisis ante los reiterados fracasos políticos de los proyectos de Estado-nación. Una vez más, los discursos se afinaron ideológica y formalmente, y las producciones artísticas intentaron responder, en términos de la configuración de una relativa tradición artística nacional en la pintura de paisaje, el surgimiento del aquí llamado género de pintura de tema histórico y el inicio de la escultura conmemorativa a manos de artistas nacionales. Y finalmente, hacia la década del veinte, este nacionalismo político hizo crisis, demostrando el anacronismo que implicaban sus fundamentos hispanizantes y la poca capacidad del mismo para operar como agente y efecto de una identidad nacional. Es el caso del hispanismo españolizante de la década del veinte que terminó ridiculizando —con el fenómeno de la españolería— a las mismas élites. En conclusión, el nacionalismo entre 1886 y 1922 no permaneció estático ni en sus fundamentos ideológicos ni en sus estrategias persuasivas, como tampoco en sus manifestaciones culturales y artísticas.

Por otra parte, la relación entre academicismo y modernismo se ha planteado, tradicionalmente, en términos antinómicos o de mutua exclusión. No obstante, la revisión de los fenómenos de la crítica de arte entre 1886 y 1922 obliga a replantear esta relación en términos de la reciprocidad, la continuidad en medio del cambio no estructural y la simultaneidad de las influencias entre los mismos. Como en el caso europeo, el academicismo local posibilitó un rango de modernismo para mantener su propia operabilidad como sistema normativo no solo estético, sino sociocultural. El academicismo, como todo sistema normativo social, portaba tanto un rango de rigidez como de flexibilidad. Mientras que el primer rango conllevó la preservación de una tradición propia, por principio, resistente al cambio; el segundo conllevó el de la continua actualización e innovación.

No obstante, en el debate artístico local, las prácticas, valores y presupuestos academicistas no se presentaban como invenciones, sino como principios fundamentales del

arte “naturalizados”, y cualquier cambio estético y/o artístico implicaba preservarlos. Al mismo tiempo que se reconocía este carácter normativo, se abría la posibilidad a aquellos cambios estéticos y/o formales que no implicaran un cambio *estructural* del arte y que posibilitaran tanto la actualización estética y la innovación formal, como la resignificación estética, cultural y social del academicismo. Así, la relación entre academicismo y modernismo no se resolvió en términos de una mutua exclusión, sino en una ecléctica, parcial y selectiva introducción de aspectos aislados de diversas corrientes del segundo en el primero, que no solo no comprometía la estructura tradicional del arte, sino que ayudaba preservarla. Aunque se interesaron por el modernismo, en especial, a partir de la formación de artistas nacionales en academias europeas desde finales del siglo XIX, los artistas nacionales reconocieron la resistencia del medio y terminaron asumiendo una actitud más modernizadora que modernista que excluía, por principio, la posibilidad de una actitud moderna en los términos de las vanguardias históricas. Los artistas eligieron aspectos estéticos y formales aislados de las corrientes modernistas finiseculares —no identificables con estas vanguardias— que pudieran conciliar con el academicismo, sin adoptar una actitud antiacadémica radical ni, menos aún, cuestionar la estructura social del arte. En suma, el modernismo surgió dentro del mismo academicismo, y constituyó la estrategia tanto para vencer la resistencia al cambio, como para evitar el riesgo de la pérdida de la significación cultural de este último. No resultó posible una descalificación total del modernismo, aunque sí de las vanguardias históricas, pero tampoco una influencia acrítica en un seguimiento pasivo y copia de modelos.

Tradicionalmente, la relación entre el academicismo europeo y el academicismo local ha sido considerada bajo un reduccionismo que la limita a una mera copia del primero por parte del segundo, presuponiendo la apropiación de las prácticas tanto pedagógicas, como de las tradiciones no solo culturales y estéticas, sino iconológicas y formales del academicismo europeo. No obstante, esta apropiación local se verificó parcialmente y, en otros casos, se trató de una recreación que, incluso, contradecía en muchos aspectos el academicismo europeo, como cuando se inventó el “extraño género” del paisaje de tema histórico.

Se reconoce que todo sistema normativo social contiene, por principio, un rango de flexibilidad que le permite y, más precisamente, le obliga recrearse, resignificarse y adaptarse a las diferentes contextos socioculturales en los que tiene lugar. Y por otra parte, las inherentes variaciones de los condicionamientos y las condiciones de estos contextos imposibilitan, por principio, la mecánica extrapolación de las prácticas, presupuestos y valores del academicismo, en especial, al reconocer la precariedad del medio local. No se puede suponer una asimilación cultural del academicismo europeo por unos contactos formales y estéticos limitados, frecuentemente, a una débil apropiación de prácticas pedagógicas academicistas en la Escuela de Bellas Artes. Aunque lo anterior es una generalización que demanda ser precisada históricamente, el academicismo no consistió en un cuerpo monolítico y estático tanto de presupuestos y valores estéticos como de prácticas creativas normalizadas, sino más bien, en un conjunto permeable de presupuestos, valores y prácticas que cambiaba, aunque gradualmente, en términos de actualización estética e innovación formal, bajo el imperativo de preservar los “principios fundamentales del arte”.

De igual manera, el reconocimiento de la historicidad del campo artístico —que incluye la de la crítica de arte— conlleva el de la historicidad tanto de la academia como del academicismo. Sin embargo, una vez más se observa que la academia y el academicismo no son absolutos atemporales, sino que cambian y se adaptan a las circunstancias que impone y que demanda el contexto de circulación social del arte. El análisis de las prácticas discursivas, creativas y políticas, entre 1886 y 1922, muestra la necesidad de recordar la diferencia entre la academia —la Escuela de Bellas Artes, en el caso colombiano— como institución estatal encargada del control político del arte, y el academicismo como un conjunto de prácticas, presupuestos y creencias estético artísticas congruentes con esta pretensión de control. La Escuela de Bellas Artes, como academia estatal, logró mantener el monopolio de este control entre 1886 y 1922, a pesar de algunos intentos de destruir la hegemonía de este monopolio por parte del Círculo y del Centro de Bellas Artes. Lo anterior, no revela tanto una expansión del campo artístico y cultural, sino una lucha al interior del campo por destruir o, más precisamente, por competir por la hegemonía de este control, mediante contrapuestas al academicismo oficial que resultaron igualmente academicistas.

El análisis de los fenómenos socioculturales de la crítica de arte reveló además falencias significativas en términos de terminología histórica y manejo conceptual, sin que se trate de un tecnicismo, dado que estas falencias tienen implicaciones historiográficas e históricas complejas al interpretarlos. Es el caso de la diferenciación entre verismo, naturalismo y realismo. En efecto, tanto los críticos de la época considerada, como los actuales investigadores, utilizan a veces estos términos indiscriminadamente, desconociendo que no solo se refieren a diferentes formas de representación de la realidad, sino que en los mismos subyacen diferentes concepciones de esta última.

Por una parte, se entiende el verismo como un requerimiento academicista *sine qua non* que requiere la similitud visual del detalle y de los objetos representados, sin considerar las relaciones ni entre los objetos ni entre estos y el espacio. En la representación verista academicista, no se renuncia, por principio, a la idealización ni de las poses ni de las temáticas y los contenidos de los objetos representados. Asimismo, se considera que la realidad del objeto se agota en el mismo. De este modo, puede haber objetos representados de manera verista que hacen parte de un contenido estético idealista y se considera la capacidad de imitación verista de los objetos un valor estético academicista. Por otra parte, el naturalismo es una forma de representación de la realidad que busca la representación exhaustiva de los detalles de los objetos, como si todos ellos estuvieran al alcance de la mano del observador. Se trata de una representación que se presenta con pretensiones de objetividad, en la que la totalidad de la realidad se concibe como la suma de todas estas representaciones exhaustivas. Y por otra parte más, el realismo es una forma de representación que intenta la representación de la experiencia más directa posible de la realidad y que, por lo tanto, evita a toda costa la idealización de la misma. En este sentido la representación realista no tiene cabida dentro del academicismo, dado que la falta de idealización de los contenidos, los tipos, las actitudes y/o acciones humanas derivaría en temáticas y tratamientos formales considerados vulgares, precisamente, por la falta de idealización. En términos de representación, el realismo sacrifica el detalle en aras de acentuar el efecto de totalidad, mediante la sugerencia relaciones entre objetos y entre los mismos y el espacio. Este carácter inmediato de la experiencia —identificada con la misma realidad—, que busca representar el realismo, deriva frecuentemente en la representación de aspectos de la realidad que social, cultural y/o moral no “están bien vistos”. Esto explica

por qué el realismo de Gustave Courbet causaba, entre las élites locales, un rechazo aún mayor que el que causaban las temáticas burguesas asociadas con el impresionismo, aunque el lenguaje visual del primero les resultara menos problemático que el del segundo.

Las anteriores consideraciones historiográficas e históricas sobre la crítica de arte y sobre la historia del arte colombiano entre 1886 y 1922 no fueron derivadas de la comprobación de unos presupuestos y conceptos previamente formulados y configurados en una teoría dirigida a una definición de la crítica de arte. Asimismo, tampoco fueron resultado de la comprobación de la pertinencia de un modelo normativo de crítica de arte, independientemente que este modelo se aproximara, o no, a la aquí llamada crítica moderna de arte. Por el contrario, estas consideraciones fueron derivadas de la interpretación histórica de los fenómenos de la crítica de arte como experiencias socioculturales, es decir, como fenómenos sociales concretos y específicos. En este sentido las generalizaciones que se deriven de las mismas siempre tienen un carácter espacio temporal limitado. En otras palabras, no se trató de convertir estos fenómenos en instrumentos de comprobación de conceptos, presupuestos y generalizaciones abstractas, sino de establecer la especificidad histórica de los mismos, revelando la posibilidad de concebir la historicidad de la crítica de arte en términos no historicistas, no positivistas y no teleológicos. Asimismo, se trató de reconocer tanto la particularidad como el carácter dialógico, contingente e irreplicable de estos fenómenos, sin que ello derivara en una arbitrariedad y/o relativismo que impidiera la valoración histórica de estos fenómenos.

Finalmente, estas consideraciones historiográficas e históricas pretenden aportar a la construcción de una historia crítica de la crítica de arte. Aunque esta historia ya ha comenzado a ser escrita —por Carmen María Jaramillo, Ruth Nohemí Acuña, William López Rosas, Sylvia Juliana Suarez Segura, Víctor Alberto Quinche Ramírez, entre otros—, se requiere recordar el sentido de historia crítica. Por un lado, historia en el sentido de construir interpretaciones de los fenómenos sociales concretos en relación con contextos igualmente concretos, es decir, identificando historicidad con especificidad. Y por otro lado, crítica en el sentido tanto de “tomar distancia” para volver a ver los fenómenos socio culturales —frecuentemente ocultados por los prejuicios culturales, estéticos y/o teóricos— como de valorar la importancia histórica de los mismos al establecer esta especificidad.

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV. *América Latina en sus artes* (relator Damián Bayón). México: Siglo Veintiuno Editores, UNESCO, 1974.

AA.VV. *Historia del arte colombiano*. Bogotá: Salvat Editores Colombiana, 1975.

AA.VV. “El artista latinoamericano y su identidad”. *Memorias del Simposio sobre El Artista Latinoamericano y su Identidad* (1975, Austin, compilado por Damián Bayón y Juan Acha). Caracas: Monte Ávila Editores, 1977.

AA.VV. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (vol. I). Madrid: Editorial Visor, 2000.

AA.VV. *La crítica de arte: entre el multiculturalismo y la globalización*. Medellín: Universidad de Antioquia, Facultad de Artes e Instituto de Filosofía y La carreta Editores, 2008.

AA.VV. *La crítica de arte: historia, teoría y praxis* (coordinadora Anna María Guash). Barcelona: Ediciones el Serbal, 2003.

AA.VV. “La crítica de arte”. Número monográfico de la revista *Lápiz* (210/211, año XXIV, febrero–marzo 2005, ISSN 0212-1700).

AA.VV. *Los pasos sobre las huellas: ensayos sobre crítica de arte*. Bogotá: Universidad de los Andes, Ministerio de Cultura, Ediciones Uniandes, 2007.

ACHA Juan. *Arte y sociedad: Latinoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979-1982.

_____. *Crítica del arte: teoría y práctica*. México: Editorial Trillas, 1992.

_____. *El consumo artístico y sus efectos*. México: Editorial Trillas, 1988.

ACOSTA Luna, Olga Isabel. “Felipe Santiago Gutiérrez y los comienzos de la Academia en Colombia”. En: *Diego, Frida y otros revolucionarios*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2009.

ACUÑA Prieto, Ruth Noemí. *Arte, crítica y sociedad en Colombia 1947-1970*. Bogotá: 1991. Tesis. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Sociología.

_____. *El papel periódico ilustrado y la génesis de la configuración del campo artístico en Colombia*. Bogotá, 2002. Tesis (magister en sociología de la cultura). Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas.

_____. “España y Colombia: la influencia de España en el arte nacional”. En: Enver Joel Torregroza y Pauline Ochoa (ed.). *Nuevas Formas de Hispanidad*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2010.

ADORNO Th. W. *Crítica de la cultura y sociedad I*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2008,

AGUIRRE Rojas, Carlos Antonio. *La historiografía en el siglo XX: historia e historiadores entre 1848 y ¿2025?* Bogotá: Ediciones Desde Abajo, 2010.

ARANGO Restrepo, Sofía Stella. “Realismo vs. Modernismo en el arte colombiano”. En revista *Artes*, No. 6, volumen 3 (enero–junio), 2004.

ARANGO Restrepo, Sofía Estela y FERNÁNDEZ Uribe, Carlos Arturo. *Fundamentos estéticos de la crítica literaria en Colombia: finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquía, 2011.

ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno: del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid: Editorial Akal, 1998.

_____. *Historia del arte como historia de la ciudad*. Barcelona: Editorial Laia, S. A., 1984.

BARNEY Cabrera, Eugenio. “La actividad artística en el siglo XIX”. En: *Manual de Historia de Colombia* (Tomo II). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.

BARTHES, Roland. *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1972.

BAYÓN, Damián. *Qué es la crítica de arte*. Buenos Aires: Editorial Columbia, 1970.

BELTING, Hans. *Art history after modernism*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

BLAKE, Nigel, FRASCINA, Francis y FER, Briony. “La práctica moderna del arte y de la modernidad”. En: _____. *La Modernidad y lo moderno: la pintura francesa en el siglo XIX*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 1998.

BRAUDEL, Fernand. *La Historia y las Ciencias Sociales*. Madrid: Alianza Editorial, 1979.

BOURDIEU, Pierre, *Distinción, criterios y bases sociales del gusto*. México: Santillana Ediciones Generales S.A., 2012.

_____. *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010.

_____. *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. México D.F.: Santillana Ediciones Generales, S.A., 2012

_____. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1995.

- _____. *Sociología y cultura*. México, Editorial Grijalbo, 1990.
- BURKE, Edmund. "Pintar la historia nacional, 1770—1914". En: Yobenj Aucardo Chicangana Bayona y Liliana Cortés Garzón (eds.). *Debates y perspectivas de la Nueva Historia Cultural*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2011.
- CALABRESE, Omar. *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.
- CALVO SERRALER, Francisco. "La crítica de arte". En: _____. (coord.). *Los espectáculos del arte: instituciones y funciones del arte contemporáneo*. Barcelona: Tusquest, 1993.
- CAMNITZER Luis. *Antología de textos críticos: Art Nexus - Arte en Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2006.
- CANO VARGAS, Alexander. "Heno y Arrubla y la construcción de identidad nacional, después de la celebración del primer siglo de la emancipación colombiana". Informe final del proyecto Después del Bicentenario: una mirada a la conmemoración del Centenario de la independencia de Colombia, como una celebración de identidad nacional. Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia – ICANH, 2013.
- CARBÓ, Eduardo Posada. "1910: la celebración del primer centenario en Colombia". En *Revista de Indias*, vol. LXXIII, No. 258, 2013, pp. 579-580.
- CASTRO GÓMEZ, Santiago. "Señales en el cielo, espejos en la tierra: la Exhibición del Centenario y los laberintos de la interpelación". En: Santiago Castro Gómez y Eduardo Restrepo (eds.). *Genealogías de la colombianidad*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana e Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, 2008.
- CENDALES PAREDES, Claudia. "Creación y significado de los parques públicos en Bogotá: un análisis desde finales del siglo XIX hasta 1930". *Revista Arquitectos* (revista digital), No. 138.07, año 12, 2011. Disponible en <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.138/4135> (consultado el 12 de noviembre de 2014).
- CHICANGANA BAYONA, Yobenj Aucardo y ROJAS GÓMEZ, Juan Camilo, "El príncipe del arte nacional: Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos interpretado por el siglo XIX". En *Revista Historia Crítica*, No. 52, 2014.
- COOPER, Douglas. *La época cubista*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- CRISPOLTI, Enrico. *Cómo estudiar el arte contemporáneo*. Madrid: Celeste Ediciones, 2001.

DELGADO ROZO, Juan David. *La construcción social del paisaje de la Sabana de Bogotá 1880–1890*. Bogotá, 2010. Tesis (magister en historia). Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, 2010.

DUEÑAS VARGAS, Guiomar. “La educación de las élites y la formación de la nación en el siglo XIX”. En: Ana María Noguera (comp.). *Mujer, nación y ciudadanía: siglo XIX y XX. Memorias de la IX Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado*. Bogotá: Ministerio de Cultura y Museo Nacional de Colombia, 2004.

DUNCAN, Carol. “Madres felices y otras nuevas ideas en el arte francés del siglo XVII”. En: Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comps.). *Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte*. México D.F: Universidad Iberoamericana y Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.

EAGLETON, Terry. *Ideología: una introducción*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1997.

_____. *La función de la crítica*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1999.

_____. *La idea de cultura: una mirada política sobre los conflictos culturales*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2001.

ELIAS Norbert. *El proceso de la civilización: Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2008.

FRANCASTEL, Pierre. *Sociología del arte*. Buenos Aires: Emecé Ediciones, 1972.

GARCÍA CANCLINI Néstor. *La producción simbólica: teoría y método en sociología del arte*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1993.

GARAY CELEITA, Alejandro. *La Exposición del Centenario: una aproximación a los procesos de configuración de nación desde el campo artístico*. Bogotá, 2005. Monografía (pregrado en Historia). Pontificia Universidad Javeriana.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e indicios*. Barcelona. Editorial Gedisa, 1989.

GIRALDO, Efrén. *La crítica del arte moderno en Colombia, un proyecto formativo*. Medellín: La Carreta Editores, 2007.

_____. *Marta Traba: crítica del arte latinoamericano*. Medellín: La Carreta Editores, 2007.

GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. *Bibliografía selecta del arte en Colombia*. Bogotá: Editorial ABC, 1955.

_____. *La crítica de Arte en el siglo XIX, Notas y documentos sobre el arte en Colombia*. Bogotá: Editorial ABC, 1954.

_____. *La miniatura en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional, 1946.

_____. *Notas y documentos sobre el arte en Colombia*. Bogotá: Editorial ABC, 1954.

GONZÁLEZ ARANDA, Beatriz. "La academia llega por diversos caminos". En: Beatriz González Aranda y Verónica Uribe Hanabergh. *Manual de arte del siglo XIX en Colombia*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2013.

GONZÁLEZ, Jorge Enrique. *Nación y nacionalismo en América Latina*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Centro de Estudios Sociales (CES) y Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), Bogotá, 2007

GREENHALGH, Paul. *Ephemeral vistas: The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939*. New York (USA): Manchester University Press, 1988.

GUILLÉN Martínez, Fernando. *El poder político en Colombia*. Bogotá, Editorial Planeta Colombiana S.A., 2008.

HABERMAS, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid: Editorial Trotta, S.A., 2010

_____. *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1994.

HARRISON, Charles y WOOD Paul (eds.). *Art in theory, 1900-2000: An anthology of changing ideas*. Estados Unidos: Blackwell Publishing Ltd., 2002.

HAUSER, Arnold. *Sociología del arte* (volumen 2, Arte y clases sociales). Barcelona: Editorial Labor, S. A., 1977.

_____. *Sociología del arte* (Volumen 4, Sociología del público). Barcelona: Editorial Labor, S. A., 1977.

_____. *Teorías del arte: tendencias y métodos de la crítica moderna*. Madrid: Ediciones Guadarrama, S.A., 1970.

JARAMILLO, Carmen María. *Arte, política y crítica: una aproximación a la consolidación del arte moderno en Colombia*. Bogotá, 2005. Tesis (magister en historia y teoría del arte). Universidad Nacional de Colombia.

_____. *Manifestaciones de la crisis del arte moderno en Colombia 1968-1978*. Bogotá, 2004. Tesis (magister en historia y teoría del arte y la arquitectura). Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes.

_____. “Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia”. en *Artes, la Revista*, No.7, vol. 4 (enero-junio), 2004.

JIMÉNEZ HERNÁNDEZ, Wilson Ferney. “El Papel Periódico Ilustrado y la configuración del proyecto de la Regeneración 1881-1888”. *Revista Historia Crítica*, No. 47, 2012.

LLERAS, Cristina. *Arte, política y crítica: politización de la mirada estética Colombia, 1940-1952*. Bogotá, 2005. Tesis (magister en historia y teoría del arte y la arquitectura). Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes.

LONDOÑO VÉLEZ, Santiago. *Pintura en América hispana* (Tomo III: siglo XX). Bogotá: Editorial Universidad de Rosario, 2012.

LÓPEZ ROSAS, William Alfonso. *La crítica de arte en el salón de 1899: una aproximación a los procesos de configuración de la autonomía del campo artístico en Colombia*. Bogotá, 2005. Tesis (magister en historia y teoría del arte). Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Arte.

_____. *Los pasos tras las huellas: ensayos sobre crítica de arte*. Bogotá: Universidad de Los Andes y el Ministerio de Cultura, 2008.

MARTÍNEZ, Frederick. “¿Cómo representar a Colombia? De las exposiciones universales a la Exposición del Centenario, 1851-1910”. En: Gonzalo Sánchez Gómez y María Emma Wills Obregón (comps.). *Museo, memoria y nación: misión de los Museos Nacionales para los ciudadanos del futuro. Memorias del Simposio Internacional y IV Cátedra Anual de Historia Ernesto Tirado Mejía*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2000.

_____. *El nacionalismo cosmopolita: la referencia europea en la construcción nacional en Colombia, 1845-1900*. Bogotá: Banco de la República e Instituto Francés de Estudios Andinos, 2001.

MEDINA Álvaro. *Arte colombiano de los años veinte y treinta*. Bogotá: Colcultura, 1995.

_____. *Colombia en el umbral de la modernidad*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1998.

_____. *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

MEJÍA, Germán Rodrigo. *Los años del cambio: historia urbana de Bogotá 1820-1910*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 1998.

MITCHELL, W.J.T. *Landscape and power*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

MONTANER, Joseph María. *Arquitectura y crítica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1999.

MÚNERA RUIZ, Leopoldo. "El Estado en la Regeneración: ¿La modernidad política paradójica o las paradojas de la modernidad política?". En: Leopoldo Múnera Ruiz y Edwin Cruz Rodríguez (eds.). *La Regeneración revisitada: pluriverso y hegemonía en la construcción del Estado-nación*. Bogotá: La Carreta Editores, 2011,

MUNERA, Leopoldo y CRUZ, Rodríguez Edwin (eds.). *La Regeneración revisitada—Pluriverso y Hegemonía en la construcción del estado-nación en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia y La Carreta Editores, 2011,

NIÑO, Carlos. *Arquitectura y Estado*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1991.

ORTEGA MARTÍNEZ, Francisco A. "Acontecimiento y eventualización: debates historiográficos". En: Pérez Benavides, Amada Carolina y Hering Torres, Max (eds.). *Historia cultural desde Colombia: categorías y debates*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Universidad de los Andes y Pontificia Universidad Javeriana, 2012.

PALACIOS, Marco. "La Regeneración ante el espejo liberal y su importancia en el siglo XX". En: Rubén Sierra Mejía (ed.). *Miguel Antonio Caro y la cultura de su época*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2002.

PERGOLIS, Juan Carlos. "Actualización republicana en tres ciudades colombianas: Bogotá, Cartagena y Medellín a principios del siglo XX". En revista *Tactos*, No. 4, 2000.

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte: pasado y presente*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1982.

PINI, Ivonne. *En busca de lo propio*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2000.

PINI, Ivonne y RAMÍREZ Nieto, Jorge. *Modernidades, vanguardias, nacionalismos: análisis de escritos polémicos vinculados al contexto cultural latinoamericano: 1920-1930*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2012.

POLI, Francesco. *Producción artística y mercado*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976.

PONCE DE LEÓN, Carolina. *El efecto mariposa: ensayos de arte en Colombia 1985-2000*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2004.

QUINCHE, Víctor Alberto. "La crítica de arte en Colombia: los primeros años". En revista *Historia Crítica*, No. 32, (julio-diciembre), 2006.

REY-MÁRQUEZ, Juan Ricardo. "El movimiento estudiantil en las artes plásticas". En: *Ensayos, Historia y teoría del arte*. No. 12, 2007.

ROMERO, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2011.

SAFFORD, Frank. *El ideal de lo práctico: el desafío de formar una élite técnica y empresarial en Colombia*. Medellín: Universidad EAFIT, 2014.

SAMPER ORTEGA, Daniel. *Breve historia de la Escuela Nacional de bellas Artes: iniciación de una guía del arte colombiano*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1934.

SERNA, Justo y PONS, Anaclet. “El relato de Martin Guerre, pruebas y posibilidades”. En _____ . *La historia cultural: autores obras y lugares*. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2005.

SERRANO, Eduardo. *Andrés de Santa María: pintor colombiano de resonancia universal*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá y Novus Ediciones, 1988.

_____. *Cien años de arte colombiano*. Bogotá: Benjamín Villegas & Asociados, 1986.

_____. *La Escuela en la Sabana*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá y Novus Ediciones, 1990.

SINNING TÉLLEZ, Luz Guillermina y ACUÑA PRIETO, Ruth Nohemí. *Miradas a la plástica colombiana de 1900 a 1950: un debate histórico y estético*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2012.

TAFURI, Manfredo. *Teorías e Historia de la arquitectura*. Madrid: Ediciones Celeste, 1997.

TODOROV, Tzvetan. *Crítica de la crítica*. Barcelona Ediciones Paidós, 2005.

TRABA, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005.

_____. *Historia abierta del arte colombiano*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1984.

_____. *Marta Traba* (compilación de textos). Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá: Planeta Colombiana editorial S.A., 1984.

VANEGAS CARRASCO, Carolina. “Representaciones de la Independencia y la construcción de una ‘imagen nacional’ en la celebración del centenario en 1910”. En: *Las historias de un grito: doscientos años de ser colombianos. Exposición conmemorativa del Bicentenario*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2010.

VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, William. “Antecedentes de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia 1826-1886: de las artes y oficios a las bellas artes”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Vol. 9, No. 1 (enero a junio), 2014.

_____. *Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia 1886–1899*. Bogotá, 2008. Tesis (magister en historia y teoría del arte). Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes.

VENTURI, Lionello. *Historia de la crítica de arte*. Barcelona: Random House Mondadori, 2004.

WAISMAN, Marina. *El interior de la historia: historiografía arquitectónica para uso de latinoamericanos*. Bogotá: Fondo Editorial Escala, 1995.

_____. *La construcción histórica del entorno*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1972.

VEYNE, Paul. *Cómo se escribe la historia: Foucault revoluciona la historia*. Madrid: Alianza editorial, 1984.

WELLEK, René. *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*. Madrid: Editorial Gredos, 1959.

HAUSER, Arnold. *Teorías del arte: tendencias y métodos de la crítica moderna*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1970.

ZAMBRANO PANTOJA, Fabio. "De la Atenas suramericana a la Bogotá moderna: la construcción de la cultura ciudadana en Bogotá". En revista *Estudios Sociales*, No. 1: La Ciudad y las Ciencias Sociales en Colombia (II), 2002.

ZULUAGA, María del Pilar. "El tiempo libre de las élites bogotanas, 1880-1910". En: Rodrigo Hernán Torrejano (ed.). *Cuatro ensayos sobre la historia social y política de Colombia en el siglo XX*. Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2007.

ARTÍCULOS CITADOS

ARANGO Jaramillo, Adelfa. "Algo sobre las modernas escuelas de pintura". En revista *Sábado*, No. 70, (noviembre 4), 1922.

_____. "La exposición de arte francés en Medellín y las modernas escuelas de pintura". En revista *Sábado*, No. 71 (noviembre 11), 1922.

_____. "La exposición de arte francés en Medellín y las modernas escuelas de pintura". En revista *Sábado*, No. 72 (noviembre 18), 1922.

"Pintura". En "De la Exposición: Salón de Bellas Artes". Periódico *La Unidad*, 13 de agosto, serie IV, No.85.

"Pintura". En "De la Exposición: Salón de Bellas Artes". Periódico *La Unidad*, 17 de agosto, serie IV, No.89, (s / p).

"Escultura". En "De la Exposición: Salón de Bellas Artes". Periódico *La Unidad*, 13 de agosto de 19.10, Serie IV, No. 85.

ALBARRACÍN, Jacinto. *Exposición Nacional de Bellas Artes de 1899: Los artistas y sus críticos*. Bogotá, Imprenta y Librería de Medardo Rivas, 1899.

BARRERA, Francisco de P. "De la Exposición: cuáles son los tres mejores cuadros de la Exposición, opinión del Dr. F. De P. Barrera". En periódico *La Unidad*, Serie IV, No. 86 (17 de agosto), 1910.

BORDA TANCO, Alberto. "De la Exposición: opinión del Dr. Borda Tanco sobre la Exposición de Pintura". En periódico *La Unidad*, Serie IV, No. 88 (20 de agosto), 1910.

CUERVO, Ángel. (sin título). En: Álvaro Medina. *Procesos del arte en Colombia*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

DE GOUFFRA, Charles. "El impresionismo en pintura". En *Revista Ilustrada de Bogotá*, (30 de septiembre), 1899.

DOUMIC, Max. "Una exposición de Bellas Artes". En periódico *El Nuevo Tiempo*, (9 de agosto), 1910.

DUQUE URIBE, Rafael. "Escuela de Bellas Artes". En revista *La Fusión*, No. 28, (junio 20), 1904.

ESPINOSA GUZMÁN, Rafael. "Crónica bogotana". En *El Semanario*, No. 20 (8 de diciembre), 1886.

GRILLO, Max. "En la exposición". En *El Diario*, No. 5 (24 de agosto), 1899.

_____. "La psicología del Impresionismo". En *Revista Contemporánea*, Vol. 2, No. 1, 1905.

HINESTROSA DAZA, Ricardo. "El Impresionismo en Bogotá I". En *Revista Contemporánea*, Vol. 2, No. 3, 1905.

MANRIQUE, Pedro Carlos. "La exposición de pintura". En revista *El Papel Periódico Ilustrado*, (15 de diciembre), 1886.

MARROQUÍN, José Manuel. "Discurso de Inauguración de la Exposición del Pabellón de Bellas Artes". En: Emiliano Isaza y Lorenzo Marroquín (eds.). *Primer Centenario de la Independencia de Colombia 1810-1910*. Bogotá: Escuela Tipográfica Salesiana.

PIZANO, Roberto. "La exposición de arte francés". En revista *El Gráfico* (19 agosto), 1922.

_____. "La exposición de arte francés". En revista *Cromos*, No. 319, Vol. XIV (agosto 19), 1922.

_____. "Desde España". En revista *Cromos*, No.333, Vol. XIV (noviembre 25), 1922.

_____. "El año artístico de 1922". En revista *Cromos*, No. 336 (23 de diciembre), 1922.

SANÍN CANO, Baldomero. “El Impresionismo en Bogotá I”. En *Revista Contemporánea*, Vol. 1, No. 2, 1904.

_____. “El Impresionismo en Bogotá II”. En *Revista Contemporánea*, Vol. 1, No. 4, 1905.

SANTOS, Gustavo. “En la exposición de arte francés”. En revista *El Gráfico Ilustrado*, No. 614 (9 de septiembre), 1922.

_____. “En la exposición de pintura”. En revista *Cultura*, No. 7, Vol, II, (7 de septiembre), 1915.

_____. “Un maestro de la pintura: Garay”. En Revista *El Gráfico*, (12 de agosto), 1922.

TAVERA, Rafael. “Reflexiones sobre arte: el intelectualismo y la evolución estética en Colombia”. En revista *Cultura* (enero-febrero), 1918.

_____. “Notas de arte: El objetivismo y el subjetivismo en el arte, El objetivismo y el subjetivismo en arte, Las tendencias estéticas del Futurismo y el Cubismo, El porvenir de las escuelas modernistas”. En revista *Cromos*, No. 243, (enero 29), 1921.

_____. “La exposición de pintura moderna francesa, El clasicismo en el arte, Orígenes del Impresionismo y de las demás escuelas modernas, Su significación estética actual”. En revista *Cromos*. No. 320, Vol. XIV (26 de agosto), 1922.

URDANETA, Alberto. “Primera Exposición Anual de la Escuela de Bellas Artes”. En *Papel Periódico Ilustrado*, No. 110, año V, (1887).

FUENTES DE LAS IMÁGENES

A continuación se incluyen las fuentes digitales y/o bibliográficas de las imágenes. El uso de las imágenes en este texto es estrictamente académico. Si alguna persona, grupo y/o institución considera que ha sido vulnerado algún derecho al incluirlas en este texto, favor contactar al responsable del mismo para que las imágenes sean retiradas.

Imagen 1. Modelos de catálogos de las exposiciones de Bellas Artes de 1886

Biblioteca Nacional de Colombia

<https://ia902702.us.archive.org>

Imagen 2. Obras referenciadas por Ángel Cuervo <https://upload.wikimedia.org>,
<http://www.the-athenaeum.org>

Imagen 3. Obras de maestros europeos influyentes en la formación de Alberto Urdaneta <https://denudees.files.wordpress.com>, <https://upload.wikimedia.org>

Imagen 4. Obras del pintor mexicano Felipe Santiago Gutiérrez
<http://www.virtualmuseum.ca>, <http://www.colarte.com>, <http://hwww.colarte.com>

Imagen 5. Dos retratos femeninos congruentes estética y formalmente
<http://www.colarte.com/colarte>

Imagen 6. Publicaciones sobre la Exposición de 1899 <http://www.banrepcultural.org>,
<http://www.banrepcultural.org>, <http://icaadocs.mfah.org>

Imagen 7. La obra paradigmática del puntillismo, La Gran de Jatte (1890) de Georges Seurat

<https://en.wikipedia.org>

<http://www.artionado.com/Matisse/Matisse%20fauve%20works.html>(detalle),

<http://www.livingston.org/Page/384> (esquema de composición).

Imagen 8. Obras del impresionismo “radical” de Claude Monet <https://en.wikipedia.org>,
<https://www.google.com/culturalinstitute>

Imagen 9. Un mismo tema con un sentido de la representación opuesto

<http://losgelves.com/2012/08/02/los-picapedreros>, <http://commons.wikimedia.org>

Imagen 10. Obras de Andrés Santa María

<https://ccalatrava.files.wordpress.com/2012/05/andres21.jpg>, <http://www.colarte.com/colarte>

Imagen 11. Paisajes de temática realista con un sentido idealista

<http://www.colarte.com>, <https://www.pinterest.com>

Imagen 12. Pabellón de Bellas Artes en la Exposición del Centenario

ISAZA, Emiliano y Marroquín, Lorenzo. *El Centenario de la Independencia*. Bogotá: Escuela Tipográfica Salesiana, 1911.

Imagen 13. Obras de Jean Batiste Greuze y Eugenio Zerda <http://utpictura18.univ-montp3.fr/Images>, <http://3.bp.blogspot.com>

Imagen 14. Prácticas academicistas del dibujo y la pintura <https://graphicarts.princeton.edu>, <https://farm4.staticflickr.com>

Imagen 15. Una pintura de paisaje de tema histórico <http://www.colarte.com>, <http://www.colarte.com>

Imagen 16. Obras con acentos “modernistas”. Revista *Sábado* No. 70 (11 de noviembre), 1922. <http://www.bdigital.unal.edu.co>, <http://www.bdigital.unal.edu.co>

Imagen 17. Obras con influencia cubista y obra cubista. Revista *Sábado*, No. 70 (11 de noviembre), 1922. <http://www.bdigital.unal.edu.co>, <http://www.bdigital.unal.edu.co>

Imagen 18. Sobre la Exposición de Pintura Moderna Francesa, 1922 <http://www.bdigital.unal.edu.co>, <http://www.bdigital.unal.edu.co>
<http://www.bdigital.unal.edu.co/>

Imagen 19. Fotografías de la Exposición de Pintura Moderna Francesa, <http://www.bdigital.unal.edu.co/>, <http://www.bdigital.unal.edu.co/>