

La crítica de arte en Colombia: los primeros años

Resumen

El artículo explora algunos de los ejemplos iniciales de la crítica de arte en Colombia. Rastrea los rasgos más relevantes en términos de lenguaje, y muestra que en el nacimiento de la crítica en Colombia a partir de la segunda mitad del siglo XIX se estableció un procedimiento corriente en los críticos. A partir de la reconstrucción de las polémicas de 1886 y 1899, indica que los críticos de arte trabajaban desde un horizonte de expectativas compartido, que enmudeció frente a las primeras obras modernas presentadas en el país por Andrés de Santa María y sostiene la tesis de que los críticos se vieron forzados a ampliar su horizonte de expectativas para poder leer este tipo de obras. Si bien este proceso fue gradual, indica la necesidad de reevaluar el ejercicio de la crítica en esa época, que ha sido juzgado como superficial y anecdótico y por lo tanto, como carente de intereses. En este artículo se toma el partido contrario y se defiende la necesidad de releer adecuadamente los antecesores en la tradición de la crítica, con el fin de evitar lecturas precipitadas y errores en la percepción de nuestra historia.

Palabras claves: *Crítica de arte, arte colombiano, estética de la recepción.*

Art criticism in Colombia: the early years

Abstract

This article explores some of the first examples of art criticism in Colombia. It traces the most relevant linguistic characteristics of art criticism, and shows that, in the second half of the 19th century, Colombia's first critics established a standard procedure by which to critique art. By reconstructing the polemics of 1886 and 1899, the article suggests that art critics shared a set of expectations about art that were silenced when Andrés de Santa María organized, for the first time in the country, an exhibition of modern work. The article's thesis is that critics were forced to broaden their understanding of art in order to read this new type of work. Even if this process was gradual, it points to the need to reevaluate how criticism was practiced at the time, since it has been judged as superficial and anecdotal, and therefore, of little interest. This article takes the opposing position, arguing for the need to re-examine the roots of the tradition of art criticism in Colombia in order to avoid hasty readings and erroneous perceptions of our history.

Keywords: *Art criticism, Colombian art, aesthetic reception.*

Artículo recibido el 5 de septiembre de 2005 y aprobado el 2 de febrero de 2006.

La crítica de arte en Colombia: los primeros años ★

Víctor Alberto Quinche Ramírez *

Una imagen ingenua pero extendida acerca de la crítica de arte en Colombia ubica su origen recién en la segunda mitad del siglo XX. En este, como en otros casos, se trata del desconocimiento de nuestro pasado cultural. La crítica de las artes plásticas en Colombia nace y se prolonga en la segunda mitad del siglo XIX, principalmente en Bogotá, aunque también presenta a finales de siglo algunos desarrollos en Medellín¹.

Sin embargo, en los primeros intentos de historiar la crítica de arte en nuestro país se tildó como “anecdóticos” o “curiosos” a algunos de los escritos del siglo XIX, reservando, así, una mejor calificación para posteriores desarrollos². Quizás sea tiempo de revisar este criterio. El presente escrito se ocupa de la reconstrucción de algunos momentos relevantes del

★ Este artículo es resultado del proyecto de investigación “Cien años de crítica de arte en Colombia: el caso Andrés de Santa María”, cofinanciada por COLCIENCIAS y la Universidad del Rosario. Una versión anterior fue publicada como *Los orígenes de la crítica de arte en Colombia*, Reportes de Investigación Escuela de Ciencias Humanas, No. 66, Bogotá, Universidad del Rosario, 2005.

* Profesor Asistente, Escuela de Ciencias Humanas, Universidad del Rosario, Miembro del Grupo de Investigación “Estudios sobre Identidad”.

1 Aparte de los artículos en los periódicos regionales, Francisco Antonio Cano (1865-1935) y Marco Tobón Mejía (1876-1933) fundan en Medellín la revista “Literatura y Arte” (1903-1906), en la que publicarán algunos artículos de crítica de arte (entre otros el artículo en que Cano se refiere a la pintura de Andrés de Santa María (1860-1945), en el número 1 de la publicación).

2 Es el caso de GIRALDO JARAMILLO, Gabriel, *Notas y documentos sobre el arte en Colombia*, Bogotá, A.B.C., 1954, especialmente en el artículo “La crítica arte en el siglo XIX”, pp. 262-267.

nacimiento de la crítica de arte en las publicaciones bogotanas de la segunda mitad del siglo XIX. Se trata de indicar la forma como nace la crítica de las artes visuales en nuestro país, rastreando algunos de los elementos que la conformaron.

Este tipo de ejercicios no es meramente arqueológico; tiene relevancia a la hora de juzgar la tarea y el valor de la crítica de arte en el tiempo presente. En efecto, en el estado actual de la crítica de arte, cuando parece ser reemplazada por otras instituciones de mediación (la curaduría o el discurso del mismo artista sobre su obra), se hace necesario reconstruir las condiciones de origen de una actividad largo tiempo desatendida. La tarea y función del crítico de arte en Colombia se forjó a la par de las demás actividades culturales en nuestro país: lentamente, primero por sujetos ilustrados no especialistas y bien entrado el siglo XX, por especialistas. Un vistazo a las condiciones iniciales nos permite por una parte aclarar las condiciones de origen de la práctica crítica y, por otra parte, mostrar que la crítica de arte en Colombia tiene una historia en la que ha habido saltos entre tradiciones, malos entendidos e interesantes discusiones que acompañaron el nacimiento y consolidación del arte nacional en sus diferentes etapas.

El orden de presentación es el siguiente: introduciré la noción de “crítica de arte” que se empleará a lo largo del escrito, indicando las diversas tradiciones y los escritos más frecuentes en los que podemos clasificar la actividad; luego, indicaré que el estilo de las reconstrucciones de la historia de la crítica en Colombia previamente realizadas puede ser complementado con algunos aspectos de teorías recientes, presentaré la forma en que, en la segunda mitad del siglo XIX, el ejercicio de la crítica de arte adquirió un procedimiento estándar que se ajustaba al arte académico que se producía en Colombia. Por último, mostraré que ese procedimiento se quebró cuando se vio enfrentado a las obras de Andrés de Santa María y; así mismo, que la crítica enmudeció frente a la novedad, mientras ampliaba su horizonte de expectativas para que las obras pudieran ser leídas por los críticos.

1. Acerca de la crítica de arte

Por una parte, se entiende por crítica de arte la producción de todo tipo de escritos reflexivos acerca del arte, desde la historia del arte hasta la estética³. Su origen se ubica acorde con el de la filosofía en Grecia, y las dos disciplinas presentan aproximadamente los mismos desarrollos. Es la *definición en sentido amplio*.

3 En este sentido emplean el término VENTURI, Lionello, *Historia de la crítica de arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979 y BENJAMIN, Walter, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Barcelona, Península, 1988.

La crítica de arte, en una tradición más “moderna”; hace referencia tan sólo a escritos publicados en medios de comunicación especializados o generales, en los que se evalúa una obra, un conjunto de obras, un artista, un grupo de artistas, un salón, etc.; en general, cualquier tipo de evento relacionado con el “mundo del arte”. Esta tradición ubica el origen de la disciplina en la modernidad, es la *definición en sentido restringido*⁴.

Por razones metodológicas, en lo sucesivo entiendo por crítica de arte una actividad que alguien, en cuanto conocedor, ejercita en medios de comunicación por medio de escritos, que tienen como función central evaluar, interpretar y ubicar en tradiciones obras de arte o artistas. Esa actividad, como tal, es “abstracta” o mental. Lo que de ella recogemos son los frutos: los escritos críticos. Llamo escrito crítico⁵ a un trabajo publicado en un medio especializado, escrito en un estilo reconocible como perteneciente al autor⁶, que tiene por objeto analizar acontecimientos relacionados con el mundo del arte⁷. En esta definición, “analizar” es una función amplia que recoge los distintos objetivos de la actividad⁸.

Los escritos críticos se presentan al menos en tres niveles. El primer nivel es el del escrito crítico informativo; se trata de una reseña o noticia acerca de un acontecimiento del

4 En CALABRESE, Omar, *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra, 1993, se indica este doble sentido de las definiciones de “crítica de arte”.

5 La diferencia entre crítica como actividad y escrito crítico como producto es relevante. A cada una le corresponde una teoría particular. Por una parte, una teoría acerca de la crítica de arte que es uno de los momentos de la teoría estética. Por otra parte, hay una teoría del texto crítico que difiere de la anterior en que se analizan enunciados o discursos, no formas de pensar o de juzgar. En este escrito combinaré ambas estrategias teóricas: emplearé momentos reconocibles en una tradición teórica que permite leer al crítico como lector (la estética de la recepción) y emplearé fragmentos de críticas producidas en los primeros años como indicadores de la forma como se producen enunciados en un período histórico determinado.

6 Me refiero al “estilo” como reconocible, debido a que una de las posibilidades fuertes de interpretación de la crítica es la de pensar el mismo texto crítico como un género de escritura.

7 Esta definición no obsta los múltiples problemas y posibilidades de tratamiento de la crítica de arte, los siguientes autores se ocupan de los problemas más relevantes que tiene el enfrentarse con este objeto de estudio: ACHA, Juan, *Crítica del arte: teoría y práctica*, México, Trillas, 1992; GUÉDEZ, Víctor, “Fundamentos teóricos y metodológicos de la crítica de arte”, en *Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario*, Vol. 80, No. 538, Bogotá, abril-junio de 1987, pp. 38-47; GONZÁLEZ, Alberto, “En torno a la crítica de arte”, en *Revista de extensión cultural*, No. 32 y 33, Medellín, diciembre de 1994, pp. 15-25 y CALVO SERRALLER, Francisco, “La crítica de arte”, en *Los espectáculos del arte*, Barcelona, Tusquets, 1993, pp. 13-74.

8 Al hacer un análisis de los objetivos del texto crítico, ACHA, Juan, *op. cit.*, p. 94, caracteriza cuatro operaciones: informar, describir, cualificar, argumentar. GUÉDEZ, Víctor, *op. cit.*, p. 43, ubica, en lo que denomina “punto de vista nominativo”: apreciar, analizar, comparar, diferenciar, estudiar, evaluar y juzgar. Reúno todas estas operaciones en “analizar” por razones de espacio.

arte, cuyo objetivo es poner en conocimiento del público lector la realización de una actividad. En este tipo de escritos eventualmente se realizan evaluaciones débiles⁹ acerca de las obras que se reseñan. Está presente en diarios y revistas no especializadas. Al ser básicamente informativo, el número de metáforas en este tipo de textos es reducido.

El segundo nivel es el del artículo evaluativo; el contenido informativo es secundario, se trata en este caso de escritos que “ilustran” o “forman” la experiencia estética. En ellos el crítico busca orientar la percepción de las obras. Las evaluaciones que se realizan comportan el empleo de términos evaluadores fuertes. Este es ya un ejemplo de la crítica de arte; el lenguaje empleado contiene generalmente una gran cantidad de metáforas. La razón de esto es sencilla: las obras de arte manifiestan su contenido a través de la forma, la crítica transpone en lenguaje las imágenes. El vehículo de esta transposición suele ser la metáfora. Tal tipo de escritos circula en revistas especializadas.

El tercer nivel es el del ensayo crítico. Se trata de la monografía razonada acerca de un autor, obra o grupo de obras. Generalmente se publica en forma de libro, de ensayo para los catálogos razonados, o de artículo largo en revista especializada. El lenguaje del crítico en este nivel emplea los evaluadores fuertes; su consecuencia es que el evaluador requiere de un principio clasificatorio último que, al ser aplicado a una obra, permite decir de esta que es “buena” o “mala”.

En este escrito, el tercer nivel se considera como el caso típico del texto crítico en sentido fuerte; los dos niveles anteriores los caracterizaré como críticas en sentido débil. En los orígenes de la crítica de arte en Colombia encontramos los tres tipos de textos. Estos son independientes de los autores, pueden responder a necesidades editoriales distintas; es el caso de un autor que en un texto informa acerca de la realización de una exposición (sentido “débil”) y en otro escrito comenta y evalúa la calidad de la misma (sentido “fuerte”). Privilegiaré los denominados “fuertes” en mi análisis debido a que, al estar referidos a marcos teóricos, permiten establecer su consistencia, coherencia y pertinencia tanto frente a la(s) obra(s) analizada(s) como a las tradiciones teóricas en las que se inscriben¹⁰.

9 Los términos “evaluadores fuertes” y “evaluadores débiles” son intuitivamente comprensibles. Siguiendo a Dickie, se puede afirmar que hay sólo dos evaluadores fuertes: “bueno” y “malo”, y todos los términos con carga semántica similar. Los otros calificativos, que no implican un juicio valorativo último, son débiles. En este texto se emplean en el sentido en que los usa Dickie: estamos en presencia de un evaluador fuerte cuando en la base del juicio se encuentra un principio general. La tesis de Dickie es que los críticos emplean tan solo evaluadores débiles, los fuertes son formas complejas de evaluadores débiles. DICKIE, George, *Evaluating Art*, Filadelfia, Temple University Press, 1988, pp. 53-80.

10 Los primeros años de la crítica de arte en Colombia están atravesados por escritos “débiles”, tanto en periódicos como en revistas, donde se reseñaban juntos arte, literatura y moda; por ejemplo, en la *Revista Ilustrada* (1898-1899)

2. Acerca de las posibilidades teóricas de reconstruir los orígenes de la crítica de arte en Colombia

Las clasificaciones acerca de la crítica de arte en nuestro país provienen de dos fuentes: a) los críticos e historiadores del arte (Germán Rubiano, Gabriel Giraldo Jaramillo y otros) y b) los “sociólogos” del arte (Carmen María Jaramillo, William López, Alvaro Medina).

Exceptuando el caso de Medina y López¹¹, la constante en la reconstrucción es acentuar la falta de profesionalismo de los primeros críticos colombianos, la “literaturización” de los escritos y su faz anecdótica, mas no profesional. Los marcos teóricos para el objeto de estudio provienen de las diversas tradiciones de la sociología del arte (con un énfasis en el concepto de “campo” en las investigaciones recientes).

Sin embargo, si pensamos en que el paradigma dominante para la comprensión de la crítica ha sido la sociología, debe tenerse en cuenta la opinión de Calabrese: “El análisis de los discursos críticos sobre el arte nos ofrece la oportunidad de ir más allá de lo que sería una sociología de los críticos y reflexionar sobre la forma en que se producen los discursos valoradores”¹².

Mi opción es complementar la lectura desde la sociología con algunos elementos de la estética de la recepción y de la hermenéutica¹³.

y la *Revista Colombiana* (1895-1897). La crítica literaria encontraba espacio en *Revista Literaria* (1890-1894), *Revista Gris* (1892-1895) y la revista *La Gruta* (1903). Las primeras críticas en sentido fuerte se publican en la *Revista Contemporánea* (1905), dirigida por Baldomero Sanín Cano (entre los socios estaban Maximiliano Grillo y Ricardo Hinestrosa Daza, críticos literarios que también escribieron acerca de arte, como veremos posteriormente), aunque el antepasado debe datarse en el *Papel Periódico Ilustrado* (1881-1888), fundado por Alberto Urdaneta. Un momento central de críticas en sentido fuerte viene constituido por el primer estudio acerca de las críticas en torno a un evento, que publicó Jacinto Albarracín (Albar) con el nombre *Los artistas y sus críticos* en 1899.

- 11 El caso de William López es destacable en la elaboración teórica del tema, pese a no ser un autor editorialmente prolífico, la seriedad de su documentación, especialmente de su tesis de maestría en la Universidad Nacional (LÓPEZ, William, *La crítica de arte en el salón de 1899. Una aproximación a los procesos de configuración del campo artístico en Colombia*, Tesis de maestría, Bogotá, Universidad Nacional 2005) y algunos desarrollos posteriores de su postura (de una elaboración acerca de los públicos en la conferencia *Los públicos de la crítica de arte: apuntes sobre la historia de una práctica cultural localizada*, presentada en la Universidad de Antioquia, 2004, a defensa de la consolidación del campo del arte, en torno a la figura de Alberto Urdaneta presentada en la conferencia *La crítica de arte en el salón de 1899*, Universidad del Rosario, 2005) hacen de su caso el centro de referencia obligado de todos los interesados en el tema.
- 12 CALABRESE, Omar, *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 11.
- 13 Una presentación del conjunto de la estética de la recepción se encuentra en SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA, Ricardo, “La recepción de la obra de arte”, en BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 1999, pp. 213-228.

Un elemento común a las teorías mencionadas es su énfasis en que el significado de las obras de arte no se encuentra en las obras como objetos aislados, que nos indican sus propias lecturas, sino en la interacción entre obras y receptores. Esto es así, porque el significado de las obras de arte no es el resultado de su organización formal, sino de su puesta en ejecución en el contacto con el receptor. Una reconstrucción de las diferentes lecturas de una obra de arte nos da razones para construir un significado a partir de los múltiples juicios que acerca de ella se han formulado. Siendo los críticos de arte sujetos que formulan juicios en los medios de comunicación y que de alguna manera “guían” la experiencia de los demás lectores, una reconstrucción de sus puntos de vista ofrece un panorama adecuado de la relación entre las obras de arte y sus lectores en periodos de tiempo determinados.

Si los receptores no son ejemplos aislados de experiencias individuales, sino entramados de relaciones (sociales, cognitivas, sensibles), entonces un receptor es un conjunto de creencias, opiniones, saberes, puntos de vista; es un “horizonte” que, sobre la base de compartir o no aquellas creencias, opiniones, etc, con el resto de receptores, es un colaborador activo en la experiencia de la obra, otorgándole significado. La obra de arte misma es un resultado de su recepción¹⁴.

La estética de la recepción parte del anterior supuesto: una obra de arte solamente es tal cuando es recibida por un lector e integrada al flujo de sus experiencias. En sentido hermenéutico es un “diálogo”, en el que los elementos relevantes no son los que dialogan, sino aquello sobre lo cual se dialoga. Esto vale para la constitución de sentido de la obra de arte plástica: un cuadro es un objeto, adquiere sentido a través de los discursos que provoca. Siendo los críticos quienes determinan el valor de la obra en términos de calidad, son lectores privilegiados. El registro escrito de sus textos es el índice de construcción posterior de la historia del arte.

La estética de la recepción ofrece múltiples clasificaciones de los lectores de las obras; la utilidad de esta taxonomía es evidente en términos interpretativos: nos permite distinguir las posibilidades de acceso al objeto pictórico transformado en texto. En dicho texto son de utilidad el *lector histórico* y el *lector informado*.

14 ISER, Wolfgang, “El proceso de lectura”, en MAYORAL, José Antonio (comp.), *Estética de la Recepción*, Madrid, Visor, 1989, pp. 149 y ss.

El *lector histórico* es un lector real: es el receptor de la obra en el tiempo histórico en el que es producida, se trata del “primer público”, es el crítico de arte contemporáneo de la obra que se juzga¹⁵.

El *lector informado* es un constructo teórico, pero es fácilmente asimilable (al menos en algunos casos) al crítico de arte. Señala a un grupo de lectores que maneja acertadamente el aparataje conceptual, que es índice del estado del saber en el tiempo de su producción¹⁶.

De la hermenéutica emplearé el concepto de *horizonte* en Gadamer¹⁷. Hace referencia a la descripción del “condicionamiento situacional de la comprensión, el lugar desde el que necesariamente llevamos a cabo la interpretación”¹⁸. La comprensión de un acontecimiento, hecho, valoración, supone la existencia en el intérprete de un conjunto de saberes, representaciones, ideas claras o confusas que, conjuntados, son los “prejuicios” a partir de los cuales se lee e interpreta aquello que busca ser comprendido.

El caso del discurso crítico acerca de las artes plásticas es sintomático: un crítico es un lector que interpreta una obra, su lectura se fundamenta en un conjunto de saberes y en la situación que conforman su horizonte de expectativas¹⁹. El horizonte del historiador posterior comparte y diverge con respecto al horizonte histórico de los críticos primeros. Para evitar las malas interpretaciones, el historiador de la crítica debe “activar” y tematizar sus propios prejuicios, para diferenciarlos de los que tenía el crítico. En este proceso de diferenciar y ser consciente de la diferencia, surge la

15 O “Lector contemporáneo” en ISER, Wolfgang, *The Act of Reading*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980, pp. 27-33.

16 Stanley Fish inventa el término y lo describe de esta manera: “El lector informado es alguien que: 1. es un hablante del lenguaje en el que está construido el texto. 2. está en posesión completa de ‘los conocimientos semánticos que un lector adulto aporta a su tarea de comprensión’. Ello incluye el conocimiento (es decir, la experiencia, como emisor y receptor) de las unidades léxicas, las posibilidades combinatorias, expresiones idiomáticas, profesionales, dialectales, etc. 3. posee competencia literaria”. FISH, Stanley, “La literatura en el lector: estilística ‘afectiva’”, en MAYORAL, José Antonio (comp.), *op. cit.*, p. 124.

17 GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1993, especialmente pp. 372 y ss. y 452 y ss.

18 IGLESIAS SANTOS, Montserrat, “La estética de la recepción y el horizonte de expectativas”, en VILLANUEVA, Darío (comp.), *Avances en teoría de la literatura*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1994, p. 68.

19 Otra lectura del concepto que complementa los rasgos presentados es esta: “El horizonte de preguntas de Gadamer es llamado por H. R. Jauss ‘horizonte de expectativas’ que es la suma de comportamientos, conocimientos e ideas preconcebidas que encuentra una obra en el momento de su aparición y a merced del cual es valorada”. ROTHÉ, Arnold, “El papel del lector en la crítica alemana contemporánea”, en MAYORAL, José Antonio (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, 1987, p. 17.

posibilidad de establecer un verdadero diálogo con el escrito crítico envejecido: se ven en él las características de su horizonte propio y no se juzga desde los prejuicios del horizonte del historiador. Solo así puede haber una comprensión, que es un “encuentro” en la cosa misma (la obra de arte) que nos interpela desde la tradición.

3. Algunos ejemplos de los primeros años de la crítica de arte en Colombia²⁰

Las primeras manifestaciones de la actividad de la crítica de arte podemos remitirlas a las notas en periódicos acerca de las exposiciones nacionales que surgen con el interés de presentar los logros alcanzados por la nación luego del período de Independencia. Hay dos “períodos” en las exposiciones nacionales; el primero se presenta durante el cuatrienio 1841-1845 en el gobierno de Pedro Alcántara Herrán (1800-1872), cuando se llevan a cabo las exposiciones de 1841, 1842 y 1845; en 1848 se presentará una exposición nacional en el gobierno de Tomás Cipriano de Mosquera (1798-1878). Aquí se suspende este “primer período”. Se trataba, en palabras de Frédéric Martínez de “esbozar una definición visual de la nación”²¹. Aprovechar las festividades patrias para mostrar el estado de las “artes” y la “industria”, así como de los productos de la ganadería y la agricultura.

Luego de un largo interregno, en el período de los radicales, se reactivaron estas exposiciones y se celebraron en los años 1871, 1872, 1880, 1881, 1899, 1907 y 1910. Los productos industriales, los agrícolas, las obras de arte y las artesanías así como algunos objetos de los indígenas, son presentados en pabellones específicamente dispuestos para tal fin: “El tema de la revelación de una riqueza y de una identidad nacionales, existentes pero escondidas -un tema nacionalista por excelencia- recorre la retórica de la exposición desde el comienzo”²².

Debido a presentar en conjunto obras de arte que de otra manera no estaría enfrentadas al público, a su carácter público y a la relevancia en términos de autorrepresentación

20 He escogido la mayor parte de los ejemplos de la obra de MEDINA, Álvaro, *Procesos del arte en Colombia*, Bogotá, Procultura, 1979. En todos los casos se ha consultado el texto en su edición original. El criterio de Medina es el de las exposiciones nacionales; este es un punto fuerte de partida, porque generalmente en ocasión de estos acontecimientos los críticos suelen publicar notas.

21 MARTÍNEZ, Frédéric, “¿Cómo representar a Colombia? De las exposiciones universales a la Exposición del Centenario 1851-1910”, en SÁNCHEZ GÓMEZ, Gonzalo, et. al. (comp.), *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*, Bogotá, Mincultura, 2000, p. 324.

22 CALABRESE, Omar, *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 11.

del país, las exposiciones nacionales son ocasión de la escritura acerca del arte y dan pie a la aparición de los primeros escritos sobre el tema. Si bien en Colombia la crítica de arte no nace junto con la institución “Salón de arte”, de alguna manera las exposiciones nacionales cumplieron con este papel.

Esto sucede en 1848. En la exposición de este año, a diferencia de las anteriores, se “reunió exclusivamente a los artistas”²³. Fue reseñada por los pintores José Miguel Figueroa (?-1874) y José Celestino Figueroa (?-1870), quienes fueron nombrados jueces del certamen. Se trata de los hijos del pintor Pedro José Figueroa²⁴ (ca. 1770-1838), quienes publicaron su artículo en el periódico *El día* el 2 de agosto de ese año²⁵. La nota se presentaba como una mera “descripción”²⁶, aunque introducía una breve evaluación de las obras. En su escrito, los autores afirmaban la falta de los siguientes rasgos (que consideraban necesarios para escribir una presentación adecuada del evento):

“[...] el conocimiento individual de cada una de las personas que han presentado obras, la edad de cada una de ellas, el tiempo que hace que están aprendiendo, los recursos, o la falta de ellos que han tenido para su adelantamiento, y otras nociones conducentes a este fin como premisas”²⁷.

Luego de esta introducción, presentaban un listado exhaustivo de los participantes, indicando las obras que expusieron. Resaltaban las virtudes de los trabajos por medio de los siguientes términos descriptores y evaluadores: “esmerada aplicación al dibujo”, “bellamente ejecutados”, “colores mui bien imitados” y “mui bien trabajada”.

Hay un empleo de evaluadores fuertes que llama la atención, porque los rasgos que son considerados centrales se conservarán en la crítica de arte del siglo XIX como los elementos que determinan la calidad de una obra:

23 MEDINA, Álvaro, *op. cit.*, p. 213.

24 Uno de los pintores de caballete más importantes de la primera mitad del siglo XIX, al respecto véase LONDOÑO, Santiago, *Breve historia de la pintura en Colombia*, Bogotá, FCE, 2005, p. 65.

25 No es el caso inicial ni el primer artículo producido, esto es irrelevante en términos genealógicos: recuérdese el tópico *el origen no es el lugar de la verdad*. Además, el crítico es un partícipe en los procesos del arte, no alguien que esporádicamente reseña una actividad. Sin embargo, como simple ejemplo el texto escogido cumple con su propósito.

26 “Descripción de las obras de dibujo y pintura que se presentaron en la exhibición de los días 20, 21 y 22 de Julio de 1848”, en *El Día*, No. 533, Bogotá, 2 de agosto de 1848, p. 3.

27 *Ibid.*, p. 3.

“El señor Ignacio Beltrán presentó dos obras maestras... él encierra en si todos los caracteres de buena obra: el correcto dibujo, el claro oscuro, la elegancia del colorido, y la esacta semejanza con su orijinal, todo contribuye a darle un mérito sobresaliente”²⁸.

Al leer esta nota, algunas características de los orígenes de la crítica en Colombia saltan a la vista. Se trata de constantes que encontraremos hasta finales de siglo: los hermanos Figueroa, como lectores históricos, no se ven a sí mismos como críticos, conocen acerca del arte lo que su oficio como pintores les permite y aplican una serie razonada de criterios. Si una obra cumple con esos criterios, entonces, es válido el empleo de evaluadores fuertes. Se trata de los criterios académicos. Bajo su sombra se concebirá el arte colombiano por parte de los críticos durante el resto del siglo XIX.

Si consideramos esta afirmación desde la hermenéutica, se trata del surgimiento y posterior consolidación de una estrategia interpretativa que viene acompañada por la estructuración de un horizonte de expectativas. Los criterios académicos permanecerán inamovibles, serán los principios con base en los cuales se formularán los juicios. Actúan, por lo tanto, como los elementos compartidos de la comunidad de escritores que se enfrenta con el arte. Al ser criterios académicos, imposibilitan el surgimiento de una autonomía del arte con respecto a los demás campos -principalmente el religioso y el político-, como ha señalado Jaramillo²⁹, son el horizonte hermenéutico compartido por los críticos. Una lectura débil de estos inicios de la crítica de arte indica que los orígenes de la actividad vienen marcados por una tendencia a la descripción; los desarrollos posteriores derivarán hacia la evaluación.

En el último cuarto del siglo XIX, la situación se modifica; el lenguaje empleado por los críticos colombianos irá derivando hacia una “literaturización” del acontecimiento crítico. Esta deriva, que resulta de la no profesionalización del crítico de arte colombiano de aquel entonces (que también escribe acerca de poesía, política y actualidad) es compartida con los demás países de América Latina. Fevre señala: “La falta de tradiciones formales propias hizo que la crítica, temerosa y mal informada, se quedará en los apoyos literarios que daban los temas pictóricos o en el inventario prolijo de todo aquel que algún día había pintado un cuadro”³⁰.

28 *Ibid.*, p. 4. La negrilla es mía.

29 JARAMILLO, Carmen María, “Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia”, en *Artes La Revista*, Vol. 4, No. 7, Medellín, enero-junio de 2004, pp. 5-8.

30 FEVRE, Fermín, “Las formas de la crítica y la respuesta del público”, en BAYÓN, Damián (relator), *América Latina en sus artes*, México, Siglo XXI, 1989, p. 50.

Este proceso de “literaturización” es el resultado de escritores que derivaban hacia la crítica de arte, sujetos que cumplen simultáneamente con diversas actividades sin descollar necesariamente en todas. Es el caso corriente en el origen de la crítica de arte en Colombia.

A lo largo de las décadas del cincuenta y del sesenta del siglo XIX, si bien hay acontecimientos relevantes para la historia del arte nacional, no hay “progresos” registrables en la crítica de arte, incluso puede hablarse de un interregno que durará hasta la década de 1870 cuando, bajo gobiernos liberales, se dé un impulso a lo que actualmente conocemos como políticas culturales (v. gr., resurrección de las exposiciones nacionales). Uno de los acontecimientos es la Comisión Corográfica, en la que varios pintores hicieron la tarea de representar las características distintivas de las diferentes regiones del país. Pese a la relevancia que en términos de imagen poseen estas obras para el descubrimiento de una imagen global de nación, no son en sentido estricto fundadoras de escuela. Otro acontecimiento es el surgimiento de los álbumes de viajes en la época y otro son los escasos intentos de fundar academias privadas³¹. Para el periodo anterior a 1870 no hay propiamente academias de larga duración, sino clases privadas, anunciadas en los periódicos de la época, así como anuncios de pintores -originalmente de miniaturas, luego de formatos mayores- que ofrecen sus servicios³².

Beatriz González propone tres características definitorias de las actividades del arte colombiano anterior a 1870, que explicarían la insularidad del ejemplo que hemos puesto anteriormente y explicarían la ausencia casi total de notas críticas sobre arte en los periódicos, si exceptuamos críticas en sentido débil distintamente repartidas en aquella época.

31 BARNEY CABRERA, Eugenio, “Reseña del arte en Colombia durante el siglo XIX”, en *Anuario colombiano de historia social y de la cultura*, Vol. 2, No. 3, Bogotá, Departamento de Historia de la Universidad Nacional de Colombia, 1965, pp. 71 y ss.

32 Algunos ejemplos: “El que suscribe deseoso de contribuir con su parte al adelanto i propagación de los conocimientos en un arte tan útil cual es el dibujo ofrece a la juventud aficionada de esta capital consagrarse a dar las lecciones de que se cree capaz en los distintos ramos que abraza.....siguiendo en todo un método sencillo, i de suma facilidad para el principiante”. *El Tiempo*, Bogotá, 16 de enero de 1855. Los anuncios de ofrecimiento de servicios suelen ser como este: “Rafael Roca, profesor de pintura, miembro de varias Academias de mérito en Europa, restaurador de cuadros antiguos i compositor de cuadros de historia, tiene el honor de anunciar al público que retrata al óleo i en miniatura, i ejecuta cuadros de familia en todos tamaños”. *El Neogranadino*, Bogotá, 16 de diciembre de 1848.

Las características resaltadas por la autora son:

“En primer lugar, durante tres cuartas partes del siglo XIX, el arte colombiano se desarrolló sin un contacto directo con el arte occidental y universal [...] en segundo lugar, ningún artista extranjero, venido al país antes de 1870, permaneció aquí con el ánimo de enseñar y conformar una escuela [...] en tercer lugar, a excepción de la escuela gratuita de dibujo de la Expedición Botánica, producto del siglo XVIII y aunque el Estado creó leyes para la enseñanza de las artes, nunca se preocupó por implementarlas para fundar una institución de tipo académico en que se tratasen problemas formales y estéticos y se capacitaran profesionalmente arquitectos, escultores y pintores.”³³.

Estas características explican que los pocos escritos acerca del arte -diferentes a las referencias a crítica literaria- del periodo anterior a 1870 si bien muestran las características de las críticas en sentido débil (que hemos indicado *supra*), aún no alcanzan desarrollos relevantes. Estos se darán luego de 1870.

Un primer ejemplo de desarrollo es la exposición nacional de 1871; sus comentaristas, los escritores Leonidas Scarpetta (1828-1893) y Saturnino Vergara (?-1893) actúan como lectores históricos y, a la vez, como “lectores informados”. Ambos han visto en Europa los originales de las obras copiadas por los artistas nacionales y esto hace que su apreciación sea cualitativamente superior a la presentada por los hermanos Figueroa unos años antes. En este sentido, parece válida la afirmación de Alvaro Medina:

“[...] en una ‘sociedad en formación’ su arte sufrió las contingencias -avances y retrocesos- de una cualificación que fue lenta. **Ese arte creó su crítica y no al revés**, crítica que fue ascendiendo y ganando rigor en la medida del avance general de ese arte y esa sociedad”³⁴.

En 1874, ya establecida la Academia Gutiérrez³⁵, se presenta una exposición con 400 obras. Los criterios académicos son nuevamente puestos en acción en la crítica

33 GONZÁLEZ, Beatriz, *El arte colombiano en el siglo XIX. Colección Bancafé*, Bogotá, Fondo de Cultura Cafetero, 2004, p. 81.

34 MEDINA, Álvaro, *op. cit.*, p. 206. La negrilla es mía.

35 Fundada por el pintor mexicano Felipe Santiago Gutiérrez (1824-1904), la Academia se convirtió en “centro de reunión de artistas y poetas y obligado lugar de cita de la *élite* capitalina”, como lo refiere GIRALDO JARAMILLO, Gabriel, *La pintura en Colombia*, México, FCE, 1948, p. 143. En el año 1886 la Academia pasa a manos del Estado y se convierte en la Escuela de Bellas Artes.

que Rafael Pombo (1833-1912) hace a la exposición. Un buen ejemplo del lenguaje en uso se encuentra en lo que escribe el conocido poeta (y menos reconocido como crítico de arte, a pesar de haber publicado varios artículos en el *Papel Periódico Ilustrado*) con respecto a la Batalla de Boyacá presentada por el pintor José María Espinosa³⁶ (1796-1883):

“[...] respecto de la batalla de Boyacá por el pintor y prócer señor Espinosa, no sabemos si el terreno está fielmente representado, porque no le conocemos; pero desde luego nos parece feliz la distribución de grupos de las diversas fuerzas, que indica bien que unos huyen y otros persiguen. Pictóricamente nótanse algunos defectos en la composición, y acaso no es muy correcta la perspectiva; pero en cambio hay espíritu en la ejecución y buen efecto en el conjunto, a lo cual se añade el gran interés histórico que siempre acompañará a cualquier recuerdo de esa jornada redentora, y la fidelidad de actitudes, trajes y facciones que promete al espectador la prodigiosa retentiva del señor Espinosa, a quien debe su país la idea que hoy tiene del aspecto de tantos célebres colombianos”³⁷.

El caso es paradigmático con respecto al uso del lenguaje: “ejecución”, “perspectiva”, “conjunto”, “parecido” y los elementos formales (insuficientemente explicados) se traban con consideraciones superficiales acerca del valor de las obras, que no es medido en términos pictóricos, sino a partir de la relación obra de arte-mundo³⁸.

El empleo del lenguaje usado por los críticos y el horizonte de expectativas tradicional entraron en tensión cuando se enfrentaron a criterios disímiles con respecto a la valoración de la obra de un pintor³⁹. Esto sucedió en el marco de la primera exposición

36 Conocido miniaturista, participó en las batallas de independencia; si bien no participó en la Batalla de Boyacá, este cuadro hace parte de las diez batallas pintadas por él a mediados del siglo XIX. Al respecto, LONDOÑO, Santiago, *Breve historia de la pintura en Colombia*, Bogotá, FCE, 2005, pp. 68-70.

37 POMBO, Rafael, “La exposición de bellas artes”, en MEDINA, Álvaro, *op. cit.*, p. 247.

38 Gil Tovar señala la pobreza de este tipo de comentarios: “Muchos críticos se dedican a hablar de la ‘excelente composición’ de un cuadro, de su ‘armonioso colorido’, de su ‘buen dibujo’... Si no se puede decir más que eso de un cuadro, es que apenas se puede decir nada. Porque si un cuadro no posee al menos esas condiciones elementales, no es tal cuadro. Esas son condiciones mínimas que se habrían de dar por supuestas, y de las que no habría ni que hablar en una crítica seria. Es como si un crítico literario elogiara el que tal o cual escritor publicase sus novelas sin faltas de ortografía”. GIL TOVAR, Francisco, “Para un breviario de crítica artística”, en *Revista Bolívar*, No. 25, Bogotá, noviembre-diciembre de 1953, p. 889.

39 Medina, Barney Cabrera y Jaramillo ponen de presente la importancia que tiene este enfrentamiento en términos del desenvolvimiento de la crítica de arte en Colombia. MEDINA, Álvaro, *op. cit.*, JARAMILLO, Carmen

anual de bellas artes⁴⁰, en lo que se conoce como la polémica de 1886, alrededor de la obra del pintor mexicano Felipe Santiago Gutiérrez (1822-1904).

Rafael Pombo⁴¹ evaluó con entusiasmo las obras de su amigo pintor y lo juzgó a la altura de los más grandes artistas de la historia. A esta calificación respondió el crítico Rafael Espinosa Guzmán⁴² para quien el pintor mexicano “aun cuando rápido y feliz para concebir y pintar, es grosero si no vulgar en la elección de sus tonos y media luces”⁴³. Esta fue la primera polémica entre críticos de arte en Colombia en torno a la valoración de la obra de un reconocido pintor. La polémica tuvo consecuencias en términos de las modificaciones en el empleo del lenguaje (de un lenguaje literario a un lenguaje más analítico). En el artículo “La exposición de pintura”, Pedro Carlos Manrique (1860-1927)⁴⁴ tercia en la discusión en contra de Pombo y del pintor Gutiérrez. Refiriéndose a la “mala iluminación” que, según Pombo, impedía observar adecuadamente las obras, escribe Manrique:

María, *op. cit.* y BARNEY CABRERA, Eugenio, *El arte en Colombia temas de ayer y de hoy*, Bogotá, Fondo Cultural Cafetero, 1980, pp. 47-54.

- 40 Organizada por Alberto Urdaneta (1845-1887) como director de la Escuela de Bellas Artes, fue un certamen muy relevante, en el que se expusieron alrededor de 1600 obras de artistas de la época y una muestra de artistas previos. Urdaneta solicitó del gobierno decreto para dividir la exposición en las siguientes secciones: “1° Obras producidas por esta Escuela en los meses que tiene de establecida, 2° Obras de los artistas colombianos o residentes en Colombia contemporáneos, 3° Obras del arte antiguo en Colombia y 4° Obras notables extranjeras que existan en el país”. URDANETA, Alberto, “Primera exposición anual de la escuela de Bellas Artes”, en *Papel Periódico Ilustrado*, Bogotá, 1 de febrero de 1887.
- 41 La relación entre el poeta Pombo y el pintor mexicano es relevante; el pintor Gutiérrez había venido por primera vez al país (1873) gracias a los oficios del poeta Pombo, quien lo recomendará nuevamente en su segundo viaje (1881). Al respecto ver GONZÁLEZ, Beatriz, *op. cit.*, pp. 106-107.
- 42 Conocido por su seudónimo REG, se trata del poeta modernista en cuya casa iniciará el movimiento de la *Gruta Simbólica*, hombre de negocios simultáneamente, será socio de las primeras empresas de alumbrado eléctrico de Bogotá (1890 y 1905). PÉREZ SILVA, Vicente, “La bohemia de antaño en Bogotá y Medellín”, en *Revista Credencial Historia*, Bogotá, No. 142, octubre de 2001, en <http://www.lablaa.org/blaavirtual/revistas/credencial/octubre2001/labohem.htm> y VV. AA., *Historia de la Empresa de Energía de Bogotá*, Vol. I (1896-1970), Bogotá, Universidad Externado de Colombia - EEEB, 1999, pp. 77-78.
- 43 ESPINOSA GUZMÁN, Rafael (REG), “Crónica Bogotana”, en *El Semanario*, No. 20, Bogotá, 8 de diciembre de 1888.
- 44 Abogado, periodista, crítico de arte y político liberal. Fundador y director de la *Revista Ilustrada* (1898-1899), primera publicación en que se empleó el fotgrabado en Bogotá. CADAVID, Jorge Hernando, “Revista Ilustrada (1898-1899): De la ilustración al modernismo”, en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. 31, No. 36, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1994, pp. 29-43.

“Y no se nos diga que la luz del claustro de San Bartolomé es desfavorable á la obra del mexicano. En cualquiera parte, y con la luz más propicia, las carnaciones del señor Gutiérrez no dejarán de ser exageradamente rojas, las medias tintas aparecerán siempre sucias, las sombras carecerán de transparencia, y sus modelos permanecerán mudos. En resumen, alumbrados con la mejor luz perpendicular, y aun cuando el espectador haga uso de la escalera de tijera que aconseja el señor Pombo, aquellos retratos allí reunidos no dejarán de parecernos los miembros de una misma familia alemana de bebedores de cerveza”⁴⁵.

El lenguaje del crítico se remite tan sólo de manera mediata al aparataje usual de términos literarios (con la comparación final con los bebedores), que ahora es incidental, ya que en el texto se presentan tesis relevantes, como la de la capacidad creadora del arte, enfrentada a su función mimética pasiva, que era la norma del academicismo:

“El pintor no debe ser un simple copista; él inventa aun cuando se limite á 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 los que se ocupen de esta clase de estudios, y que el señor Gutiérrez hacía olvidar cuando empuñaba sus pinceles”⁴⁶.

Se trata de un lenguaje novedoso con respecto al simple inventario y al sobreempleo de metáforas que, sin embargo, continuarán apareciendo en la prensa de fines de siglo en las críticas en sentido débil. Este empleo del lenguaje indica una modificación en el horizonte de expectativas de los críticos, que se va ampliando, al mismo tiempo que se amplía el sistema de fuentes de los lectores. Tendríamos el paso de un horizonte cerrado y estático de expectativas (el propio del academicismo) a un horizonte dinámico de expectativas en los primeros críticos “modernos”, que se alejan del empleo tradicional del lenguaje asociado a los criterios académicos.

45 MANRIQUE, Pedro Carlos, “La exposición de pintura”, en *Papel Periódico Ilustrado*, No. 106, año V, Bogotá, 15 de diciembre de 1886, p. 150.

46 *Ibid.*

4. Los críticos colombianos y el silencio sobre la obra de Andrés de Santa María 1894-1899

Los pocos ejemplos que hemos escogido nos señalan que el proceso germinal de la crítica de arte en Colombia cumple con las características mínimas, que nos permiten hablar de crítica en sentido débil. Los años siguientes no viven un desarrollo lineal progresivo. El desenvolvimiento de la crítica de arte en Colombia está sujeto a una de las constantes en la historia del arte: la modificación e innovación en las condiciones de producción de obras de arte y la introducción de novedades radicales en las formas de hacer arte que caracterizan al arte moderno⁴⁷.

Este es el caso de la obra de Andrés de Santa María (1860-1945). Ninguna de sus obras (excepción hecha de los retratos más “académicos”) era remisible al arsenal tradicional de interpretación. El lenguaje poético no se adaptaba para hablar de los cuadros de Santa María, porque un lenguaje cargado de clasicismo, pese a que hay componentes “poéticos” o poetizables en sus obras, no podía dar razón de temas baladíes por modernos (un lavadero, un grupo de caballos, unas campesinas, una tarde de té). Estos temas deberían estar remitidos a lenguajes poéticos más complejos y en cierto sentido, más “modernos”. Por otra parte, los retratos de Santa María no se adaptan sino sólo en sus superficialidades formales más evidentes a los retratos de la tradición.

Pese a estar en Colombia desde 1893 y participar en exposiciones, no hay críticas sobre la obra de Andrés de Santa María en los primeros años en que permanece en el país. Sin embargo, el artista participó activamente en los eventos públicos relacionados con el arte⁴⁸ y regenta en este periodo una cátedra en la Escuela de Bellas Artes⁴⁹. Los críticos como lectores históricos no se hicieron cargo de su obra.

47 No he empleado alusiones históricas al estado de la nación en la época que me ocupa, remito al lector a las excelentes reconstrucciones en MEDINA, Álvaro, *op. cit.*, JARAMILLO, Carmen María, “Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia”, en *Artes La Revista*, Vol. 4, No. 7, Medellín, enero-junio 2004, pp. 3-38 y 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*, Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, 2005. Me ocupo solamente de algunos escritos para indicar momentos específicos en el desarrollo del lenguaje de la crítica de arte.

48 Actúa como jurado en la exposición de 1894 y muestra sus obras en pequeño formato. Al respecto SERRANO, Eduardo, *Andrés de Santa María pintor colombiano de resonancia universal*, Bogotá, Museo de Arte Moderno, 1988, p. 13.

49 Se trata de la cátedra Paisaje, que dicta los primeros meses en compañía del pintor Luis de Llanos (ca. 1845-1894). Esta cátedra fue fundamental para la reorientación del arte nacional hacia el paisaje y los temas propios, como

La crítica de arte en Colombia operaba en los dos tipos de escritos que hemos referido anteriormente: una reseña constante de las actividades de los artistas y de las exposiciones que se realizan y las primeras evaluaciones de la calidad del arte nacional. Debe notarse que el lenguaje de los críticos estaba determinado por el mismo material producido académicamente y que esto permitía tanto una normalización del trabajo, como una homogeneización de los procedimientos. Pero el arte no es una actividad estática, incluso si es arte académico. El caso Santa María es una prueba de ello: su presencia en Colombia ha sido un campo de batalla entre los lectores históricos, así como también entre los críticos posteriores.

La llegada de Santa María a Colombia en 1893 y su inserción en el medio del arte criollo ha tenido al menos dos interpretaciones por parte de lectores informados: por una parte Germán Rubiano Caballero⁵⁰, Mario Rivero⁵¹, Eugenio Barney Cabrera⁵² han insistido en su carácter de miembro de la elite y de extranjero en su propia tierra natal; los cargos que desempeñaría serían interpretados tan solo en virtud de los vínculos intraelitales y las redes sociales, y su trabajo no se adaptaría orgánicamente al medio colombiano. Estos autores mantienen que el periodo de Santa María en Colombia sería sólo una breve estancia sin consecuencias para la producción del artista y para el arte nacional⁵³.

La atmósfera política del periodo estaba caldeada debido a las medidas restrictivas a la libertad de prensa que había puesto en ejecución Miguel Antonio Caro en ejercicio de la “Ley de los caballos”; en medio de la represión, el ambiente se preparaba para la guerra que estallaría en 1895, cuando sucedería un levantamiento liberal en gran parte del territorio⁵⁴. Se podría suponer que el ambiente no era propicio para un pintor

lo pone de relieve GONZÁLEZ, Beatriz, *El arte colombiano en el siglo XIX*, Bogotá, Fondo Cultural Cafetero, 2004, pp. 147-149.

50 RUBIANO CABALLERO, Germán, “Aproximación a la crítica de arte en Colombia”, en BARNEY CABRERA, Eugenio (director científico), *Historia del Arte Colombiano*, Vol. 5, Bogotá, Salvat, 1978, pp. 1341-1382.

51 RIVERO, Mario, *Artistas plásticos en Colombia: los de ayer y los de hoy*, Bogotá, Stamato, 1982.

52 BARNEY CABRERA, Eugenio, *Andrés Santamaría y su época*, Bogotá, Universidad Nacional, 1968.

53 En este sentido hay que recordar que Santa María había residido en Europa desde los dos años de edad y volvía a su tierra natal ya en los 33 años cumplidos. Bogotá era una ciudad de menos de 100.000 habitantes, en la que recién empezaba una primera industrialización incipiente, con una banca en nacimiento también, pero que continuaba una vida semirural. Al respecto ver, BORDA TANCO, Alberto, *Bogotá*, Bogotá, Escuela Tip. Salesiana, 1911.

54 Al respecto véase JARAMILLO, Carlos Eduardo, “Antecedentes generales de la guerra de los Mil Días y golpe de estado del 31 de julio de 1900”, en TIRADO MEJÍA, Alvaro (director científico), *Nueva Historia de Colombia*, Vol. I, Bogotá, Planeta, 1989, pp. 65-67.

formado en París, sin embargo, Eduardo Serrano ofrece una segunda alternativa con respecto a este hecho, alejada del panorama bélico y referida a la situación de la escuela de artes en Bogotá:

“Cuando el artista visita por primera vez la Escuela de Bellas Artes era su director el escultor de origen italiano César Sighinolfi (1845-1902), quien fue sucedido brevemente por Epifanio Garay (1849-1915) hasta el nombramiento en 1894 de Mariano Santa María, profesor de Arquitectura, hombre de gran cultura y quien había cursado su carrera en Alemania. Andrés de Santa María fue nombrado profesor de paisaje, cargo que desempeñó conjuntamente con el pintor y diplomático español Luis de Llanos (1839-1894). Si tenemos en cuenta que en ese entonces eran maestros igualmente los artistas españoles Enrique Recio y Gil (1856-¿?), Antonio Rodríguez (¿?-1898) y el francés Gastón Lelarge (¿?-1934), es posible concluir que la escuela contaba en ese momento con una nómina de profesores de extracción o formación europea, cuya actitud y conocimientos habrían de influir directamente en el trabajo de la primera generación de artista colombianos del presente siglo”⁵⁵.

Esta es la segunda posibilidad de interpretar la estancia de Santa María en Colombia: adaptación a un medio conformado por artistas con formación europea, relevancia del periodo en la producción posterior, influencia en los pintores colombianos (así fuera transitoria) y un acontecimiento hermenéuticamente central: la incorporación de un lenguaje moderno que modificó el trabajo de los críticos y que preparaba la posterior asimilación de los lenguajes modernos.

Estas son dos opciones de los historiadores del arte y de los críticos del siglo XX. Sin embargo, los lectores históricos que nos ocupan no reaccionaron de acuerdo con tales dos interpretaciones. En efecto, la presencia de Santa María en el país pasaría totalmente desapercibida para los críticos. Entre 1894 y 1899 su nombre no aparece mencionado en las críticas, que ensalzan a los artistas con más éxito entre el público bogotano con capacidad de adquisición: Felipe Santiago Gutiérrez, Pantaleón Mendoza (¿?-1909), Epifanio Garay (1849-1903) y Ricardo Acebedo Bernal (1867-1930).

Una posible explicación de este hecho consiste en que el lenguaje tradicional, que los críticos habían ejercitado en las páginas de los diarios y revistas que hemos descrito

55 SERRANO, Eduardo, *Andrés de Santa María: pintor colombiano de resonancia universal*, Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Novus Ediciones, 1988, p. 13.

anteriormente (academicismo, idealismo estético, relieve del parecido, descripción somera de las técnicas, lenguajes pseudopoéticos), no estaba preparado para la producción local de cuadros que no eran fácilmente adaptables al léxico común. Este es el caso de los primeros paisajes que pintara Santa María en pequeño formato con características técnicas novedosas, como lo señala Eduardo Serrano:

“[...] en parte, el interés de estas figuras radica precisamente en su intención pionera de fijar el paisaje colombiano con técnica y estilo vanguardistas (crédito que le ha sido adjudicado con frecuencia a pintores posteriores). En estas obras puede verse fácilmente al artista ajustando sus conocimientos a su vista, conciliando su saber con la experiencia cotidiana, armonizando su diseño innovador con la interpretación pictórica de regiones y parajes que, al menos desde un punto de vista primordialmente creativo, permanecían prácticamente vírgenes”⁵⁶.

Dichas obras quebraron el lenguaje tradicional, o al menos, introdujeron una ruptura en el léxico usual. Las etapas descriptibles en el lenguaje de los críticos intentando superar esta ruptura nos permiten ahora leer de otra manera las disputas en torno a Santa María, ya no como campo de desarrollo y profesionalización, sino como adaptación y ampliación del horizonte de expectativas al nuevo material. En este sentido, la traducción de artículos de críticos europeos sienta las bases lingüísticas que permitirán entender el material novedoso y paulatinamente irlo incorporando al desarrollo del arte nacional. Sin embargo, afirma Serrano, en el año 1899, con motivo de la exposición nacional:

“La crítica no vio el trabajo de Santa María pero se lanzó en una agria polémica a través de los periódicos dirigida a encumbrar o demeritar la exposición. Al régimen de Sanclemente se le identificó con la obra de Garay, quien había incluido un retrato del anciano mandatario entre los cuadros que mandó a la exposición, y a la oposición con la obra de Acebedo Bernal, quien era claramente el protegido de la prensa liberal. Se repartieron entre ambos los primeros premios y se galardonaron los trabajos de los alumnos de Santa María, pero la obra del artista no se discutió en ninguno de los recuentos de la muestra [...] La crítica, sin embargo, era más que locuaz, vociferante, en los casos de Garay y de Acebedo Bernal”⁵⁷.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 15.

En medio de las burlas de bando y bando los críticos reproducían el arsenal lingüístico, al que ya nos hemos referido como léxico común, y mantenían las constantes: reseña de la exposición mediante un listado de participantes y obras⁵⁸, propuestas de premios, como en el caso de la escultura de Policarpa Salavarrieta por Dioniso Cortés para la que se pedía el bronce⁵⁹.

Las posturas políticas de los diarios se reflejaban en su lectura del acontecimiento estético; *El Conservador*, por ejemplo, reseñaba el salón y se hacía partidario de un aparente realismo con fines aleccionadores como tarea para los artistas, que en el fondo era una crítica al alejamiento de los temas icónicos de la historia patria y una ceguera frente a la modernidad estética:

“Nos llamó la atención una cosa: no vimos ningún héroe retratado, nada de batallas de duelos, de sangre, de heridas; tampoco nada de robusto, de grandioso, de fuerte, de poderoso, de hondo y de pesado; ninguna de esas escenas solemnes y bellas de la vida, que revelan el alma en sus situaciones más sublimes, cuando ella muestra no lo que es ordinariamente, pero lo que puede ser; por ejemplo la lucha por la existencia en el fondo de las fábricas llenas de vapor; el sacrificio del pobre arrancado de su hogar para ser llevado al cuartel; la Hermana de la Caridad, el proscrito, etc. La ausencia de todo esto, la invitación a argumentos dados por la vida pequeña del día a los objetos comunes, prueba lo que nos dice a cada paso la historia: que en todo somos superficiales”⁶⁰.

La discusión se centrará en el caso de Epifanio Garay y de Ricardo Acebedo Bernal. Los artículos en la prensa se ocupan preferentemente de las obras de estos artistas, separados por las posturas políticas de los críticos, pero igualmente academicistas.

Las obras eran captables con facilidad en el lenguaje normalmente empleado. Usando el lenguaje establecido e inclinándose por un retrato de Acevedo, Max Grillo (1868-1949)⁶¹ escribe:

58 *El Herald*, 17 y 22 de agosto de 1899.

59 Este es un buen ejemplo de los lenguajes en uso: “Admírase en esta obra la armonía en el conjunto, el movimiento apropiado, la expresión adecuada, la plegadura blanda y artísticamente dispuesta, desarrollado todo con una ejecución franca y moderna [...] Temas nacionales como el de Policarpa Salabarríeta, son los que deben desarrollar nuestros artistas, si quieren mostrarse verdaderamente originales y evitar cualquier asomo de plagio. La Biblia y la Mitología están demasiado tratadas por las primeras eminencias del arte”. “Merece los honores del bronce”, en *El Herald*, Bogotá, 29 de agosto de 1899.

60 “Exposición de Bellas Artes”, en *El Conservador*, No. 18, Bogotá, 23 de agosto de 1899.

61 Maximiliano Grillo es un representante del modernismo en la poesía colombiana y de los intelectuales colombianos de finales del siglo XIX; abogado, periodista, “atildado escritor” como lo caracterizara Baldomero

“[...] ha logrado trasfundir una alma en un retrato y estampar en él toda una vida cuyos resortes se escapan a los que no poseen la magia del arte, harto bien se alcanza cómo un retrato puede, no sólo ser obra de arte, sino la obra maestra, el número primero de toda una exposición”⁶².

En el diario *El Heraldo*, tomando partido por Garay, leemos:

“Epifanio Garay exhibe sus mejores retratos. Allí están el del Dr. Núñez y el de D. Ricardo Carrasquilla, á nuestro juicio los mejores de todos. Cuán llenas de verdad y de expresión son esas dos efigies del gran político y del ameno literato. La frase sibilina se está elaborando en la frente del pensador, y la copla festiva parece salir á los labios del poeta epigramático. En algunos de sus recientes retratos, como el del Dr. Sanclemente, ha exagerado quizás Garay el colorido, y ha dado brochazos demasiado bruscos. Su cuadro de la mujer del Levita que está en el salón del desnudo, es su obra maestra, y la mejor de la Exposición. Se siente uno al ver aquel cadáver como si estuviese en un anfiteatro. Tanta verdad tiene aquel cuerpo inanimado que se estremece el espectador al verlo. Garay no solo le dio el color, la palidez de la muerte, sino que al tocarlo sentiríamos lo yerto de las carnes; y le puso el olor, esa fetidez de los cuerpos en descomposición”⁶³.

En todo caso, las reseñas y críticas mencionan siempre los casos de los paisajistas Zamora (1875-1948) y Pablo Rocha (1863-1937), así como Ricardo Moros Urbina (1865-1942), discípulos de Santa María (aunque este no es nunca mencionado). En tales casos, no hay tampoco necesidad de un lenguaje nuevo. Sin embargo, algo había comenzado a cambiar como reacción de los críticos ante la novedad que, en el fondo, era una expresión externa del “cambio de paradigma” representación/impresión: la

Sanín Cano, fundador de las revistas *Gris* y *Contemporánea*, y de los periódicos *El Autonomista* y *El Vigía*, fue también miembro de la Cámara y del Senado de la República y diplomático. SANÍN CANO, Baldomero, “Max Grillo”, en GRILLO, Max, *Granada entreabierta*, Bogotá, Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1946, pp. VII-VIII.

62 GRILLO, Max, “En la exposición”, en *El Diario*, Bogotá, 24 de agosto de 1899. Esta descripción será refutada severamente por el crítico de arte Jacinto Albarracín (1876-¿?), de quien afirma Medina: “Jacinto Albarracín -Albar-, un católico de evidentes simpatías con el conservatismo en 1899, tras la guerra criticó a la Regeneración y posteriormente fue un activo divulgador del socialismo utópico, el cual asoció a los preceptos del cristianismo. En 1919 Albarracín se convirtió en uno de los fundadores del Partido Socialista Revolucionario, organizado al calor del entusiasmo que despertó el triunfo de la revolución rusa”. MEDINA, Álvaro, *op. cit.*, p. 64.

63 “Bellas Artes”, en *El Heraldo*, No. 842, Bogotá, 24 de agosto de 1899.

discusión estuvo acompañada por la traducción de varios artículos que apuntaban a las discusiones estéticas, que escapaban a la clausura académica, y que representaban posturas más modernas, como mencionaremos a continuación.

El 27 de noviembre de 1898, en *El Autonomista*, diario liberal, Ricardo Hinestrosa Daza traduce la introducción del texto que Ugo Ogetti produjera con ocasión de la exposición de pintura en Venecia en 1897. En el texto se afirma la tesis que las obras de arte producen pensamientos en el espectador en virtud del hecho que ellas mismas son expresión de la relación entre inteligencia y sentimiento. Es la tesis del “arte de ideas”, corriente a finales del siglo XIX. Es por esta razón que Ogetti iniciaba el escrito con una cita de Ruskin: “El objeto del arte excelso, es despertar la inteligencia por conducto de los sentimientos. Por eso jamás será arte una cantidad de labor técnica encerrada en una escena dada”⁶⁴.

Así en el texto se desarrolla una crítica a la consideración mimética del arte, que considera secundaria, así como a los criterios formales de evaluación de las obras. La idea defendida con respecto al arte es que las ideas filosóficas han ido “invadiendo” el terreno del arte; al ser esto así, la función del arte moderno no es embellecer la idea, sino hacerla más profunda. Una consecuencia de ello es que los estilos se aceptan en sus múltiples variedades y que surge una función nueva para la crítica:

“En la inundación del simple miope verismo, desterrada toda idea, y desterrado todo sentimiento de la obra de arte, no se podía discutir sino sobre la diversidad de las técnicas; y aun hoy mucha crítica continúa por la misma vía, usando sólo los ojos para juzgar á artistas que sólo usaban los suyos para crear.

Pero hoy es necesario mirar á otros puntos, y mirar más profundamente: es necesario buscar el alma de los artistas. La crítica puramente técnica va en retirada. Sólo después de haber examinado lo que el artista ha querido decir, se examina cómo lo ha dicho.

Este método de crítica me parece el más sencillo y el más moderno, porque la psicología es de hoy más la maestra de la crítica, y los cuadros no son ídolos que tengan el milagroso poder magnético de conmover, sino puros índices psíquicos”⁶⁵.

64 “Para comenzar”, en *El Autonomista*, No. 58, Bogotá, 27 de noviembre de 1898.

65 *Ibid.*

En 1899, *El Autonomista* presentó otras traducciones de artículos directamente vinculados con el arte, en los que se adoptaban las ideas modernas de estética. En mayo de 1899 traducía un artículo de Pedro Emilio Coll (1872-1947)⁶⁶, publicado en Inglaterra en 1898, cuya validez era justificada “en un momento en que su reproducción sirve para moderar un poco el estrépito ingrato que han hecho últimamente algunos escritores alrededor de las palabras **decadencia** y **simbolismo**”⁶⁷, con las que la crítica menospreciaba los gestos modernistas en literatura. Comparando el caso con la pintura, el autor afirmaba que las influencias provenientes de París (en las que, obviamente, clasificaba la obra de Santa María) se aclimataban adecuadamente en América Latina debido a las “íntimas afinidades de los pueblos que las adoptan”, y proponía para la crítica en el momento histórico lo siguiente:

“No niego la virtud de una crítica severa, pero prefiero una crítica tolerante que tenga el santo amor de equivocarse; como en el viejo Campoamor: “doy todos los justos por un bueno,” sin que quiera decir que tengo razón. Entre nosotros la crítica implacable y dogmática es menos justificada que en los países en donde la literatura es una manera de luchar por la existencia”⁶⁸.

A este sentido de flexibilidad de la crítica moderna, apuntando ahora directamente al arte, en septiembre el mismo diario traduce un artículo que el escritor y crítico de arte italiano Angelo Conti (1860-1930) había publicado en *Il Marzocco*, en el que la idea del dibujo, esto es, la corrección académica como criterio para enjuiciar una obra de arte es criticado, aunque se destacan sus posibilidades como vehículo de la expresión artística,

“Pero el dibujo, como la pintura, como la poesía, como el arte en general, no se enseña y nadie lo ha enseñado jamás. Lo que se puede enseñar en las escuelas es una habilidad que puede conducir con un poco de paciencia a ver y reproducir mecánicamente y con suficiente exactitud los objetos en las proporciones y relaciones con que se presentan en la

66 Ensayista y escritor venezolano, reconocido como uno de los iniciadores del modernismo a través de la revista *Cosmopolis* (1894-1895), con una trayectoria común a varios de los intelectuales latinoamericanos, miembro del parlamento venezolano y representante diplomático en Europa (el artículo al que hacemos mención fue publicado mientras Coll fungía como cónsul de Venezuela en Southampton). ÁNGEL INSAUSTI, Rafael, “Un nuevo libro de Pedro Emilio Coll”, en COLL, Pedro Emilio, *La colina de los sueños*, Caracas, Artes Gráficas, 1959, pp. 11-13.

67 *El Autonomista*, No. 173, Bogotá, 7 de mayo de 1899.

68 *Ibid.*

realidad exterior. Pero el dibujo no es la copia exacta de lo que los ojos ven: es dibujo solamente lo que expresa una visión y un sentimiento; lo que el artista puede hacer, pero jamás enseñar a nadie”⁶⁹.

Con esto, en defensa de un criterio moderno, enfrentado al criterio académico que era pan corriente en las publicaciones conservadoras, se operaba una nueva ampliación del horizonte de expectativas, una “modernización” del mismo. Estas traducciones son ejemplos de los intentos de superación del vacío de lenguaje frente a la obra de Santa María y, en general, cara a la modernidad. Sin embargo, sólo abonaban el terreno de las sensibilidades y del lenguaje, y son el trasfondo para la discusión que se llevaría a cabo en 1904, esta vez en torno a la noción de “impresionismo”, que requerirá de una nueva ampliación de horizonte de expectativas, directamente dirigido a evaluar la obra de Andrés de Santa María.

Al finalizar la discusión acerca de si el triunfador de la exposición nacional de 1899 debería ser Garay o Acebedo, se produjo el primer intento de crítica de arte en sentido fuerte: Jacinto Albarracín publicó *Los artistas y sus críticos*⁷⁰. En este texto, reconstruyó las posturas de los críticos, hizo un balance de sus falencias, destacó los aspectos centrales que deberían tenerse en cuenta a la hora de juzgar una obra de arte y señaló los errores comunes cometidos por los colegas del oficio. Este texto indica que pese al estado germinal de la crítica, al poco numeroso grupo de críticos, al ser una actividad básicamente bogotana y a todas las demás posibles limitaciones, la situación hermenéutica estaba suficientemente desarrollada para efectuar evaluaciones históricas; tales evaluaciones revelan las posibilidades de una lectura autoconsciente por parte de los lectores históricos que revisan sus propios prejuicios. En 1904 una nueva situación sucederá en torno al impresionismo de la obra de Santa María, su trabajo dejará de pasar desapercibido y se convertirá en el centro de interés de los críticos.

Mi tesis es que el carácter de fundación de modernidad en el lenguaje plástico que tiene correspondencia con la obra de Santa María en Colombia, sirvió para que la crítica de arte se consolidara en el sentido de un mejoramiento en algunos de los críticos, que debieron ampliar el horizonte de expectativas a partir del cual leían los cuadros de las exposiciones y que esta ampliación del horizonte abrió paso a la recepción de lenguajes artísticos no tradicionales al mismo tiempo que aclimataba la producción de obras de arte, que podrían circular en el contexto nacional de los compradores.

69 “Ideas Fundamentales”, en *El Autonomista*, No. 272, Bogotá, 3 de septiembre de 1899.

70 ALBARRACÍN, Jacinto (Albar), *Los artistas y sus críticos*, Bogotá, Imprenta y librería de Medardo Rivas, 1899.

Los primeros escritos de crítica de arte producidos en Colombia en el siglo XIX pronto encontraron el procedimiento común academicista y heredero de los cánones neoclásicos, lo que hoy suena deficitario. Sin embargo la búsqueda de fuentes, la ampliación del horizonte de expectativas y la consolidación de un lenguaje literariamente cargado, son elementos que, al ser los intentos iniciales de la práctica, es conveniente no perder de vista a la hora de juzgar el pasado de una actividad que hoy continúa siendo solicitada.

Los ejemplos que hemos mostrado no son simplemente una muestra de la historicidad de los enunciados, deben ubicarse en el origen de una tradición que desde entonces ha acompañado a las manifestaciones artísticas. Los aciertos y desaciertos de esa época deben integrarse como elementos de juicio a la hora de efectuar evaluaciones del estado actual de la disciplina. Pese a lo historicista que pueda resultar una reconstrucción de este tipo, la posibilidad de observar el pasado desde marcos teóricos recientes permite apreciar en su justa medida el valor que pueda tener para el presente efectuar constantes revisiones de los hechos que conforman nuestra identidad.

Bibliografía

Fuentes primarias

Publicaciones periódicas:

- El Autonomista*, Bogotá, 1898-1899.
- El Conservador*, Bogotá, 1899.
- El Día*, Bogotá, 1848.
- El Diario*, Bogotá, 1899.
- El Heraldo*, Bogotá, 1899.
- El Neogranadino*, Bogotá, 1848.
- El Semanario*, Bogotá, 1888.
- El Tiempo*, Bogotá, 1855.
- Papel Periódico Ilustrado*, Bogotá, 1886-1887.

Libros:

- ALBARRACÍN, Jacinto (Albar), *Los artistas y sus críticos*, Bogotá, Imprenta y librería de Medardo Rivas, 1899.
- BORDA TANCO, Alberto, *Bogotá*, Bogotá, Escuela Tip. Salesiana, 1911.

Fuentes secundarias

- ACHA, Juan, *Crítica del arte: teoría y práctica*, México, Trillas, 1992.
- ÁNGEL INSAUSTI, Rafael, “Un nuevo libro de Pedro Emilio Coll”, en COLL, Pedro Emilio, *La colina de los sueños*, Caracas, Artes Gráficas, 1959, pp. 11-13.
- BARNEY CABRERA, Eugenio, “Reseña del arte en Colombia durante el siglo XIX”, en *Anuario colombiano de historia social y de la cultura*, Vol. 2, No. 3, Bogotá, Departamento de Historia de la Universidad Nacional de Colombia, 1965, pp. 71-118.
- _____, Eugenio, *Andrés Santamaría y su época*, Bogotá, Universidad Nacional, 1968.
- _____, *El arte en Colombia temas de ayer y de hoy*, Bogotá, Fondo Cultural Cafetero, 1980.
- BENJAMIN, Walter, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Barcelona, Península, 1988.
- CADAVID, Jorge Hernando, “Revista Ilustrada (1898-1899): De la ilustración al modernismo”, en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. 31, No. 36, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1994, pp. 29-43.
- CALABRESE, Omar, *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra, 1993.
- CALVO SERRALLER, Francisco, “El Salón”, en BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 1999, Vol. 1, pp. 172-185.
- _____, “La crítica de arte”, en CALVO SERRALLER, Francisco (ed.), *Los espectáculos del arte*, Barcelona, Tusquets, 1993, pp. 13-74.
- DICKIE, George, *Evaluating Art*, Filadelfia, Temple University Press, 1988.
- FEVRE, Fermín, “Las formas de la crítica y la respuesta del público”, en BAYÓN, Damian (relator), *América Latina en sus artes*, México, Siglo XXI, 1989, pp. 45-61.
- FISH, Stanley, “La literatura en el lector: estilística ‘afectiva’”, en WARNING, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, pp. 111-132.
- GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1993.
- GIL TOVAR, Francisco, “Para un breviario de crítica artística”, en *Revista Bolívar*, No. 25, Bogotá, noviembre-diciembre de 1953, pp. 889-895.
- GIRALDO JARAMILLO, Gabriel, *La pintura en Colombia*, México, FCE, 1948.
- _____, *Notas y documentos sobre el arte en Colombia*, Bogotá, A. B. C., 1954.
- GONZÁLEZ, Alberto, “En torno a la crítica de arte”, en *Revista de extensión cultural*, No. 32 y 33, Medellín, diciembre de 1994, pp. 15-25.
- GONZÁLEZ, Beatriz. *El arte colombiano en el siglo XIX. Colección Bancafé*, Bogotá, Fondo Cultural Cafetero, 2004.
- GUÉDEZ, Víctor, “Fundamentos teóricos y metodológicos de la crítica de arte”, en *Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario*, Vol. 80, No. 538, Bogotá, abril-junio de 1987, pp. 38-47.
- IGLESIAS SANTOS, Montserrat, “La estética de la recepción y el horizonte de expectativas”, en VILLANUEVA, Darío (comp.), *Avances en teoría de la literatura*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1994, pp. 35-117.
- ISER, Wolfgang, “El proceso de lectura”, en MAYORAL, José Antonio (comp.), *Estética de la Recepción*, Madrid, Visor, 1989, pp. 215-244.

- _____, *The Act of Reading*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980.
- JARAMILLO, Carlos Eduardo, “Antecedentes generales de la guerra de los Mil Días y golpe de estado del 31 de julio de 1900”, en TIRADO MEJÍA, Álvaro (director científico), *Nueva Historia de Colombia*, Bogotá, Planeta, 1989, pp. 65-88.
- JARAMILLO, Carmen María, “Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia”, en *Artes La Revista*, Vol. 4, No. 7, Medellín, enero-junio de 2004, pp. 3-38.
- LÓPEZ ROSAS, William Alfonso, *Los públicos de la crítica de arte: apuntes sobre la historia de una práctica cultural localizada*, fotocopias de ponencia presentada en Medellín, 2004.
- _____, *La crítica de arte en el salón de 1899. Una aproximación a los procesos de configuración del campo artístico en Colombia*, Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, 2005.
- MARTÍNEZ, Frédéric, “¿Cómo representar a Colombia? De las exposiciones universales a la Exposición del Centenario 1851-1910”, en SÁNCHEZ GÓMEZ, Gonzalo, et. al. (comps.), *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*, Bogotá, Mincultura, 2000, pp. 317-333.
- MAYORAL, José Antonio, (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco-Libros, 1987.
- MEDINA, Álvaro, *Procesos del arte en Colombia*, Bogotá, Procultura, 1979.
- PÉREZ SILVA, Vicente, “La bohemia de antaño en Bogotá y Medellín”, en *Revista Credencial Historia*, N° 142, Bogotá, octubre de 2001, en <http://www.lablaa.org/blaavirtual/revistas/credencial/octubre2001/labohem.htm>.
- RIVERO, Mario, *Artistas plásticos en Colombia: los de ayer y los de hoy*, Bogotá, Stamato, 1982.
- ROTHER, Arnold, “El papel del lector en la crítica alemana contemporánea”, en MAYORAL, José Antonio (comp.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco-Libros, 1987, pp. 13-30.
- RUBIANO CABALLERO, Germán, “Aproximación a la crítica del arte en Colombia”, en BARNEY CABRERA, Eugenio (director científico), *Historia del Arte Colombiano*, Vol. 5, Bogotá, Salvat, 1978, pp. 1341-1360.
- SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA, Ricardo, “La recepción de la obra de arte”, en BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 1999, pp. 213-228.
- SANÍN CANO, Baldomero, “Max Grillo”, en GRILLO, Max, *Granada entreabierta*, Bogotá, Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1946, pp. VII-VIII.
- SERRANO, Eduardo, *Andrés de Santa María: pintor colombiano de resonancia universal*, Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Novus Ediciones, 1988.
- VV.AA. *Historia de la Empresa de Energía de Bogotá*, Vol. I (1896-1970), Bogotá, Universidad Externado de Colombia - EEEB, 1999.
- VENTURI, Lionello, *Historia de la crítica de arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- WARNING, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989.