

ANDRÉS DE SANTA MARÍA EN LOS CRÍTICOS DE ARTE COLOMBIANOS

VÍCTOR ALBERTO QUINCHE RAMÍREZ





UR

Andrés de Santa María en los críticos
de arte colombianos

Quinche Ramírez, Víctor Alberto

Andrés de Santa María en los críticos de arte colombianos / Víctor Alberto Quinche Ramírez. – Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, Escuela de Ciencias Humanas, 2014.

xvi, 104 páginas. (Colección Textos de Ciencias Humanas)

ISBN: 978-958-738-505-2 (rústica)

ISBN: 978-958-738-506-9 (digital)

Arte / Filosofía del arte / Criticismo en el arte / Apreciación artística / Historia del arte / Santamaría, Andrés de, 1860-1945 / I. Título / II. Serie.

701.18

SCDD 20

Catalogación en la fuente – Universidad del Rosario. Biblioteca

amv

Agosto 19 de 2014

Andrés de Santa María en los críticos de arte colombianos

Víctor Alberto Quinche Ramírez



Colección Textos de Ciencias Humanas

- © 2014 Editorial Universidad del Rosario
- © 2014 Universidad del Rosario,
Escuela de Ciencias Humanas
- © 2014 Víctor Alberto Quinche Ramírez

Editorial Universidad del Rosario
Carrera 7 N° 12B-41, oficina 501 • Teléfono 297 02 00
<http://editorial.urosario.edu.co>

LIBRO RESULTADO DE INVESTIGACIÓN

Fecha de evaluación: 14 de febrero de 2012

Fecha de aceptación: 15 de abril de 2013

Todos los derechos reservados. Esta obra no puede ser reproducida sin el permiso previo por escrito de la Editorial Universidad del Rosario.

Primera edición: Bogotá D.C., septiembre de 2014

ISBN: 978-958-738-505-2 (rústica)

ISBN: 978-958-738-506-9 (digital)

Coordinación editorial: Editorial Universidad del Rosario

Corrección de estilo: Rodrigo Díaz Lozada

Diseño de cubierta: Kelly Narváez

Diagramación: Martha Echeverry

Impresión: Estrategikmente Ltda.

Impreso y hecho en Colombia

Printed and made in Colombia

Contenido

Agradecimientos	ix
-----------------------	----

Introducción	xi
--------------------	----

CAPÍTULO 1 PRELIMINARES TEÓRICOS

1.1. La interpretación de las obras de arte y el papel de los críticos.....	1
1.2. El crítico de arte como lector, algunas notas sobre el siglo XIX.....	7
1.3. La situación hermenéutica de las artes visuales: Colombia en el tránsito del siglo XIX al XX.....	21

CAPÍTULO 2 LOS ORÍGENES DE LA CRÍTICA DE ARTE EN COLOMBIA

2.1. Acerca de la crítica de arte.....	34
2.2. Acerca de las posibilidades teóricas de reconstruir los orígenes de la crítica de arte en Colombia.....	36
2.3. Algunos ejemplos de los primeros años de la crítica en Colombia.....	38
2.4. Los críticos colombianos y el silencio sobre la obra de Andrés de Santa María, 1894-1899	43

CAPÍTULO 3 UNA LECTURA DE LA “POLÉMICA DEL IMPRESIONISMO” DESDE LA FILOSOFÍA DEL ARTE

3.1. La teoría de los elementos definatorios de las obras de arte.....	60
3.2. La polémica del impresionismo	64

CAPÍTULO 4
ANDRÉS DE SANTA MARÍA Y LOS CRÍTICOS.
LA RECEPCIÓN DE UNA OBRA

4.1. El problema previo de la periodización de la historia de la crítica de arte en Colombia.....	78
4.2. Propuesta de aplicación de un modelo alternativo de comprensión proveniente de la estética de la recepción: el caso de Andrés de Santa María.....	80
4.2.1. La lectura estéticamente perceptual (de 1893 a 1910).....	82
4.2.2. Las lecturas retrospectivamente interpretativas (1911-1947).....	84
4.2.3. Las lecturas históricas (1960-2002)	88
Bibliografía.....	95

Agradecimientos

Este libro partió de una investigación cofinanciada por Colciencias en 2002, que se desarrolló en su primera fase en el grupo de investigación Estudios Sobre Identidad, de la Escuela de Ciencias Humanas de la Universidad del Rosario. Los colegas del grupo de investigación fueron los primeros lectores de la versión inicial de dos partes de este trabajo. Agradezco especialmente las sugerencias y observaciones de los profesores Adolfo Chaparro Amaya y Wilson Herrera Romero y de la profesora Ángela Uribe Botero. Para la escritura de estas primeras notas, la maestra Beatriz González me facilitó el acceso total a su archivo, que contenía las notas críticas, reseñas, catálogos y documentación acerca de Andrés de Santa María que ella había compilado en años enteros de trabajo en el Museo Nacional de Colombia y como curadora de dos grandes exhibiciones del pintor. Le agradezco por este gesto de total desprendimiento y confianza, bastante inusual en el medio intelectual colombiano. El doctor Rubén Sierra Mejía, director de la Cátedra Pensamiento Colombiano, de la Universidad Nacional de Colombia, leyó una primera versión de este documento y realizó observaciones críticas en charlas extensas sobre el tema que me fueron de gran utilidad en la redacción final, especialmente sus observaciones acerca del carácter del lector ideal y de los lectores históricos. El profesor Gustavo Chirolla leyó la versión definitiva de este texto, que fue presentada como tesis de maestría en filosofía en la Pontificia Universidad Javeriana. Agradezco sus múltiples sugerencias, especialmente las atinentes a uno de los aspectos centrales del documento: la posibilidad de leer las obras de arte, que es la tesis central de la posición de la estética de la recepción. Agradezco a Lorena Suárez Varela, mi hermosa pareja, quien escuchó pacientemente y acompañó a lo largo de todos estos años las diferentes fases de escritura de los capítulos que componen este trabajo. Sus sugerencias en cuanto a la forma de la escritura y al incremento de legibilidad fueron muy importantes. Mi hermana, Angélica Quinche, me acompañó muchísimas horas en las tareas de archivo y colaboró con el desciframiento de algunas fuentes difícilmente ubicables. La profesora Ana María Brigante me indicó lugares

débiles del texto y especialmente criticó el empleo mecánico de los periodos de Jausse en la cuarta parte; conservo la postura pero doy razón de su crítica. Pese a todas estas sugerencias y lectores, las debilidades de este libro son todas de mi responsabilidad.

El desarrollo actual de los estudios acerca del arte en Colombia es muy diferente al de la situación inicial en los inicios del siglo XXI: grupos dedicados al estudio de partes importantes de la creación en nuestro país han surgido y se han consolidado en el ínterin. Las maestrías relacionadas con el arte han producido investigaciones relevantes, especialmente las de la Universidad Nacional, sedes Bogotá y Medellín. Asimismo, el surgimiento y consolidación de *Esfera Pública* en la red, ha permitido que múltiples voces del mundo del arte hayan podido expresarse, al fin, acerca de su presente, y en ocasiones acerca de su historia. Debo agradecer a los colegas de estos grupos que han intercambiado opiniones conmigo en múltiples debates y ocasiones, dispuestas por diferentes universidades y por Idartes.

Finalmente, agradezco el amor de mi madre, Cecilia Ramírez Parra (1930-2011) y sus consejos con respecto a la forma como yo debería organizar mi labor académica, de tal manera que me permitiera lograr mis metas. A ella y a la inenarrable falta que hace en mi vida dedico este pequeño libro y el resto de mis días. Ella y el resto de mi familia son el soporte afectivo de todas mis acciones académicas.

Introducción

En este escrito se parte del enfoque teórico de una escuela conocida como estética de la recepción, y desde ella se reconstruye e interpreta la obra de un pintor en las lecturas que los críticos colombianos han hecho de su producción. El pintor al que nos referimos es Andrés de Santa María, quien residió en Colombia en los primeros años del siglo xx.¹ Su pintura, influenciada por el realismo y el impresionismo decimonónico, representó un destello de arte moderno en el país y estuvo acompañada por los primeros intentos serios de crítica de arte en nuestro medio.

En el análisis que se propone en este ensayo acerca de las relaciones entre la obra de Santa María y las variaciones en los discursos de la crítica de arte, se emplean categorías de la filosofía del arte, de la estética de la recepción y de la hermenéutica; el papel de cada una de estas disciplinas se irá indicando en la medida en que progrese el tratamiento del tema. En esta breve introducción se adelantan los sentidos más amplios de términos centrales en el análisis que, posteriormente, encuentran una exposición más adecuada en el texto.

Este libro, concebido y reescrito a lo largo de varios años, es un aporte al desarrollo vigoroso que los estudios acerca de la historia del arte y la historia de las disciplinas estéticas han demostrado en los dos últimos decenios. Al provenir de un escritor entrenado en filosofía, no se propone agotar los tratamientos posibles del objeto de estudio desde el punto de vista de otras disciplinas humanas o so-

¹ Decimos de este pintor, nacido en Bogotá en 1860, pero que ya en 1862 parte junto a su familia hacia Europa, de donde regresará en 1893 o 1894 para una permanencia interrumpida que se prolonga hasta 1911, año en el que regresa definitivamente a Europa, donde morirá en 1945, que es un artista que residió en Colombia aproximadamente dieciocho de sus 85 años, al que siempre ha sido difícil llamar un “artista colombiano”. De hecho, es su proveniencia, el ámbito de su formación e influencias europeas, las que le permiten ser un innovador en el medio colombiano que recién daba los primeros pasos académicos en la enseñanza formal del arte plástico.

ciales, tarea que otros colegas han realizado en tiempos recientes.² El propósito es colaborar con una lectura del desenvolvimiento de la escritura sobre arte en Colombia, tomando en consideración algunas perspectivas que parten de tendencias de la filosofía del arte.

En el capítulo introductorio se presenta una caracterización general del proceso de recepción de las obras de arte y del papel de los críticos. Se hace breve referencia a las fases de producción, circulación y consumo de las obras de arte y, con el fin de introducir en los capítulos subsiguientes un enfoque de tratamiento del asunto, se emplean algunos términos corrientes en la estética de la recepción para defender la idea de que el crítico de arte es un cierto tipo de lector de las obras.

Dos conceptos son centrales para esta primera parte y para el resto del texto: horizonte y horizonte de expectativas, términos estos que provienen de la hermenéutica y que serán elementos centrales en este libro. La noción hermenéutica de horizonte está ligada con la noción de “situación” hermenéutica. Una situación es algo en lo que uno está inmerso, no algo con respecto a lo que uno tenga una distancia, o que pueda observar como un objeto externo, y una situación hermenéutica es *la situación en la que nos encontramos frente a la tradición que queremos comprender* (Gadamer, 1991: 372). Uno mismo, como lector de una serie de escritos acerca de la obra de Santa María, separado de ellos por el primado hermenéutico de la distancia en el tiempo, se encuentra en una cierta “situación”, que está compuesta por la suma de saberes, precomprensiones, conocimientos, ideas, imágenes, etcétera, con base en las cuales organiza los materiales y los comprende desde la propia situación de interpretación. Es una perspectiva o punto de vista en el que uno mismo se encuentra, como parte normal de su forma de ver el mundo. Pues bien, ese punto de vista conforma un “horizonte”, que tiene un sentido general y un sentido específico. Con respecto al sentido general, Gadamer (1991) escribe:

Al concepto de la situación le pertenece esencialmente el concepto del *horizonte*. Horizonte es el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto. Aplicándolo a la conciencia pensante hablamos entonces de la estrechez del horizonte, de la posibilidad de ampliar el horizonte, de la apertura de nuevos horizontes [...] El que no tiene horizontes es un hombre

² Solo menciono a algunas y algunos de estos colegas, que enriquecen enormemente el ámbito de los estudios sobre arte en nuestro medio: Álvaro Medina (quizás la figura más relevante), William López, Ruth Noemí Acuña, Carmen María Jaramillo, Efrén Giraldo, Camilo Sarmiento, entre otros.

que no ve suficiente y que en consecuencia supervalora lo que le case más cerca. En cambio tener horizontes significa no estar limitado a lo más cercano sino poder ver por encima de ello. (372-373)

Esta idea del horizonte debe desarrollarse en el proceso mismo de la comprensión, que sigue el recorrido de la interpretación. Elaborar o construir una situación hermenéutica consiste entonces en obtener un horizonte correcto para responder a las cuestiones que se *nos plantean cara a la tradición* (Gadamer, 1991: 373).

Es en medio de este horizonte en sentido general, esto es, en medio de un cierto punto de vista que uno supone como adecuado, y que corrige en la medida en que va mejorando su interpretación, en el que están presentes una serie previa de conceptos, saberes, etc., a los que se ha hecho referencia. Esta suma previa, que posibilita la interpretación, es el horizonte de expectativas, como es denominado por Jauss y la estética de la recepción, y que se refiere a la suma de criterios que un lector aplica en su lectura de la obra de arte literaria. Nosotros suponemos que es plausible desterritorializar este concepto y aplicarlo a la obra de arte plástica y proponemos que los críticos de arte “leen” las obras de arte desde su conjunto de criterios o marcos de referencia u “horizonte de expectativas”.³

De esta manera, y habida cuenta de que la lectura de obras de arte presupone una serie de conocimientos previos que conforman un horizonte sobre el cual se opera la experiencia de la obra, en la parte final de este capítulo inicial se presentan algunas características sobresalientes de la situación de las artes en Colombia a finales del siglo XIX y comienzos del XX, que sirven como descripción de la situación histórica, entendida como situación de comprensión o situación hermenéutica. Una de nuestras afirmaciones centrales a lo largo de los restantes capítulos se origina en

³ Estas nociones de *horizonte* y *horizonte de expectativas* serán empleadas y explicadas con mayor detalle en los primeros capítulos de este libro. Con esta introducción ofrecemos un primer acercamiento. De hecho, esta es una de las ideas centrales de este texto: cuando los críticos de arte modifican sus horizontes de expectativas, por ejemplo, cuando los amplían, entonces pueden comprender objetos y formas del arte que antes de la ampliación les resultaban mudas o incomprensibles. Piénsese por ejemplo en una situación vulgar: ante una obra de arte no retiniana, por ejemplo, un objeto corriente o un dibujo impreciso, una persona con horizonte estrecho de expectativas puede hacer comentarios del tipo “si eso es arte yo soy el rey de Italia” o “mi hijo podría pintar mejor”, pero una vez amplía su horizonte y comprende el lugar del trazo impreciso o de los objetos en las comprensiones recientes del arte, modifica su “situación hermenéutica” y comprende el objeto o la obra de arte de una manera que le era imposible cuando estaba sujeto al horizonte estrecho. Mi tesis es que esta idea tan simple tiene un elevado poder explicativo para indicar los cambios de discurso y las transformaciones en el lenguaje de la crítica de arte. Y Santa María es un buen ejemplo de esta idea, como espero demostrar en los capítulos de esta obra.

este: la situación hermenéutica, o está atravesada o crea un horizonte de expectativas a partir del cual el crítico observa y evalúa las obras que se le presentan en el proceso hermenéutico de construcción de los potenciales de sentido de los objetos que juzga. Los restantes capítulos de este ensayo reconstruyen con atención la lectura de los primeros críticos de arte o “lectores históricos”, como los llamara Jaus, y luego describen los procesos posteriores a la luz de conceptos extraídos de la estética de la recepción, la hermenéutica y la filosofía postanalítica del arte.

El capítulo 2 presenta algunos asuntos conceptuales relevantes para la definición y clasificación de la crítica de arte y reconstruye las condiciones iniciales de la crítica de arte en Colombia. Esta reconstrucción es el fundamento para presentar los desarrollos de las primeras polémicas en el país en la última década del siglo XIX, como veremos, y nuestra tesis es que en ese momento se configuraron los elementos que después conformaron el horizonte de expectativas que los críticos colombianos aplicarían a la obra de Santa María tan solo unos años más tarde. Tal horizonte cubriría con facilidad los casos del arte académico, pero no bastaba para comprender el tipo de obras de arte que producía el artista educado en París. Para poder hacerlo, fue necesario que la crítica de arte ampliara su espectro comprensivo para poder captar adecuadamente sus obras, diferentes a las de los demás pintores en activo en Colombia.

El momento en que algunos críticos colombianos ampliaron su horizonte de expectativas, de manera que podían enfrentar las obras de Santa María, llegó en la primera década del siglo XX. En el capítulo 3 se reconstruye puntualmente una discusión en torno a la obra del artista que se produjo en las páginas de la *Revista Contemporánea* y que es conocida como la “polémica del impresionismo”. Este debate es interpretado como una prueba de un intento de crítica de arte seria en el país. La tesis que se presenta es que la polémica realmente se ocupaba de la definición de “obra de arte” por fuera de los dictados de la concepción académica del arte, que era el paradigma de la época. Para probar este punto, el debate es leído desde el trasfondo de los orígenes de la estética moderna presentes en el texto de Hume sobre el gusto.

En el capítulo 4 nos ocupamos de la descripción de la situación posterior a 1910, cuando Santa María abandona definitivamente el país. Nos pareció relevante proyectar de inicios del XX hasta inicios del siglo XXI la recepción de la obra del pintor, no solo porque este lapso de producción crítica constituye la historia de los efectos de esa obra, sino también debido al particular lugar de ese artista en la historia del arte colombiano. Andrés de Santa María, reivindicado por los críticos,

no ha ejercido influencias en los artistas colombianos del siglo XX, con excepción de influencias formales en color y composición en algunos de sus discípulos directos, hoy en el olvido. Su posición es extraña: es un nombre importante en la escritura de la historia del arte colombiano, pero no un artista con consecuencias en la producción artística nacional. Por esto nos pareció sugerente introducir una clasificación que Jausse propuso en su lectura del *Spleen II* de Baudelaire (Jausse, 1982b: 139-142), que si bien está pensada para el caso de la lectura de un poema, suponemos plausible como herramienta para explicar las modificaciones históricas en el desarrollo de la recepción de la obra del pintor en el discurso de los críticos de arte. En la composición de este capítulo final hemos constatado la ausencia de una periodización adecuada del desarrollo de la crítica de arte en Colombia, que queda como otra de las múltiples tareas pendientes que encontramos a lo largo del dilatado proceso de escritura de este libro.

El deseo central de este escrito ha sido reconstruir un periodo relevante en la historia del pensamiento y la cultura en Colombia, empleando como herramientas de acceso conceptos y procedimientos provenientes de la filosofía: la estética de la recepción, la hermenéutica y algunos problemas clásicos en la historia de la estética.

Finalmente, señalamos que una versión modificada del capítulo 2 de este escrito fue publicada en la Revista *Historia Crítica*, en el año 2006 (Vol. 32, pp. 274-301), con el título “La crítica de arte en Colombia: los primeros años”. La versión que forma parte de este libro es diferente en aspectos formales y en el desarrollo de la argumentación. Una versión del capítulo 3 fue leída en el Foro Nacional de Filosofía en Barranquilla en 2009. El desarrollo de la etapa de investigación y primera redacción de los capítulos 2 y 3 se efectuó en el marco del proyecto de investigación “Cien años de crítica de arte en Colombia: el caso Andrés de Santa María”, cofinanciado por Colciencias, entre abril de 2004 y diciembre de 2006. La reelaboración de las versiones originales de los documentos se llevó a cabo entre ese año y marzo de 2011, en el contexto de la reflexión acerca de los materiales recolectados en un largo proceso investigativo, reflexión que fue permitida en desarrollo de la maestría en filosofía de la Universidad Javeriana.

Este libro se concibe como resultado de una investigación documental exhaustiva, complementada por una reflexión filosófica acerca de un asunto en el que está en juego un problema central que debe ser leído desde la filosofía: cómo se forma una “tradición” interpretativa acerca de un artista en un medio comprensivo periférico, en desarrollo y no autoconsciente.

La faz filosófica de este escrito consiste, entonces, en afrontar un problema filosófico: el de la construcción de una tradición, a partir de una lectura desde elementos comprensivos tomados de múltiples tradiciones filosóficas (hermenéutica, estética de la recepción y teorías estéticas clásicas). En sentido estricto, se trata de una aplicación de la filosofía como herramienta de interpretación a un problema de filosofía de segundo orden (la filosofía de la crítica de arte). La vastedad de los datos, las múltiples versiones posibles de cada escrito crítico y las posibilidades cambiantes de reflexión acerca del tema han hecho que a lo largo de un número considerable de años hayamos elaborado y reelaborado partes enteras del material que contiene este libro.

Capítulo 1

Preliminares teóricos

1.1. La interpretación de las obras de arte y el papel de los críticos

Un punto de partida adecuado para la comprensión de las variaciones en el desarrollo histórico de la crítica de arte, cuando se estudia desde la filosofía, es afirmar que el proceso de interpretación de las obras de arte producidas por un pintor, siempre está sujeto a las condiciones de su lectura.⁴ En efecto, son los distintos tipos de receptores quienes apropian la obra y la remiten al flujo organizador externo de la “historia del arte” y, de la misma manera, la integran significativa o emotivamente en sus mundos de vida. Esta es una postura de base de múltiples teorías estéticas modernas, incluida la estética de la recepción.

El hecho de que haya interpretación de las obras de arte supone que hay en ellas un algo que puede ser interpretado. Esto es, que hay componentes significativos, junto con los meramente sensorio-expresivos, que podemos adjuntar en la con-

⁴ Si se pueden “leer” las obras de arte plásticas, entonces referirnos al “lenguaje del arte” es adecuado. Cuando Gombrich en *Art and Illusion* escribió: “Everything points to the conclusion that the phrase ‘the language of art’ is more than a loose metaphor, that even to describe the visible word in images we need a developed system of schemata”, se desató una gran polémica. Nelson Goodman interpretó la frase en el sentido en que la construcción de imágenes naturalistas de las obras de arte funciona como el lenguaje. En este sentido, una pintura de un perro reemplaza al perro real, de la misma manera que lo hace la palabra perro. La discusión se encuentra en la carta de Goodman incluida en *The Image and the Eye* (284). En el fondo se trata de establecer que, en relación con la “lectura” de una obra de arte, hay componentes mentales previamente establecidos (*schemata*) a los que nos remitimos y con los que comparamos y juzgamos las impresiones sensoriales. La tesis supone que existen “estereotipos” con los que ponemos en relación la impresión que recibimos de la obra de arte y, como resultado de la comparación, surge el significado. La lectura, en este caso de una obra de arte en lugar de un libro, es común a todos los sujetos en cuanto perceptores y plausibiliza el contenido de verdad de los discursos sobre el arte. Permite, además, adaptar al ámbito de las artes plásticas algunos procedimientos y teorías originalmente planteados en el terreno de la literatura.

formación de una experiencia estética compleja (Gombrich, 1995: 32 ss.; Berger, 1964: 120 ss.; Pächt, 1993: 53-55; Eco, 1970: 43 ss.). Los problemas surgen en el nivel de la comunicación del sentido percibido en la obra, en el alumbramiento de la verdad que se manifiesta en las obras de arte (Gadamer, 1996: 111-122; 1991: 122 ss.; Heidegger, 1985: 92 ss.) como textos plásticos que exigen lecturas “plásticas” (Berger, 1961: 23 ss.). En este sentido, se afirma continuamente que las artes visuales poseen un “lenguaje” cuya descodificación por parte del receptor supone tanto la comparación con experiencias visuales cotidianas, cuanto la presencia del ingenio creativo y la imaginación que permiten sobrepasar las variaciones en las imágenes plásticas; estas variaciones las diferencian de los objetos reales sin impedir, sin embargo, su “lectura”.

En la pintura tradicional, bien sea el seguimiento de principios aprendidos en una academia o en el taller de un maestro, o bien las alteraciones en el material visual cotidiano presentes en la representación pictórica, son entendidos como el tipo particular del lenguaje del creador. La continua aparición, en obras sucesivas, de rasgos similares en la forma o en el empleo de ciertas combinaciones del color, determinan el estilo propio del artista, que puede leerse como su ser partícipe de una escuela específica, o también como los rasgos de un lenguaje que lo diferencia de los demás artistas y sus cargas idiosincrásicas.

La construcción de las interpretaciones válidas de las obras de arte debe suponer que los elementos de sentido presentes en ellas como representaciones de su propio lenguaje son accesibles a través de las calificaciones del valor o calidad plástica, así como del desentrañamiento y completación del sentido por parte del lector (Eco, 1992). El lector, entendido en el marco filosófico de la estética de la recepción, es quien realiza y articula el carácter abierto de la obra (Stierle, citado en Mayoral, 1987). Es en este sentido que las obras de arte no agotan su valencia ontológica en su mero aspecto cósmico, sino que requieren la experiencia que las constituye en objetos estéticos, artísticos o artesanales.

Las obras de arte se integran, como ofertas de sentido, a los mundos de vida de los sujetos que las contemplan y las entienden, así como al conjunto de percepciones de lo artístico que las comunidades institucionalizan por medio de los espacios dedicados al arte, las profesiones enlazadas y el conjunto de discursos sobre él. Este encuentro con los intérpretes posibles es también en Gadamer la piedra de toque, ahora entendida como el lugar de aparición de la verdad presente en la obra:

En el caso de las obras de arte, su sentido no puede determinarse como algo que se encuentra en la obra en cuanto tal o que bien remite puramente a la experiencia subjetiva, y de alguna manera inaccesible, del creador; el sentido se localiza esencialmente, en el encuentro de la obra con el espectador, con el intérprete, es decir, con la multitud de intérpretes actuales y posibles de una obra. En el “acontecer” de la experiencia hermenéutica emerge la verdad del arte, y se abre paso la comprensión general de aquella verdad propia de la situación humana, su historicidad y su lingüisticidad. (Ramírez, 2004: 7)

Esta bipolaridad es constitutiva de la obra de arte y de su experiencia. En principio, desde el punto de vista de los receptores parece haber dos momentos: por una parte, el aspecto totalmente subjetivo de la aisthesis, y por otra parte, el aspecto universalizable –en principio– de la puesta en público de los juicios acerca de la obra. Como en cualquier juicio, puede esperarse que el juicio estético transmita sentido con respecto a su objeto: la obra misma, y que este sentido pueda ser asimilado en actos concretos de comunicación, lingüísticamente mediados. Podemos, en principio, dejar el asunto de la radical subjetividad de la aisthesis a una fenomenología de la experiencia estética (Dufrenne, 1973) y ocuparnos de algunos aspectos relacionados con el asunto de la puesta en público de los juicios acerca de la obra.

Un primer aspecto es el del problema de la universalidad del juicio ante una obra. ¿Es la expresión “X es bello”, donde X es una obra de arte, universalizable por medio del lenguaje, o es tan solo una expresión particular de un agente receptor? La respuesta a la pregunta diferencia a las estéticas subjetivas de las estéticas objetivas y nos remite al problema del gusto, típico de los orígenes de la modernidad estética.

En el siglo del gusto, Kant intentó explicar la universalidad de los juicios estéticos recurriendo a la “universal comunicabilidad” que reposa en los receptores, en cuanto *sensus communis*. Esta versión, en el fondo, apuntaba al hecho de que los juicios acerca del arte se producen y circulan en el ámbito de lo social, su universalidad es presentada en la “deducción”, con base en la condición cuasiética de tomar el lugar del otro (esto es lo que sucede en los párrafos 31 a 39 de la *Crítica de la facultad de juzgar*). Esta es una de las opciones ensayadas en la época.

Hume, por su parte, en *La norma del gusto* identificó como origen de los juicios de gusto la tendencia lingüística a emplear términos de alabanza o de desagrado. Su tesis es que resulta plausible suponer la existencia de una norma del gusto vinculante que reposa en dos fuentes posibles (Shelley, 1994): por una parte, en el veredicto de los jueces entrenados y socialmente aceptados, y por otra, en un conjunto de reglas,

extractadas también del entrenamiento y la experiencia, con base en las cuales se formulan nuestras afirmaciones acerca de la belleza de las obras de arte.

Estas dos tendencias, divergentes en cuanto al origen de los juicios, son concordantes en la afirmación de una cierta “corrección” criteriología. Esta es patrimonio del buen crítico de arte, al que se refieren tanto Kant como Hume, calificándolo como caso límite del juicio bien construido. Recuérdese que el siglo del gusto ha sido también denominado siglo de la crítica. La institución crítica de arte surge en esta época junto a actividades que hoy juzgamos diversas, pero que originalmente cabían bajo el techo verbal “crítica”, como la historia, la teoría, la filosofía y la crítica de arte.

En épocas más recientes la definición del arte ha privilegiado el énfasis en lo social y en lo institucional. La experiencia y la calificación de las obras de arte aparecen mediadas por instancias institucionales (el museo, los salones, los críticos, los teóricos, la “historia del arte”) que expresan, en medio de sus mutuas discrepancias, la posibilidad de entender las obras como “textos” que pueden ser leídos, discutidos en foro público, clasificados e indexados de acuerdo con los criterios epocalmente variantes del estado de las teorías. El recurso kantiano al *sensus communis*, en consecuencia, es desplazado por la pragmática de los discursos institucionalmente gestados y por los mecanismos de poder que los acompañan en la forma de instituciones patrocinadoras del arte.

Esta situación conduciría a una lectura institucional del arte como la planteada por Dickie, en la cual los objetos que llamamos obras de arte pueden ser mencionados así debido a declaraciones previas de su estatuto de “artisticidad” por instancias mediadoras del tipo museo, galería, etcétera. La función que las instituciones operan sobre la existencia, flujo y circulación de las obras de arte, al parecer, caracteriza también al concepto mismo de arte. Esto no obsta para afirmar el carácter expresivo de las obras de arte y la posibilidad de que su experiencia incluya también componentes cognitivos.

En ambas situaciones históricas, el siglo XVIII como origen de algunas prácticas y el periodo más reciente en el que asistimos a una consolidación institucional del arte, la existencia de juicios estéticos plantea los siguientes problemas: la constitución subjetiva del juicio, la expresión en principio universalizable del juicio y el paso de constitución a expresión merced al recurso lingüístico, que transforma la experiencia de la obra en enunciados proferidos acerca de su valor. Estos tres procesos tienen consecuencias para una definición del arte.

Este último elemento –la definición del arte– puede ser aislado del experimento que se propone en este escrito, especialmente en el capítulo final, si se acepta de entrada que, pese a la multitud de intentos de definición (Tatarkiewickz, 1995, 39-78; Davies, 1991: 1-3 ss.), es plausible renunciar a las definiciones sustancialistas del arte (Gombrich, 1995: 15).

En lo sucesivo se empleará una definición estipulativa o “de izquierda a derecha” del arte, definición que es funcional al interés de este escrito. Se supondrá en lo siguiente que “arte” es un término indefinible en las condiciones actuales de la experiencia estética y se entenderá por “arte” (siguiendo a Gombrich) “lo que hizo Santa María”, esto es: una X que hace que a los objetos en dos dimensiones que fueron producidos por él los llamemos obras de arte (en un sentido general, sin afirmar que son “grandes” o “pequeñas” obras de arte). En consecuencia, la versión funcional del arte a partir de la cual se leerán las obras de Santa María, es una perspectiva débil de la versión del tipo *Token-Type*, en la cual las obras del pintor son “*Tokens*” de una actividad socialmente aceptada como el “*Type*” (la actividad “arte”).⁵

A lo largo de este escrito se mencionan algunas características de las condiciones que modificaron la recepción de la obra de un artista (Andrés de Santa María) en el discurso de los diferentes tipos de lectores: desde el “primer público”, a lo largo de un periodo de tiempo determinado (1899-1910), hasta las lecturas más recientes de los críticos como lectores informados. Parte de este intento consiste en presentar las características generales de los enunciados que los críticos profirieron acerca de la obra, con el fin de identificar las posibles razones de las divergencias y de los desarrollos de los enunciados críticos como modificaciones externamente rastreables de la situación hermenéutica y de la situación histórica.

La obra de Santa María posee una historia de los efectos. A lo largo de estos cien años se han producido grupos de enunciados valorativos e interpretativos diferentes con respecto a su producción pictórica, enunciados que están mediados por los elementos de la experiencia estética indicados anteriormente (junto con los

⁵ Obviamente, esta es una definición que se hace cargo del estado actual del arte y de las dificultades actuales de definirlo. Para la época de Santa María el arte tiene de hecho una definición históricamente plausible, se trata de la tarea fijada desde el Renacimiento: el arte, por medio de la producción de obras estimula los sentidos de los seres humanos, ocasionando con ello la experiencia de la belleza, y está dirigido al espíritu del hombre, para engrandecerlo. Leonardo da Vinci (1999: 84) lo había escrito así: “Un buen pintor tiene dos objetivos principales cuando pinta: el hombre y su espíritu”. Una discusión acerca de la identidad de la obra de arte condujo a la lectura desde el punto de vista *token-type*. Al respecto ver Margolis (1959), quien produjo una interesante discusión. Cfr., Scobie (1960), Margolis (1961), Dickie (1962), Bachrach (1971), Lord (1977), Sharpe (1979), Jacqueline (1994).

problemas concomitantes de base subjetiva-base objetiva-comunicación). Se puede reconstruir una “secuencia” de los enunciados si establecemos de antemano criterios de comparación que permitan referir los enunciados a su condición de origen, que será entendida como “situación hermenéutica” (Gadamer, 1991: 331 ss.). Esto supone escoger entre los enunciados de los receptores un cierto tipo particular de enunciados, que es el conjunto de enunciados de los críticos de arte.

Se trata entonces de mostrar algunas de las condiciones en que se formularon enunciados acerca de las obras y establecer las relaciones entre esas condiciones, en cuanto condiciones hermenéuticas, y sus productos en cuanto juicios acerca de las obras. Si el supuesto de este trabajo, supuesto compartido por cualquier tipo de estética de la recepción, es que las lecturas de las obras de artes visuales tienen en las obras el polo “texto” y en el receptor el polo “lector”, es conveniente indicar el tipo de lector que representa el crítico de arte.

Por otra parte, se puede defender que nuestro empleo de algunos conceptos de la estética de la recepción es adecuado; la transposición del lenguaje de una teoría pensada para el ámbito de la literatura al ámbito de las artes plásticas es plausible, no solo si se acepta que se puede hablar en ambos casos de “lectura” de obras. Una variedad de aires de familia hace factible la asimilación en el procedimiento: obras de arte plásticas y literarias tienen una lectura temporal, poseen ritmo, estructuras de construcción, armonía, forma, núcleos y ejes de tensión que deben ser interpretados por el lector (o receptor) para tener una adecuada lectura y actualización de los potenciales de sentido que la obra ofrece. Además, se han hecho aplicaciones de la estética de la recepción a textos no literarios, como el caso de textos puramente administrativos. Jameson (2004) explica cómo el desvelamiento de la catástrofe financiera de la empresa Enron supuso una lectura inadecuada de un texto escrito por el CEO de la compañía, cuyo lector real no actualizó críticamente, como hubiera hecho en el caso de actuar como lector implícito. En el campo de la música, arte que se ejecuta en el tiempo, así como la lectura de libros o la contemplación de obras plásticas, Hoyt (1985) ha empleado la teoría de la implicación-realización y de la lectura-respuesta, propuestas en la estética de la recepción, para mejorar la comprensión de las interpretaciones de materiales musicales diversos. Nuestra aplicación a los escritos acerca de un pintor es solo otra ampliación del espectro aplicatorio del punto de vista filosófico. Dicho esto, haremos una primera presentación de la función del crítico de arte y su relación con el desarrollo del contexto del arte colombiano en el periodo de tránsito entre el siglo XIX y el XX. Volveremos sobre el punto en los capítulos siguientes.

1.2. El crítico de arte como lector, algunas notas sobre el siglo XIX

En el ámbito de las obras de arte figurativas, la transposición del contenido de la obra a lenguaje narrativo puede resultar imprecisa, metafórica y desajustada con respecto a aquello que la obra de arte expresa por medios plásticos. Como sabemos, si exceptuamos el caso de inserción de textos en las obras, a partir de los carteles y las vanguardias históricas de principios del xx, será en el campo del arte conceptual que se intente borrar la diferencia entre representación y palabra (hecho adecuadamente representado en nuestro medio por “Bodegón” de Bernardo Salcedo). Esta “reflexión” del artista en la obra, sin embargo, no suprime el hecho de que la obra de arte se expresa de manera originalmente no lingüística, como sí lo es la mediación pública en la cual los espectadores hablan acerca de la obra, en la que los críticos interpretan el significado del objeto plástico. Al ser la crítica de arte un relato históricamente variable acerca de la obra de arte (que incluso opera como un sucedáneo lingüístico de esta), la existencia de la crítica como actividad ha sacado a la luz una serie de tensiones que veremos a continuación. Encontramos *mutatis mutandis* las mismas dificultades que anteriormente se han mencionado con respecto al juicio estético. Ubicadas en este nivel, se trata un grupo de conflictos, señalados así por Calabrese (1993: 9):

- a) existe un conflicto entre la crítica de arte como discurso evaluador de la obra de arte y la crítica de arte como discurso descriptivo de la misma;
- b) existe un conflicto a propósito de la base objetiva o subjetiva del discurso crítico-artístico;
- c) existe un conflicto sobre la pertinencia de los métodos en la crítica de arte; y,
- d) por fin, son conflictivas las relaciones entre crítica e historia (o, respectivamente, crítica como contemporaneidad entre producción e interpretación de la obra y crítica como historia de sus distintas interpretaciones y descripciones).

La primera tensión discurso evaluador/discurso descriptivo se refiere a la historia de la crítica de arte como actividad. En el origen de la crítica encontramos la defensa de grados máximos de subjetividad (Baudelaire) y tendencias hacia grados mínimos de subjetividad que pueden operar bien sea como descripción desapasionada de las obras de arte presentes en una exposición o evento, o como descripción a partir de teorías estéticas que se aceptan previamente (ejemplos recientes serían Greenberg, Hughes, Danto). Esta tensión nos refiere inmediatamente a la siguiente:

“existe un conflicto a propósito de la base objetiva o subjetiva del discurso crítico-artístico”, que está presente incluso en condiciones en las cuales no se ha establecido plenamente una tradición de lectores de obras de arte. Este es el caso de la crítica de arte en Colombia a finales del siglo XIX.

La condición inicial de la crítica de arte en Colombia, desde este punto de vista, es la de la construcción, a partir de cero, de una actividad en periódicos y revistas que busca describir antes que interpretar el arte. Las interpretaciones irán apareciendo paulatinamente, en la medida en que se operen novedades en la producción plástica. Esto lo veremos con Andrés de Santa María. En todo caso, el horizonte de expectativas del primer grupo de críticos colombianos se encuentra previamente determinado por la suma subjetiva de su “gusto” peculiar y la suma objetiva de sus “saberes”, rastreables como fuentes de su interpretación y reconstruibles desde un punto de vista externo. Esta actividad en Colombia –y ello no debe olvidarse– se encuentra en manos de literatos, lo que constituye una constante en el origen y los primeros desarrollos de la crítica como institución en Colombia y en Europa en los siglos XVIII y XIX.

El estado de la “historia del arte” actúa también como condición de los juicios del crítico, tanto de su posibilidad como de la riqueza del lenguaje empleado. Se trata en este caso de una tensión desatendida en Calabrese (debido en general al hecho de que la historia del arte es historia del arte europeo. La tradición es allí el punto de partida), pero que es una tensión fundamental en la consideración de los lectores de arte en Colombia en el XIX. En efecto, si atendemos a la “proposición crítica” de Marta Traba (1965), la historia del arte colombiano no es una constatación de regularidades, sino una recomposición de fragmentos desconectados. Esto sería claro en el estado del arte colombiano del siglo XIX, que gravitó en medio de una escasa producción y un poco numeroso grupo de artistas entre dos direcciones: la creación de una imagen del país (Expedición Botánica, Comisión Corográfica, cuadros hechos por extranjeros y pintura “de costumbres”, como la destacada obra de Ramón Torres Méndez) y el recorrido cotidiano poco numeroso del arte por encargo. La unidad externa de la historia actuaría como un agregado para racionalizar elementos que no se encontraban vinculados. Traba se refiere a la imposibilidad de establecer una línea continua entre la estatuaría precolombina, la escultura de altares colonial y la pintura académica de finales del siglo XIX. Para que se diera un espacio de acción del crítico de arte, fue necesaria una primera “estabilización” institucional: sería la creación de instituciones, como el establecimiento de las primeras academias y de la Escuela Nacional de Bellas Artes, la actividad que inauguraría la

existencia de un arte colombiano a finales del siglo (en este sentido, también López, 2005). El reciente nacimiento institucional de la actividad artística es rastreado en las modificaciones del lenguaje de los críticos de arte en el siglo XIX, en las dos direcciones iniciales de la crítica de arte en Colombia: la reseña de las actividades y los primeros intentos de evaluación.

En este sentido, en términos del desarrollo de la crítica de arte nacional, encontramos una tendencia inicial en el antepasado de las críticas de arte: se trata de la actividad meramente descriptiva (volveremos a este asunto en el capítulo 2) en la “Calificación de las obras” que escribieran Miguel y Celestino Figueroa el 2 de agosto de 1848, con ocasión de la exposición de artes de julio de ese mismo año. Esta tendencia de subjetividad cero, esto es, el simple relato descriptivo en la forma de un listado de participantes acompañado con los nombres de las obras y unos cuantos adjetivos calificativos, sin embargo, es anotada por los autores como un déficit en la valoración de las obras.⁶ Los *lectores históricos*, en este caso artistas actuando como descriptores, parten de una base compartida por las teorías de la crítica desde el siglo XVIII: para evaluar un cuadro es necesario tener en cuenta la obra, sus aspectos formales, las condiciones de su creación, los intereses temáticos y las decisiones personales del artista. En otros términos, los descriptores suponen que en arte no hay un grado cero del crítico en el que este parta exclusivamente del material que tiene enfrente; las instancias mediadoras previas (biografía, posición pública) son el horizonte adecuado de descripción.

Por tratarse de mediados del siglo XIX, el papel del artista como creador es central y determina la obra, y debe vincularse con las consideraciones acerca del valor “espiritual” tanto de la obra como de lo que la experiencia de la obra provoca en el espectador. Se trata de la concepción preautónoma del arte al servicio de elementos extraestéticos: la belleza y la espiritualidad. Esto no obsta para que quienes ejercieron el oficio afirmaran para el crítico la necesidad de poseer conocimientos de trasfondo suficientes como legitimadores del estatus de la crítica: formación, información y capacidad evaluativa que se incrementa en la medida en que el número y calidad de los datos lo haga. En otros términos, el crítico de arte en la segunda

⁶ “Aunque hemos carecido de datos interesantes para poder calificar acertadamente, tales como 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 falta de ellos que han tenido para su adelantamiento, y otras nociones conducentes a este fin que como premisas, nos hubieran suministrado modo expedito (sic) para llenar satisfactoriamente nuestra comisión; pero como la premura del tiempo ya no lo permite, nos contraemos a verificarlo de la manera que se detalla en la lista adjunta” (Figueroa, 1848).

mitad del siglo XIX, cuando emerge en nuestro país la actividad de la crítica de arte, se experimenta a sí mismo como “lector informado”.⁷ Esta autoimagen supone el desarrollo de autocontroles a lo largo del proceso descriptivo, que permiten la no mezcla de su subjetividad en el juicio. Este tipo de lector es también, en este sentido, un “lector objetivo”.

Cuando examinamos el caso de los lectores contemporáneos de las obras que enjuician,⁸ debemos tener en cuenta que la lectura de la obra plástica está mediada por la percepción, la segunda mediación se opera en el “gusto” o sensibilidad y el discurso crítico es el resultado de una reflexión informada que se opera sobre las dos mediaciones previas. La serie de acciones que terminan en la formulación del juicio, toscamente presentada, como la suponían los lectores del siglo XIX (esto lo podemos colegir a partir de sus propias declaraciones en los escritos acerca de arte) es: percepción visual, actividad “mental” (producción del texto como resultado de una máquina abstracta –la mente– que evalúa el material visual de acuerdo con el “sentido del gusto”), evaluación a la luz de los saberes propios del crítico en el “campo” del arte y formulación del juicio. Obviamente, se desarrollan muchos pasos intermedios⁹ que no reconstruiremos, entre otras razones porque teorías complejas del arte, que se aperciban de los desarrollos en sociología, psicología y demás áreas, se formulan recién en el siglo XX. Este tipo de teorías eran totalmente desconocidas en los tiempos en que se escribieron las primeras críticas.

⁷ El concepto de *lector informado* se debe a Fish (1989) y está referido al lector de textos literarios. Una adaptación a los fines de este texto define al lector informado como aquel que cumple las siguientes condiciones: (i) posee competencia en las técnicas, métodos y procedimientos de construcción de la obra de arte plástica que está leyendo, sin necesidad de ser él mismo un pintor; (ii) posee un cierto conocimiento de las relaciones posibles entre ámbito artístico y ámbito extraartístico, que le permite poner en contacto las significaciones del objeto pictórico con los posibles grupos semánticos correlativos en otros pintores, en la tradición o en los discursos acerca de ellos. Es, además, un lector real (no una abstracción).

⁸ Debe tenerse en cuenta que los intereses de este texto dejan de lado las consideraciones psicoanalíticas de los lectores, así como las posibles lecturas sociales de la función del lector. Esto no quiere decir que el interés de la clasificación en tipos de lectores sea tan solo un recurso heurístico o un recurso de representación. Si las obras de arte plásticas son el polo inicial de la experiencia del sentido que contienen, su valencia estética depende tanto de los datos empíricos como de un aspecto cualitativo, que está ubicado en aquello que la obra de arte no es como objeto, sino como posibilidad de realización de sentidos posibles en la interpretación. En la obra de arte plástica puede suponerse tanto la relación afectiva (que conduciría a la “falacia afectiva” cuando es el fundamento regulador de la crítica), como la realización de actos de enunciación que producen el sentido de la obra. Estos actos, ejecutados por los posibles lectores, exigen la catalogación del lector.

⁹ Las posibilidades son vastísimas, nos remitimos tan solo a los análisis de Gombrich (*La imagen y el ojo*).

El caso de los primeros lectores de las obras de arte es el del lector contemporáneo, llamado “lector histórico”. Al estar ubicado en el mismo tiempo que la obra que juzga, comparte con el artista algunas de las condiciones de trasfondo (prejuicios) históricamente determinadas. Se trata de los aspectos dinámicos pero relativamente estables que resultan de habitar espacios geográficos comunes, que comparten tradiciones culturales, en periodos de tiempo comunes: hay una comunidad en los prejuicios del tiempo en que se habita.¹⁰ Esta comunidad en los prejuicios no es totalmente determinante, las fracturas o rupturas que resultan de las modificaciones novedosas que introducen los artistas rompen el modelo del prejuicio y, en este sentido, reorganizan la experiencia y permiten leer el material anterior desde “afuera”¹¹ (esto, obvio, alrededor de un nuevo modelo que podrá devenir en prejuicio en la medida en que tenga “éxito” histórico).

Esta era la tesis defendida por Jauss en su conferencia inaugural, posición que luego ha sido criticada: si la valencia estética de la obra se adquiere en el contacto con el público, y si este contacto está públicamente codeterminado por el veredicto de la crítica, la calidad (incremento de valencia “pública” de la obra) se verá confirmada en la medida en la que se operen modificaciones en la percepción del arte que sean resultantes de las obras que se proponen como “novedosas” y, agregamos, que sean impulsadas públicamente por los críticos de arte. La tesis de Jauss afirma que estas renovaciones en la experiencia estética son tanto modificaciones como incrementos en la calidad públicamente verificable del arte. Sin embargo, se ha considerado que esta referencia es demasiado inmediata. En efecto ¿qué hay de aquellas obras que al producir un *shock* en el espectador son repudiadas por el crítico y luego se convierten en canónicas? El caso más famoso es el de los impresionistas. Si bien el criterio resulta débil, en principio continúa siendo teóricamente aceptable.

Una lectura débil del prejuicio como principio organizador del lector histórico explica el hecho de que los críticos colombianos del siglo XIX como lectores de las obras de arte figurativas y académicas, las adopten como canon (prejuicio) con el que posteriormente comparar las producciones “novedosas” de un tipo de arte

¹⁰ Debe recordarse que Gadamer (1991: 344-353) llevó a cabo una rehabilitación de los prejuicios, para entender una época y su forma de juzgar: la tradición de los lectores comparte rasgos comunes que están previamente insertos como condiciones de los juicios.

¹¹ Bürger (1987) ha indicado que una transformación solamente se puede leer desde el modelo previo de lo acostumbrado y que retroalimenta la condición anterior. Desde este punto de vista, solamente una “revolución” en el arte permite leer el material tradicional como tradicional.

figurativo pero no académico (en el sentido de la Academia colombiana) presente en las obras de Santa María.

Si suponemos que la suma de los prejuicios conforma un modelo-base de los juicios críticos, este modelo puede ser leído como formando parte del código cultural de la época. En Colombia el modelo académico (siglo XIX, principios de siglo XX) se adaptaba muy bien, por ejemplo, a los casos Epifanio Garay o Acevedo Bernal; pero no a Santa María. En este caso la crítica tiene dos opciones¹² (si la valencia estética de la obra lo amerita): o intenta forzar el modelo para que cubra el caso especial y, si no lo logra entonces transforma el modelo de tal manera que la obra quede cubierta por él, o rechaza la “novedad” por su imposibilidad de ser llevada al modelo como canon interpretativo. El resultado social de la transformación del modelo es una modificación en el código cultural, presente en un cambio en los términos empleados por la crítica. Generalmente se varían las metáforas que se aplican a las obras que se adaptan al código, o se emplean nuevas metáforas, o se introducen novedades terminológicas que se van asentando; el caso ejemplar es el empleo de la palabra “impresionismo”, tanto en Francia –alrededor de los artistas del movimiento– como en Colombia –alrededor de la obra de Santa María–. Veremos que las dos opciones (modificación del modelo o renovación del lenguaje) se llevaron a cabo en Colombia con respecto a la obra de Santa María y que incluso en nuestros días no hay un consenso definitivo. En este texto no se propone una solución al asunto, pero se indican aspectos centrales de su génesis y algunas condiciones de su desarrollo.

Esta tarea constante de los críticos, de traducir el material plástico al medio lingüístico, lleva a que podamos suponer al menos dos niveles de lectura de las obras de arte: por una parte, una lectura “visual” del material plástico por parte de cualquier tipo de lector (receptor), y por otra parte, una lectura “reflexiva” por parte del lector informado, el crítico de arte.

La lectura “visual” es una concretización del sentido, más o menos elaborada en la medida en que el lector esté más o menos capacitado para leer adecuadamente el material. Nuestra tesis es que el crítico de arte como mediador de la experiencia estética permite que se amplíen los horizontes de expectativas de los lectores, desde los históricos no informados hasta los lectores informados contemporáneos

¹² El trasfondo filosófico de estas transformaciones puede ser leído en Gombrich (*Arte e ilusión*), e incluso, forzando algunos términos, en Kuhn (*La estructura de las revoluciones científicas*).

al tiempo en que vive el crítico y que el resultado de la mediación es una mejora cualitativa en la experiencia visual del arte.

El segundo nivel de “lectura” de la obra de arte, el de la lectura del texto crítico, es un acto literario en sí mismo, por lo tanto, es plausible de ser leído a partir de una teoría de la lectura. El “mundo” que inaugura este acto literario tiene un referente externo: la obra de arte a la que apunta; este mundo, remite a la historia del arte en la que el crítico inscribe a la obra y a los criterios de calidad con base en los cuales juzga el potencial de sentido de la obra. En ambos casos: lectura “perceptiva” y lectura “literaria”, los distintos roles y funciones del lector y del autor son susceptibles de ser descritos en el marco de una teoría de la recepción que determine el tipo de lectores de los que se trate.

Al menos en sus primeras presentaciones (Jauss, 1976), la estética de la recepción clasificó los tipos de lectores para determinar las diversas formas como se integran los potenciales de sentido a las obras de arte; posteriormente se abandonaron las pretensiones explicativas de la clasificación en tipos de lectores y se redujo la clasificación a una función descriptiva (Iglesias, 1994, 58 ss.).

En la clasificación hay un cierto tipo de lector, el lector ideal (Iser, 1978, 1987, 56 ss.), que es un constructo abstracto, pero funciona como caso límite del lector. El lector ideal comparte totalmente el código del artista, actualiza inmediatamente el contenido de la obra y, por lo tanto, sus juicios realizan plenamente el potencial de sentido de la obra. Es aquel lector cuyo juicio concuerda totalmente con la obra como objeto y con el artista en tanto hay un código compartido.¹³ El lector ideal como caso límite de comunicabilidad, puede ser contrastado con el lector histórico (o lector de época), con fines hermenéuticos. Su función es reguladora, en cuanto fictiva permite describir la función de los distintos tipos de lectores reales al compararla con los rendimientos máximos supuestos en un lector ideal.

El caso de la lectura de las obras de arte figurativas es peculiar en este sentido: las obras de arte de este tipo suponen un “punto de vista privilegiado” que está constituido, desde el Renacimiento, por el lugar específico en el que debe ubicarse el observador para tener una experiencia de la obra que sea visualmente concordante con la intención del pintor. Históricamente, este punto espacial estaba determinado

¹³ “El lector ideal, a diferencia de otros tipos de lectores, es una ficción. Como tal carece de fundamento; sin embargo, en ello basa su utilidad. Pues como ficción tapon los agujeros de la argumentación que constantemente se abren en el análisis del efecto y recepción de la literatura. El carácter fictivo permite dotar al lector ideal con cambiantes contenidos, según la clase del problema que deba ser resuelto con la apelación que se le hace” (Iser, 1987: 58).

en las obras del Renacimiento por el lugar de cruce entre las miradas de algunos de los sujetos representados en las obras con respecto a la mirada del espectador (esto es, de pie, a una distancia específica del texto, las múltiples miradas se cruzan efectivamente). Si bien es cierto que este recurso disminuyó en su frecuencia a partir del siglo XVIII, las funciones normativas para la vista que cumplen tanto la línea horizonte como las diagonales resultantes de los ejes de tensión en relación con el nudo de tensión de la obra, la composición y construcción general de una pintura, imponen al espectador una posición específica para “leer” la obra visualmente. En el caso de la obra como texto es aplicable la tesis de Iser:

...se le propone al lector una determinada estructura del texto, que le obliga a tomar un punto de mira, que a su vez permite producir la integración solicitada por las perspectivas del texto. Sin embargo, el lector no se halla libre en la elección de este punto de visión, pues éste se deduce de la forma de presentación del texto, provista de perspectiva. Sólo en caso de que todas las perspectivas del texto puedan ser recopiladas en su común horizonte de referencia, entonces el punto de mira del lector es el adecuado. Punto de visión y horizonte se deducen consecuentemente desde la disposición perspectivista del texto; pero no están ya representadas en el texto mismo. Precisamente por ello adquiere el lector la posibilidad de ocupar el punto de visión establecido por el texto para poder constituir el horizonte de referencia de las perspectivas del texto. (1987: 65)

Esto parece ser inmediatamente aplicable a las obras pictóricas. Hay diferentes lecturas de una obra en dos dimensiones: desde la vista rápida hasta el análisis minucioso de sus posibles lecturas, o “perspectivas” como en los textos escritos. Iser (1980: 20-26) se preguntó si el recurso a una taxonomía de los posibles lectores era suficientemente explicativo a la hora de señalar las características de una adecuada lectura y reconstrucción de un texto. Descubrió que la clasificación en tipos de lectores presentaba algunos problemas; por ejemplo, el “lector informado” podría ser explicado de mejor manera con base en una sociología del arte o de la lectura que diera cuenta del carácter socialmente mediado de sus juicios; así también, desde el psicoanálisis podrían plantearse preguntas que desestabilizarían la aparente corrección del “lector ideal”. Pese a que la clasificación en tipos de lectores cumple cabalmente con su función descriptiva del acto de leer centrado en la producción del efecto, Iser planteó una instancia trascendental de la lectura de un texto, que ahora nosotros aplicamos al caso de la lectura de una pintura: se trata del “lector

implícito”. Un breve comentario a la definición y función de este tipo de lector nos permite indicar una de las posibles funciones del crítico de arte como lector.

Debe recordarse el punto de partida de este escrito: la obra de arte es resultado de la interacción entre dos polos: la obra y el lector. Iser (1980) denominó a estos polos el “artístico”, descrito como *the author's text* (21) y el estético, que presentó como *the realization accomplished by the reader* (21). Afirmó que la obra misma no es ni el texto ni su concretización, sino algo situado en el medio de los dos, esto es, una relación o el producto de una relación que es externamente perceptible como el resultado de un acto de lectura. De la misma manera, una obra de arte plástica como cosa no es una obra, requiere un lector o receptor que la capte, realice alguno de sus potenciales de comunicación de sentido, hable o escriba acerca de ella y señale con esto sus diferentes “estructuras”. La definición de las condiciones básicas de interacción entre texto (obra de arte) y lector (observador o receptor) es teóricamente previa a la clasificación en los tipos de lectores, y permite escapar al riesgo de “subjetivismo” en una teoría que centra su atención en actos de lectura subjetivos. Esto se logra merced al concepto de lector implícito, que tiene dos aspectos o niveles de tratamiento: en el nivel reconstructivo, cuando lo que se propone es un modelo de lectura autoconsciente del texto, por parte de un lector capaz de superar las lagunas de indeterminación de los textos (Iser, 1974), o en el nivel trascendental, cuando se pretende definir un lector virtual claramente diferenciable de un lector intencional y de todo tipo de lector real posible (Coste, 1980: 359).¹⁴

El primer nivel del lector implícito es el que, creemos, intenta cumplir el crítico de arte en cuanto lector autorizado que ilustra a los demás lectores potenciales de una obra de arte y les indica una estrategia adecuada de enfrentarse a ella y “leerla” correctamente. Aplicado a los textos de negocios, Jameson (2004: 232) lo define como *the collective qualities that a writer ascribes to the intended reader or readers and the ways that the writer asks readers to interact with the text*. En este primer nivel es un lector construido por el escritor, hecho “a la medida” de su texto, con el conjunto de competencias necesarias para interactuar con el texto en niveles profundos de sentido. Enfrentado a una “indeterminación”, por ejemplo, una clave que el narrador de una obra ofrece pero que no conduce a ninguna parte, o una

¹⁴ El alcance y valor real de un principio trascendental como este es puesto en cuestión “Quand le lecteur virtuel n'est pas simplement le nom d'une préstructuration potentielle de la lecture (présent dans tout texte) mais qu'il se borne cependant à une existante interne au texte, nous avons affaire au lecteur inscrit, que Jean Rousset appell en arrataire, suggérant à tort qu'il ne peut exister hors d'un recit” (Coste, 1980: 360).

forma de expresión que conduce a equívocos, o un lugar nuevo en una obra del que no sabemos nada y nos sorprende, el lector implícito llena adecuadamente la indeterminación, “lee” adecuadamente la obra y por esta razón está constituido por la “red de estructuras que inducen la respuesta del lector” (Sorensen, 1981: 219). Si entendemos a nuestro lector implícito como crítico de arte, él puede ayudar a que otros lectores superen sus lagunas. Actuando de esta manera, algunos críticos de arte abonaron el terreno para una adecuada interpretación de la obra de Santa María. Este fue el caso de Baldomero Sanín Cano, como veremos en un capítulo posterior de este escrito.

En síntesis, el sentido del concepto de lector implícito que nos interesa es el de una instancia comparativa (que en el caso de la pintura es un modelo ideal no cumplido nunca cabalmente ni por el artista mismo ni por el “supercrítico”) que se propone como modelo de autorrealización del sentido.

En este sentido, ya desde sus orígenes, independientemente de su carácter real o fictivo, la crítica de arte autoconsciente se propone la tarea de ocupar los papeles del lector ideal y del lector implícito. Esta tarea es una tarea infinita, en la medida en que los horizontes de expectativas de las obras mismas se van modificando como resultado de las variaciones en la historia de los efectos. Al ser las obras imágenes de imágenes, la metáfora, que es el recurso lingüístico para referirse al arte, se va desplazando y abre cada vez posibilidades nuevas. El mismo enunciado metafórico (supongamos por ejemplo “la riqueza de la obra de Santa María”) apunta en una dirección diferente en 1899, en 1910 y en 2011, lo cual es extensible a enunciados descriptivos que son simultáneamente evaluativos, como es el caso de los colores en Santa María.

Una teoría de base de la que partió el lector histórico de finales del siglo XIX colombiano, suponía la corrección académica del empleo del color; al estar las obras de Santa María atravesadas por las tendencias modernas, la evaluación del color por parte del crítico es divergente de acuerdo con la situación hermenéutica cambiante a la que él pertenece, en cuanto está limitada temporalmente por la situación histórica: un enunciado de un lector histórico como Grillo o Sanín Cano no puede apropiarse como prejuicio la historia de los efectos del empleo del color en los impresionistas, como sí es del caso para Marta Traba y Beatriz González. Esta restricción histórica de los enunciados, sin embargo, no obsta a la hora de enjuiciar los criterios de los críticos. Es tarea del esteta la remisión de los múltiples sentidos a una situación hermenéutica en la que los sentidos surgen, situación determinada por los horizontes de expectativas de los críticos como lectores. La suma de las

fuentes teóricas empleadas por el crítico, aunada a su “gusto”, explica en parte los juicios. Sin embargo, esta explicación genética no es ella misma una comprensión, sino uno de sus momentos previos.

En la comprensión, los contenidos de verdad presentes en la obra (como posibles manifestaciones de los objetos que están previamente mediadas por decisiones estéticas del artista) se manifiestan en la lingüisticidad e historicidad de los enunciados. Esta es la razón por la que los enunciados en términos de historia del arte no permiten desentrañar el contenido de verdad de la obra: actúan como funciones de clasificación de los lenguajes del arte en momentos determinados que se remiten, con fines comprensivos, a la suma de enunciados de una época, esto es, a su horizonte de expectativas. Una “historia de los enunciados”, en este sentido, se caracteriza a sí misma, o a su metodología, pero descuida la primacía del objeto, que es el punto de partida de toda reflexión estética. Sabemos que la recepción de una misma obra de arte varía en el tiempo; esta es una consecuencia tanto del primado hermenéutico de la distancia en el tiempo, cuanto de las modificaciones culturales rastreables en términos de innovaciones o modificaciones en los lenguajes tradicionales.

Las obras de arte permanecen “idénticas” en su materia, como cosas no se modifican (sin embargo, el envejecimiento natural y los problemas parejos de la restauración van modificando el sustrato cósmico). Las variaciones inmediatamente constatables se operan en el nivel de los discursos; una explicación plausible a este hecho es que los estratos (Ingarden, 1973) se van profundizando en su recepción en la medida en que, junto con la distancia en el tiempo, se construyen sentidos previamente inobservados. Las variaciones en la situación histórica, y sus correlatos en las modificaciones rastreables en la situación hermenéutica, sacan a la luz estratos cada vez más complejos de significación que son sedimentaciones de los efectos. Es de esta manera que la obra de Santa María, una obra que originalmente se aparece al lector histórico como relativamente simple, en la medida en que es remitible a los expedientes clasificatorios impresionismo, técnica, dibujo y color, se complejiza en los efectos. Una obra es interpretada posteriormente en el tiempo en el nivel de los intertextos (Figari, Reverón como asimilables a Santa María en el relato de Marta Traba) y también en el sentido de los efectos rastreables en términos de influencias, así estos sean cortos en el tiempo, como en el caso del paisaje y la Escuela de la Sabana. En este tránsito, los lectores informados (otro rol del lector que suelen cumplir los críticos de arte) descubren posibilidades de significación tan novedosas, que se dan con independencia del sustrato cósmico de la obra. Hay aquí un progreso de los enunciados que es independiente del objeto (la obra): este progreso se opera

en el lugar mutable de los efectos, reconstruibles por el crítico en cuanto se hace consciente de la propia historicidad de sus enunciados y por el historiador del arte que remite las obras a los índices clasificatorios estándar de las teorías.

En este sentido, conviene indicar que la distancia en el tiempo es tanto un requisito de la historia de los efectos, como la condición de la producción de novedades hermenéuticas con respecto a las obras y a las clasificaciones. Así, resulta torpe un pensamiento históricamente enjuiciador que, a partir de la función crítica del presente, evalúe reactivamente los orígenes de la crítica de arte en Colombia como atados meramente a un lenguaje literario. Con esto, se irrespeta un principio fundamental de una hermenéutica del presente: las categorías actúan en periodos de tiempo restringidos con cargas semánticas que se modifican posteriormente – como hemos indicado – en cuanto resultado de las modificaciones en la situación histórica, como de las concomitantes variaciones en la situación hermenéutica. Un conjunto de enunciados referidos al arte formulados en el siglo XIX requieren la distancia evaluativa como precondition hermenéutica.

De esta manera, una reconstrucción, en términos de la actividad crítica del presente que juzga, peca de ausencia de sentido histórico y mezcla innecesariamente categorías que se aplican de divergente manera al mismo objeto. Es cierto que los primeros críticos de arte en Colombia practicaban la crítica literaria, pero ¿es una objeción el empleo de un lenguaje que en términos históricos era el único a la mano?

Por el contrario, el lector posterior, en el trabajo reconstructivo, debe salvar de alguna manera la distancia en el tiempo y describir desde fuera las prácticas lingüísticas en el sentido en el que fueron proferidas en medio de la situación histórica. Una vez hecho esto, puede evaluarlas en términos de riqueza o pobreza y luego indexarlas en la historia de los efectos como momentos germinales de una práctica que posteriormente encuentra nuevos recursos lingüísticos en la medida en que se hace tanto más profesional como moderna. Los sistemas de fuentes de los lectores históricos deben ser evaluados en la medida en que las situaciones hermenéutica e histórica los hacen plausibles como orígenes de una práctica. Es en este sentido que se diferencia desde Nietzsche entre origen, surgimiento y nacimiento (Foucault, 1997). El error del historiador que parte del presente como baremo radica en la pérdida de sentido del acontecimiento pasado que, despojado de su propia situación, aparece vacío a los ojos del presente. Debe por lo tanto combinarse una estrategia reconstructiva que primero fortalezca el discurso histórico y luego sí evalúe con la mirada genealógica. De otra manera, el origen de una práctica se cosifica y el objeto de estudio deviene mero dato positivo. En nuestra opinión, la estrategia de leer el desarrollo

de la historia de la crítica de arte en torno a la recepción de la obra de un pintor por los críticos, que hemos escogido en esta monografía, se hace cargo de las dos primeras tensiones que anotaba Calabrese para el desarrollo de la crítica de arte: la evaluación y la descripción son para nosotros dos momentos en el desarrollo de la actividad y el conflicto entre base subjetiva o base objetiva depende del tipo de lector del que se trate, de su relación con las condiciones culturales de trasfondo de su época y de las modificaciones en la escritura de artículos de crítica de arte.

Hay aun otras dos tensiones, indicadas por Calabrese, que mencionamos al inicio de este acápite: *existe un conflicto sobre la pertinencia de los métodos en la crítica de arte y, por fin, son conflictivas las relaciones entre crítica e historia (o, respectivamente, crítica como contemporaneidad entre producción e interpretación de la obra y crítica como historia de sus distintas interpretaciones y descripciones)*

De hecho, como veremos, los diversos críticos emplean herramientas conceptuales diversas, suelen calificar de maneras contrarias la contribución de un pintor a la historia del arte o a la historia de la representación. Para el caso colombiano el asunto es más complejo, por dos razones: la primera es el estado de la formación del artista en el siglo XIX y la segunda es la discontinuidad de la historia del arte colombiano.

La situación de la institución arte en Colombia en la segunda mitad del siglo XIX era apenas incipiente. Unas pocas academias privadas, destinadas básicamente al dibujo; no había espacio para reflexiones de carácter teórico, ni lugar para teorías estéticas diferentes a los principios técnicos del oficio de dibujante. La formación del artista en Colombia se daba con el viejo método del aprendizaje del oficio en la clase tomada en el taller del maestro. No se había consolidado un “campo” del arte y por lo tanto no se podía esperar un discurso maduro para una circunstancia histórica germinal. Por esta razón, conviene establecer las condiciones en las que se mueve la condición histórica y determinar las características de sus modificaciones posteriores. A continuación nos ocupamos en esta condición para el siglo XIX.

Es difícil establecer una secuencia histórica que entronque las dos mitades del siglo: la menguadísima producción en la primera parte, excepto la factura icónica de retratos de los “héroes”, los cuadros de Torres Méndez y unos pocos más, como los Figueroas, no alcanza para establecer una secuencia que permita hablar de una historia del arte como una serie ordenada de influencias y tránsitos. Esta época presenta, en términos estéticos, tan solo un momento relevante, resultado de la producción de láminas para la Expedición Botánica, que contaba con la tutela inflexible en cuanto a técnicas y procedimientos por parte de Mutis. Los ilustra-

dores de la flora colombiana luego emigrarían hacia la producción de miniaturas y retratos, con lo que su posible influjo estético se perdería irremediablemente (Gil Tovar, 1976: 1198-1200).

Un nuevo incremento de actividades colectivas en el área de la geografía y la cultura tendría incidencias directas sobre el arte colombiano a partir de 1850: la Comisión Corográfica, que inaugura las acuarelas de costumbres y los temas patrios en la representación, y por otra parte, los grabadores e ilustradores de las revistas, principalmente el *Papel Periódico Ilustrado* y la posterior *Colombia Ilustrada* (Ortega, 1973; Barney Cabrera, 1976a). Los críticos, entre tanto, eran comentaristas de obras y acontecimientos relativos al arte en pequeños espacios repartidos en múltiples periódicos que, generalmente, tuvieron corta vida. Un acontecimiento renovarían la actividad: la fundación de la Escuela de Bellas Artes (Ley de creación en 1873, inició actividades en 1886), y con ella el auge del academicismo como criterio estético, con lo que, de acuerdo con López (2005) y Jaramillo (2004), se funda el campo del arte en Colombia.

En este nuevo contexto, los críticos como lectores de época modificaron sus prácticas: de una tendencia a subjetividad cero en la mera descripción, adscribible a los escritos de mediados del siglo XIX, a una tendencia correlativa de subjetividad cero en la aplicación de criterios en la valoración de la obra para finales del siglo. Son los criterios académicos los que ahora dan la pauta. Este será el rasgo por excelencia de la situación hermenéutica de la crítica colombiana a finales del XIX: la naturalización de un discurso preconcebido en las academias europeas que se aplicó a las obras producidas en el país. No hubo brotes de novedad meramente criollos: la modernidad posterior será en cierta medida resultado de la aclimatación gradual de un lenguaje artístico que escapó a las posibilidades del discurso académico. La obra de Santa María en este sentido no solo es la primera en abrir un campo hermenéutico nuevo, sino también la que inaugura una modificación en la práctica de la crítica en Colombia. De un nivel cero de subjetividad aplicable a las obras de los académicos (Garay y Acevedo Bernal) a un nivel mayor de subjetividad “moderna” en las obras mismas de Santa María, las cuales exigieron una modificación en el discurso y en el lenguaje de los críticos. Las “indeterminaciones” de las obras de Santa María serían un desafío a ser llenado por los críticos de arte.

Estas afirmaciones acerca del contexto nos permiten indicar que las dos últimas tensiones descritas por Calabrese deben ser tenidas en cuenta, en las siguientes condiciones: (1) la tensión entre métodos de la crítica de arte es relevante para nuestro análisis de la recepción de la obra de Santa María, tan solo en la medida en que nos

permite diferenciar “tipos” de crítica de arte sin proponer el carácter normativo de ninguna y, (2) las diferencias entre crítica e historia deben resolverse con base en las anotaciones que hemos realizado acerca de la forma como debe acercarse el investigador al acontecimiento estético del pasado.

Ahora bien, si tenemos en cuenta los diversos niveles de lectores que ofrece la teoría literaria, encontramos aplicables al caso del arte colombiano, como lector real, el “lector histórico” o de época, como constructo el lector ideal y como instancia trascendental el lector implícito. Teniendo en cuenta lo que hemos anotado anteriormente acerca de ellos, en el capítulo 2 examinaremos algunos de los elementos conformantes de la “situación hermenéutica” en el tránsito entre el siglo XIX y el XX alrededor de la “polémica del impresionismo”. El interés reconstructivo tiene un propósito: mostrar las generalidades del relato de los críticos y sus posturas contrapuestas para contrastarlas con el ejercicio efectivo de la tarea del crítico en la época. Y por otra parte, complementar el uso de conceptos provenientes de la estética de la recepción con otros provenientes de la tradición de la hermenéutica.

Debe recordarse que en nuestra lectura del asunto, la situación hermenéutica es determinante de la formulación de los juicios; la heterogeneidad de estos (que es empíricamente verificable) se adapta a la situación hermenéutica en términos de ampliación/restricción del horizonte. Las modificaciones más notables son resultado bien sea de cambios históricos, datables y reconstruibles en acontecimientos específicos o modificaciones en las prácticas, o de modificaciones introducidas a las formas de hacer arte; nuestra tesis es que este será el caso de Andrés de Santa María.

1.3. La situación hermenéutica de las artes visuales: Colombia en el tránsito del siglo XIX al XX¹⁵

Hay un consenso (Barney Cabrera, 1976a; Ortega, 1965) con respecto a que la segunda mitad del siglo XIX, en cuyas décadas finales se centra el análisis en este ca-

¹⁵ La estética de la recepción ha recibido varias críticas muy fuertes en torno a diversos aspectos. Está el problema de dos constructos (lector ideal, archilector) y las consecuencias que estos tienen en el desarrollo real de reconstrucciones de receptores reales: si damos por sentado el carácter normativo de los constructos, ningún lector real se podría ubicar en su perspectiva, por lo tanto, es lo mismo que si no se propusieran en la teoría; al desarrollar una reconstrucción de la recepción se debería reconstruir simultáneamente *toda* la historia del arte, para poder remitir las obras a todas las condiciones variantes de los receptores (al menos esto lo podría hacer un lector ideal). Por otra parte, hay una ingenuidad en el privilegio de los lectores como sujetos, despojándolos de su real caracterización como pertenecientes a un grupo social; de esta manera, el crítico, limitado por el medio (prensa o revista) se constituye en un emisor de un proceso de comunicación secundario. El proceso primario se da entre autor-crítico, y el secundario entre crítico-público de

pítulo y el siguiente, está determinada por un cierto “romanticismo” a la criolla, que determinó en gran medida el desarrollo del arte como actividad. Esta tesis se toma en préstamo a la historiografía tradicional y, por lo tanto, repite los lugares comunes de la historia oficial.

Este ha sido un procedimiento usual en la escritura de la historia del arte colombiano. Reproduce la sensación de minoría que el historiador del arte experimenta frente a los flujos históricos “fuertes” de la economía, la política y la guerra. El supuesto es que el arte es una actividad subsidiaria de la más general “historia de la cultura” y, en virtud de este principio explicativo, los acontecimientos artísticos solo pueden ser aclarados desde instancias extraartísticas.¹⁶ Esta es una versión de las concepciones “preautónomas” del arte, como las nombra Jauss. Este procedimiento, convertido en norma, recibe en la hermenéutica una opción de solución. En ello interviene la noción de “situación” que permite escapar a las reducciones explicativas, las cuales en el fondo reconducen los problemas a un enfoque epistemológico, despojándolos de su carácter de singularidad.

Desde la tradición hermenéutica moderna, aplicada en particular a la comprensión e interpretación de textos, se ha sostenido que la comprensión de algo singular aparece siempre condicionado (sic) por una totalidad supuesta o pre-comprendida y, por otro lado, que esta anticipación de sentido que subyace a nuestra relación con un texto sólo se hace comprensión explícita cuando las partes que se definen desde el todo del texto definen a su vez este todo. Es decir, desde este punto de vista, sólo dentro de una totalidad de sentido previamente proyectada algo se abre con sentido en la experiencia de la interpretación.

prensa/revista. Las mediaciones no son adecuadamente percibidas por una estética de la recepción, que requeriría una sociología de la recepción que complementara con material empírico la plausibilidad de los procedimientos (Jurt, 1993: 4 ss.), o de una semiótica en la que el papel del lector se incorpore de manera orgánica a la vida de la obra teniendo en cuenta, además, las “condiciones” de formulación de juicios (Eco, 1992, 997). Jauss intenta conjuntar estética de la recepción y hermenéutica (las críticas a este aspecto han sido formuladas por de Man, 1982) para evitar estos desajustes de la teoría. Es en este sentido que aquí complementamos la idea de lector con las ideas –hermenéuticas– de situación, horizonte, historia de los efectos y autonomía de la obra de arte.

¹⁶ Algunos ejemplos: (a) reducción de una práctica al sujeto que la origina: la creación de la Academia de Artes y el papel estético de las láminas del *Papel Periódico Ilustrado* son referidos a la “personalidad” de Alberto Urdaneta; (b) explicación de la crisis del academicismo tradicional en virtud de relaciones sociales: es el caso de Andrés de Santa María y del general Reyes, remite al expediente político; (c) desarticulación de las posibilidades de explicación autónoma: la no incidencia estética de la Expedición Botánica y la Comisión Corográfica son explicadas en virtud de acontecimientos económicos que afectan la biografía de los ilustradores.

Ocurre, sin embargo, para Gadamer que si bien esta circularidad, atribuida por la hermenéutica tradicional a todo proceso comprensivo, presupone lo que se define como “horizonte situacional” o “el problema de la mediación” en todo conocimiento, ella queda presa de un enfoque epistemológico, incapaz de sacar todas las consecuencias filosóficas de este descubrimiento. (Monteagudo, 2001: 51)

La hermenéutica, en este sentido, busca escapar a la situación imperante en la historia. Para esto, debe fortalecer el carácter autónomo de actividades que previamente han sido explicadas desde el “afuera”; es por esta razón que la extensa primera parte de *Verdad y método* está dedicada a indicar la forma como el arte adquirió autonomía en la modernidad. Si esto se prueba adecuadamente, la comprensión de la obra de arte remite a sí misma y a las condiciones que la rodean *en tanto en cuanto estas condiciones no violen la autonomía de la obra* como principio formal.

Una situación hermenéutica tiene varios aspectos: supone, primero, introducir la historia en el medio de la “historia efectual”.¹⁷ La introducción da como resultado una reorganización de los acontecimientos y una reconstrucción del proceso histórico ahora como proceso hermenéutico.

Hemos indicado en páginas anteriores que los procesos del arte colombiano en la primera mitad del siglo XIX están sujetos a instancias institucionales (Expedición Botánica y Comisión Corográfica) y acompañados por la existencia de unos pocos talleres de pintores, concentrados en Bogotá (hay poca actividad en provincia, exceptuando Antioquia). El ambiente de la época está permeado por los tránsitos institucionales entre régimen colonial-régimen republicano, y para la primera parte del siglo se ha aceptado la tesis (Safford, 1989) del neoborbonismo institucional, con la figura del “patronato” en la educación.

¹⁷ “La ingenuidad del llamado historicismo consiste en que se sustrae a una reflexión de este tipo y olvida su propia historicidad con su confianza en la metodología de su procedimiento. En este punto conviene dejar de lado este pensamiento histórico mal entendido y apelar a uno mejor entendido. Un pensamiento verdaderamente histórico tiene que ser capaz de pensar al mismo tiempo su propia historicidad. Sólo entonces dejará de perseguir el fantasma de un objeto histórico que lo sea de una investigación progresiva, aprenderá a conocer en el objeto lo diferente de lo propio, y conocerá así tanto lo uno como lo otro. El verdadero objeto histórico no es un objeto, sino que es la unidad de lo uno y de lo otro, una relación en la que la realidad de la historia persiste igual que la realidad del comprender histórico. Una hermenéutica adecuada debe mostrar en la comprensión misma la realidad de la historia. Al contenido de este requisito yo le llamaría ‘historia efectual’. Entender es, esencialmente, un proceso de historia efectual” (Gadamer, 1991: 370).

La actividad cultural, signada por las afugias de lo político, estaría remitida a un mito revolucionario¹⁸ a cuyo servicio se colocaron los pocos artistas de la época, mediante las técnicas del retrato y la ilustración. En un ambiente de preautonomía de lo estético, las consideraciones acerca del arte son poco relevantes y su ejercicio es el del crítico como descriptor (con base en un ejemplo singular hemos indicado anteriormente cómo en este momento, sin embargo, los críticos se aperciben del carácter profesional de su ejercicio).

La segunda mitad del siglo representaría una renovación del mito y un tránsito del mito revolucionario al mito del Estado y el país; la función de las instituciones mencionadas sería la conformación pictórica de imágenes de nación (paisajes y costumbres). En este sentido, aparte de las actividades “estáticas” del arte, esto es, aquellas que siempre continúan por encima de los acontecimientos cambiantes (encargos de iglesia, retratos familiares, miniaturas devocionales y artesanías), las actividades “dinámicas”, esto es, las transformaciones en los estilos, las mejoras en la enseñanza y la instancia institucional de la Academia, representan el nuevo Estado. Es en este ambiente que en Colombia se opera la primera consolidación del “campo” del arte, en una situación hermenéutica dominada por la visión académica y conservadora, que recibirá el influjo de la obra de Santa María.

El pintor bogotano Andrés de Santa María llegó al país en tiempos de la Regeneración (había salido de Colombia junto con su familia a la edad de dos años, en 1846). Esto implica que el campo del arte estaba recién “inaugurado” y que el ambiente cultural de la época estaba signado por el conservadurismo cultural. Esto es rastreable en el hecho que la prensa no registró la participación del artista en las primeras ocasiones en que su obra fue mostrada al público. El discurso crítico, esto es, la reacción del lector histórico fue reactiva. Esta reacción cambió en la primera década del siglo xx, cuando hubo modificaciones en el lenguaje de la crítica de arte en nuestro medio que acompañaron las muestras públicas de la obra del pintor. En los capítulos restantes de este escrito rastreamos algunas características puntuales relevantes de este proceso que se extiende desde la Regeneración hasta finales del siglo xx; las condiciones de transcurso teóricas han sido señaladas en las páginas anteriores, aunque aún debemos hacer unas precisiones adicionales.

¹⁸ Jauss (1995: 25-64) defiende la idea de que los comienzos de la modernidad se encuentran bajo la sombra de mitos que surgen en la Ilustración. El mito revolucionario sería el indicado para explicar la situación en el caso colombiano.

La primera es que hasta el momento no hemos usado una definición previa de lo que deba ser la función del crítico en el medio. Esto se debe a dos razones: una es la imposibilidad técnica de ubicar una historia de la crítica del arte en Colombia (aún por realizar) que permita remitir, en términos de situación hermenéutica, el trabajo de los críticos al trabajo “continente” de los demás forjadores de cultura. En este sentido, la ausencia teórica puede ser una ventaja para la construcción de un intento de comprensión: si la remisión del crítico de arte de finales del siglo XIX, en Colombia se hiciera a una sola teoría explicativa, esto impediría alcanzar la “comprensión” cabal de su papel en el medio. En efecto, los resultados serían plausibles en términos de la teoría explicativa y no de la práctica concreta. En este sentido, si mantenemos un paréntesis en torno a las definiciones previas de crítica de arte, entendidas normativamente, y empleamos tan solo algunas definiciones en la medida en que se trate de desarrollar el tema, podemos alcanzar una mayor certeza descriptiva que nos permita alcanzar conclusiones plausibles acerca de la relación entre el artista y los críticos.

Otra precisión es que la descripción de la situación hermenéutica que intentaremos en los siguientes capítulos permite construir un discurso que hace referencia a prácticas verificables en documentos, empleando categorías adjudicables al tiempo de su génesis, sin plantear diacronías explicativas que modifiquen el objeto de estudio. De esta manera, para desarrollar adecuadamente el procedimiento como aplicativo, en los dos siguientes capítulos reconstruiremos la lectura de los críticos de la época en la que se mostraron en Bogotá las obras de Santa María, y en la parte final de este escrito (capítulo 4) emplearemos una de las múltiples estrategias reconstructivas posibles que provienen de la estética de la recepción, estrategia que permitirá releer el desarrollo histórico de los enunciados a partir de un marco teórico que es una herramienta plausible para el análisis. Una genealogía de la labor de los críticos así entendida hace plausible esperar su corrección en términos prácticos.

Última precisión previa: hay una noción, la de “horizonte de expectativas”, que ya hemos empleado y que volveremos a usar en los capítulos restantes del escrito. El lugar central de este concepto en la estética de la recepción y en nuestro ensayo, amerita que aclaremos el sentido en el que lo hemos empleado y lo emplearemos en lo sucesivo. Este concepto apunta en varias direcciones y Jauss lo recoge de varias tradiciones: la fenomenología, la hermenéutica, la sociología, y lo formula en el marco de la estética de la recepción. También es empleado en otras teorías acerca del arte, como por ejemplo la iconografía (Gombrich, 1998). Con respecto a la filiación de esta noción Jauss señala:

El intento de salvar el abismo existente entre investigación histórico-literaria y sociológica por el método de la estética de la recepción se ve facilitado por el hecho de que el concepto del *horizonte de expectativas* introducido por mí en la interpretación histórico-literaria desempeña también un papel en la axiomática de la ciencia social a partir de Karl Manheim. También se halla en el centro de un artículo metodológico sobre *Leyes naturales y sistemas teóricos* de Karl R. Popper, que pretendió fundamentar la formación de la teoría científica en la experiencia precientífica de la práctica de la vida. Popper desarrolla aquí el problema de la observación a partir de la suposición de un “horizonte de expectativas” ofreciendo así una base de comparación a mi intento de determinar la obra específica de la literatura en el proceso general de la formación de experiencia y delimitarla frente a otras formas del comportamiento social. (Jauss, 2000: 187. Énfasis añadido)

Con la noción de horizonte de expectativas, el autor pretendía escapar al “error” de las teorías tradicionales que consistía en comprender el hecho literario en el círculo cerrado de la estética de la producción y la exposición, sin aludir a la dimensión de la recepción y su efecto. La inserción del público, no como agente pasivo (espectador), sino como “energía formadora” (receptor), y la idea concomitante, heredada de Gadamer, del acto de lectura como un diálogo en el que el lector actualiza los sentidos de la obra y con esto la hace ser realmente obra de arte, requirieron el concepto de horizonte de expectativas como herramienta para explicar el acto de comprensión de las múltiples posibilidades de lectura que ofrece una obra literaria, que es históricamente variable. La noción de horizonte de expectativas, por lo tanto, permite integrar el aspecto estético y el aspecto histórico de la vida de una obra de arte, porque hace posible describir las diferentes formas como una obra es leída a lo largo de su historia.

El horizonte puede ser descrito como la perspectiva o el punto de vista o el conjunto organizado de preconociones con las que nos enfrentamos a una obra y sobre el cual se opera el acto de lectura, de comprensión, de actualización de los contenidos e, incluso, los actos transformadores de la subjetividad resultado de la lectura de obras literarias o de la contemplación de obras de arte (dimensión “ética” del asunto a la que apunta Jauss desde 1985). Está emparentado con la rehabilitación de los prejuicios que propuso Gadamer en *Verdad y método*: los prejuicios son los que permiten que podamos comprender las situaciones a las que nos enfren-

tamos; toda comprensión se opera sobre la base de una serie de materiales previos que comportamos con nosotros mismos a la hora de enfrentar un objeto o acción.

Los prejuicios se estructuran, se sitúan y se ordenan en un horizonte hermenéutico. La noción de *horizonte* en la teoría de Gadamer se define como la perspectiva desde la que nos situamos en el mundo, la que limita nuestro ámbito de visión y a la vez nos proporciona el punto de mira adecuado sobre el objeto: “*Horizonte es el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto*”... Gadamer atribuye una naturaleza flexible y abierta al horizonte; lo entiende no como un punto de vista cerrado o fijo, sino como algo que nosotros movemos y que se mueve con nosotros (Iglesias, 1994: 69. Énfasis añadido)

Vivimos en medio de horizontes de expectativas, esto es, de marcos de referencia que empleamos como puntos a partir de los cuales organizamos nuestras observaciones; cuando las expectativas chocan con una novedad, entonces se opera una transformación en ese horizonte; generalmente, una ampliación del horizonte que permite entender la novedad. A Jauss en los primeros trabajos le interesaba particularmente el examen del horizonte de expectativas del lector para el que el texto había sido escrito (el *lector histórico*), esto le permitiría hacer un examen de la recepción en el primer entorno de lectores y ofrecer valoraciones acerca de la originalidad del texto. Luego habría modificaciones en su forma de entender el asunto (Jauss, 1985), las cuales exceden el mero ámbito del lector histórico para poder reconstruir posteriores lecturas del asunto.

Jauss emplea el ejemplo del *Quijote* como ilustración de la noción de horizonte: se trata de una obra que parodia o lleva al límite a un género previamente establecido: la novela de caballería. Pues bien, una lectura del *Quijote* implica una modificación en el horizonte de expectativas. El conjunto de expectativas es similar a la novela de caballería previa y a la novela de Cervantes: hay un héroe, participa en combates singulares, honra a su amada con sus acciones, es acompañado por un escudero, etc. Sin embargo, hay modificaciones importantes en la narración: aparentemente está loco, toma unos objetos por otros, sus hechos y acciones son contrarios a la imagen tradicional, provocan sorpresa o risa, etc. El lector histórico, que lee esta novela desde el horizonte de expectativas del género tradicional, no la comprende adecuadamente; debe entonces ampliar su horizonte para poder comprender el nuevo material que se le presenta, que ya no se adapta orgánicamente a

las expectativas del género anterior. Jauss afirma que la noción misma de “género” es móvil, el caso al que nos referimos es un claro ejemplo. El género, antes que una categoría científica que describe un grupo de hechos que caen bajo ella, es una categoría móvil, tanto como las experiencias de los lectores y las modificaciones introducidas por los creadores.

Nosotros adoptamos parte de este procedimiento, y el ejemplo del *Quijote* es adaptado a algunos rasgos en la recepción de la obra de Santa María. Esta es la razón por la que en los siguientes dos capítulos reconstruiremos las primeras críticas de arte producidas en torno a la obra de Santa María: son la forma como los lectores históricos comprendieron su obra. El caso del *Quijote* es ejemplar para nuestro pintor también; Santa María (sin ironía ni burla, claro está) ofrece un material pictórico que se diferencia de la producción constante del “género” académico. Su obra, sin embargo, es leída por críticos que comparten un horizonte cuyas características se han formado en el “genero” académico: toda obra de arte buena posee un dibujo adecuado, es perfecta en el tratamiento de luces y sombras, es edificante en sus contenidos, maneja la perspectiva de acuerdo con los cánones heredados, la composición y las poses adecuadas han sido empleadas por los grandes maestros, etc. Estas características no se encuentran en los trabajos del pintor proveniente de Europa, pero comparte los mismos elementos formales (línea, color, color-luz, composición, tensión, proporción, etc.); es como el *Quijote*. En Santa María hay los mismos componentes de los cuadros tradicionales, pero su organización responde a un criterio creativo que proviene de otra tradición. Para poder leer su obra, se debían modificar rasgos enteros que conformaban el horizonte de expectativas tradicional (como veremos en los capítulos siguientes, especialmente en el capítulo 3), este desplazamiento se encuentra presente en lo que Jauss (2000: 166) en la segunda tesis de la *Historia de la literatura como provocación* llamó la “distancia estética”:

El horizonte de expectativas de una obra, que puede reconstruirse según hemos dicho, permite determinar su carácter artístico en la índole y el grado de su influencia en un público predeterminado. Si denominamos distancia estética a la existente entre el horizonte de expectativas previo y la aparición de una nueva obra cuya aparición puede tener como consecuencia un “cambio de horizonte” debido a la negación de experiencias familiares o por la toma de conciencia de experiencias expresadas por primera vez, entonces esa distancia estética se puede objetivar históricamente en el espectro de las reacciones del público y del

juicio de la crítica (éxito espontáneo, rechazo o sorpresa; aprobación aislada, comprensión lenta o retardada).

Ahora bien, el concepto de horizonte de expectativas sufre modificaciones posteriores en la obra de Jauss; estas dependen del hecho de que en sus orígenes el concepto era empleado de manera demasiado rígida, debido al interés del autor por explicar la recepción en los *lectores históricos*. Las críticas a esta noción rígida gravitan básicamente en el hecho de que si el horizonte viene determinado por el género, la noción de género sería ahistórica y fija, lo que contrasta con la experiencia real de los lectores. Además, esta lectura era demasiado formal: descuidaba los condicionantes sociales e intersubjetivos de la comprensión. Por razones como esta, Jauss mantiene los rasgos centrales de su noción de horizonte (punto de vista que engloba lo contemplado), pero la emplea en múltiples combinaciones y sentidos. Esto hace que el concepto sea impreciso o ambiguo, pero esta característica puede ser leída como característica esencial y positiva.

Ya desde su origen la noción de “horizonte” entraña una ambigüedad constitutiva, que resulta, pensamos, de su carácter metafórico (resaltado por Gadamer). En efecto, el horizonte es un “punto de vista” que “abarca lo que vemos” y esto tiene varias consecuencias. Por una parte, está el hecho de que debemos atender a que el horizonte de expectativas condiciona “y orienta no solo la recepción, sino también la producción de textos literarios. Cualquier autor se ve inmerso en un sistema de expectativas, y lo mantiene como punto de referencia ya sea implícita o explícitamente (como ocurre en la parodia); tanto pretendiendo dar nuevas respuestas a los problemas planteados, como simplemente reproduciendo las convenciones existentes” (Iglesias, 1994: 75).

Por otra parte, el horizonte se presenta de diversas maneras: hay un horizonte del autor y un horizonte del lector, que convergen en la obra, pero que funcionan de maneras diversas (Jauss, 1980): el horizonte del autor queda fijo en el texto escrito, en tanto que el horizonte del lector se va modificando. Esto implica que el horizonte es, por una parte, horizonte de la obra; este es su aspecto “objetivo”, y por otra parte, hay horizonte de los lectores (este sería el aspecto “subjetivo” e “intersubjetivo”), se trata del conjunto de saberes compartidos por una comunidad de receptores. Jauss insiste en la necesidad de esta “objetivación” del horizonte: el que varios lectores compartan un horizonte se constituye en la posibilidad de reconstruirlo de manera adecuada por una estética de la recepción que no enfrenta una multiplicidad de discursos disímiles, sino unas cuantas convergencias en torno a aspectos a partir de

los cuales hacen su interpretación varios intérpretes. Emplearemos en el resto de nuestro escrito esta ambigüedad, propia del concepto, ya que nos permite vincular los aspectos extraestéticos (la situación política, el punto de vista de un crítico, el medio en el que escribe) con los aspectos estéticos de las obras de arte (consideraciones formales, historia de su concepción y exhibición, etc.). Propondremos que el horizonte de expectativas intersubjetivo a veces depende de y a veces construye él mismo la situación de interpretación. Hablaremos de un horizonte de expectativas compartido por los críticos (al menos por algunos críticos) de manera diacrónica y sincrónica; esto nos servirá para remitir el conjunto de las críticas de arte escritas sobre la obra de Santa María a un cuerpo más o menos homogéneo que permite describir las diferencias y proponer una estrategia de clasificación (esto lo haremos en el capítulo 4 de este ensayo). Con respecto a este carácter ambiguo o impreciso del concepto de horizonte y las múltiples direcciones en el que lo emplea Jauss, escribe Iglesias:

Desde que el *horizonte de expectativas* apareció como instrumento metodológico de la ciencia literaria ha gozado de gran difusión y aceptación, tanto en la esfera teórica como en la crítica, sin que su éxito se haya visto acompañado de un uso preciso o sistemático del término. También es cierto que si la crítica ha entendido esta noción de forma a veces dispar, en gran parte se ha debido al propio Jauss, como él mismo reconoce: *“El concepto de ‘horizonte de expectativas’ no sólo ha hecho fortuna en los últimos años, sino que, con sus implicaciones metodológicas, ha producido equívocos de los que yo mismo soy en parte responsable”*.

En primer lugar, el concepto adolece de cierta indefinición, una falta de especificación que se encuentra ya desde sus más tempranas referencias y se mantiene a lo largo de sus distintas formulaciones. Agrava la situación el que Jauss utilice el término ‘horizonte’ para formar gran cantidad de compuestos, siendo parcialmente conflictivo el uso que hace de un ‘horizonte de la experiencia estética’, que a veces parece confluir con el de expectativas. A todo esto se suma la complejidad del propio concepto, motivada por la dimensión interdisciplinar que le confieren las fuentes de las que Jauss lo adopta, y por último, la frecuente indiferenciación entre el horizonte en su sentido hermenéutico y epistemológico –como una estructura de referencias en la que se organiza nuestra precomprensión del mundo, haciendo posible toda experiencia–, y su utilización como concepto metateorético, como instrumento metodológico de índole literaria. (1994: 48. Énfasis añadido)

Nosotros aprovechamos el potencial que tiene esta última indeterminación a la que se refiere Iglesias, creemos que es provechoso en términos de análisis emplear la categoría “horizonte de expectativas” en los dos sentidos simultáneamente, porque ello permite entender la forma como históricamente se desarrolla un discurso –en este caso, el de los críticos de arte–, desde el punto de vista interno. En los siguientes dos capítulos nos ocuparemos de la recepción de la obra en el primer público (*lectores históricos*) y de las transformaciones que se operaron en el horizonte de expectativas de la época para poder leer la obra de Santa María.

Capítulo 2

Los orígenes de la crítica de arte en Colombia

Una imagen ingenua, pero extendida, acerca de la crítica de arte en Colombia ubica su origen en la segunda mitad del siglo xx.¹⁹ En este como en otros casos se trata del desconocimiento de nuestro pasado cultural. La crítica de las artes visuales en Colombia nace y se extiende en el siglo xix, principalmente en Bogotá, aunque también presenta algunos desarrollos en Medellín.

Originalmente, los autores de la crítica de arte son los mismos artistas o escritores cultos que hacen sus primeros intentos en esta área. No podría esperarse que otro tipo de autores, más “profesionales”, se encargaran de inaugurar una actividad nueva. La única “tradición” disponible en crítica estaba en la literatura (Jiménez, 1992: 11-12). Este es el caso en Colombia, al igual que en otros países de América Latina. Sin embargo, desde los primeros intentos de reconstruir la crítica de arte en nuestro país se tildaron como “anecdóticos” o “curiosos” algunos de los escritos del tercer cuarto del siglo xix,²⁰ y se reservó una mejor calificación para desarrollos posteriores. Quizás sea tiempo de revisar este criterio.

En este capítulo indicaremos cómo nació la crítica de arte en nuestro país, por medio de la reconstrucción de algunos momentos relevantes. El orden de presentación de los temas es el siguiente: primero se hace una introducción acerca de la noción de “crítica de arte”, indicando las diversas tradiciones y los escritos más frecuentes en los que es posible clasificar la actividad. Después se señala que el

¹⁹ Incluso especialistas en arte como José Ignacio Roca (*Columna de Arena*, No. 49) señalan la segunda mitad del siglo xx. El investigador William López en el comentario al mismo número de *Columna de Arena* criticó esta clasificación (ver: <<http://www.universes-in-universe.de/columna/col49/03-07-26-lopez.htm>>).

²⁰ Es la forma como Gabriel Giraldo Jaramillo (1954: 263) se refiere a los artículos de Leonidas Scarpetta y Saturnino Vergara a la exposición de 1871. Su opinión, sin embargo, varía para el caso de la exposición de 1886: “la crítica de la época que a pesar de su superficialidad ofrece ejemplos de perdurable vigencia intelectual” (1954: 287).

estilo de las reconstrucciones de la historia de la crítica en Colombia previamente realizadas puede ser complementado con algunos aspectos de teorías recientes acerca del arte, empleados en este escrito como herramientas para interpretar las primeras manifestaciones de la crítica en nuestro país. Posteriormente, se indica la forma cómo entre los años 1840 y 1890 el ejercicio de la crítica de arte adquirió un procedimiento estándar que se ajustaba de manera adecuada al arte académico que se producía en Colombia. Finalmente, veremos que ese procedimiento se quebró cuando se vio enfrentado a las obras modernas de Andrés de Santa María y que la crítica enmudeció ante la novedad, mientras ampliaba su horizonte de expectativas para que las obras pudieran ser leídas por los críticos. Este tipo de ejercicios no es meramente arqueológico, sino que tiene relevancia a la hora de juzgar con algunas categorías extraídas de la filosofía, la tarea y el valor de la crítica de arte en el tiempo presente.

2.1. Acerca de la crítica de arte

Antes de reconstruir los aspectos que son importantes para este capítulo respecto a la actividad crítica en Colombia, conviene iniciar indicando el significado de “crítica de arte”, término que hasta el momento hemos venido empleando en sentido general; es hora de precisar el alcance del concepto. Existen por lo menos dos tradiciones o aspectos de la definición.

Por una parte, por crítica de arte se entiende la producción de todo tipo de escritos reflexivos acerca del arte, desde la historia del arte hasta la estética.²¹ Su origen se ubica parejo con el de la filosofía en Grecia y las dos disciplinas presentan aproximadamente los mismos desarrollos. Aquí se llamará *definición en sentido amplio*.

En otra tradición,²² la crítica de arte hace referencia tan solo 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, etcétera; en general, cualquier tipo de evento relacionado con el “mundo del arte”. Esta tradición ubica el origen de la disciplina en la modernidad.²³ Es la *definición en sentido restringido*.

En lo sucesivo entenderemos por crítica de arte una actividad que alguien, en cuanto conocedor, ejercita en medios de comunicación, por medio de escritos que

²¹ En este sentido ver: Venturi (1979) y Benjamin (1988).

²² Es la tradición “corriente”, o punto de vista generalmente compartido por los mismos críticos.

²³ En Francia, alrededor de los salones. El primero de los críticos sería Diderot.

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. Un escrito crítico²⁴ es un trabajo publicado en un medio especializado, el cual presenta un estilo que se reconoce como perteneciente al autor,²⁵ y que tiene por objeto analizar acontecimientos relacionados con el mundo del arte.²⁶ En esta definición, “analizar” es una función amplia que recoge los objetivos de la actividad como ha sido tratada en las diferentes tradiciones.²⁷

Los escritos críticos se presentan al menos en tres niveles. El primer nivel (el más “superficial”) es el del escrito crítico informativo; se trata de una reseña o noticia acerca de un acontecimiento del arte cuyo objetivo es poner en conocimiento del público lector la realización de una actividad. En este tipo de escritos eventualmente se realizan evaluaciones débiles acerca de las obras que se reseñan. Está presente en diarios y revistas no especializadas. Su presencia en revistas especializadas se encuentra bien demarcada en términos editoriales. Al ser básicamente informativa, el número de metáforas en este tipo de textos es reducido, es identificable con la “nota cultural”.

En el segundo nivel el contenido informativo es secundario, se trata de los artículos evaluativos, escritos que “ilustran” o “forman” la experiencia estética. En ellos, el crítico, de alguna manera, busca orientar la percepción de las obras. Las evaluaciones que se realizan comportan el empleo de términos evaluadores fuertes.²⁸ Este ya es un ejemplo de la crítica de arte, el lenguaje empleado contiene

²⁴ 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, 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. Este escrito combinará ambas estrategias.

²⁵ Es decir, al “estilo” como reconocible, debido a que una de las fuertes posibilidades de interpretación de la crítica es pensar el mismo texto crítico como un género de escritura.

²⁶ Esta definición “de izquierda a derecha” no se opone a los múltiples problemas y posibilidades de tratamiento de la crítica de arte. Un breve listado de estos, con los ojos fijos en la actividad real del crítico de arte, puede encontrarse en Guédez (1987), Acha (1992), Calvo (1993), González (1994) y Guash (2003).

²⁷ Al hacer un análisis de los objetivos del texto crítico, Acha (1992: 94) caracteriza cuatro operaciones: informar, describir, cualificar y argumentar. Guédez (1987: 43) ubica en lo que denomina “punto de vista nominativo”: apreciar, analizar, comparar, diferenciar, estudiar, evaluar y juzgar. Se reúnen todas estas operaciones en “analizar” por razones de espacio.

²⁸ Los términos *evaluadores fuertes* y *evaluadores débiles* son intuitivamente comprensibles. Ciertamente, hay solo 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 Dickie (1988) reconstruye a Beardsley (1981): estamos en presencia de un evaluador fuerte cuan-

generalmente gran cantidad de metáforas. La razón de esto puede radicar en que las obras de arte manifiestan su contenido a través de la forma plástica, no lingüística; la crítica transpone en lenguaje las imágenes. El vehículo de esta transposición suele ser la metáfora. Este tipo de escritos circula en revistas especializadas, aunque puede aparecer como artículo en prensa diaria.

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; esto tiene como consecuencia (Dickie, 1990) que el evaluador requiera un principio clasificatorio último que, al ser aplicado a una obra, permite decir de ella que es “buena” o “mala”.

Como criterio general, en este escrito, el tercer nivel será considerado como el caso típico del texto crítico en sentido fuerte. Los dos niveles anteriores se caracterizarán como críticas en sentido débil. En los orígenes de la crítica de arte en Colombia se encuentran los tres tipos de textos. Ejemplos de crítica en sentido fuerte para este periodo se consideran los escritos polémicos de 1886,²⁹ el libro de Albar *Los artistas y sus críticos* (1899) y la “polémica del impresionismo” en 1904 que examinaremos en el siguiente capítulo. Son propiamente críticas, porque emplean evaluadores fuertes y, por lo tanto, usan conscientemente principios clasificadores que determinan cuándo una obra de arte debe ser considerada como de mejor calidad que otras.

2.2. 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: Giraldo Jaramillo (1954), Rubiano (1975) y Ponce de León (2004), y (b) los “sociólogos” del arte: Medina (1978), Jaramillo (2004), López (2004) y Lleras (2006).

Exceptuando el caso de Medina y López, la constante en la reconstrucción es acentuar la falta de profesionalismo de los primeros críticos colombianos, la “litera-

do en la base del juicio se encuentra un principio general. La tesis de Dickie es que en realidad los críticos emplean tan solo evaluadores débiles; los fuertes son formas complejas de evaluadores débiles.

²⁹ Se trata de la polémica en torno a la obra de Vásquez Ceballos contrapuesta a la del artista mexicano Felipe Santos Gutiérrez, que se llevó a cabo entre Rafael Enrique Guzmán (1886) y Rafael Pombo (1886) y en la que terció Pedro Carlos Manrique (1886).

turización” de los escritos y su faz anecdótica, 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).

Es destacable el nivel teórico de los escritos, el acertado juicio y el gran volumen de información, especialmente en el caso de Medina. Sin embargo, si se piensa 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” (1993: 11).

Calabrese propone la construcción de una semiótica del discurso crítico, de la que también carecemos en Colombia. La opción que hemos escogido en este escrito es complementar las perspectivas existentes con algunos elementos de la estética de la recepción, la hermenéutica y la filosofía analítica del arte. No intentaremos reconstrucciones minuciosas de las disciplinas mencionadas,³⁰ tan solo se indicarán algunos elementos de análisis.

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 las obras y los receptores (lectores). 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 cuando entran en contacto con el receptor. Una reconstrucción de las diferentes lecturas de una obra de arte 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.

Hemos indicado *supra* que los receptores no son ejemplos aislados de experiencias individuales, sino entramados de relaciones (sociales, cognitivas, sensibles). Un receptor es un conjunto de creencias, opiniones, saberes, puntos de vista que

³⁰ Véase una presentación del conjunto de la estética de la recepción en Sánchez (1999). Son relevantes las compilaciones de Warning (1989) y Mayoral (1987). Acerca del concepto de horizonte en la hermenéutica véase Gadamer (1982), Ordóñez (1989). Algunos textos centrales en la filosofía analítica del arte tenidos en cuenta: Danto (1986), Dickie (1988, 2001) y Davies (1991).

conforman un “horizonte”. En la medida en que se compartan o no partes o la totalidad del horizonte con otros receptores (investidos de una cierta autoridad pública, para el caso de los críticos de arte), es un colaborador activo en la experiencia de la obra, le otorga significado públicamente relevante. La obra de arte misma es un resultado de su recepción por parte de los múltiples tipos de lectores posibles que con ella se enfrentan y que la integran en sus mundos de vida.

2.3. Algunos ejemplos de los primeros años de la crítica en Colombia³¹

Las primeras manifestaciones de la actividad de la crítica de arte pueden remitirse a las notas en periódicos acerca de las exposiciones nacionales (que iniciaran bajo el gobierno Herrán en 1841). Un ejemplo de esto³² se encuentra en la exposición nacional de 1848, reseñada por José Miguel (1815-1874) y José Celestino Espinosa (1811-1870) en el periódico *El Día*, el 2 de agosto de ese año. La nota se presentaba como una mera “descripción” (“Descripción de las obras de dibujo...”, p. 3), aunque introducía una breve evaluación de las obras. En la introducción los autores afirmaban que las expectativas académicas no serían llenadas, en buena medida debido a la falta de los siguientes rasgos: “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”.

Después de esta introducción ofrecen un listado exhaustivo de los participantes y los nombres de las obras que presentaron. Luego, introducen breves comentarios en los que resaltan las virtudes de los trabajos, por medio de los siguientes términos descriptores y evaluadores: “esmerada aplicación al dibujo”, “bellamente ejecutados”, “colores mui bien imitados”, “mui bien trabajada”.

³¹ La mayor parte de los ejemplos son tomados de la obra de Medina (1979). En todos los casos se ha consultado el texto en su edición original y se han buscado los escritos publicados en el mismo periodo en otros diarios y revistas. El criterio de Medina es el de las exposiciones nacionales. Este es un buen punto de partida porque generalmente con ocasión de estos acontecimientos los críticos suelen publicar notas.

³² No 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.

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

El señor Ignacio Beltrán presentó dos obras maestras, la una es el retrato del señor Alejandro Carrasquilla miniatura en marfil cuyo diestro trabajo no parece obra de un aficionado sino de un insigne profesor: *él encierra en sí todos los caracteres de buena obra: el correcto dibujo, el claro oscuro, la elegancia del colorido, y la exacta semejanza con su orijinal*, todo contribuye a darle un mérito sobresaliente. (Énfasis añadido)

Las características enfatizadas constituyen el canon con base en el cual se juzgaba una obra de arte en Colombia en el siglo XIX. Aparte de esto, esta nota presenta varias constantes que encontraremos hasta finales de siglo: los escritores fungen como críticos, pero no se autodescriben como tales; conocen acerca del arte lo que su oficio mismo les permite y, lo más importante, aplican una serie de criterios. Si una obra cumple con esos criterios entonces es válido el empleo de evaluadores fuertes (“buena” o “mala”). Se trata de los criterios académicos. Bajo su sombra se concibió el arte colombiano por parte de los críticos en el resto del siglo XIX.

Se trata, en suma, del surgimiento y la posterior consolidación de una estrategia hermenéutica que viene acompañada por la estructuración de un horizonte de expectativas. Los criterios: pose académica, dibujo perfecto, hábil empleo del claroscuro, semejanza con el original y empleo académico del color, 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. Son pobres, ciertamente, pero son los componentes originarios de la tradición crítica académica y formalista. 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 Jaramillo (2004: 5-8), pero son el horizonte hermenéutico compartido por los críticos.

En la segunda mitad del siglo XIX el lenguaje empleado por los críticos irá derivando hacia una “literaturización” del escrito crítico. Esta deriva, que resulta de la no profesionalización del crítico de arte en nuestro medio (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 quedara en los apoyos literarios que daban

los temas pictóricos o en el inventario prolijo de todo aquel que algún día había pintado un cuadro” (1979: 50).

Este proceso de literaturización es el resultado de escritores y poetas que practicaban también la crítica de arte. Nietzsche acuñó un término para este tipo de personas: “anfíbios”. Se trata de sujetos que cumplen simultáneamente diversas actividades sin descollar necesariamente en todas.

Sin embargo, no todos los intentos de crítica de arte fueron meras literaturizaciones. En la exposición de 1871, los críticos fueron Leonidas Scarpetta (1828-1893) y Saturnino Vergara (¿? -1893), ambos conocedores del oficio. Son buenos ejemplos de lectores históricos que a la vez son lectores ilustrados,³³ habían visto en Europa los originales de las obras copiadas por los artistas nacionales y esto hizo que su apreciación de la calidad de las copias fuera cualitativamente superior a la de los pintores Figueroa años antes. Por ejemplo, se atrevieron a juzgar con algo de dureza la baja calidad de los retratos de Bolívar presentados a la exposición, exceptuando el pintado por José María Espinosa (1796-1883). Si bien a veces en los comentarios a las obras de algunos pintores señalaron tan solo los aspectos anecdóticos o simplemente narrativos, especialmente cuando se trataba de comentar el cuadro de alguna de las pintoras, sin embargo, en general enjuiciaban por medio de la aplicación de criterios académicos. Esto, no obstante, les impedía ver las bondades de algunos pintores. Es el caso de su comentario a Ramón Torres Méndez:

2º Las dos ninfas en actitud de bañarse, tienen morbidez de carnes, suavidad, transparencia y limpieza en los contornos, bastante corrección en el dibujo y un colorido propio de la juventud y lozanía de las figuras. Lástima que el total desempeño de la obra no lo juzguemos en consonancia con los pormenores que hemos expresado. (*Diario de Cundinamarca*, 1871)

En este sentido, parece válida la afirmación de Álvaro 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” (1978: 206). Este comentario de Medina es relevante: pone de presente que la tensión entre los criterios académicos empleados por la crítica y los lenguajes

³³ El término se debe a Stanley Fish y señala a un grupo de lectores que maneja el aparataje conceptual que es indicativo del estado del saber en el tiempo de su producción.

propios de unos cuantos (muy pocos) artistas, generó lentamente una estrategia propia para referirse a las obras no totalmente académicas. Sin embargo, los criterios no se modificarían en el corto plazo. En 1874, con una Academia en marcha,³⁴ se presentó una exposición con cuatrocientas obras. Los criterios académicos fueron nuevamente puestos en acción en una reseña crítica escrita por Rafael Pombo. Un buen ejemplo del lenguaje usual en la época está en lo que escribe el autor con respecto a la batalla de Boyacá de Espinosa:

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. (Véase Medina, 1978: 247)

El caso es paradigmático con respecto al uso de un cierto tipo de lenguaje al que hemos hecho mención: “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-mundo.³⁵ Este es un déficit evidente en la calidad de la crítica de arte de la época, pero es un expediente usual cuando se trata del arte académico.

A finales de siglo, el empleo del lenguaje usado por los críticos como lectores históricos y el horizonte de expectativas tradicional entraron en tensiones cuando

³⁴ Fundada por el pintor mexicano Felipe Santiago Gutiérrez.

³⁵ Gil Tovar (1953: 889) llama la atención sobre 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.”

se enfrentaron criterios disímiles con respecto a la valoración de la obra del pintor Gutiérrez.³⁶

Esto sucedió en 1886 con ocasión de la nutrida Exposición Nacional (se mostraron alrededor de 1600 obras de artistas de la época y una muestra de artistas previos).³⁷ Rafael Pombo (1833-1912) evaluó con entusiasmo las obras de Gutiérrez en el *Papel Periódico Ilustrado* y lo juzgó a la altura de los más grandes artistas. Pronto se publicó una respuesta crítica de Rafael Espinosa Guzmán (1888) 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”.

Como muestra de las consecuencias que en términos de valoración adquirió el lenguaje empleado por los lectores históricos, tenemos el artículo “La exposición de pintura” en el que Pedro Carlos Manrique terció 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:

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. (1886: 150)

En medio de la polémica, el lenguaje del crítico ya no se remitía al aparatage usual de términos literarios laudatorios. En otra sección del mismo texto se presenta la tesis de la capacidad creadora del arte enfrentada a su función mimética pasiva, que era la norma del academicismo:

³⁶ Medina (1978) y Jaramillo (2004) ponen de presente la importancia que tiene este enfrentamiento en términos del desenvolvimiento de la crítica de arte en Colombia. Ya se ha citado de Jaramillo (1987: 243-256) un artículo de Pombo acerca de la exposición de 1874, en el que da muestras de su “filoespinismo”, que exacerbará en 1886, y del lenguaje exaltado que emplea.

³⁷ Alberto Urdaneta (1887), director de la escuela, solicitó del Gobierno un 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”.

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.

En Manrique se trata de un lenguaje novedoso con respecto al simple inventario y el sobreempleo de metáforas que, sin embargo, continuarán apareciendo en la prensa de fines de siglo. Este empleo del lenguaje puede ser adecuadamente interpretado como una ampliación en el horizonte de expectativas de los críticos que estuvo acompañado por una ampliación del sistema de fuentes de los lectores.

Una señal de esto es la costumbre que se inaugura en la Colombia de finales del periodo liberal e inicios de la Regeneración de respaldar los argumentos con un gran número de citas o con referencias a autores. Manrique cita o nombra a Taine, Zola (la novela *La Obra*, central para una cierta lectura del impresionismo), M. Boulangier, Teófilo Gautier, P. de San-Victor. Otro tanto han hecho anteriormente Pombo y Rafael Enrique Guzmán. Esta es una costumbre de esta época entre los intelectuales colombianos que puede tener interpretaciones enfrentadas. En términos hermenéuticos, plantea una primera apertura del horizonte de comprensión, típica de los lectores informados. Tendríamos entonces 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”. La prueba más fuerte para esta ampliación del horizonte de expectativas fue la obra de Andrés de Santa María.

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

Los pocos ejemplos que hemos escogido señalan que el proceso germinal de la crítica de arte en Colombia, cumple con las características mínimas que permiten hablar de crítica en sentido débil. En un desarrollo lineal se espera que luego de la normalización de este tipo de críticas los autores se vayan perfeccionando cada vez más en su oficio, que aparezcan nuevos autores con otros intereses y lenguajes distintos para que de esta manera pueda contarse una historia razonable. Pero el desarrollo 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 moderno.³⁸

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. No se adaptaba bien el lenguaje poético 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, en cierto sentido, más “modernos”. Eventualmente, la sensibilidad de Santa María podría ser leída por la sensibilidad de los modernistas en poesía, con quienes tiene aires de familia; esto explicaría el hecho de que el primero de los críticos en defender públicamente su obra hubiera sido Baldomero Sanín Cano, él mismo uno de los “modernos”. Por otra parte, los retratos de Santa María se adaptan tan solo en sus superficialidades formales más evidentes a los retratos de la tradición.

Pese a que el pintor se encontraba en Colombia desde 1893, no se publican críticas sobre la producción de Andrés de Santa María en los primeros años de su permanencia en el país. Sin embargo, el artista participó activamente en los eventos públicos relacionados con el arte y regentó en ese periodo una cátedra en la Escuela de Bellas Artes (de la que sería después director). Incluso después de su partida en 1911 los críticos se han venido refiriendo discontinuamente a su obra, guiados sobre todo por el interés de dotar con una continuidad artificial a la historia del arte en Colombia. Describiremos primero las líneas generales de este proceso, leído por autores recientes, que actúan como interpretaciones del contexto, y luego reconstruiremos los rasgos centrales de la crítica colombiana en torno a esta exposición de 1899.

Si bien para 1899 la actividad del crítico se manifestaba como una actividad normal, y pese a que los críticos de arte en Colombia no todos eran necesariamente sujetos bien formados en el conocimiento de la historia del arte ni en la práctica del oficio, una buena prueba para su oficio fue este enfrentamiento con novedades pictóricas que contrastaban con el material al que el crítico estaba acostumbrado.

³⁸ No se han empleado alusiones históricas al estado de la nación en la época que se estudia. Se remite al lector a las reconstrucciones de Medina (1978) y Jaramillo (2004). Se hace referencia solamente a algunos escritos para indicar momentos específicos en el desarrollo del lenguaje de la crítica de arte.

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 realizaban y las primeras evaluaciones de la calidad del arte nacional. Hemos indicado 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 fue percibida de una manera entre los lectores históricos, que ha sido interpretada de diversa forma entre los críticos posteriores.

La llegada de Santa María a Colombia en 1893 y su inserción en el medio del arte criollo ha tenido por lo menos dos interpretaciones: por una parte, Germán Rubiano Caballero (1978), Mario Rivero (1982) y Barney Cabrera (1988) han insistido en su carácter de miembro de la élite y extranjero en su propia tierra natal. Los cargos que desempeñó serían interpretables tan solo en virtud de los vínculos intraelitales y las redes sociales, y –afirman– su trabajo no se adaptaba orgánicamente al medio colombiano. Estos autores sostienen que el periodo de Santa María en Colombia sería tan solo una breve estancia sin consecuencias para la producción del artista ni para el arte nacional.³⁹

La atmósfera política del periodo permanecía caldeada, como a lo largo de todo el siglo XIX. Con Caro ejerciendo como presidente, en un medio ciertamente represivo, el ambiente se preparaba para la guerra que estallaría en 1895. Se podría suponer que el ambiente no era propicio para un pintor formado en París; sin embargo, Serrano ofrece una segunda alternativa reconstructiva: el ambiente de la pequeña ciudad tiene en su relato aires de cosmopolitismo:

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 nom-

³⁹ En este sentido, se debe recordar que Santa María había residido en Europa desde los dos años de edad y volvía a su tierra natal ya con 33 años cumplidos. Bogotá era una ciudad de menos de cien mil habitantes en la que recién empezaba una primera industrialización incipiente, con una banca en nacimiento también, pero que continuaba una vida semirural.

brado 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 artistas colombianos del presente siglo. (1988: 13)

Esta es la segunda interpretación de la estancia de Santa María en Colombia que algunos lectores informados posteriores han propuesto (González, Traba): adaptación a un medio conformado por artistas con formación europea, relevancia del periodo en la producción europea posterior del pintor, influencia en los pintores colombianos luego de su salida del país en 1911 (así la influencia fuera transitoria) y un acontecimiento que hermenéuticamente resulta central: la incorporación de un lenguaje moderno que modificó el trabajo de los críticos y que preparó la posterior asimilación de la modernidad plástica.

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 estas dos interpretaciones. En efecto, como se ha anotado anteriormente, la presencia de Santa María en el país pasaría totalmente desapercibida para los críticos en los primeros años. Entre 1894 y 1899 su nombre no aparece mencionado en las críticas, que ensalzan a los artistas con más éxito entre los comentaristas: Felipe Santiago Gutiérrez (1822-1904), el pintor mexicano en torno al cual se dio la polémica de 1886, Pantaleón Mendoza (¿?-1909), Epifanio Garay (1849-1903) y Ricardo Acebedo Bernal (1867-1930).

Una posible explicación de este hecho consiste en que el horizonte de expectativas y el lenguaje tradicional ejercitado por los críticos en las páginas de los diarios y revistas (*La Revista Gris* de Maximiliano Grillo y los periódicos *El Heraldo*, *El Autonomista*, *La Crónica* entre otros), descritos anteriormente (academicismo, idealismo estético, relieve del parecido, descripción somera de las técnicas, lenguajes pseudopoéticos), no estaban preparados para la producción local de cuadros que no eran fácilmente adaptables al léxico común. Este es el caso tanto de los primeros paisajes que pintó Santa María en pequeño formato, con empleo indefinido del pincel, acentuando la importancia de la luz sobre las propiedades académicas del color y el empleo de temas novedosos, como el paisaje:

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 les 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. (Serrano, 1988: 14)

Estas obras quebraron el lenguaje académico tradicional o al menos introdujeron una ruptura en el léxico usual. Las etapas que pueden describirse en el lenguaje de los críticos intentando superar esta ruptura, permiten leer de otra manera las disputas en torno a Santa María, ya no como campo de desarrollo y profesionalización de la producción de un pintor, sino como adaptación y ampliación del horizonte de expectativas de los críticos enfrentados a las exigencias del nuevo material. En este sentido, la traducción de artículos de críticos europeos sienta las bases lingüísticas y amplía el horizonte que permitirá entender el material novedoso e incorporarlo de manera paulatina al desarrollo del arte nacional. Sin embargo, en 1899 la crítica estaba demasiado atravesada por intereses políticos (al menos los medios en los que se escribía crítica de arte estaban orientados políticamente por el personaje que uno u otro artista representaba, antes que por su obra).

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. (1988: 15)

En medio de las burlas de bando y bando –tras las que se encontraba un interés político, explicado ampliamente por Álvaro Medina (1978)– y de las acciones exaltadas, por ejemplo, el apedreamiento del diario *La Crónica*, los críticos, como

lectores históricos desde su horizonte estático de expectativas, reproducían el arsenal lingüístico al que se ha hecho referencia como léxico común y mantenían las constantes: reseña de la exposición mediante un listado de participantes y obras (*El Herald*, 17 y 22 de agosto de 1899), propuestas de premios, como en el caso de la escultura de Policarpa Salavarrieta, de Dioniso Cortés, para la que se pedía el bronce,⁴⁰ etc.

No todas las posturas representaban ampliaciones del horizonte de expectativas; por ejemplo, en *El Conservador* se reseñaba la exposición y se promovía para el arte la tarea de emplear un aparente realismo con fines aleccionadores, 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 á los objetos comunes, prueba lo que nos dice a cada paso la historia: que en todo somos superficiales. (“Exposición de Bellas Artes”)

Como se ha mencionado, la discusión se centró en el caso de Epifanio Garay y Ricardo Acebedo Bernal (1867-1930). Los artículos en la prensa se ocuparon preferentemente de las obras de estos artistas, interpretándolos como representantes de los partidos políticos. Se trata de dos artistas separados tan solo por las posturas políticas de los críticos, pero igualmente academicistas.

⁴⁰ Este es un buen ejemplo de los lenguajes al uso: *La heroína está representada en el momento supremo de su ejecución*: “Sentada con altivez en el banquillo, las manos atadas hacia atrás, dirige con arrogancia la hermosa cabeza hacia las fuerzas españolas, que estaban formadas, en su mayor parte, de americanos, y con ceñudo semblante y mirada retadora, parece decirles: ¡Viles americanos, volved esas armas sobre los opresores de vuestra patria! Admirase 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 Salabarrieta, 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”.

Las obras de estos pintores eran captables con facilidad en el lenguaje usualmente empleado en la época. A fin de cuentas se trata de temas y técnicas académicas: retratos, escenas bíblicas. Su única diferencia consistía en el tratamiento de las figuras, que para Garay es excesivamente estático y el resultado tiende a la exageración del momento, en tanto que en Acevedo se percibe un amaneramiento en el tratamiento de los personajes y el medio en que los inscribe. Usando el lenguaje establecido, Max Grillo, quien se inclinaba por Acevedo, escribió: “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” (Grillo, 1899).⁴¹

En el diario *El Heraldo*, tomando partido por Garay, el empleo del lenguaje usual, ampliamente adornado e impreciso, es notable. Medina ha señalado el tratamiento de la fetidez como característica resultante de la experiencia de una de las obras presentadas:

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. (“Bellas Artes”)

Se mencionó a los paisajistas Zamora (1875-1948), Pablo Rocha (1863-1937) y Ricardo Moros Urbina (1865-1942), discípulos de Santa María, en quienes es reconocible la herencia del profesor en la escogencia de los temas, pero no en la libertad del tratamiento plástico. Para describir su obra no había necesidad de un

⁴¹ Esta descripción será criticada severamente por Albar (*¡Que un cuadro hieda!*).

lenguaje nuevo. Al no aparecer menciones a Santa María, un anónimo corresponsal se dirigió a los diarios para indicar el hecho de que el artista ya había presentado con éxito sus obras en París (tan solo se mencionaba el nombre de Epifanio Garay, quien había estado allí también), pero no tuvo eco. Sin embargo, algo había comenzado a cambiar como reacción de los críticos ante la novedad que, en el fondo, como se verá, era una expresión externa del “cambio de paradigma” representación/ impresión: una serie de artículos que apuntaban a las discusiones de la modernidad estética fueron traducidos y publicados en algunos diarios de la época.

En *El Autonomista*, diario liberal dirigido por el crítico y poeta Maximiliano Grillo, se publicó el 27 de noviembre de 1898, la introducción del texto que Ugo Ogetti produjo con ocasión de la exposición de pintura en Venecia en 1897. La traducción la realizó el crítico de arte y abogado de renombre a lo largo de la primera mitad del siglo XX, Ricardo Hinestrosa Daza, quien en esa época era uno de los intelectuales modernistas que participó en la creación de la *Revista Contemporánea*, a la que volveremos páginas más abajo. Esta traducción es un ejemplo de la forma como los críticos anfibios preparaban el terreno, ampliando el horizonte de expectativas de los lectores posibles de las críticas escritas por ellos. Hinestrosa dedicó su traducción al pintor Ricardo Acevedo Bernal.

En el texto traducido Ogetti defiende esta tesis: las obras de arte producen pensamientos en el espectador en virtud de 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. Por esta razón, inició 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” (“Para comenzar”).

En el escrito se desarrolla una crítica a la consideración mimética del arte, que Ogetti consideraba tarea secundaria; también se critican los criterios formales de evaluación de las obras. Enfrentado al formalismo de la crítica académica, Ogetti afirma que las ideas filosóficas han ido “invadiendo” el terreno del arte; así, la función del arte moderno no es embellecer la idea, sino hacerla más profunda. Una consecuencia de esto es que los estilos no se unifican en forma artificial en torno a los criterios académicos sino que, por el contrario, debe aceptarse la multiplicidad de estilos como manifestación de la multiplicidad de intenciones significativas de los artistas. Como resultado se plantea el surgimiento de 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 conmovir, sino puros índices psíquicos. (“Para comenzar”)

Este texto de Ogetti no fue el único. A lo largo de 1899 en *El Autonomista* se publicaron otras traducciones de artículos directamente vinculados con el arte, en los que se adoptaban las ideas modernas en estética. En mayo de 1899 se publicaba la traducción de un artículo de Pedro Emilio Coll, 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*” (*El Autonomista*, 7 de mayo de 1899), 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”; sin embargo, 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.

En este sentido de flexibilidad de la crítica moderna, apuntando ahora directamente a las artes plásticas, en septiembre apareció en la revista la traducción de un artículo que Angelo Conti había publicado en *Il Marzocco* meses atrás. Allí se

afirmaba la idea de la función expresiva del dibujo en la pintura, criticando con esto la tesis academicista de la preponderancia del dibujo como elemento central determinante, no solo de la expresión, sino también de la construcción y comunicación de sentido de las obras de arte. Esto es, la corrección académica del dibujo como criterio central para enjuiciar una obra de arte es criticada, sus funciones son relevantes pero no definitorias, es 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 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. (“Ideas fundamentales”)

Este es un nuevo criterio para una nueva ampliación del horizonte de expectativas, una “modernización” del mismo en defensa de un criterio moderno (las teorías del arte como expresión son típicas de la segunda mitad del siglo XIX, por ejemplo, la teoría del arte como comunicación del sentimiento en Tolstoi) enfrentado al modelo académico que era pan corriente en las publicaciones conservadoras. Sin embargo, en la posterior discusión de 1904, estos criterios “modernos” serán empleados para defender las posturas conservadoras.

Proponemos que estas traducciones pueden ser entendidas como ejemplos de los intentos de superación del vacío de lenguaje ante la obra de arte moderna de Andrés de Santa María, influenciada por el realismo y el impresionismo. Abonaban el terreno de las sensibilidades y del lenguaje y fueron el trasfondo de la discusión que se llevaría a cabo en 1904, esta vez en torno a la noción de “impresionismo”, que requeriría una nueva ampliación del horizonte de expectativas directamente dirigido a evaluar la obra de Andrés de Santa María que analizaremos en el siguiente capítulo.

El desarrollo de la discusión en torno a si el triunfador de la Exposición Nacional de 1899 debería ser Garay o Acebedo⁴² produjo el primer intento de crítica

⁴² Reconstrucciones de esta discusión ya se han efectuado *in extenso*. Se remite al lector a la más documentada: Medina (1978).

de arte en sentido fuerte: Jacinto Albarracín publicó en 1899 *Los artistas y sus críticos*, texto en el cual 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 sus colegas de oficio. Dicho texto indica que pese al estado germinal de la crítica, al grupo poco numeroso de críticos, a ser una actividad básicamente bogotana y a todas las demás posibles limitaciones, el ambiente cultural, en lo que tiene de constitutivo de una situación hermenéutica, estaba suficientemente desarrollado para efectuar evaluaciones históricas.

El texto responde a una solicitud pública que había hecho el pintor Epifanio Garay: ser juzgado solo por sus pares en el oficio, no por críticos no artistas. Albarracín responde con su texto, e inicia afirmando su derecho a intervenir en el asunto. Asimismo, reconstruye los artículos dedicados a la obra de Garay, critica los malos argumentos críticos y luego enjuicia él mismo la obra del pintor:

Sin embargo: yendo al fondo de sus composiciones poco en armonía con los asuntos que se propone, y tal vez obedeciendo á no sé qué caprichos, desnaturaliza los elementos históricos de que se vale, me parece que se le puede apropiar lo siguiente, á más de que el pintor desvía de sus rostros, aquellos caracteres de pasión y postura, que pide el texto de donde toma sus composiciones, y quizá por esto “le faltan el sentimiento plástico de la fisonomía y del cuerpo humano. Pero tiene el movimiento enérgico, la postura y el gesto elocuente y cierta expresión que llega á predecir emoción punzante”, que dice Clement de E. Delacroix. (Albar, 1899: 11-12)

Una característica de este texto de Albar es que mezcla los lugares comunes de una prosa florida y una cierta superficialidad en el tratamiento, especialmente cuando se refiere irónicamente a los críticos que comenta, con recursos técnicos en el análisis de las obras de arte, referencias a fuentes contemporáneas francesas (Delacroix, Couder, Nordau, Charles Clement, etc.) y análisis iconográficos de las obras; además, emplea preguntas claras que guían adecuadamente su argumentación. Este es el caso de la pregunta que guía su análisis de la obra de Garay *La Mujer del Levita Efraim*: “está bien representado este cuadro?” (Albar, 1899), leída desde el capítulo XIX del *Libro de los jueces* (repertorio iconográfico) y desde una crítica adecuada de los elementos formales. Ricardo Acevedo Bernal es tratado también a

partir del repertorio iconográfico. Albar hace un balance satisfactorio de la pintura de Acebedo, en quien ve la gestación de un estilo propio, pero

Que entre el primero que quiera, leyendo los versículos 13 á 15 del capítulo III de San Mateo y fije la vista en este cuadro; apuesto mi dicha contra estas líneas insignificantes, á que desconoce el cuadro por lo que acabó de leer.

¿Dónde está esa dulce resistencia que opone el Precursor para resolverse á bautizar á Jesús?

Lo que parece es que va á sensacionar con aparatoso ademán. Esa fisonomía y esa mirada resueltas, que ni siquiera se dignan notar, si el agua le moja realmente la cabeza ó la cara de Jesús no agrada en verdad, para ser de un Juan que se siente inferior, humillado ante el Maestro. (Albar, 1899: 18)

Este es el preámbulo a sus críticas al pintor: “poca correspondencia del asunto con la representación”, no tematización de contenidos “nacionales” en su pintura, falsa afectación en la pose, errores anatómicos. Sin embargo, reconoce el buen oficio y las posibilidades de desarrollo de un estilo propio. Finalmente, se enfrenta a la tendencia a ser condescendiente con el artista evaluado, a la crítica débil que, como vimos *supra*, era defendida por Coll en el artículo publicado en el periódico de Espinosa. Por el contrario, escribe Albar:

Y con todo, Acebedo es artista que *être né coiffé* para la pintura.

¿Son defectos estos? Nó, y sí. Nó, si se va á considerar solamente al pintor con sus funciones de tál, es decir: de dispensador de color y de luz. Sí es defecto, si se trata del artista, es decir, del creador, de escenas y personajes que resistan á los ataques del tiempo y á los caprichos de la moda, por esa huella de genio que se siente en las concepciones de la belleza natural y sencilla.

Pero es el caso que nuestros críticos, quizá por rectificar opiniones sobre la exposición particular que Acebedo hizo de sus cuadros y en los cuales no hubo justicia, hay se usa la revancha como desquite de gloria, á fuerza de elogios inconsultos para el adelanto artístico de este autor. (Albar, 1899: 21)

La parte final del escrito se refiere a los demás pintores presentes en la exposición. Debe señalarse que este texto de Albar es una excepción en medio de una serie de escritos sobre arte en periódicos atravesados por intereses políticos, escritos por diletantes, preocupados más por la forma que por el contenido. Por esta razón

afirmamos que la situación hermenéutica no está aún preparada para la recepción de las obras modernas, tan solo se ha operado una ampliación en el horizonte de expectativas de algunos críticos que pueden enfrentarse con el material “moderno”. Una nueva disposición sucedió en 1904 en torno al “impresionismo” de la obra de Santa María, que analizaremos a continuación.

En conclusión de lo presentado en este capítulo, se puede afirmar que ante la novedad pictórica que reveló las deficiencias comprensivas del lenguaje tradicional, una estrategia de los críticos incluyó la ampliación de los usos del lenguaje y la profesionalización de su conocimiento de las teorías por medio de la publicación de artículos. La tesis que aquí se ha planteado es que el carácter de fundación de modernidad en el lenguaje plástico que corresponde 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 se vieron necesitados de ampliar el horizonte de expectativas a partir del cual leían los cuadros de las exposiciones y que tal ampliación abría paso a la recepción de lenguajes artísticos no tradicionales, al mismo tiempo que aclimatava la producción de obras de arte que podrían tener temas y tratamientos plásticos más “modernos”. El contexto político era el conservadurizante de la Regeneración y el contexto cultural era también altamente conservador; en medio de este contexto, la modernidad pictórica se presentaba en público por primera vez. Para triunfar deberían transcurrir más de cincuenta años, hasta mediados del siglo XX, con artistas que manejaban un lenguaje más “internacional” y una crítica de arte desarrollada y profesional que podía leerlos adecuadamente.

Hemos visto que los primeros escritos de crítica de arte producidos en Colombia en el siglo XIX pronto encontraron un procedimiento común, académico, que hoy parece deficitario. Sin embargo, la búsqueda de fuentes en revistas internacionales y su traducción, la ampliación del horizonte de expectativas y la consolidación de un lenguaje literariamente cargado y técnicamente en desarrollo, son elementos que, al ser los intentos iniciales de la práctica crítica, es conveniente no perder de vista a la hora de juzgar el pasado de una actividad que hoy continúa siendo solicitada.

Los ejemplos que se han presentado 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. En el siguiente capítulo rastreamos la “polémica del impresionismo” de 1904 en torno al trabajo de Santa

María. Este análisis supone que la ampliación del horizonte de expectativas de los críticos de arte que hemos presentado en este capítulo, forma parte del fundamento hermenéutico que permitió a algunos críticos modernistas enfrentar de manera adecuada una obra concebida por fuera de las tradiciones nacionales académicas.

Capítulo 3

Una lectura de la “polémica del impresionismo” desde la filosofía del arte

La referencia del capítulo anterior a la polémica de 1899 nos llevó a afirmar la tesis de la primera ampliación evidente del horizonte de expectativas en la historia de la crítica de arte en Colombia. Vimos que la obra de Santa María permanecía muda, pero se sentaban bases para su posterior lectura. Ahora nos referiremos al espacio en el que la lectura de la obra del pintor simultáneamente se abre, consolida y cierra. Es curioso: la polémica en torno a la exposición inaugurada el 15 de mayo de 1904 en Bogotá con motivo de la Fiesta de Instrucción Pública, es el momento de desenvolvimiento más relevante de los críticos de arte colombiano, como lectores históricos, en relación con la obra de Santa María.

La exposición fue organizada por Andrés de Santa María (1860-1945), cumpliendo con sus funciones de rector de la Escuela de Bellas Artes, cargo que ejercía desde el 12 de febrero de ese mismo año. El artista como “curador” exhibió también varias de sus obras.⁴³ Es la única ocasión en que la crítica de arte en Colombia, en sus años iniciales y en el círculo cerrado de una revista de escasa circulación en la que escriben sus tres dueños, se ocupa de la obra de un pintor, clasifica su producción en un género, define las características de este, lo enfrenta con la tendencia oficial del arte académico y deja abierta la polémica. Posteriormente, el leve y transitorio influjo del artista será olvidado por los pintores y tan solo de cuando en cuando los críticos de arte volverán a la obra de Santa María, pero ahora con el objetivo de construir una historia del arte nacional (como veremos en el capítulo final de este escrito).

⁴³ *Las lavanderas del río Sena, Los fusileros, Caballos, La niña a caballo, Paisaje de Macuto y Las segadoras.*

En este capítulo se encuentra una reconstrucción de la polémica y una introducción de algunos elementos de la tradición de la filosofía del arte que sirven para leer la polémica misma como un espacio aparente de discusión acerca de un término (impresionismo) que esconde un debate acerca de la definición de las palabras “buena obra de arte”.

La Exposición de la Fiesta de Instrucción Pública de 1904 fue una de las muestras nacionales o salones de arte (como las llama Álvaro Medina) que con discontinuidad se celebraron en el país a partir de la primera Exposición Nacional de 1841.⁴⁴ A raíz de esta exposición se generó una polémica en las páginas de la *Revista Contemporánea* entre Maximiliano Grillo, Baldomero Sanín Cano y Hernando Hinestrosa Daza. El centro de la polémica era la evaluación de la obra de Santa María por parte de los críticos, su catalogación como pintor impresionista y algunos aspectos de la modernidad en el arte.

La polémica es conocida como del “impresionismo”, porque la obra de Santa María, novedosa en nuestro medio, fue clasificada por los interlocutores como perteneciente al movimiento artístico que había surgido en Francia en la segunda mitad del siglo XIX. Se trataba además del trabajo de un artista que había recibido toda su formación en el ambiente europeo y cuya producción, como hemos indicado, había pasado desapercibida por el lenguaje de los críticos pese a residir en el país desde 1894.⁴⁵

En virtud de la proveniencia del artista, su obra presentaba rasgos europeos, que no nacionales, y su estilo propio chocaba con las tendencias academicistas imperantes en Colombia y que habían marcado los temas y las polémicas de la crítica de arte de la época. Este es un hecho interesante: a finales del siglo XIX, cuando el impresionismo muestra señales de fatiga y se anuncian los primeros movimientos modernos europeos, que desembocarán en las vanguardias de principios del siglo XX, en Colombia un lenguaje plástico con influencias de los impresionistas y de los realistas, aparece como una vanguardia que presentaba un serio problema para la

⁴⁴ Se llevaron a cabo en los siguientes años: 1841, 1842, 1845, 1848, 1871, 1872, 1880, 1881 y 1899. Al respecto ver Frédéric Martínez (2000: 324).

⁴⁵ De sus 85 años de vida, Andrés de Santa María tan solo vivió en Colombia diecisiete. Toda su formación como pintor la recibió en Europa. Su periodo colombiano va desde 1894 hasta 1911, con una interrupción entre 1901 y 1904. En las monografías dedicadas a su obra, uno de los puntos de tensión es la pertinencia de su clasificación como pintor colombiano. Al respecto véase: González (1985), Duque Uribe (1932), Giraldo Jaramillo (1948), Engel (1949), Rubiano (1971) y Gil Tovar (1971).

crítica de arte, institución joven, en proceso de formación y que estaba habituada tan solo al lenguaje académico.

Esta polémica ha sido reconstruida anteriormente. Álvaro Medina (1978: 67-76) ha reconstruido algunos de los argumentos centrales, con el trasfondo de una lectura sociológica del asunto, una valoración cabal de los argumentos y una remisión prudente a los hechos históricos. En esta reconstrucción, como en el resto de su texto *Procesos del arte en Colombia*, el autor manifiesta un profundo conocimiento de los artistas y críticos a quienes se refiere.

David Jiménez (1992: 85-90), en el marco de una historia de la crítica literaria, ha registrado en esta discusión un interesante paralelo entre literatura y artes plásticas. En su opinión, la polémica pintura conservadurista-académica y pintura moderna (“impresionismo”) se corresponde con la tensión entre el romanticismo (escuelas literarias conservadoras) y el simbolismo, las tendencias del arte por el arte y las escuelas literarias modernas.

Carmen María Jaramillo (2004) ha resaltado la postura que sostuvo Baldomero Sanín Cano en la polémica. Jaramillo señala el estado aún incipiente de la crítica de arte en ese periodo y engloba los desarrollos de la crítica de arte de aquella época en medio de los procesos de modernización sin modernidad. Señala la forma en que los escritos críticos de entonces actuaron como momentos en la consolidación de los procesos artísticos, y no necesariamente como críticas en sentido fuerte, lo que impidió la formación de una postura crítica y preocupada por las tendencias modernas. Sin embargo, resalta el empleo de la afirmación de la autonomía del arte, a cargo de Sanín Cano.

Una lectura del asunto con elementos provenientes de la filosofía puede fortalecer un nuevo punto de vista que aprecia el valor de la crítica de arte en Colombia en los inicios del siglo XX. Mi tesis es que tan solo en su superficie se trata de una discusión acerca del término “impresionismo”. Considero que la polémica apunta a uno de los aspectos centrales de la estética: de los componentes de una obra de arte moderna cuáles son características definitorias de su estatuto artístico y cuáles no y, en consecuencia, si son plausibles todos los métodos de la crítica de arte o debemos preferir unos sobre otros.

Proponemos que los artículos traducidos en los diarios y revistas de la época, a los que se hizo referencia en el capítulo anterior, que pueden ser leídos como ampliaciones del horizonte de expectativas, pueden también ser considerados como apuestas con respecto a cuáles de los elementos de una obra de arte la califican como tal. Fue la obra de Santa María la que permitió que la polémica pudiera enfrentar

este tema central de la teoría estética. En efecto, su propuesta pictórica –aún en desarrollo– representaba una novedad radical que requirió el empleo de un tipo de lenguaje más adecuado que el literario, de uso generalizado entre los críticos de la época. Este nuevo tipo de lenguaje es la superficie de un estrato más profundo: un nuevo modo de pensar la obra de arte se estaba imponiendo, quizá de manera inconsciente, en un país cuyo espacio de discusión parecía gravitar en una situación hermenéutica estrecha: la del arte académico.

En este capítulo se señalarán algunos elementos de las teorías estéticas más relevantes de la modernidad que nos permiten identificar la relevancia social de la recepción de las obras de arte. Entre ellos se encuentra una teoría acerca de las propiedades primarias o constitutivas de las obras de arte, usual en el ámbito de la filosofía de índole empirista, a partir de la cual se pueden leer las posturas presentes en la polémica del impresionismo. Posteriormente, se reconstruirán los argumentos de los polemistas, prestando especial atención a la noción de emoción como elemento definitorio de las obras de arte. La mayor atención será dada a los argumentos de Baldomero Sanín Cano, que son índice adecuado de la postura moderna en cuestiones estéticas, y se indicará la forma como respondieron Grillo e Hinestrosa. A lo largo de la reconstrucción serán empleados elementos de la hermenéutica y de la filosofía analítica del arte.

3.1. La teoría de los elementos definitorios de las obras de arte

En la introducción a este escrito se mencionó que en los albores de la época moderna, en el “siglo del gusto”, se definieron dos estrategias divergentes con respecto a la experiencia estética: por una parte, Kant en la *Crítica del juicio* determinó la facultad de juzgar como una instancia independiente de las demás facultades de la razón. Con esto dejó sentados los principios de la autonomía de la experiencia del arte como diferente a los demás tipos de experiencia. Simultáneamente, se ocupó de la búsqueda de la universalidad posible del juicio de gusto, que presentó como *sensus communis*. En la *deducción* (§§ 35-40) para avalar el valor de universalidad de este tipo de juicios, recurrió a un expediente que ciertamente resulta central: se trata de la teoría de índole ética de tomar el papel del otro, que da universalidad al argumento acerca del juicio estético. Por otra parte, Hume presentó en *La norma del gusto* una explicación de las funciones, el origen y el desarrollo del gusto que difiere de la doctrina de las facultades en Kant.

Hume intentó demostrar que los gustos remiten a instancias que encontramos en el medio de lo social. Su argumento es: los seres humanos adquirimos cierto tipo de destrezas que expresamos por medio de los términos de alabanza o desprecio que ofrece el lenguaje. El desarrollo de las destrezas varía entre los seres humanos; unos las ejercitan y las poseen en mayor grado que otros. Las destrezas que se requieren para juzgar adecuadamente las obras de arte son las que determinan el buen gusto de un sujeto, que es, en sentido estricto, un gusto formado a partir del entrenamiento y la comparación. En últimas, los “jueces” del gusto resultan ser aquellos sujetos que cumplen con una serie de condiciones;⁴⁶ los juicios que formulan son resultado de la constante puesta en ejecución de las condiciones, y su veredicto en cuestiones de gusto es inapelable y se convierte en norma. La tesis de Hume implica que hay aspectos o propiedades primarias de las obras, aquellas en las que el juez del gusto puede ejercitar sus comparaciones.⁴⁷ Por discreta que sea una de las partes componentes de una sensación, o de una obra de arte, el buen juez puede determinar el grado y la intensidad de ese componente como rasgo definitorio de la obra.⁴⁸ Se trata de una estética “generalista”, como la ha llamado Shelley (2002: 37), que es aquel tipo de teoría que supone como plausible la aplicación de una serie de principios generales que determinan lo artístico de una obra de arte y que nos indican cuáles son sus “indicadores de calidad estética”. Shelley afirma que estas posturas son adecuadas para casos históricos como el de Santa María, al que nos estamos refiriendo, pero que son inútiles para juzgar las obras de arte contemporáneas (Shelley, 2002: 37).

El punto de partida del argumento consiste en afirmar que hay propiedades primarias constitutivas de las obras de arte. Estas propiedades primarias son de tal relevancia que su ausencia o disminución de grado en la obra llevarían a la disolución de su valencia estética. Con el paso del tiempo, se constituyen en los principios a partir de los cuales se juzga el arte. Paralelo a las propiedades primarias, un cierto tipo de propiedades secundarias aparece también en las obras: se trata de elemen-

⁴⁶ “A perfect serenity of mind, a recollection of thought, a due attention to the object; if any of these circumstances be wanting, our experiment will be fallacious, and we shall be unable to judge of the catholic and universal beauty”.

⁴⁷ La lectura de Dickie (1988: 129-156) apunta a este problema de las propiedades definitorias. El autor pone en relación la respuesta al escepticismo que presenta Hume con la presuposición de tal tipo de cualidades, aunque aclara que en la parte final del ensayo el filósofo no consideró hacer un listado de las cualidades primarias y las secundarias.

⁴⁸ En este sentido se puede leer el ejemplo de los catadores de vino.

tos que podríamos modificar sin restar con ello valencia al objeto ni disminuir su carácter canónico.

De lo anterior se desprende que una obra de arte perfecta es aquella en la cual son imprescindibles todos sus componentes, si se opera una modificación en un elemento resulta inmediatamente una alteración del todo. El equilibrio logrado entre los componentes y su adecuado ensamble nos dan las notas definitorias de la “maestría” o canonicidad de una obra de arte.

Esta teoría, así como las demás afirmaciones acerca del arte en el siglo XVIII y hasta bien entrado el siglo XIX, definieron la canonicidad de una obra también de acuerdo con el criterio del genio. Este es el polo creador de la obra; pero el polo receptor, no tematizado en profundidad en ese tipo de teorías, sino a lo sumo como referente final, era observado como la posibilidad de ejecución de un cierto tipo de facultades de las que se encontraba naturalmente dotado, sobre todo la facultad de juzgar acerca de lo bello y la posibilidad de aplicar una serie de principios.

En filosofía, el desarrollo de la estética en el siglo XVIII, representado por las teorías kantiana y humeana condujo al establecimiento de una serie de lugares comunes a la hora de clasificar una experiencia como estética. Se trata de una serie de postulados: la autonomía de lo estético; la posibilidad de formar el gusto por medio del entrenamiento; que las obras de arte son productos del “genio”; que los juicios de gusto circulan y dependen de las comunidades en las que se engendran pero, sin embargo, contienen rasgos universalizables que permiten establecer principios para la crítica de arte.

Estos rasgos definirían los elementos más relevantes del Siglo del Gusto que resultan adecuados para plantear uno de los aspectos de la polémica sobre el impresionismo: los críticos colombianos, si bien no son herederos directos de esta tradición, asumían una relativa autonomía en el “mundo del arte” en la medida en que empleaban en sus escritos un lenguaje específico para referirse a ese “mundo”.⁴⁹ Además, asumían la tarea pública de ejercer en la crítica de arte la tarea de formar un gusto adecuado para las obras que circulaban en Colombia, e intentaban remitir los tipos de creación artística no académicos a expedientes explicativos que dieran

⁴⁹ La afirmación del principio de autonomía para el arte presupone una constitución de un “campo” propio para la actividad, independiente en buena medida del resto de instancias sociales. En la investigación reciente en Colombia se ha datado como primer momento en la autonomía del campo el año 1886, la labor cultural de Alberto Urdaneta, la creación de la Escuela de Bellas Artes y la primera polémica en la crítica de arte colombiano. Al respecto ver la tesis de maestría de William López (2005).

razón de sus propiedades internas. Esto supone el desarrollo de una autoconciencia con respecto a su actividad.

La pregunta que surge inmediatamente es si los críticos colombianos, que estaban cubiertos por la comunidad de un horizonte de expectativas que dependía de los principios del academicismo pictórico, desarrollaron siempre versiones homogéneas de lo que entendían como “gran obra de arte” o si, por el contrario, sus horizontes de expectativas podían diferir en los rasgos definitorios centrales con los que entendían la índole artística de una obra de arte. La respuesta es no, y el caso que lo muestra es la “polémica del impresionismo”.

Cuando un crítico evalúa una obra y sienta su peso para el presente (histórico), suele cubrir varios problemas. Los primeros son de índole autojustificatoria, se trata de las preguntas ¿qué es lo que yo hago cuando critico? y ¿cómo puedo justificar lo que yo hago cuando actúo como crítico? Los otros son problemas conceptuales y procedimentales de una naturaleza más impersonal que rebasan la autoconciencia de la tarea crítica: se trata de asuntos técnicos o teóricos que atañen a los argumentos con los que el crítico defiende su punto de vista y que conforman su horizonte de expectativas.

Si un crítico se ocupa del primer tipo de problemas, el resultado es una reflexión acerca de su función. En la actividad de los críticos colombianos encontramos a menudo escritos de este estilo. Ya desde los primeros intentos de crítica hay una clara autoconciencia, de hecho, el lugar común es reiterar que no se es crítico de arte. Por otra parte, están los problemas “impersonales” en los que el crítico acuña o recibe una serie de principios que clasifica como rasgos definitorios de la calidad de las obras de arte.

En el caso “fácil” el crítico ha aceptado un modelo teórico como válido y lo utiliza como rasero para determinar cuáles obras cumplen con él y cuáles deben ser desechadas. En mi opinión esto fue lo que sucedió en el ámbito de la polémica sobre el impresionismo, en el marco de la transición romanticismo-modernismo.⁵⁰

El caso “difícil” resulta cuando es irreconstruible el sistema de fuentes del crítico o este actúa sin necesidad de sustento teórico. En este caso, la reconstrucción

⁵⁰ Jiménez ha llamado la atención sobre un fenómeno relevante para el tema que nos ocupa: “El Modernismo trajo a la crítica literaria nuevos conceptos y, con ellos, una parcial renovación del vocabulario disponible” (1992: 127). El desarrollo polémico de los nuevos términos se presentó en diversos frentes, la mayoría literarios: lo nacional y lo cosmopolita, el arte por el arte, la función social de la poesía, la decadencia europea y su influencia en las generaciones latinoamericanas son los más relevantes. Estos temas marcarían la agenda de los críticos modernistas en nuestro país a principios del siglo XX.

de la historia de los efectos⁵¹ y la reconstrucción de la recepción (dos nombres divergentes para una actividad) permiten ubicar la discusión en un marco general apropiado que se ofrece como posibilidad de interpretación.

El caso del impresionismo en Colombia es un caso fácil: se han reconstruido suficientemente las fuentes empleadas por Baldomero Sanín Cano (Villegas Duque, 2007). Por su parte, se pueden reconstruir los textos citados por Albar, Grillo e Hinestrosa y hay algunos estudios específicos pero superficiales sobre cada uno de ellos. Sabemos que un buen número de lecturas eran compartidas: Taine, las historias y diccionarios del arte francés, una buena cantidad de textos literarios (que conformaban el canon decimonónico nacional) y las revistas que llegaban a estas latitudes. Ellas ofrecen el marco de la reconstrucción. En la disputa sobre el impresionismo desentrañamos dos elementos que gravitaban en ella sin ser, al parecer, plenamente conscientes: la afirmación de una teoría de las propiedades primarias y la concomitante existencia posible de un criterio adecuado y canónico para juzgar el arte. Estos eran elementos que se encontraban en las críticas producidas por los autores que nos ocupan.

3.2. La polémica del impresionismo

La polémica sobre el impresionismo se desarrolló en la *Revista Contemporánea*, fundada en 1904 por Baldomero Sanín Cano.⁵² Los interlocutores, pertenecientes al campo de la crítica literaria, fueron Baldomero Sanín Cano, quien publicó en noviembre de 1904 y enero de 1905 las dos partes del artículo “El impresionismo en Bogotá” (Sanín Cano, 1905); Maximiliano Grillo, “Psicología del impresionismo” (1905), y Ricardo Hinestrosa Daza, “El impresionismo en Bogotá” (1905).

El artículo de Sanín Cano pertenece a la crítica en sentido fuerte,⁵³ es una reflexión acerca del arte moderno aplicada a un caso específico: la pintura de An-

⁵¹ En el sentido de Gadamer (1991: 370-377). Hace referencia a la suma de los efectos, generalmente producciones escritas, que, en este caso, se formulan para intentar comprender una obra de arte. En términos simples, son el conjunto de los enunciados que acerca de las obras de arte producen los intérpretes. Una buena estrategia para comprender el valor histórico real de una obra consiste en la reconstrucción de esos efectos, su clasificación teórica y su comparación con el horizonte histórico de expectativas en que se generan. El potencial de sentido de la obra se va mostrando en las modificaciones de los enunciados que acerca de ella se escriban. En este capítulo nos ocupamos de los enunciados del “lector histórico informado”, es decir, del crítico de arte de la época en la que se produce la obra.

⁵² Que ha sido clasificada por Jiménez, junto a la *Revista Gris* (Grillo) y la *Revista Trofeos* (Víctor Manuel Londoño), como revistas “con proclama implícita en su título” (1992: 127).

⁵³ Una crítica en sentido fuerte, como hemos indicado *supra* es un escrito en el que prima el contenido comprensivo y evaluativo sobre el contenido meramente informativo. No es una simple reseña ni una nota

drés de Santa María. El artículo “El impresionismo en Bogotá” está dividido en dos partes: la primera es una reconstrucción de los argumentos que indican en qué sentido una obra de arte en Colombia es “moderna”⁵⁴ (en términos de Sanín Cano, en qué consiste el “arte nuevo”): se trata de afirmar un conjunto de propiedades primarias que califican una obra de arte de este tipo; los criterios son aplicados a la obra de Santa María alrededor del término impresionismo. La segunda parte del artículo es una evaluación de la influencia de Santa María y la relación con la libertad en la creación.

El argumento está ordenado de la siguiente manera: Sanín Cano afirma en un preámbulo que emplear evaluadores fuertes (decir si una obra “es buena” o “es mala”) es un signo que califica al escritor, no a la obra. Con este punto de partida asegura dos cosas: la primera, que él mismo no habla como un crítico de arte y, la segunda, que no se trata de juzgar el valor del arte moderno con los criterios al uso, sino que, antes bien, conviene conferirles a las obras categorías que se ajusten orgánicamente a sus propósitos. Afirma, por lo tanto, la no imposición del criterio a la obra. Esta tesis es complementada con otra que caracteriza a la estética moderna: las obras de arte no son solamente objeto de contemplación, sino también de conocimiento; para entenderlas es necesario estar preparado intelectual y sensiblemente, máxime en el caso del impresionismo que es un “arte de mandarines”. Esto lo explica en el siguiente paso del argumento.

Siguiendo un procedimiento corriente en él, la cita de numerosos autores (en este caso Chevreul, Rood, Helmholtz), Sanín Cano caracteriza la innovación técnica del impresionismo: la técnica de división del color (en esto anda a tono con la literatura sobre arte de su época, que caracterizaba el divisionismo como síntoma del impresionismo). Afirma la científicidad del procedimiento, que considera aplicable también a algunos autores anteriores a los impresionistas, y que tiene como consecuencia una dificultad en el nivel de legibilidad de la obra de arte moderna. Sin embargo, si para la comprensión el receptor supera este obstáculo inicial, se operará una transformación en el funcionamiento de los órganos de los sentidos (constata Sanín Cano que después del impresionismo “vemos” de otra manera).

superficial. El autor emplea un horizonte teórico, afirma tesis que prueba con argumentos y se ocupa de las teorías rivales.

⁵⁴ La modernidad de la obra de Santa María rebasa el aspecto meramente pictórico. Su función al frente de la Escuela de Bellas Artes incluyó la creación anexa de una escuela de oficios. Con esto, el pintor ponía en ejecución lo que Brusatin ha llamado el “principio de uniformidad entre artes mayores y artes menores” (1987: 79).

Una vez sentado el carácter novedoso y transformador del procedimiento pictórico de los impresionistas, señala la tesis central del arte moderno: el objetivo de una obra de arte es la producción de una impresión y no la mimesis de la naturaleza. Esto lo hace poniendo en entredicho el criterio academicista que en ese momento histórico era usualmente empleado por los críticos en Colombia, el cual se basaba, como hemos indicado *supra*, en el parecido, el dibujo correcto y la armonía de los colores de acuerdo con su modelo. Sanín Cano se detiene en una crítica que se había esgrimido en contra de los impresionistas, de quienes se afirmaba que “no representan los objetos tales como son”. El crítico antioqueño reduce al absurdo el argumento, afirmando la imposibilidad de conocer siquiera cómo son las cosas mismas y las paradojas a las que conduciría una imitación total de un paisaje (implicaría un cuadro tan grande como el paisaje reproducido).

Un elemento gravitaba en este argumento: la tesis del arte por el arte. Si la función del arte no es la mimesis, la consecuencia es la liberación de la pintura a la pintura misma; los artistas nuevos (modernos) superan las tendencias tradicionales del tema (academia), de la escuela y de la lección moralizante.

La conclusión del argumento es que, dadas las anteriores características, los impresionistas representan el sentimiento moderno de la naturaleza. Para hacerlo se valen tan solo de medios pictóricos, no introducen lo que en la segunda parte de su artículo llamará el “elemento literario” de la emoción, que significa una transposición de un elemento ajeno a la pura pintura.

Luego de esto, Sanín Cano aplica los criterios referidos a la obra de Andrés de Santa María, en quien encuentra claramente una obra moderna en el sentido descrito. Finalmente, evalúa la influencia del pintor en los cuadros presentados a la exposición, señalando la necesidad de la independencia creativa por parte de sus alumnos. Afirma, además, la dificultad en la lectura de una obra impresionista, que calificaba como arte para mandarines: “El impresionismo, aunque trajo a la técnica de la pintura un procedimiento que es un hallazgo, y aunque ha sensibilizado la retina, lo mismo la del artista creador, que la del artista pasivo, no es un arte que excluya los otros ni es tampoco una visión de las cosas que esté al alcance de todo el mundo” (Sanín Cano, 1904: 387).

Pese a haber renunciado a presentar *in extenso* un análisis de la forma como debe llevarse a cabo una crítica de arte, Sanín Cano ha indicado los criterios con base en los cuales una obra de arte que se juzgue moderna debe ser interpretada. Tales criterios son de textura abierta y no son restrictivos, esto se deja ver en la evaluación de las influencias de Santa María en sus estudiantes.

A lo largo de las dos partes de su artículo, la tesis de las propiedades primarias constitutivas y las propiedades secundarias o adherentes de las obras de arte ha operado como principio. Los criterios académicos: el dibujo perfecto, la línea, el parecido, el respeto por los principios compositivos, el seguimiento de las leyes de la perspectiva lineal y de valores, que para los críticos conservadores son las propiedades formales primarias constitutivas, Sanín Cano los reemplaza por las posibilidades de la experimentación resultantes del impresionismo. Para él, la pintura “nueva” debe desprenderse de su sujeción a esos principios tradicionales.

El otro centro del debate era que para los conservadores, la experiencia de una obra de arte tiene como correlato en el receptor la producción de la emoción (considerada propiedad primaria). Para Sanín Cano se trata de una propiedad secundaria; bien puede una obra de Santa María generar emoción (con esto termina la segunda parte del artículo), pero ese elemento no la define. Grillo e Hinestrosa defenderán la postura tradicional; para ellos la emoción es una propiedad primaria constitutiva a la que se llega de adecuada manera cuando se respetan los principios formales clásicos. Este es el sentido último del debate: la afirmación de una característica central como definitoria del estatuto artístico y criterio de calidad del arte.

En términos del proceso de comunicación de sentido que se opera en una experiencia estética, Sanín Cano entiende que una obra de arte debe ser leída en el terreno de un proceso complejo de comunicación. No se trata de ver una obra hecha por un artista (emisor), tener la experiencia simple de lo que ella representa (mensaje) y afirmar un juicio de gusto (función práctica del receptor). Para el crítico, se requiere una serie de saberes previos que son necesarios para captar los elementos de la obra. Estos saberes son resultado del proceso de formación del receptor que forma parte constitutiva de la experiencia estética, muy en el sentido de Hume en la *Norma del gusto*, y constituyen el horizonte de expectativas de la obra. Por otra parte, hay una consideración “cognitiva” de la obra de arte: la experiencia de una obra de arte moderna no solo modifica nuestro sistema perceptivo, sino que también enriquece nuestra experiencia del mundo.

En términos del proceso de comunicación, Grillo e Hinestrosa parecen defender una postura más simple. Para ellos, el elemento “emoción” es el único mensaje real de las obras de arte. Por su carácter irracional, vinculado con lo que Hinestrosa denomina “alma” o “estado de espíritu”, el artista introduce en la obra los medios que permiten sentir la emoción, que es el más relevante de sus elementos.

Las dos posturas pueden ser leídas como dos modelos diferentes de la experiencia estética decimonónica que Dickie (1997: 22-27) ha denominado experiencia

“schopenhaueriana” (para nosotros: “académica”), signada por el elemento irracional emoción (Grillo, Hinestrosa), y experiencia “postschopenhaueriana” (Sanín), en la que hay aspectos cognitivos inmersos en el proceso de comunicación estética. Para Dickie, en el siglo XIX se consolida la dimensión estética. El siglo XVIII gravitó alrededor de la idea del gusto, que dio paso en el XIX a la noción de estética.⁵⁵

Grillo respondió al escrito de Sanín Cano con un artículo débil, con una extraña forma, a medio camino entre crítica en sentido fuerte y reseña. El título del artículo es el mismo de un escrito de Fernando Caussy publicado en *Mercurio de Francia* en diciembre de 1904.

Grillo divide su escrito en dos partes: la primera argumenta en contra del arte moderno, en el que no ve la posibilidad de perduración. Afirma la tesis conservadora del genio, que comunica a lo representado en las obras elementos de su propia personalidad con el fin de impresionar el sentido de belleza del espectador; reafirma el valor constitutivo del dibujo para el arte y se defiende de la afirmación de Sanín Cano en virtud de la cual la emoción es elemento ajeno (“literario”) al arte plástico, una simple propiedad secundaria. Para Grillo, por el contrario, se trata de una propiedad primaria constitutiva:

lo único que habría que decir en pocas líneas, es que toda obra de arte, aun la declarada sin emoción, la expresa y la contiene, pues de otro modo sería casi nula, reproducción inerte, más o menos exacta. (Grillo, 1905: 34)

En la segunda parte del artículo la polémica pasa a reseña de texto. Grillo se refiere al artículo de Caussy, que defiende las tesis conservadoras de las que es partidario. Una serie de afirmaciones muestra su compromiso con las estéticas tradicionales, por ejemplo: “la belleza de las obras debe tenerse menos en cuenta que la personalidad de los autores”, criterio típico de la hermenéutica decimonónica.

Luego, empleando siempre a Caussy, habla de la “falta de vida” en Courbet y Manet, en quienes se echa de menos la emoción, debido a su entrega al objetivismo. Según el autor, Monet y Renoir reintrodujeron la emoción nuevamente y por ello han realizado buenas obras de arte.

⁵⁵ “The significance of the eighteenth century for aesthetics may be roughly summarized as follows. Before the eighteenth century, *beauty* was a central concept; during the century, it was replaced by the concept of taste; by the end of the century, the concept of taste had been exhausted and the way was open for the concept of *the aesthetic*” (Dickie, 1991: 25).

Lo que trata de hacer Grillo es fortalecer la tesis de la emoción como propiedad primaria, pero lo mal llevado del argumento y lo incompleto de la respuesta dan al traste con su propósito. Esto se hace aún más evidente en los últimos párrafos del artículo, en los que reproduce un extraño reproche de Caussy a los impresionistas: ellos manifiestan “pobreza nerviosa”, escribe Grillo (no sin cierta ironía): “No le objetaremos nada. 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 del que se somete pasivamente como placa fotográfica sin transformar las especies que se le imponen” (Grillo, 1905: 36. Énfasis añadido). Es el texto más débil de la polémica.

Hinestrosa Daza hace un análisis más detallado del texto de Sanín Cano e intenta responder a las partes del artículo con los argumentos de las teorías conservadoras del arte. Nuevamente encontramos, como en Grillo, la defensa de los criterios formales académicos como propiedades primarias constitutivas de una obra de arte. El dibujo es el elemento central resaltado por Hinestrosa, y la producción de la emoción es afirmada como propiedad primaria constitutiva tanto de la obra como de la experiencia estética: “No nos importa saber las cuotas en que la consciencia y la inconsciencia se reparten entre sí la obra del genio. El no saberlas ni indagarlas, no quita que hallemos la emoción como *elemento cardinal e indispensable de esa obra, en cuanto pretenda serlo de arte* (Hinestrosa, 1905: 194. Énfasis añadido).

Este es el punto de partida, compartido con Grillo. Sin embargo, Hinestrosa desea ir más lejos. Por medio de una serie de razonamientos con forma silogística, intenta probar varias cosas: la primera, que la emoción debe ser entendida como “estado del alma” y, por lo tanto, no es arte aquello que resulta tan solo de la disposición de medios técnicos adecuados. Con esto, hace referencia a la parte inicial del texto de Sanín Cano, en donde se trataban los progresos técnicos en la concepción del color que caracterizaban el divisionismo; “esa mera habilidad es adquirible por quien tenga el tiempo y la constancia necesarios. Pero la habilidad y la técnica son medios, no son fines. Para completar la ascensión hay que seguir y pasar de la técnica al arte; y para entrar en estos encumbrados dominios sí se necesita alma” (Hinestrosa, 1905: 196).

Luego responde a su forma de entender la tesis de Sanín acerca del valor del color descubierto por los impresionistas. La estrategia de Hinestrosa es remitir la “armonía” como propiedad secundaria a una dependencia con respecto a la propiedad primaria “emoción”. Desarrolla uno de los postulados que podemos remitir a Hume: si una propiedad es secundaria, su recepción por parte del lector de la obra no

es totalmente relevante: “Y esto de la diversidad de las sensaciones y emociones no es argumento contra los que reclamamos emoción en la obra pictórica; puesto que también pudiera hacerseles á quienes reclaman tan solo ‘armonía de colores’. A ellos pudiera decirseles con igual derecho, que lo que para unos es *armonía*, para otros puede no serlo, y muchas veces no lo es” (Hinestrosa, 1905: 199. Énfasis añadido).

Posteriormente, responde a la afirmación según la cual los impresionistas pintan las cosas “como las ven”. Hinestrosa afirma que esto es lo que han hecho todos los pintores en todas las épocas y que no es una conquista del impresionismo. Lo que está defendiendo es el criterio central del academicismo: el *parecido* como propiedad primaria constitutiva.

Las pintaron como las vieron, y 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 aquellas. (Hinestrosa, 1905: 204)

Partiendo de esta propiedad primaria, lo que el autor acepta son modificaciones posibles en la forma de presentar el parecido. Pero ha dejado sentado el carácter constitutivo de su principio.

En una curiosa coincidencia histórica con los estudios posteriores acerca de Santa María, Hinestrosa dedica la parte final de su texto a evaluar si el pintor bogotano es o no un impresionista, cuál es la importancia histórica del impresionismo y cuál su influencia en la pintura colombiana. Su posición es relativamente acertada a la luz del consenso actual; se acepta que el pintor no era impresionista *tout court*, a lo sumo estaba influenciado por algunos temas y rozaba los procedimientos impresionistas. Sea de esto lo que se quiera, lo que resulta relevante en términos de una reconstrucción de la discusión en torno a las propiedades de las obras de arte es que Hinestrosa intentaba encontrar en las obras del pintor bogotano las mismas propiedades que son vicarias a las obras académicas tradicionales,⁵⁶ especialmente resaltando el papel constitutivo del dibujo. Su procedimiento es circular: si hay un conjunto de propiedades primarias al que pueda ser retraducido el trabajo de un

⁵⁶ Esta es una idea defendida por Medina: “el crítico Hinestrosa Daza se rebuscaba en toda suerte de razonamientos lógicos para concluir que la estética de los impresionistas no divergía, en el fondo, de la estética tradicional representada en Colombia por los academicistas” (1978: 70).

artista, entonces ese trabajo es un ejemplo del seguimiento de una norma que se desprende de la consideración de las propiedades como primarias.

Una serie de afirmaciones culturalmente conservadoras son anotadas por el crítico, por ejemplo: la influencia, en los primeros intentos de pintura impresionista, del tratamiento de la perspectiva en la pintura japonesa es dejada de lado en virtud de nuestras marcadas diferencias con la “raza amarilla.”⁵⁷

Por otra parte, está su rebajamiento de la idea de novedad (característica esencial de la modernidad)⁵⁸ a una mera “moda”: *se pide algo nuevo, y si es nuevo, llena su objeto con eso no más, y asunto concluido*. Afirmo que la búsqueda de la novedad es una característica positiva en el caso de civilizaciones de larga duración en las que el hastío es un resultado de su larga historia; este no sería el caso de pueblos sin larga tradición como los nuestros, en los que la búsqueda de novedades es una mera copia transitoria de una moda extranjera no natural. Finalmente, con respecto a la influencia en la pintura colombiana, reduce las posibilidades de Santa María al refinamiento de nuestros pintores criollos en nuevas tendencias que deberán ser “aclimatadas” para que su efecto sea duradero. Medina (1978: 71) ha descrito el trasfondo de este planteamiento así: “Los conservaduristas rechazaron totalmente la posibilidad del impresionismo sacándole el bulto a la significación real de la pintura de Santa María y afirmando que no pertenecía a esa escuela. Acertaban, pero acertaban para poner en entredicho las nuevas tendencias y proscribir las de Colombia a nombre de las rancias expresiones de una cultura aristocrática”.

La polémica, en el sentido de esta tesis, es un enfrentamiento entre dos concepciones de lo que significa el arte. Están separadas por el inventario de lo que se acepte por propiedades primarias constitutivas y el equilibrio con el que se midan las relaciones entre ellas y las propiedades secundarias o adjetivas. Así, resulta que el arte académico ofrece un listado normativo casi exhaustivo de las propiedades primarias, que constituye el horizonte de expectativas de los críticos. La enseñanza de tales propiedades se basa en el entrenamiento del aprendiz y en la esperanza en que en él descolle el “alma” que hará de su trabajo una gran obra de arte. La consecuencia de esto en el trabajo del crítico de arte es que su función es, por una parte, “técnica” (la búsqueda del adecuado cumplimiento de los principios en las obras de

⁵⁷ “Creo que, á menos que cambie nuestro aparato visual, jamás podremos gozar con un cuadro japonés como con uno de Leonardo o cualquiera de los occidentales valiosos” (1905: 216).

⁵⁸ Desde Baudelaire hasta autores más recientes como Lyotard, Calinescu o Berman.

arte) y, por otra, “poética” (la retraducción del “alma” y la “emoción” en el escrito que se refiere a la obra).

Los casos de Grillo e Hinestrosa son ejemplos de la defensa de un horizonte estático de expectativas por parte del intérprete, al que se opone la postura moderna del crítico de arte que plantea la necesidad de trabajar a partir de un horizonte dinámico o amplio de expectativas. Un horizonte dinámico, en efecto, no se satisface con el arsenal usual de las palabras empleadas por los horizontes estáticos. Requiere, de hecho, modificaciones o innovaciones en las palabras que emplea para referirse a las obras de arte. Se hace cargo de las exigencias que plantea la obra de arte en los procesos complejos de comunicación cuando se espera comprenderla y no remitirla al arsenal heredado de conceptos. Esto es, en el sentido de esta reconstrucción, lo que sucedió en esta polémica si se lee desde la perspectiva propuesta que incluye algunos elementos de la filosofía del arte.

Pretendemos haber mostrado con esto que la historia de la crítica de arte en Colombia, aún en construcción, se enfrenta con el problema de remitir los procesos cambiantes del arte y las modificaciones en la práctica crítica a un modelo teórico que dé garantía tanto del respeto por el material original de los críticos, como del empleo de herramientas conceptuales adecuadas para su tratamiento. Hasta el momento, los intentos más relevantes provienen de la historia y la sociología,⁵⁹ las cuales han arrojado luces acerca del desarrollo del campo del arte en Colombia y han intentado periodizar los distintos momentos de la práctica en nuestro país. Sin embargo, las herramientas de análisis no suelen dar razón de los horizontes de comprensión en los que se mueven los discursos de los críticos. La constante remisión a los acontecimientos históricos y al despliegue de la historia del arte colombiano deja de lado la posibilidad de dotar de profundidad la revisión de la historia con las posibles colisiones conceptuales que en ella están presentes.

Desde este punto de vista, una historia de la recepción del trabajo de los artistas debe ir acompañada por una revisión constante del estado histórico de las teorías con base en las cuales podamos entender los múltiples potenciales de sentido que se encuentran en los escritos de los críticos colombianos. La discusión reciente en la filosofía analítica del arte (que remite en sus orígenes a Hume), acerca de las propiedades que debe reunir un objeto para ser obra de arte, ha permitido redescubrir en otros términos una discusión que de otra manera no pasaría de relato organizador. El caso de Andrés de Santa María es tan solo un ejemplo de las posibilidades teóricas

⁵⁹ Con autores como Álvaro Medina, María del Carmen Jaramillo y William López.

que se encuentran en el trasfondo de las modificaciones en la vida del arte colombiano. Seguramente podemos cambiar el nombre propio y colocar en su lugar otro cualquiera de nuestros artistas. Los resultados nos permitirían reescribir –en clave conceptual– el desarrollo de una actividad que atraviesa hoy una fase de profunda transformación. Este procedimiento no es aplicable tan solo al caso de los lectores históricos que hemos reconstruido en sus líneas más generales. En el siguiente y último capítulo de este escrito, se efectúa una revisión panorámica de los textos que fueron producidos por críticos colombianos con posterioridad a la partida de Andrés de Santa María del país y de los artículos publicados luego de su muerte hasta nuestros días. Como veremos, el interés de los críticos por dotar de antepasados relevantes a la historia del arte nacional los llevó a inventar un Santa María vivo en la tradición pictórica colombiana. Lo que realmente sucedió (al menos esto es constatable en las entrevistas y memorias de numerosos artistas colombianos), fue un olvido generalizado y público del pintor y una disolución de su influencia. Los críticos e historiadores han sido los únicos interesados en recomponer una historia de la que uno no encuentra huellas suficientes, al menos en la pintura posterior a Santa María. Revisaremos este asunto en el siguiente capítulo, a partir de una clasificación ofrecida por la estética de la recepción. Con esto cerraremos este escrito.

Capítulo 4

Andrés de Santa María y los críticos.

La recepción de una obra

Una constante en este escrito ha sido la afirmación central de la tesis de la estética de la recepción: las obras de arte, cuando son vistas como simples objetos, son tan solo cosas entre las cosas; cuando forman parte de una experiencia estética, o cuando una institución del “mundo del arte” las considera parte integrante, entonces devienen en obras. Esta es una tesis formulada, con las diferencias propias de cada teoría, por la fenomenología (especialmente por Heidegger e Ingarden, cuyas obras mencionamos en la bibliografía), la estética de la recepción, tanto en la versión inicial de Jausse como en la teoría del efecto de Iser, la *Historia social de la literatura y el arte* de Hauser) y la filosofía analítica del arte (Beardsley, Dickie, Davies, Danto).

Esta tesis tiene un fuerte poder inclusivo, como hemos explicado en los capítulos anteriores. Por una parte, aclara el hecho de que objetos previamente no considerados como arte puedan llegar a serlo (este sería el caso del famoso “Orinal” de Duchamp, o de las obras de Van Gogh, luego de su muerte). Por otra parte, nos da una razón para afirmar que los juicios acerca de una misma obra de arte o del conjunto de la producción de un artista pueden variar en el tiempo, en la medida en que se modifican las condiciones históricas y hermenéuticas en las que se producen enunciados acerca de las obras y en la medida en que cambian los horizontes de expectativas de los lectores.

Uno de los supuestos compartidos por las diversas teorías a las que hemos hecho mención, es que los enunciados acerca de las obras de arte constituyen la valencia pública de las obras. Cuando se trata de enunciados con valor pedagógico o explicativo, permiten al espectador no especialista entender las condiciones que rodean al arte, emitir juicios argumentados acerca de los artistas y “enriquecer” su experiencia del arte. Esta es la función de “mediación” que las teorías “clásicas”,

como la de Hauser, establecían para la crítica de arte como institución que media las relaciones entre obra de arte y receptor. Cuando los enunciados que conforman la valencia pública de las imágenes se encuentran en textos producidos por especialistas y específicamente dirigidos a lectores “informados”, suelen consagrar el valor histórico de una obra o de un artista y permiten entonces su inserción en la historia del arte. Es la función “institucional” de la crítica de arte como herramienta empleada por el historiador del arte.

Los críticos de arte, como hemos visto en los casos reconstruidos en los capítulos anteriores, son un grupo privilegiado en la tarea de producir enunciados acerca de las obras de arte. Pese a ser mano de obra barata,⁶⁰ su prestigio generalmente sirve para dotar de valor a los artistas que el crítico valora positivamente o para disminuir el valor de aquellos que critica reactivamente.⁶¹ No se trata, por lo tanto, de receptores “corrientes” del arte, son receptores socialmente relevantes.

En los capítulos anteriores hemos intentado analizar algunos enunciados producidos por los críticos como una de las posibilidades de reconstruir la recepción de la obra de un artista. Ante la imposibilidad de saber cómo han reaccionado todo tipo de receptores, la alternativa de estudiar al crítico ofrece la ventaja de contar con el material que va a ser reconstruido (los escritos publicados) y de establecer las variaciones en los juicios a medida que transcurre el tiempo, en el desarrollo de la “historia de los efectos”. Cada escrito acerca de un artista es uno de los posibles “efectos” en el proceso histórico de la comprensión del valor de su obra y siempre está disponible la posibilidad de estudiar todos los escritos como casos de recepción.

En este capítulo se cierra esta reconstrucción de los escritos producidos en torno a la obra de Andrés de Santa María presentando un panorama de la recepción de su obra en Colombia después de 1911, año de su partida definitiva hacia Bélgica, país en el que viviría hasta su muerte. Se trata de una aplicación de un aspecto del modelo de la estética de la recepción a la historia de la crítica del arte colombiano.

A partir de 1899 y durante más de un siglo, los críticos colombianos han producido escritos acerca de la obra del pintor bogotano. Estos van del encomio o

⁶⁰ Esta es una característica corriente y a primera vista paradójica de la crítica de arte. Generalmente, el crítico no es valorado como un profesional, está sujeto a las presiones de la orientación política del medio en el que escribe, al espacio que le brinda el medio de comunicación y a la tarea de consolidar su propio prestigio como crítico (al respecto ver Jurt, 1991).

⁶¹ No siempre acierta el crítico cuando juzga. Casos enormes de error como el del impresionismo, el fauvismo y en general todas las vanguardias que fueron rechazadas en principio por la crítica oficial, son temores que cobijan el trabajo de los críticos de arte en el siglo XX.

rechazo hecho por aficionados o cronistas no especializados, hasta la producción de monografías y textos razonados acerca de su obra y de las circunstancias biográficas, realizadas por especialistas en arte.⁶² En los capítulos anteriores se ha presentado una reconstrucción de los artículos producidos por los lectores históricos en el periodo 1899-1904. Ahora serán objeto de descripción los artículos, las notas, las monografías y los libros posteriores.

En varios de los escritos del siglo xx se ha creado la imagen de un pintor que representó un gesto transitorio de modernidad en los primeros años del siglo xx y que luego, aislado en su taller europeo, se dedicó a un trabajo reposado, que desarrolló un lenguaje propio, no muy al día con las tendencias de su tiempo. Las variaciones en los escritos de los críticos y las modificaciones más relevantes en la situación hermenéutica en la que se gestaron esos textos son una buena muestra de los diversos estadios y procesos que ha atravesado la historia de la crítica de arte en Colombia.

En este capítulo, con el fin de indicar la forma como se ha desarrollado el proceso de la crítica de arte en Colombia, ofreceremos un panorama de los resultados de la investigación que se ha desarrollado con respecto a la recepción de la obra de Andrés de Santa María en los últimos cien años. El modelo de la estética de la recepción se utiliza en este capítulo final con algunas modificaciones cuando se trata del caso colombiano. Indicaremos los “flujos” por los que ha atravesado el lenguaje de los críticos en torno a Santa María, esto complementa y da razón de algunos de los procesos desarrollados a partir de un marco comprensivo diferente al horizonte político o sociológico del que hemos afirmado ser hasta el momento la óptica privilegiada en la discusión en nuestro país. La idea central es que una lectura de las obras de arte que fortalezca su faz puramente estética y que encuentre los potenciales de sentido “estéticos”, complementa los demás acercamientos e impide la remisión de lo artístico a lo extraartístico cuando esta remisión resulte inadecuada.

⁶² Entre 1903 y 1988 hemos encontrado en desarrollo del proceso de investigación un total de 179 productos escritos cuyo tema central es Andrés de Santa María. De ellos son importantes, por presentar un tratamiento adecuado, o por ser noticias generales pero relevantes en términos históricos: catálogos (13), artículos en periódico nacional (56), artículos en revistas especializadas (8), artículos en revistas generales (28), libros (4), capítulos de libros (3). A estos deben sumarse notículas y escritos producidos por críticos de arte extranjeros (26).

4.1. El problema previo de la periodización de la historia de la crítica de arte en Colombia

Como se ha indicado *supra*, exceptuando el caso de la crítica literaria (Jiménez, 1992), no contamos con una historia general de la crítica de arte en nuestro país. Sin embargo, en los últimos años algunos investigadores han producido escritos acerca del tema. Se trata de textos muy documentados y que ofrecen una adecuada panorámica del asunto,⁶³ sin embargo, en ellos no se ha planteado una periodización del desarrollo de la crítica de arte en Colombia que sea generalmente aceptada por la comunidad de investigadores. El caso más citado es la propuesta de Carmen María Jaramillo. No es este el lugar indicado para proponer una nueva periodización (de hecho, tal tarea supone una investigación específicamente dirigida a proponer algo en este sentido); tan solo haremos referencia de manera muy general a las clasificaciones propuestas. En este panorama de la recepción de la obra de Santa María que se reconstruirá, se emplearán algunos cortes temporales que vienen dados por los mismos artículos escritos acerca del pintor en el último siglo, recopilados en el desarrollo de la investigación que condujo a este trabajo.

Debido a su carácter pionero y al hecho de haber sido escritos a mediados del siglo pasado, los textos de Giraldo Jaramillo (1954, 1955) clasificaron en dos grandes periodos a la crítica de arte en Colombia: el siglo XIX, que calificó como balbuceante y anecdótico, y el siglo XX, en el que propiamente surgiría la crítica en nuestro medio.

Esta división es demasiado “gruesa” y no atiende suficientemente, por ejemplo, a las posibilidades hermenéuticas resultantes de las modificaciones operadas en 1904, con ocasión de la “disputa del impresionismo” que hemos referido, cuando se produjeron los primeros ensayos de crítica en sentido fuerte en nuestro país. Tampoco ubica la figura de los primeros críticos artistas en el siglo XX, Cano o Roberto Pizano, como intentos de autorreflexión. No analiza las modificaciones que representó para el trabajo de los críticos la edición de revistas con contenido cultural como *Cromos*, en cuyas páginas escribió Gustavo Santos notas ilustradas acerca del

⁶³ Desde Giraldo Jaramillo (1954, 1955), Medina (1978), Rubiano (1975), Ponce de León (2004), López (2004, 2005), hasta Jaramillo (2004) y Lleras (2005), los escritos se han ocupado bien sea de momentos específicos o de la idea de una versión de conjunto a partir de la historia y la sociología del arte. Estos escritos prueban que la crítica de arte en Colombia se ha ejercido constantemente desde finales del siglo XIX y que se solidifica como una labor profesional en la segunda mitad del siglo XX. Muestran también que las variaciones en la producción artística nacional, en el proceso de inserción en las tendencias internacionales del arte, ha tenido un acompañamiento constante por parte de los críticos.

arte europeo y el arte nacional, o las primeras Lecturas Dominicales del diario *El Tiempo*. Sin embargo, es la primera clasificación con la que cuenta la reflexión acerca de la crítica en Colombia. Además, con un claro criterio de historiador, Giraldo (1954) recopiló materiales muy relevantes para los investigadores posteriores que nos permiten tener un acceso directo a fuentes documentales.

Alvaro Medina (1978) en *Procesos del arte en Colombia* ofrece una clasificación más minuciosa. Al periodizar la crítica, ubica dos momentos en el siglo XIX: antes y después de la Regeneración que da origen a la hegemonía conservadora. El punto de inflexión se fecha en 1886, año de la fundación de la Escuela de Bellas Artes. El siguiente periodo se opera, para el autor, durante la República Liberal y el cuarto periodo corresponde a los años cincuenta.

Carmen María Jaramillo Jiménez, en “Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia” (2004), propone una clasificación en seis periodos para la historia de la crítica de arte en Colombia: el primero se da en el tránsito entre el siglo XIX y el siglo XX y está dominado por el vínculo iglesia-Estado. El segundo periodo se opera en la década de los veinte, en la cual

artistas y críticos se sitúan todos del un mismo lado. Es decir, participan de un nacionalismo de corte costumbrista un tanto paradójico, en la medida que no apuesta por la ruptura como buscó hacerlo el muralismo mexicano en la misma década, sino que se apoya en la pintura más conservadora que se da en España en ese momento. (Jaramillo, 2004: 13)

El tercer periodo va de los años veinte hasta entrados los cuarenta: lo denomina “la generación americanista”. El cuarto periodo lo denomina Jaramillo “La transición”:

En el periodo comprendido entre 1946 y 1949 se produce una transición que será la puerta para la consolidación del arte moderno en Colombia. Es el momento en el que los artistas reconocidos comienzan a dar paso a una generación de relevo, compuesta por pintores y escultores como Alejandro Obregón, Enrique Grau, Eduardo Ramírez Villamizar, y Edgar Negret, entre otros. La crítica afina sus argumentos. (Jaramillo, 2004: 21)

El quinto periodo se da en los años cincuenta. Los años sesenta configuran el sexto y último momento del que se ocupa la autora. Son los años de las polémicas

en torno a los salones nacionales, de la maduración de los propios artistas que se insertan en lenguajes internacionales sin descuidar las características propias del arte nacional. Se fundan revistas especializadas en crítica de arte y se da el salto a los medios de comunicación en una escala antes y después desconocida en el país. La figura más sobresaliente es sin duda Marta Traba, pero no era la única. La crítica argentina se insertó en un medio artístico en pleno desarrollo hacia la internacionalización, con un grupo sólido de críticos profesionales que habían abierto el camino hacia la consolidación de la actividad en Colombia.

Para la parte final del siglo xx, Carolina Ponce de León (2004) ofrece la única aproximación a la posible clasificación de los periodos de la crítica de arte, si exceptuamos el intento de Beatriz González para la década de los ochenta. Ponce de León se ocupa del periodo comprendido entre 1974 y 1994. Clasifica por décadas en virtud de los rasgos más relevantes de la vida del arte nacional: críticos, artistas e instituciones (galerías, museos, revistas).

En principio parecería que una clasificación cuyo criterio es la división en decenios falla, porque generalmente las prácticas no obedecen al calendario, sino que poseen dinámicas internas propias. Esto no resta relevancia al escrito de Ponce, tan solo define las posibilidades de tomarlo como punto de referencia para la reconstrucción de la historia de los efectos de cualquier artista. Lo que resulta destacable para este tipo de reconstrucciones es que cumplen con una función diagnóstica acerca de su propio tiempo que recoge de alguna manera “en caliente” los hechos históricamente más relevantes.

Sin embargo, como se ha anotado, estas posibles clasificaciones no son suficientes tomando en consideración al material que analizan. Por esta razón, en esta parte final se propone una reconstrucción que parte del material mismo objeto de estudio al que se le aplica una estrategia reconstructiva que proviene de la estética de la recepción.

4.2. Propuesta de aplicación de un modelo alternativo de comprensión proveniente de la estética de la recepción: el caso de Andrés de Santa María

Lo que se propone a continuación es un experimento: se trata de adaptar al caso de un pintor colombiano un procedimiento de la estética de la recepción.⁶⁴ Como se

⁶⁴ Al menos en el sentido en que Jauss (1982) formuló las siete tesis en el manifiesto *La historia de la literatura como desafío a la teoría literaria*.

ha indicado varias veces en este escrito, esta es una teoría originalmente pensada para el análisis de la historia de los efectos de los textos literarios, pero su aplicación a las obras de arte plásticas es plausible. En cortes temporales establecidos por el investigador, la estética de la recepción rastrea las diferentes reacciones de los diferentes tipos de lectores que se enfrentan con un texto literario, estudia las diversas formas de la recepción e intenta comprender las variaciones en las interpretaciones como modificaciones del material estético en la experiencia del lector. En esto comparte un supuesto con la hermenéutica de Gadamer: orientar los actos de interpretación hacia el objeto, haciendo presentes los prejuicios del propio investigador.

Dicho en otras palabras, se trata de establecer un diálogo con la forma como se ha leído una obra de arte en un cierto periodo de tiempo, distinguiendo el horizonte de expectativas del pasado con respecto al horizonte de expectativas del presente del investigador. Solo respetando este principio la obra de arte es observada desde su alteridad radical y no incorporada abusivamente en flujos explicativos que no se corresponden con la valencia estética de la obra misma. Por lo tanto, categorías estáticas como “periodo”, “estilo” o “escuela” pese a su valor descriptivo, son deficitarias para entender el sentido de las obras de arte, deben ser entendidas como términos dinámicos, con fronteras no muy bien establecidas (por ejemplo: ¿cuándo una obra deja de ser impresionista y se convierte en expresionista o en “expresionista sui géneris” como ocurre con Santa María?). Se trata de activar los presupuestos de las diferentes etapas en la lectura de la obra de un autor no como clasificadores externos al hecho mismo, sino como expresiones del valor que una obra va mostrando a través de las múltiples lecturas que de ella se hacen.

Para realizar este experimento se deben reconstruir las lecturas que han operado de un material plástico los diversos tipos de lectores reconocidos por la estética de la recepción: ya lo hemos hecho en los primeros capítulos de este escrito con los lectores contemporáneos a la producción de la obra, o “lectores históricos”, quienes comparten de alguna manera el horizonte de expectativas del autor, al menos en cuanto horizonte histórico de expectativas.

Luego está el caso de las lecturas retrospectivas que introducen evaluaciones del material plástico: se trata de los “lectores informados”. Para nuestro experimento son los críticos de arte en cuanto sujetos que conocen tanto los aspectos técnicos de ejecución de una obra como las estrategias de clasificación de la misma en los términos usualmente empleados en la historia del arte. Remiten el material a principios teóricos (marcos comprensivos empleados por el crítico) y eventualmente

descubren posibilidades de interpretación que pasaban desapercibidos para el lector histórico.

Por último, están las lecturas históricas. El primado hermenéutico de la distancia en el tiempo se constituye aquí en la guía de la lectura. Entre mayor sea el tiempo que haya transcurrido entre la producción de una obra y su lectura por parte de intérpretes posteriores en el tiempo, la acumulación de los efectos producidos por lectores anteriores, que conforma la historia de los efectos, permite que potenciales de sentido presentes en las obras salgan a la luz en combinaciones novedosas que encuentran en la obra cada vez mayores posibilidades de interpretación.

En términos de Jauss (1982a: 139 ss.), se trata de la aplicación al análisis de las obras de arte plásticas de las tres etapas del proceso de interpretación que permiten hacer una lectura de la recepción de una obra.

Primera etapa: lectura estéticamente perceptual. Se trata de las evaluaciones “estéticas” del material plástico, desprovistas en principio de teoría. Para nuestro caso son las primeras recepciones de la obra de Santa María en los críticos de finales del siglo XIX y principios del XX.

Segunda etapa: lectura retrospectivamente interpretativa. Se trata de la segunda lectura de un texto literario o de las evaluaciones posteriores en la historia a la producción del texto. Nosotros la emplearemos como índice de las lecturas que se hicieron de la obra del pintor bogotano desde su retorno a Europa en 1911 hasta los años posteriores a su muerte (1945).

Tercera etapa: lectura histórica. Aquella que se hace cargo de todas las lecturas anteriores e intenta entender en medio de las variaciones el verdadero valor de una obra. Es el caso del investigador que propone su propia perspectiva sobre el asunto.

Debe tenerse en cuenta que esta clasificación en tipos de lectura es artificial, se trata de un recurso que se emplea como modelo posible de estudiar la recepción de una obra específica y refleja la división hermenéutica en los tres momentos de la comprensión: *intelligere, interpretare* y *applicare*.

4.2.1. La lectura estéticamente perceptual (de 1893 a 1910)

Se trata de las primeras recepciones de la obra de Andrés de Santa María en Colombia que hemos reseñado en los capítulos 1 y 2 de esta monografía. Como sabemos, el caso de este pintor bogotano es peculiar. En efecto, ya desde su primera exposición en público, su obra representa una novedad radical que rompe con el horizonte de expectativas de los críticos de su época. Si el horizonte de expectativas, como hemos indicado *supra*, es el conjunto de saberes, creencias y opiniones compartidas por el

público de una época, a partir del cual capta los potenciales de sentido de las obras de arte que observa, hemos de calificar como “académico” el horizonte de los lectores de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. En Colombia se practicó en esta época un arte totalmente académico, los pintores reconocidos a los que hicimos mención en los capítulos 2 y 3 (Epifanio Garay y Ricardo Acebedo Bernal, principalmente) operaban en medio de un público que pedía de ellos retratos, escenas bíblicas y cuadros de devoción. Es probable que estos pintores y otros de este periodo tuvieran veleidades modernas, pero sus cuadros no las expresaron –excepto en unos pocos casos–.

Para el lector actual la pintura de Santa María es un ejemplo de una forma de practicar el oficio que ofrece características estéticas resaltables, pero que no es en nada novedosa con respecto al arte producido por artistas con formación europea contemporáneos al colombiano. Para los lectores históricos colombianos fue una oferta novedosa y revolucionaria en cierto sentido. Al haber recibido su formación en Europa (donde vivió y estudió desde 1862 hasta 1893), el lenguaje de su obra no podía ser captado con base en el horizonte nacional de expectativas de la época. Para la estética de la recepción es muy importante el surgimiento de obras novedosas; al plantear dificultades con respecto al horizonte de expectativas, producen modificaciones en el mismo, incluso permiten apreciar adecuadamente al arte anterior, como ha indicado Bürger en la *Teoría de las vanguardias*.

Esto lo podemos rastrear en el caso del pintor bogotano. La conclusión del primer capítulo de este escrito era que el horizonte de expectativas de los críticos no alcanzaba a captar estas obras que hablaban un lenguaje no académico. Tan solo en 1904 se produce un giro radical. Del enmudecimiento anterior pasamos a la producción de textos sobre el pintor en el marco de lo que se conoce como la “disputa sobre el impresionismo”, que hemos interpretado como la puesta en ejecución de principios relevantes de la estética de la modernidad.

Como vimos, los lectores históricos se enfrentaron entre sí con base en dos alternativas: por una parte, los lectores que defendían el horizonte de expectativas estático de la Academia intentaron remitir las posibilidades de la obra de Santa María al lenguaje preestablecido de los aspectos formales académicos (Grillo, 1904; Hinestrosa Daza, 1904), especialmente alrededor de las ideas de parecido, dibujo y emoción. Por otra parte, Sanín Cano (1904) intentó hacer justicia a la novedad que representaba la obra de Santa María y mostró por medio de su escrito la necesidad de modificar el horizonte de expectativas: se trataba de ampliar el valor de los términos usuales, incorporar estrategias novedosas para poder comprender esta obra y, sobre todo, defender el valor del arte moderno enfrentado al arte académico.

Pese a la existencia de otros textos en este periodo (de los que son destacables los escritos por Cano (1903) y Acebedo (1905),⁶⁵ la disputa sobre el impresionismo es un ejemplo contundente de la forma como obras de arte no fácilmente clasificables en el lenguaje de época remiten a modificaciones en el ejercicio de la práctica.

4.2.2. Las lecturas retrospectivamente interpretativas (1911-1947)

Andrés de Santa María abandonó el país en 1911, junto con él viajaron casi la totalidad de obras que pintó en Colombia, exceptuando unos cuantos retratos que permanecieron en algunas residencias de miembros de la “sociedad” bogotana. Pese a haber producido la primera discusión teóricamente interesante en el terreno de la crítica de arte colombiana, los artículos producidos acerca de él se centraron entre 1908 y 1910 en combatir su tarea como director de la Escuela de Bellas Artes. No representan nada relevante como casos de recepción, porque no tratan de la obra, sino de simples circunstancias externas cuyo trasfondo político ha reconstruido Medina (1978).

En las primeras décadas del siglo xx, el “mundo del arte” colombiano, esto es, el conjunto de instituciones e instancias de legitimación académicas y oficiales que conforman un “ambiente” que permite entender las obras de arte, derivó decididamente hacia el influjo del arte español como adecuado para el país. Medina (1978) ha descrito de manera adecuada este periodo de la “españolización” y luego el surgimiento de los Bachués y del trabajo de artistas como Hena Rodríguez, Días Vargas, etc. Jaramillo (2004) ha llamado a este periodo “generación americanista”. El nombre de Santa María no aparece en los artículos consultados en este periodo.

Es hasta 1932 que encontramos publicado un artículo de Duque Uribe (1932) que proviene originalmente de una conferencia en la Academia Colombiana de Bellas Artes, luego resumido y publicado por *Cromos*. Se trata de un caso de lectura

⁶⁵ Otro ejemplo de la nueva forma que adquiría el lenguaje de los críticos lo encontramos en una nota dividida en dos partes que se publicó en *El Tiempo*, No. 645, mayo 28 de 1904, en la que se efectúa una revisión formal de las *Lavanderas del Sena*. Resulta curioso que la evidente desproporción del brazo de la primera lavandera a la derecha en el cuadro sea vista como una ventaja: “A la izquierda de ella un gran lienzo representa un bote convertido en casa de lavado (París). La manera como están colocadas las figuras, casi una tras otra, formando, enfrente el espectador, dos filas apenas ligeramente oblicuas, denota la audacia del artista. Allí, á un inexperto hubiera sido casi imposible resolver tal problema de perspectiva: tantos y tan inmediatamente los planos. Aquí aparece como elemento nuevo el desnudo. Esos brazos denuncian el paciente estudio que el autor ha hecho del cuerpo humano, en países donde no es difícil, como entre nosotros, encontrar modelos bellos que se presten a póser. Nada de aquellos músculos acusados con tanto vigor que parecen intentar romper la piel; fruto de una preocupación anatómica que suelen extraviar á no pocos”.

retrospectivamente interpretativa y que revela un hecho central para comprender una tesis: para el autor, la obra de Santa María se impone a pesar del profundo desconocimiento y del alejamiento radical que el público colombiano experimenta con ella. Desde este punto de vista, Duque constata que no hay una real influencia del pintor, que no es un conocido en círculos diferentes a los de los mandarines del arte nacional y, agregamos nosotros, por estas mismas razones se puede afirmar que Santa María es un producto de sus lectores, desde los lectores históricos hasta los críticos e historiadores del arte como lectores informados. Esto es, de aquellos que participan en la escritura de la historia del arte en Colombia y que estuvieron interesados en dotar de un pasado a una tradición que se había movido a saltos, sin mayor continuidad.

Marta Traba (1965) ha indicado que lo que unía los siglos XVII y XIX eran los pintores no oficiales, las pequeñas contribuciones de los artesanos y la imaginaria, a duras penas reflejada en algunos casos, antes que una pintura nacional académica casi inexistente. La situación a finales de siglo XIX no era mejor para la crítica argentina:

La pintura de fin de siglo es toda para álbum; el paisaje, la historia y el retrato deben pasarse como las páginas de un álbum que invade la polilla. En este interregno en que Colombia huele a provincia tardía, no hay estilo alguno: el manierismo y la academia no son estilos, son apenas posturas artesanales. La quietud de estas décadas finales del siglo pasado y de las primeras del siglo XX es tan total, que resulta doblemente tempestuosa la aparición de Andrés de Santa María. (Traba, 1965: 692-693)

Esta tempestuosidad es un signo de discontinuidad, de no entroncamiento orgánico con el recorrido “normal” del arte colombiano, que de alguna manera estuvo siempre sujeto a instancias políticas. Es el carácter “intempestivo” de Santa María el que lo hace interesante a los ojos del crítico, es un mojón que resaltar, una excepción en una historia más bien mediocre. Por estas mismas razones, afirmamos que se trata de un invento de los críticos, de un punto de referencia con el que la historia del arte nacional, alimentada por los críticos, adquiere solidez, peso, “europeidad” o internacionalización forzada. En nuestra opinión no es tan relevante que haya una excepción, lo relevante es la influencia real que una excepción genere en el arte que le suceda históricamente. En el arte, que es aquello que hacen los artistas, y no en el arte descrito e historiado, que es aquello que hacen los críticos.

En el mismo año 1932 en que la revista *Cromos* publicó el resumen de Duque Uribe, también publicó: un libro de Luis Alberto Acuña sobre la escultura colonial; textos sobre los pintores Salas Vega (Montoya, 1932), Pepa y Mercedes de la Cruz (E. C., 1932); una notícula intrascendente sobre Rómulo Rozo; una presentación de Hena Rodríguez (Nájera Castillo, 1932); una crónica sobre la exposición de la pintora Restrepo de Hollmann (A. A. M., 1932); sobre Juan Carlos Osorio (de Oviedo, 1932) y los dibujos de Enrique Gómez Campuzano (El caballero Duende, 1932), sin mencionar al menos veintitrés notículas sobre arte desperdigadas en los números de ese año. El artículo sobre Santa María además de ser superficial y literaturizador del acontecimiento plástico, seguramente no tuvo eco, al menos no hemos ubicado referencias en otras publicaciones de la época.

Sin embargo, con un tono nada curioso para aquella época, que hoy nos suena molesto, la editorial de la revista *Cromos* publicó en 1933 un libro sobre la familia del pintor Santa María (Rivas, 1933): se trata de un folletín de veintinueve páginas que aclara los orígenes españoles de la familia y luego describe minuciosamente el árbol familiar. No merece ningún comentario por extraestético, tan solo indica algo acerca del ambiente de la época, del deseo colombiano por dotar de “abolengo” hasta a sus artistas, no sobre las obras de arte.

Exceptuando una sola brevísima mención en un discurso que Daniel Samper Ortega presentara acerca de la historia de la Escuela de Bellas Artes, este periodo es de total silencio sobre el trabajo de Santa María, quien continúa con vida y produciendo la obra de su último periodo, totalmente empastada y resaltando tanto las propiedades matéricas del óleo como las del color.

Seis años después, en 1938, Gabriel Giraldo Jaramillo publicó un artículo en *Cromos* que buscaba, nuevamente, ser *justa reivindicación del olvido en que se le ha tenido y de la casi absoluta ignorancia que existe sobre su interesante personalidad y su valiosa producción* (Giraldo, 1938: 14): la interpretación gravita en presentar a Santa María como un impresionista, lo cual llama la atención, porque, como hemos visto, el grueso error no lo habían cometido del todo ni siquiera los lectores históricos de 1904. Posteriormente, Giraldo (1948) publicó un resumen de su artículo como capítulo de un libro.

Para terminar con la recepción de la obra del pintor en este periodo, debemos señalar que la fecha de su muerte no mereció ni siquiera una nota en ninguno de los periódicos bogotanos de la época. Otros dos artículos, bastante deficientes, se publicaron luego de la muerte del pintor, uno por Grillo (1945), uno de los sobrevivientes de la disputa del impresionismo en 1904. En este artículo el autor se refiere

nuevamente al error de haber calificado al pintor bogotano como impresionista. Ahora, habiendo visitado los museos y visto las obras de Manet, la pluma de Grillo no nos puede explicar claramente qué es el impresionismo, pero sí nos puede indicar los rasgos más relevantes de su propia experiencia personal; la irrelevancia del artículo y su carácter estático en términos estilísticos revela que las modificaciones en las interpretaciones de las obras de arte que surgen como consecuencia de la sedimentación de la historia de los efectos, no necesariamente afectan también a los críticos de arte. El otro artículo es una notícula de la revista *Semana* (1947), que es una reconstrucción apretada de asuntos biográficos y lugares comunes.

En síntesis, este periodo de 1911 a 1947 es retrospectivamente evaluativo y no muy rico ni numeroso; en términos de recepción, se trata del intento por construir mecánicamente un nombre en una inexistente historia del arte colombiano, para un pintor que no ha participado sino tan solo transitoriamente de los procesos.

Sin embargo, hay que señalar dos asuntos que tienen que ver con este periodo de la vida de Santa María y que contribuirán a que críticos posteriores encumbren el nombre del artista, ya que previamente su recepción había sido buena entre el público europeo. Se trata de las exposiciones de 1936 en Bruselas y de 1937 en Londres y Bruselas. Para la exposición de 1936, el 15 de marzo Hubert Coleye en la sección “La vie artistique” de la *Revue Generale* se refirió elogiosamente al “descubrimiento” de este artista, del que resalta la modestia y lo continuo del trabajo. En una tendencia corriente en la crítica europea del periodo, Coleye (1936: 363-364) formuló un largo repertorio de artistas con los que se podía hermanar o encontrar influencias en la obra de Santa María. Con ocasión de la exposición de 1937, André de Ridder, crítico de arte belga, escribió un texto sobre Santa María del cual hicieron mención los críticos e historiadores del arte colombianos cuando se trató de defender su maestría.

En Colombia hubo un largo interregno en la producción de escritos acerca del pintor, pese a la exposición que organizó el Ministerio de Educación con ocasión de la Conferencia Panamericana en 1949, lo que tan solo dio lugar a dos escritos cortos de Luis Alberto Acuña (1949) y Walter Engel (1949). A partir de ese año, tan solo hasta 1960 volvemos a encontrar un artículo,⁶⁶ entonces a propósito de los cien años del nacimiento del pintor, escrito por Marta Traba (1960) en la revista *Plástica*, fundada y dirigida por una de las primeras artistas abstractas colombianas: Judith Márquez. Este artículo inaugura la tercera fase que hemos propuesto

⁶⁶ Eventualmente, esto pueda deberse a un déficit de esta investigación en búsqueda de fuentes.

en seguimiento de nuestro “modelo”. Debe anotarse que este periodo largo de las décadas de los cuarenta y los cincuenta modificó radicalmente el horizonte de expectativas en la construcción de la historia del arte colombiano y, por lo tanto, en la situación hermenéutica con respecto a Andrés de Santa María. En la década de los treinta Luis Alberto Acuña y Giraldo Jaramillo escribieron los primeros textos sobre arte colonial, los cuales permitieron posteriormente la redacción de una primera historia del arte en Colombia (Giraldo Jaramillo, 1948). Es claro que un escrito de este tipo opera como marco de referencia hermenéutico, altera y organiza los escritos anteriores e impone un punto de referencia para los críticos, historiadores del arte y escritores posteriores.

En el caso colombiano, la llegada o influencia de críticos extranjeros (Walter Engel, Casimiro Eiger, Ors Capdequí, Eugenio D’Ors) y la progresiva profesionalización de críticos e historiadores nacionales (Luis Vidales, Luis Alberto Acuña, Gabriel Giraldo Jaramillo), junto con el surgimiento de artistas con influencias de los movimientos contemporáneos europeos de la abstracción, el expresionismo y las vanguardias que relevaban a la generación influenciada por el muralismo mexicano –de Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo, Débora Arango y Carlos Correa, a Edgar Negret y posteriormente la generación de los grandes nombres del arte colombiano–, modificaron la situación histórica y la situación hermenéutica. La tarea para los críticos era, de alguna manera, contar una historia en la que estos nombres ocuparan orgánicamente un lugar. De esto se encargarán las lecturas históricas, que son posibles en la medida en que las lecturas retrospectivas ampliaron el horizonte.

4.2.3. Las lecturas históricas (1960-2002)

En 1960 Marta Traba publicó dos artículos cortos acerca de Santa María.⁶⁷ En ambos enlazó inmediatamente al pintor con la generación de pintores del año en el que escribió el artículo. Como parte de una estrategia usual en la autora, todo gesto de modernidad plástica colombiana es comprensible tan solo en la medida en que se pueda vincular con el trabajo de la generación de artistas colombianos de su época. Este es un hecho fundamental para la historia de los efectos: se opera una modificación radical del horizonte de expectativas. En la lectura de Marta Traba, Santa María es visto como un colega de los contemporáneos, no como parte de una tradición. Esta perspectiva será defendida también por la crítica en la *Historia abierta del arte*

⁶⁷ La crítica argentina suprime por primera vez la separación en el apellido del autor, de ahora en adelante en las críticas leeremos indistintamente Santa María o Santamaría.

colombiano. Esto implica una actualización en términos históricos de los trabajos del artista y una relectura de su función en la historia del arte colombiano y de su posible clasificación en alguna escuela. La crítica argentina defenderá la tesis de un flujo en la producción del pintor bogotano: de influenciado por el impresionismo a influenciado por el expresionismo, y de ahí a ser considerado un expresionista *sui generis*.

¿Qué explica esta modificación en el horizonte? La construcción de la historia del arte colombiano, que había iniciado apenas una década antes, como hemos mencionado. En este sentido, la situación histórica del arte nacional (con la figura de los primeros artistas que se integrarán orgánicamente al circuito internacional del arte) permite ahora escribir un relato ordenado de los hechos artísticos. En este horizonte, la lectura histórica va a ser el elemento central que reúna los escritos producidos a lo largo de esos cuarenta años, situación histórica que deviene situación hermenéutica.

Un claro ejemplo de lectura histórica evaluativa es el artículo que escribió Eugenio Barney Cabrera (1968), en el que explora las causas del prestigio de las obras de Santa María, “causas que en último lugar se relacionan con la calidad de su obra artística” (1968: 1). Para este autor el pintor no es el maestro que elevan algunos, sino un pintor sujeto tan solo a los mandatos de su propio temperamento no revolucionario y que permanece fiel a su forma de trabajar el material durante toda su vida, inmune a las influencias del arte de su tiempo. Las pruebas de Barney Cabrera son copiosas: muestra cómo los artistas europeos que influyeron su obra habían muerto hacía muchos años, indica los rasgos provincianos de Bogotá en la época en la que el pintor se instaló transitoriamente en Colombia y evalúa el plegamiento del pintor al lenguaje relamido de la Academia. Además, indica que es el hecho de pertenecer a la élite bogotana y provenir de Europa aquello que explica que su obra sea tan alabada, no sus virtudes como pintor. “Son, pues, más de sesenta años de prestigio y fama, pero también más de sesenta años de ignorar al hombre y de malentender su obra” (Barney Cabrera, 1968: 23).

La de Barney Cabrera no es tan solo de una lectura histórica, va acompañada por una seria reflexión acerca de la obra. En 1970 el artículo de dos años atrás se incorpora en el libro del mismo autor *Temas para la historia del arte en Colombia*. En las apostillas Barney Cabrera no solo se reafirma en su lectura, sino que concluye:

Del análisis de toda la obra de Santa María resulta que, si se considera su larga trayectoria vital (85 años), fue muy reducida su producción artística (aproximadamente 130 obras) y aún más reducida, absolutamente mínima, la obra de

buena calidad (no más de 10 cuadros); pero aún esta obra no alcanza, en ningún caso, condiciones de excelente en cuanto a significación creadora o a densidad estética personal. Parece que Santa María como pintor aficionado, nunca se enfrentó a problemas de entidad ni se propuso vivir en ambiente artístico ni en el cultural de la época. (Barney Cabrea, 1970: 186)

Mucho más condescendiente se muestra Barney Cabrera, sin embargo, en el catálogo de la exposición dedicada a Santa María en 1971, para la que escribe los comentarios en compañía de Germán Rubiano Caballero. La razón es evidente, sería extraño que en un catálogo se denostara al artista que expone.

En 1978 se produjo la primera monografía enteramente dedicada al artista. Se trata del libro de Eduardo Serrano, en el que se describe desde las circunstancias biográficas hasta los procesos y momentos de la obra de Santa María. Interesado en mostrar una imagen positiva del artista, Serrano lo enlaza con la historia del arte nacional en la que lo considera una individualidad no suficientemente comprendida y evalúa de manera positiva su influjo en el arte nacional. En la década de los ochenta Serrano (1988) editará un nuevo texto sobre el pintor, con correcciones a algunos datos y una mayor extensión. La variación en la situación hermenéutica es determinante: a partir de los setenta, una serie de instituciones culturales había empezado a editar monografías sobre artistas colombianos. Aunque de irregular calidad, simultáneamente se realizaron exposiciones de artistas del pasado y periodos específicos del arte colombiano.

Esto revela un hecho fundamental para el modelo de recepción de un autor: en la medida en que se incrementa la distancia histórica, tienen cabida evaluaciones de carácter global sobre una obra o sobre un artista, ya que el horizonte de expectativas, que se va ampliando cada vez más al modificarse la situación histórica, permite reapropiaciones de lo antiguo en términos de la nueva situación. Es por esto que las lecturas históricas de la obra del pintor bogotano gravitan en torno a dos ejes de interpretación: un eje reactivo, que lee el trabajo como insular, desafortunado en términos de calidad plástica (es el caso de Barney Cabrera que hemos señalado y también el de Mario Rivero), y un eje positivo, que lee el mismo material de manera completamente contraria: es un gran pintor, con una fuerte influencia en la historia del arte colombiano, se apropia de aquellos momentos de la historia del arte que se avienen con su espíritu creativo.

La tensión entre las dos posturas se disuelve pronto como resultado de una mediación institucional, con ocasión de las exposiciones de 1985 (Museo Marmottan,

París, Museo Nacional, Colombia): se defiende el eje positivo que hemos mencionado. María Margarita García, con ocasión de la exposición en la Biblioteca Luis Ángel Arango en 1989, se refirió de esta manera a la tensión de la cual hablamos:

Aunque no se trata de una exposición cronológica, en ella pueden advertirse tanto sus obras más importantes como muchos de sus trabajos menores y algunos cargados de dramatismo. Es, en resumen, una excelente oportunidad de apreciar el conjunto de un hombre que no se ha apreciado cabalmente en Colombia, porque mientras unos lo alaban exageradamente, otros lo critican con pasión. Tal vez Santa María esté en el término medio. Y esta exposición puede demostrarlo. (1989: 19)

El título con el que Ana María Escallón titula su presentación de la exposición de 1989 es indicativo del estado de cosas: “Santa María buen pintor, pero...”. Con un tono reposado, la autora evita tomar partido por el pintor y acusa los mismos rasgos que hemos venido repitiendo como elementos comunes para este periodo de la recepción: el carácter insular del pintor, su alejamiento con respecto a las tendencias de su tiempo y la evaluación de su función en la historia del arte colombiano.

El ensanchamiento del horizonte de expectativas, que produce modificaciones en la situación hermenéutica del periodo, se refleja no solo en la forma como se evalúa el arte del presente del tiempo en que se escribe, por parte de nuevos lectores históricos que son simultáneamente lectores informados, sino también cuando con los ojos del presente que juzga se interpretan y releen los hechos del pasado.

Faltaba todavía un rasgo para que pudiéramos completar la “lectura histórica”: entre mayor es la distancia en el tiempo, mayores son las oportunidades para hacer correcciones en los datos, lugares y demás minucias. Si un nuevo autor desea que su texto esté en el mismo nivel que aquellos de sus colegas de oficio, el nivel de erudición resultante de la acumulación de la historia de los efectos sobredetermina el número mínimo de lecturas que debe tener en cuenta a la hora de escribir. De hecho, las diferencias más notables entre las dos obras sobre el pintor que publicara Eduardo Serrano tienen que ver con una mejor datación de las obras y con el acceso a un archivo mayor acerca del pintor.

Cabe anotar que las hijas del pintor tenían en sus casas, y no siempre en el mejor estado, los cuadros que se trajeron a Bogotá con motivo tanto de la exposición de 1989 como de la exposición de 1991: “Nuevos testimonios, nueva visión”. Complementando la lectura histórica, notas breves con entrevistas a sus hijas (ahora

miembros de la baja nobleza europea en virtud de sus matrimonios) serán publicadas en los diarios colombianos. Todo esto colabora en la creación de la imagen del pintor como parte de la historia del arte colombiano.

El horizonte histórico así ampliado permitió que la recepción de Santa María se fuera haciendo cada vez más minuciosa; las interpretaciones acerca de los periodos de la producción del pintor se especializaron cada vez más. En el catálogo a la exposición de 1989 Ponce de León presenta su propia clasificación, que complementa la ideada por Barney Cabrera años antes. Posteriormente, Beatriz González (1998), desarrollando una intuición que Marta Traba había expresado en la *Historia abierta del arte colombiano* (en la que conjuntaba el trabajo de Santa María con el de Figari y Reverón), y en otros artículos, y como parte de la organización de la exposición *Andrés de Santa María un precursor solitario*, ensaya en el catálogo una nueva periodización de la obra del artista y aclara errores de datos presentes en la obra de Serrano de 1988.

El recorrido de la recepción de la obra de Santa María en estos últimos ejemplos podría indicar que en fases históricamente avanzadas de la recepción de la obra de un autor, esto es, en fases en las que la historia de los efectos es voluminosa y configura un corpus adecuado de lecturas históricas, el papel de los escritos críticos en los diferentes medios de comunicación es funcional al estado de la recepción. Esto es, si comparamos las condiciones iniciales en 1904, tenemos artículos en prensa que presentan una lectura analítica del autor así como artículos que critican su obra (estos últimos, generalmente andan muy descaminados y sus autores suelen ser improvisadores en cuestiones artísticas). Estos escritos son complementados por los artículos en revistas especializadas, en los que se evalúa teóricamente la relevancia y la calidad de las obras. Recordemos que este es el escenario en el primer público o lectores históricos.

Para finales del siglo XX, con una vasta acumulación de efectos alrededor de la obra de Santa María, en un medio artístico que ha conquistado un campo propio y en medio de una serie de transformaciones en la institución arte que la diferencian radicalmente de su antepasado decimonónico, la producción de conocimiento acerca de la obra del pintor se produce en los catálogos de las exposiciones. Forma parte de los escritos de los curadores (que ejercen también eventualmente como críticos). La prensa se hace eco de estos acontecimientos, compartiendo generalmente el criterio que ha llevado al curador a sentar su postura interpretativa en el catálogo. Tan solo en contadas ocasiones toma distancia con respecto al veredicto de los mandarines.

Incluso un crítico generalmente mordaz y cáustico con respecto al pasado del arte colombiano como José Hernán Aguilar (1989) escribe en una crónica en *El Tiempo*: “Más que una revisión, la exhibición de Andrés de Santa María en la sala de exposiciones de la Biblioteca ‘Luis Ángel Arango’, es una confirmación de su inmenso talento pictórico, de su segura vocación modernista, y de una originalidad que se ha visto opacada por una errada cuadrícula histórica”. Aguilar continúa con el procedimiento habitual de los escritores sobre arte en Colombia: busca afanosamente la escuela en la que pueda ubicar al pintor bogotano. Le sucede lo mismo que a los demás: tiene que dar *tours de force* a las clasificaciones usuales en términos de historia del arte para que el artista encaje en alguna. Esto lo lleva a afirmar:

Tal vez el mayor problema con Santa María es que su estilo se sitúa entre y más allá de las escuelas artísticas tradicionales en la historia del arte del siglo XX. Otro problema radica en que muchos estudiosos miran primero las gavetas de la clasificación histórica y luego miran las pinturas (¡si es que lo hacen!).

Este caso de la recepción del pintor bogotano Andrés de Santa María nos indica una modificación radical en el papel de evaluación que cumple la crítica de arte en cuanto conjunto de escritos puestos en circulación en momentos diferentes en la lectura de la obra de un pintor. Es con la acumulación de los efectos que se modifica la función y el alcance de la crítica de arte. Si en principio, en la fase de la lectura estéticamente perceptual, el crítico acerca la obra al espectador (esta es la vieja lectura de Hauser), en las fases posteriores especializa la estrategia de “acercamiento” o mediación. La situación hermenéutica cambiante ocasiona modificaciones concomitantes en la función y en el ejercicio de la crítica.

Estos son los hechos más sobresalientes en la recepción del pintor en Colombia. La lectura histórica de este último periodo manifiesta dos potenciales: por una parte, en cuanto lectura de la calidad de la obra, gravita en torno a las dos posturas que hemos encontrado. En lo que tiene que ver con el horizonte de expectativas, podemos notar que las discusiones en torno a la obra del pintor no dependen de una posible periodización del trabajo de los críticos, sino de los nuevos potenciales semánticos que se encuentran en la obra cuando es leída interesadamente por sus intérpretes. Lo que no podemos asegurar es que tantos esfuerzos por parte de los escritores hayan servido para desenredar los entuertos tradicionales, la imagen generalizada entre los pocos que reconocen el nombre propio del autor es la de un pintor impresionista.

Una posible explicación de este hecho radica en la posibilidad de leer los cambios en los horizontes de expectativas como simples modificaciones autorreferenciales en el trabajo de los críticos que no guardan relación real con la forma como el público interesado en arte percibe la historia del arte nacional. Pareciera que la autorreferencialidad del mundo del arte, su carácter de institución de mandarines y su desconexión con respecto a las esferas extraartísticas impidiera que se ofrecieran al menos versiones ampliamente compartidas con respecto a los pocos artistas colombianos antiguos que son identificables.

A lo largo de este escrito hemos tratado de mostrar que si se lleva a cabo una lectura desde aspectos de la filosofía y se aplica al estudio de la recepción del artista en el discurso de los críticos, entonces se indica una vía posible de análisis que puede ser una herramienta para ubicar los desarrollos de la crítica de arte en nuestro país, que puede eventualmente ser empleada en otros medios. Intentamos dar algunas razones que permiten aclarar aspectos del desarrollo de la institución crítica de arte, a la luz de reconstrucción de las modificaciones en la recepción de una obra desde categorías filosóficas. Quizás debería repetirse este experimento con otros artistas y desde perspectivas reconstructivas diferentes a la estética de la recepción. Sería una forma de aclarar desde la filosofía los móviles internos de una actividad que es elemento fundamental del mundo del arte.

Bibliografía

- A. A. M. (1932). “Los paisajes de la señora Restrepo de Hollmann”, en: *Cromos*, No. 820, julio 26, Bogotá.
- Acebedo, Bernal, Ricardo (1905). “Don Andrés de Santa María. Pintor bogotano”, en: *Colombia Artística*, No. 5, octubre 17, Bogotá.
- Acha, Juan (1992). *Crítica del arte. Teoría y práctica*. México: Trillas.
- Acuña, Luis Alberto (1949). “La personalidad de Andrés de Santa María”, en: *El Tiempo*, marzo 27, Bogotá.
- Aguilar, José Hernán (1989). “Santa María sin biografía”, en: *El Tiempo*, abril 1.
- Albarracín, Jacinto, “Albar” (1899). *Los artistas y sus críticos*. Bogotá: M. Rivas.
- Bachrach, Jay E. (1991). “Type and Token and the Identification of the Work of Art”, en: *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 31, No. 3, marzo, pp. 415-420.
- Barney Cabrera, Eugenio (1968). “Andrés Santa María y su época”, en: *Separata de la Revista de Divulgación Cultural de la Universidad Nacional de Colombia*, No. 1, octubre-diciembre.
- Barney Cabrera, Eugenio (1970). *Temas para la historia del arte en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Barney Cabrera, Eugenio (1976). “Pintores y dibujantes de la Expedición Botánica”, en: Eugenio Barney Cabrera (director científico), *Historia del arte colombiano*. Bogotá: Salvat.
- Barney Cabrera, Eugenio (1976a). “Arte documental e ilustración gráfica”, en Eugenio Barney Cabrera (director científico), *Historia del arte colombiano*. Bogotá: Salvat.
- Barney Cabrera, Eugenio (1984). “La actividad artística en el siglo XIX”, en: *Manual de historia de Colombia*. Bogotá: Procultura.
- Beardsley, Monroe (1981). *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. Indianapolis: Hackett.

- Benjamin, Walter (1988). *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Barcelona: Península.
- Berger, René (1961). *El conocimiento de la pintura. Cómo verla y apreciarla*. Barcelona: Noguer.
- Brusatin, Manlio (1987). *Historia de los colores*. Madrid: Paidós.
- Bürger, Peter (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Calabrese, Omar (1993). *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra.
- Calvo Serraller, Francisco (1993). “La crítica de arte”, en: *Los espectáculos del arte*. Barcelona: Tusquets, pp. 13-74.
- Cano, Francisco A. (1903). “Andrés Santa María”, en: *Lectura y Arte*, año 1, No. 1, julio, Medellín, pp. 13-14.
- Coleye, Hubert (1936). “La vie artistique. Ingres et Delacroix -Andrés de Santa María -Le groupe Nervi -Les peintres de la mer”, en; *La Revue Generale*, marzo 15, Bruselas.
- Coste, Didier (1980). “Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire”, en: *Poétique*, No. 40, pp. 354-371.
- da Vinci, Leonardo (1999). *Cuadernos de notas*. Madrid: Edimat.
- Danto, Arthur C. (1986). *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press.
- Davies, Stephen (1991). *Definitions of Art*. Ithaca: Cornell University Press.
- de Man, Paul (1999). “Introduction”, en: Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis: University of Minnesota, pp. vii-xxix.
- de Oviedo, Juan (1932). “La exposición artística de Juan C. Osorio”, en: *Cromos*, No. 842, diciembre 3, Bogotá.
- Dickie, George (1962). “Scobie on “The Identity of a Work of Art””, en: *Mind, New Series*, Vol. 71, enero, pp. 98-99.
- Dickie, George (1988). *Evaluating Art*. Philadelphia: Temple University Press.
- Dickie, George (1997). *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach*. New York: Oxford University Press.
- Dickie, George (2001). *Art and Value*. Malden: Blackwell.
- Duffrene, Mikel (1973). *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Evanston: Northwestern University Press.
- Duque Uribe, Rafael (1932). “Andrés de Santa María. Pintor universal y pintor colombiano”, en: *Cromos*, No. 819, junio 25, Bogotá.
- E. C. (1932). “Una exposición de pintura”, en: *Cromos*, No. 807, abril 2, Bogotá.
- Eco, Umberto (1970). *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca.

- Eco, Umberto (1997). *Lector in fábula*. Buenos Aires: Lumen.
- Eco, Umberto (1992). *Obra abierta*. Buenos Aires: Planeta.
- El Caballero Duende (1932). “Los dibujos de Enrique Campuzano”, en: *Cromos*, No. 839, noviembre 12, Bogotá.
- Engel, Walter (1949). “Andrés de Santa María”, “Luis Alberto Acuña”, “Alejandro Obregón”, en: *Revista de las Indias*, No. 108, marzo-abril, Bogotá, pp. 307-316.
- Espinosa Guzmán, Rafael (REG) (1888). “Crónica bogotana”, en: *El Semanario*, No. 20, diciembre 8, Bogotá.
- Fish, Stanley (1989). “La literatura en el lector: estilística ‘afectiva’”, en: Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.
- Foucault, Michel (1997). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Barcelona: Pretextos.
- Gadamer, Hans-Georg (1991). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- Gadamer, Hans-Georg (1996). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos.
- García, María Margarita (1989). “Santa María en el espejo”, en: *La Prensa*, febrero 28.
- Gil Tovar, Francisco (1953). “Para un breviario de crítica artística”, en: *Revista Bolívar*, No. 25, noviembre-diciembre, Bogotá, pp. 889-895.
- Gil Tovar, Francisco (1971). “¿Colombiano? ¿Belga? ¿Impresionista? Santa María bogotano universal”, en: *El Espectador* [Magazín Dominical], marzo 7, Bogotá.
- Giraldo Jaramillo, Gabriel (1938). “El pintor Andrés de Santa María”, en: *Cromos*, No. 1128, julio 9, Bogotá.
- Giraldo Jaramillo, Gabriel (1948). *La pintura en Colombia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Giraldo Jaramillo, Gabriel (1954). *Notas y documentos sobre el arte en Colombia*. Bogotá: A. B. C.
- Giraldo Jaramillo, Gabriel (1955). *Bibliografía selecta del arte en Colombia*. Bogotá: A. B. C.
- Gombrich, E. H. (1995). *La historia del arte*. Madrid: Debate.
- Gombrich, E. H. (1995a). *The Essential Gombrich*. London: Phaidon.
- Gombrich, E. H. (1998). *Arte e ilusión*. Madrid: Debate.
- Gómez, Laureano (1937). “El expresionismo como síntoma de pereza e inhabilidad en el arte”, en: *Revista Colombiana*, No. 85, enero 1, Bogotá.
- González, Alberto (1994). “En torno a la crítica de arte”, en: *Revista de Extensión Cultural*, No. 32-33, diciembre, Medellín, pp. 15-25.
- González, Beatriz (1985). “Andrés de Santa María: aproximación formal”, en: *América: mirada interior. Figari, Reveron, Santa María*. Bogotá: Banco de la República.

- González, Beatriz (1998). "Andrés de Santa María, un precursor solitario", en: *Catálogo de la exposición en el Museo Nacional de Colombia*, pp. 12-38.
- Grillo, Maximiliano (1905). "Psicología del impresionismo", en: *Revista Contemporánea*, Vol. 2, No. 1, abril, Bogotá,
- Guasch, Ana María (2003). "Las estrategias de la crítica de arte", en: *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Guédez, Víctor (1987). "Fundamentos teóricos y metodológicos de la crítica de arte", en: *Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario*, Vol. 80, No. 538, abril-junio, Bogotá, pp. 38-47.
- Heidegger, Martin (1985). *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hinestrosa Daza, Ricardo (1905). "El impresionismo en Bogotá", en: *Revista Contemporánea*, Vol. 2, No. 3, junio.
- Hoyt, Reed J. (1985). "Reader-Response and Implication-Realization", en: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 43, No. 4, pp. 281-290.
- Hume, David (1989). *La norma del gusto y otros ensayos*. Madrid: Península.
- Iglesias Santos, Montserrat (1994). "La estética de la recepción y el horizonte de expectativas", en: Darío Villanueva (ed.), *Avances en teoría de la literatura*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 35-116.
- Ingarden, Roman (1973). *The Literary Work of Art*. Evanston: Northwestern University Press.
- Iser, Wolfgang (1974). *The Implied Reader*. London: Johns Hopkins.
- Iser, Wolfgang (1980). *The Act of Reading, a Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Iser, Wolfgang (1987). *El acto de leer*. Madrid: Taurus.
- Jacquette, Dale (1994). "The Type-Token Distinction in Margoli's Aesthetics", en: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 53, No. 2, verano.
- Jameson, Daphne A. (2004). "Conceptualizing the Writer-Reader Relationship in Business Prose", en: *Journal of Business Communication*, Vol. 41, N° 3, julio, pp. 227-264.
- Jaramillo, Carmen María (2004). "Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia", en: *Artes La Revista*, Vol. 4, No. 7, enero-junio, Medellín, pp. 3-38.
- Jauss, Hans Robert (1980). "Au sujet d'une nouvelle defense et illustration de l'expérience esthétique. Entretien de Charles Grivelavec H. R. Jauss", en: *Revue des Sciences Humaines*, Vol. XLIX, No. 177, pp. 7-21.

- Jauss, Hans Robert (1982). "Literary History as a Challenge to Literary Theory", en: *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 3-45.
- Jauss, Hans Robert (1982a). "The Poetic Text within the Change of Horizons of Reading: The Example of Baudelaire's "Spleens II", en: *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 139-185.
- Jauss, Hans Robert (1982b). *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jauss, Hans Robert (1985). "The Identity of the Poetic Text in the Changing Horizon of Understanding, en: Mario Valdés y Owen Miller (eds.), *Identity of the Literary Text*. Toronto: University of Toronto Press, pp. 146-174.
- Jauss, Hans Robert (1995). "Los mitos del comienzo: una oculta nostalgia de la ilustración", en: *Las transformaciones de lo moderno*. Madrid: Visor.
- Jauss, Hans Robert (2000). *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península.
- Jiménez, David (1992). *Historia de la crítica literaria en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia-Colcultura.
- Jurt, Joseph (1993). "Por una sociología de la recepción", en: *Gaceta*, diciembre, No. 19, Bogotá.
- Leudo, Coriolano (s. f.). *Epifanio Garay*. Bogotá: Cromos.
- Lleras, Cristina (2005). "Arte, política y crítica. Politización de la mirada estética. Colombia, 1940-1952", en: *Documentos de Historia y Teoría. Texto*, N° 13, pp. 1-111.
- López Rosas, William Alfonso (2004). "Los públicos de la crítica de arte: apuntes sobre la historia de una práctica cultural localizada". Conferencia presentada en la Universidad de Antioquia, 2004, aun sin editar.
- López Rosas, William Alfonso (2005). "La crítica de arte en Colombia: amnesias de una tradición". Conferencia pronunciada en el acto de lanzamiento del II Premio de Crítica de Arte, Universidad de Los Andes, Bogotá, 2005, en: <<http://www.esferapublica.org/lacriticadearteencolombia.htm>>.
- López Rosas, William Alfonso (2005a). *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.
- Lord, Catherine (1977). "A Kripkean Approach to the Identity of a Work of Art", en: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 36, No. 2, verano, pp. 147-153.

- Manrique, Pedro Carlos (1886). “La exposición de pintura”, en: *Papel Periódico Ilustrado*, año V, No. 106, diciembre 15, Bogotá.
- Margolis, Joseph (1959). “The Identity of a Work of Art”, en: *Mind, New Series*, Vol. 68, No. 269, enero, pp. 34-50
- Margolis, Joseph (1961). “Rejoinder to W. D. L. Scobie on ‘The identity of a Work of Art’”, en: *Mind, New Series*, Vol. 70, No. 280, octubre, pp. 544-546
- Martínez, Frédéric (2000). “¿Cómo representar a Colombia? De las exposiciones universales a la Exposición del Centenario 1851-1910”, en: Gonzalo Sánchez Gómez y María Emma Wills Obregón (comp.). *Museo, memoria y nación: misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*, pp. 315-333. Bogotá: Museo Nacional de Colombia y Ministerio de Cultura.
- Mayoral, José Antonio (ed.) (1987). *Estética de la recepción*. Madrid: Arco-Libros.
- Medina, Álvaro (1978). *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Monteagudo, Cecilia (2001). “‘Mundo de la vida’ en la filosofía hermenéutica de Gadamer”, en: *ARETÉ, Revista de Filosofía*, Vol. XIII, No 1.
- Najera Castillo, N. A. (1932). “Posando ante la artista”, en: *Cromos*, No. 822, julio 16, Bogotá.
- Ortega Ricaurte, Carmen (1965). *Diccionario de artistas en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Ortega Ricaurte, Carmen (1973). *Dibujantes y grabadores del Papel Periódico Ilustrado y Colombia Ilustrada*. Bogotá: Colcultura.
- Pächt, Otto (1993). *Historia del arte y metodología*. Madrid: Alianza.
- Panofsky, Edwin (1995). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- Ponce de León, Carolina (2004). “La crítica de arte en Colombia (1974-1994)”, en: *El efecto mariposa*. Bogotá: IDCT.
- Ramírez, Mario Teodoro (2004). *Límites estéticos de la hermenéutica (Merleau Ponty y Gadamer)*. Ponencia presentada en el XV Congreso Interamericano de Filosofía, Lima, Perú, 2004, en: <http://www.pucp.edu.pe/eventos/congresos/filosofia/programa_general/martes/sesion9-10.30/Ramirez-MarioTeodoro.pdf>.
- Rivas, Raimundo (1933). *La familia Santa María de Antioquia*, Bogotá: Cromos.
- Rivero, Mario (1979). “Santa María regresa”, en: *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. XVI, No. 1, enero, Bogotá.
- Rivero, Mario (1982). *Artistas plásticos en Colombia: los de ayer y los de hoy*. Bogotá: Stamoto.

- Rothe, Arnold (1987). "El papel del lector en la crítica alemana contemporánea", en: Mayoral, José Antonio (ed.), *Estética de la recepción*. Madrid: Arco-Libros.
- Rubiano Caballero, Germán (1971). *Definición de Andrés de Santa María y su obra*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Rubiano Caballero, Germán (1975). "Aproximación a la crítica de arte en Colombia", en: *Historia del arte colombiano*. Bogotá: Salvat.
- Safford, Frank (1989). *El ideal de lo práctico*. Bogotá: El Ancora / Universidad Nacional de Colombia.
- Sánchez Ortiz de Urbina, Ricardo (1999). "La recepción de la obra de arte", en: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, pp. 213-228.
- Sanín Cano, Baldomero (1904). "El impresionismo en Bogotá", en: *Revista Contemporánea*, No. 2, noviembre, Bogotá (No. 4, enero de 1905).
- Scobie, W. D. L. (1960). "Margolis on 'The identity of a Work of Art'", en: *Mind, New Series*, Vol. 68, No. 271, abril, pp. 256-258.
- Serrano, Eduardo (1978). *Andrés de Santa María*. Bogotá: Carlos Valencia, Museo de Arte Moderno.
- Serrano, Eduardo (1988). *Andrés de Santa María. Pintor colombiano de resonancia universal*. Bogotá: Museo de Arte Moderno, Novus Ediciones.
- Sharfstein, Ben-Ami (1997). "Artistas, expositores y críticos", en: *Praxis Filosófica*, Nueva Serie, No. 7, noviembre, Cali.
- Sharpe, R. A. (1979). "Type, Token, Interpretation and Performance", En: *Mind, New Series*, Vol. 88, No. 351, julio, pp. 437-440.
- Shelley, James (1994). "Hume's Double Standard of Taste," *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, No. 52, pp. 437-445.
- Shelley, James (2002). "The Character and Role of Principles in the Evaluation of Art", en: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 42, No. 1, enero.
- Sorensen Goodrich, Diana (1981). "Rezeptionasthetik: teoría de la recepción alemana", en: *Escritura*, Vol. VI, No. 12, pp. 219-246.
- Stierle, Karlheinz (1987). "¿Qué significa 'recepción' en los textos de ficción?", en: Mayoral, José Antonio (ed.), *Estética de la recepción*. Madrid: Arco-Libros.
- Tatarkiewick, Wladislaw (1995). *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos.
- Traba, Marta (1960). "El centenario de Santa María", en: *Plástica. Revista de Arte Contemporáneo*, No. 16, enero-abril, Bogotá.
- Traba, Marta, (1960a). "El espléndido Santa María", en: *Semana*, marzo 3.

- Traba, Marta (1965). "Proposición crítica sobre el arte colombiano", en: *ECO*, No. 60, abril, Bogotá, pp. 682-697.
- Traba, Marta (1974). *Historia abierta del arte colombiano*. Cali: La Tertulia.
- Urdaneta, Alberto (1887). "Primera exposición anual de la escuela (sic) de Bellas Artes", en: *Papel Periódico Ilustrado*, febrero 1, Bogotá.
- Venturi, Lionello (1979). *Historia de la crítica de arte*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Villegas Duque, Néstor (2007). *Sanín Cano: viajero del espíritu*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Warning, Rainer (ed.) (1989). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.

Este libro fue compuesto en caracteres Garamond Premier
Pro 11,5 puntos, impreso sobre papel propal de 70 gramos
y encuadernado con método Hot Melt, en el mes de
septiembre de 2014, en Bogotá D. C., Colombia