

Tradición o revolución: La invención del arte colonial en la historiografía colombiana, en la década de 1960

Tradition and revolution: the invention of colonial art in the Colombian historiography of the 1960s
Tradição ou revolução: invenção da arte colonial na historiografia colombiana da década de 1960

Carlos Rojas Cocoma

Profesor de cátedra Pontificia Universidad Javeriana. Historiador, Pontificia Universidad Javeriana, y Realizador de cine y tv, Universidad Nacional de Colombia. Candidato a doctor en Historia, Universidad de los Andes, Colombia. Miembro del grupo de investigación Prácticas y Representaciones Históricas de la Universidad Nacional, Universidad Javeriana y Universidad de los Andes.
Correo electrónico: rojascocoma@yahoo.com

El presente artículo es resultado del proyecto de investigación desarrollado por el autor durante su trabajo como curador en el Museo de Arte Colonial en Bogotá, así como de las inquietudes del autor alrededor de la imagen y la historia.

Resumen

Los años 60 fueron cruciales en la consolidación de la disciplina artística en Colombia, lo que llevó a reconstruir la historia del arte del país. En esos años, la producción artística del periodo colonial neogranadino fue estudiada por autores que dieron forma y consolidaron la categoría de arte colonial. Esta categoría, lejos de ser homogénea, fue determinada por cada autor de acuerdo a sus horizontes teóricos y sus respectivos lugares de producción, como resultado de este proceso se establecieron dos formas de legitimarla: sea por la vía de la tradición o la vía de la ruptura y la transgresión. El objetivo de este artículo es, a partir de este fenómeno, entender el mecanismo de la producción historiográfica y la definición de lugares de experiencia, verdad y observación, en el momento en que se consolida la disciplina de la historia del arte en el contexto local.

Abstract

The 1960s was a crucial decade in the consolidation of the artistic discipline in Colombia, and this motivates to reconstruct the art history of the country. During these years, the study of the artistic production through the colonial “neogranadian” period was studied by authors who shaped and strengthened the category of “Colonial art”. This category, far from being homogeneous, was determined by each author according to their own theoretical horizons and their respective places of production, establishing two different ways of legitimacy: either by way of tradition, or by the rupture and the transgression path. The aim of this essay is to understand the historiographical production of places of experience, truth and observation during the moment in which the discipline of art history was consolidated in Colombia.

Resumo

Os anos sessenta foram cruciais para a consolidação da disciplina artística na Colômbia, levando a reconstruir a história da arte do país. Nesses anos a produção artística do período colonial neogranadino foi estudada por autores que deram forma e consolidaram a categoria arte colonial. Esta categoria, longe de ser homogênea, foi determinada por cada autor de acordo com os seus horizontes teóricos e seus respectivos lugares de produção. Como resultado deste processo estabeleceram-se duas formas de legitimação: pela via da tradição e pela via da ruptura e transgressão. O objetivo deste artigo é, a partir deste fenômeno, compreender o mecanismo da produção historiográfica e a definição de lugares de experiência, verdade e observação, no instante em que a disciplina da história da arte é consolidada no contexto local.

Palabras clave autor

Historiografía, historia del arte, historia del arte colonial.

Key Words author

Historiography, art history, colonial art history.

Palavras chave

Historiografia, história da arte, história da arte colonial.

Palabras clave descriptor

Arte colonial, historiografía, historia, Colombia.

Key Words plus

Colonial art, historiography, history, Colombia.

Palavras descritivas

Arte colonial, historiografia, história, Colômbia.

Introducción

En los años 60 en Colombia, la imagen producida en el periodo colonial neogranadino fue estudiada directamente por autores que dieron forma y consolidaron la categoría de arte colonial. Esta categoría, lejos de ser homogénea, fue determinada por cada autor de acuerdo a los horizontes teóricos que tenía la disciplina de la historia del arte, así como los lugares de producción a los que pertenecían. En esta época aparecieron textos con pretensiones de estudios críticos y científicos que, por un lado, se apoyaron en un científicismo de la disciplina de la historia del arte y por otro, en la necesidad de consolidar el campo artístico colombiano y vincularlo con su historia.

El objetivo de este artículo es, a partir de este fenómeno, entender el mecanismo de la producción historiográfica y la definición de lugares de experiencia, verdad y observación, en un momento de consolidación de la disciplina de la historia del arte en un contexto local. La intención es corroborar la forma en que el sustento nomológico¹ y la ilusión de objetividad procuraron transformar la tradición de la historia del arte colonial, desarrollando nuevas formas igualmente narrativas que pretendieron alterar la operación de observación del arte.

Igualmente, el trabajar con la temática puntual de la historia del arte permite interpretar la escala de observación e historia en una época compuesta por quiebres en la definición del arte: los años 60. Esta época es crucial en el país porque es la llegada de la esfera crítica modernista, de la creación del Museo de Arte Moderno de Bogotá, el posicionamiento del arte abstracto en el país y del auge de artistas inmersos en la línea del arte denominado moderno. La idea del artista como revolucionario fue igualmente adaptada en la historiografía del arte colonial, con base en ella se desarrollaron nuevas categorías, en las cuales la idea de artista como tradición es suplantada por la idea de artista como revolución.

1 La nomenclología es la forma de crear o utilizar categorías, denominaciones y conceptos en aras de garantizar en la escritura una solidez científista aproximada a la de las ciencias naturales. Es un concepto en el cual se apoyaron bastantes historiadores, quienes creían en la homología de las leyes naturales y las ciencias sociales.

1. ¿Cómo definir la historia del arte?

Es difícil establecer el lugar original de la historia del arte como disciplina. Esta dificultad se debe, entre otros aspectos, a las definiciones cambiantes que ha tenido la categoría de arte. Los griegos denominaban *tekhnè*² a la cuestión de las artes, así como de las técnicas; esa idea se mantuvo vigente cuando desde el latín *ars* se soportaron todos los estudios que no eran artesanales, que se hacían dentro del pensamiento, dentro de la lógica escolástica de las *ars* del Trivium y el Cuadrivium. Entre el siglo XIV y el XVI, comienzan a aparecer textos impresos que amplían y procuran la noción de *ars* a otras esferas tradicionalmente consideradas oficios, por citar algunos de muchos ejemplos: las artes del navegar, las artes de la cetrería y las venatorias, y la reproducción de textos clásicos como las *ars* amatorias de Ovidio³. En ese panorama, la aparición del tratado de Alberti sobre pintura y escultura fue decisivo para que lo considerado antes oficio pasara a tener una perspectiva diferente. Otro pilar de la fundación de la disciplina fue la obra de Vasari titulada *Vida de los más grandes pintores, escultores y arquitectos*⁴. Esta obra, apologética, compuesta por una larga serie de biografías, fue escrita con el fin de corroborar la grandeza de los hombres del presente y pasado reciente de Vasari, quien, al igual que buena parte de los “artistas” del Renacimiento, fue pintor, arquitecto y escritor, y se sustentó en la necesidad de plantear su momento y su oficio como elementos de grandeza espiritual y moral.

Didi-Huberman plantea la reflexión de la historia del arte y su difícil comienzo desde Hans-Joachim Winckelmann, quien a fines del siglo XVIII estructuró una historia del arte de la Antigüedad y clasificó, catalogó y definió gran parte

2 En la obra de Langdom Winner se analiza la idea de *tekhnè* pero asociada a la *politía*, definida como: “Arte de gobernar”. En Langdom Winner, *La ballena y el reactor: una búsqueda de los límites en la era de la tecnología* (Barcelona: Gedisa, 1987), 57.

3 Pedro López de Ayala, *Libro de caza de las aves* (Madrid: Castalia), 1986 [facsimil de 1386], Agustín Calvo Pinto, *Silva venatoria* [1754]. <http://www.aic.uva.es/clasicos/ayala/ayala-texto.html> (consultado en noviembre 2011), Publio Ovidio, *Amores; arte de amar; sobre la cosmética del rostro femenino; remedios contra el amor* (Madrid: Gredos, 1995).

4 Giorgio Vasari, *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* (Madrid: Océano, 1998).

de las características de la recién fundada disciplina⁵. Asimismo, estableció ideales de belleza, creó rupturas a partir de los estilos, definió la estética “moderna” despectivamente como barroca y precisó en últimas lo que puede ser denominado arte. Winckelmann, desde intenciones tan singulares como procurar el éxito de su anticuario⁶, terminó definiendo la estructura misma de la historia del arte. Didi-Huberman nos manda la siguiente reflexión: “La historia del arte siempre vuelve a comenzar”⁷.

A pesar de parecer un elemento integrado a la disciplina de la historia, la historia del arte siempre ha transcurrido desde una autonomía de las ciencias sociales y ha formulado sus propias reglas de juego. A pesar de que autores como Burckhardt en el siglo XIX comprendieron la historia del arte como una parte de una compleja estructura que puede ser denominada cultura⁸, la historia del arte, al igual que la disciplina histórica, tuvo como reto la necesidad de formularse normas, estrategias y categorías que le dieran un valor científico y elaborar el carácter de ciencia que “declara ser como producida desde ninguna posición en particular, desde ninguna parte”⁹. Por ello, a fines del siglo XIX y comienzos del XX, autores como Wölfflin, Alois Riegl o Guilhelm Worringer resultaron paradigmáticos, pues sus estudios sobre el arte resultaron piezas esenciales para estructurar la historia del arte en tres ejes fundamentales: estilos, tendencias e intenciones. Ya en el siglo XX, las obras de dos autores de la escuela de Aby Warburg plantearon nuevas reglas de interpretación del arte, ellos fueron: Erwin Panofsky y Ernest Gombrich. El primero, estructuró las intenciones del arte a través de una metodología que se preguntaba por las formas simbólicas y sus significados¹⁰; el segundo estructuró la his-

toria del arte desde los artistas que la produjeron, ellos como los gestores de la invención artística, más importantes que la obra de arte como tal¹¹.

2. Autores y autoridades

Comparado con otros lugares de América Latina, el estudio en Colombia sobre el arte colonial durante los primeros sesenta años del siglo XX fue bastante escaso. Sin embargo, la producción latinoamericana fue leída entre los autores y fueron conocidas las obras de los historiadores del arte latinoamericano más importantes de la época, como lo eran Mario Buschiazzo, Enrique Marco Dorta o Pal Kelemen.

El punto de partida que dificultó la divulgación de las obras fue por una parte el complicado acceso al patrimonio colonial, el cual si bien estaba albergado en muchas iglesias, buena parte de él se mantuvo en colecciones privadas, y por otra parte la dificultad para la impresión de textos, caso que afectó y determinó algunas de las obras presentadas. Alguna de la producción impresa se dio de manera monográfica en revistas como *PROA* o el *Boletín de historia y antigüedades de la Academia colombiana de historia*. En todo caso, la producción impresa como libro se puede encerrar en los siguientes autores:



Se resaltan varios aspectos: el primero es establecer como antecedentes locales dos libros sobre el pintor Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. El

5 Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Barcelona: Abada, 2009).

6 Alex Potts, *Winckelmann, The flesh and the ideal* (Singapur: Yale University Press, 1994).

7 Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006), 119-196.

8 Jacob Burckhardt, *La cultura del renacimiento en Italia* (Madrid: Sarpe, 1985).

9 Paul Ricoeur, “La realidad del pasado histórico”, *Historia y Grafía* 6 (1995): 199.

10 “For these scholars who are known as formalists, the key issue now was to find the style characteristic of an epoch or a culture

in works of art. In their writings, style became more than just a term for the characteristic features discernible in the work of an individual artist” en Michael Hatt and Charlotte Monk, *Art History, a critical introduction to its methods* (Manchester: Manchester University Press, 2006), 65.

11 Es contundente la frase de la introducción de su más conocido libro: “No existe, realmente, el Arte. Tan sólo hay artistas” Ernst Gombrich, *Historia del arte* (Londres: Phaidon, 2008), 15.

primero, escrito por José Manuel Groot en el siglo XIX, fue el punto de partida de lo que algunos historiadores han denominado el mito de Gregorio Vásquez¹², pues, apoyado en el modelo narrativo de la obra de Vasari ya mencionada, Groot establece una serie de elementos de fábula sobre su “genio”. En el siglo XX, Roberto Pizano realizó el que sería el catálogo más amplio sobre la obra de Vásquez y, para muchos autores, aún actualmente, el más riguroso estudio sobre el pintor¹³.

El antecedente de Pizano es importante porque la producción del libro, hecha en París, incluyó una edición de 20 ejemplares en papel japonés destinados a ser productos de consumo exclusivo. El libro fue publicado en 1926 y a pesar de su rigor, no puede dejar de revelar el interés de Pizano como pintor, por ubicar al artista del periodo colonial a la altura de los grandes en la historia del arte. Es un antecedente fundamental que contribuiría a que, por ejemplo, Giraldo Jaramillo definiera a Gregorio Vásquez, en un pequeño libro bilingüe sobre sus dibujos, como “el pintor más grande de la América Colonial”¹⁴.

En algunos de los historiadores otro elemento importante fue la situación del productor con respecto a su salida del país, la convivencia con la cultura historiográfica y artística europea, y la comparación con otros escenarios. Esta referencia es crucial porque definió buena parte de los lugares de producción de la escritura de la historia y proyecta un latente eurocentrismo que marca la dinámica de lo que era o no arte en el contexto local. La necesidad de escritura del arte del contexto local permitía articularlo con contextos amplios y tradicionales de la historiografía del arte, totalmente eurocéntrica, y soportada sobre ideales y miradas estéticas que desde Winckelmann, se sustentaban en ideales estéticos particulares.

El caso de Luis Alberto Acuña es bastante particular, no sólo por su estadía en Europa soportada por una beca de estudios, sino porque su trabajo artístico, así como su trabajo escrito, se basó en la idea de reivindicar y colocar el arte local dentro de la esfera “universal”. Por ello acudió al arte “primitivo” prehispánico que se desarrolló en el territorio colombiano y, tomando libertades de composición, retomó mitos y leyendas para sus obras plásticas. Claramente, la inspiración y presencia del muralismo y nación, que se venía desarrollando con fuerte impacto en México, fueron adoptados por la obra del artista. Esta relación, que ya Pizano había exhibido entre artista e historiador de arte, fue una fórmula que definió en gran medida el rol y la escritura de la disciplina en sus comienzos, soportada sobre la idea de entender el arte a partir de sus formalismos y sus autores.

En la solapa del libro *El arte colonial en Colombia*, editado en el año 1967, aparece una breve biografía de Carlos Arbeláez Camacho, a partir de esta se puede elaborar una interesante reflexión, esta dice: “Nació en París. Estudios primarios en Bruselas y secundarios en la misma ciudad, en Nueva York y en Bogotá, terminados en el Colegio Alemán. Arquitecto, graduado de la Universidad Nacional de Colombia (1943)”¹⁵.

Lo que al parecer es un detalle simple, condensa la importancia de hacerse a Europa como autoridad, de identificar su lugar de enunciación respecto al país, en una de las primeras obras “científicas” sobre el arte del periodo colonial.

Los escritos de Santiago Sebastián y Francisco Gil Tovar, ambos de origen español, aunque tienen métodos y descripciones distintas, se apoyan en una línea soportada sobre la idea de tradición y arte, propia de una historia del arte que legitima obras y nombres notables de la tradición artística española. El primero trabajó interrumpidamente entre Colombia y España y, aparte de obras dedicadas a las preguntas del arte colonial local, escribió sobre el Barroco, el arte medieval, la iconografía y el arte latinoamericano virreinal. El segundo se estableció en Colombia en la década del 50 y, además del arte colonial, escribió

12 Yobenj Chicangana, “Groot y la construcción del mito de Gregorio Vásquez”, en *El oficio del pintor: nuevas miradas a la obra de Gregorio Vásquez*, comp. María Constanza Toquica (Bogotá: Ministerio de Cultura-Museo de Arte Colonial, 2008), 117-123.

13 Darío Ortiz, “Los dibujos de Gregorio de Vásquez de Arce y Ceballos, aproximación teórica”, en *El oficio del pintor: nuevas miradas a la obra de Gregorio Vásquez*, comp. María Constanza Toquica (Bogotá: Ministerio de Cultura-Museo de Arte Colonial, 2008), 74.

14 Gabriel Giraldo Jaramillo, *El arte en Colombia, Gregorio Vásquez. Dibujos originales y a pincel* (Bogotá: Librería Suramérica, 1944), 7.

15 Francisco Gil Tovar y Carlos Arbeláez Camacho, *Historia del arte colonial en Colombia* (Bogotá: Sol y Luna, 1968), solapa.

sobre arte contemporáneo, literatura, crítica y teoría del arte. Los dos autores fueron docentes de historia del arte en la Universidad del Valle y la Universidad Javeriana, respectivamente.

La argentina Marta Traba, figura bastante conocida en la historiografía del arte moderno latinoamericano, estudió historia del arte en París, donde conoció a Gustavo Zalamea, se casó con él y vivió en Colombia buena parte de los años 60. Dicitó la cátedra de arte moderno en la Universidad Nacional, emitió para la televisión programas sobre arte y fue cofundadora del primer Museo de Arte Moderno. Bajo el mandato de Carlos Lleras, una opinión de desacuerdo sobre la incursión militar en la Universidad Nacional la llevó a que él ordenara su expulsión del país. Aunque la orden no se efectuó, en su exilio por México, Venezuela, Argentina y Europa continuó editando varios libros sobre historia del arte contemporáneo latinoamericano, poesía y novela.

Así, con algunos autores como Eugenio Barney Cabrera o Gabriel Giraldo Jaramillo, mantuvo una relación estrecha con la academia, particularmente, con la Universidad Nacional, en la Facultad de Artes y la cátedra de Historia del Arte. Puede decirse que en ellos donde se encontrarán intenciones más cercanas a la escritura del ensayo académico y menos de una crítica espontánea, aunque como será expuesto más adelante, revelan latencias políticas y de autor interesantes.

La escena artística de los años 50 y 60 en Colombia fue un periodo de consolidación y formalización. Para algunos teóricos de la historiografía del arte, es imposible separar esta disciplina y su exhibición de la producción de obra artística, esencialmente, en los últimos 50 años¹⁶. De allí que la escritura que comprende esta década y sus antecedentes cercanos resultan fundamentales para comprender, tanto la historiografía del arte en Colombia, como la producción artística en sí. La historiografía del arte colonial en Colombia dio en esta época los autores más relevantes en su consolidación como disciplina, ellos procuraron un trabajo más cercano a las ciencias sociales y menos al relato y la narrativa. Los au-

tores y las obras analizados en este artículo no limitan la producción o la fecha de los autores, pues su producción en otras áreas (poesía, novela, narrativa, estudios literarios, teoría, crítica) sobre otras temáticas (arte contemporáneo, moderno, medieval) o en otros contextos (América Latina, Europa) se dio y en algunos autores se continúa dando a la fecha, más allá de los años 60. Sin embargo, los textos que produjeron en esta época fueron los pilares fundamentales para la definición de arte colonial en Colombia. Los textos impresos usados para este análisis fueron:

—Gabriel Giraldo Jaramillo, *El arte en Colombia*, Gregorio Vásquez, dibujos originales y a pincel (Bogotá: Librería Suramérica, 1944).

—Gabriel Giraldo Jaramillo, *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, división de publicaciones, 1980).

Reedición de varios ensayos del autor realizados entre 1948 y 1959, con prólogo de Santiago Mutis.

—Luis Alberto Acuña, *Siete ensayos sobre arte colonial en la Nueva Granada* (Bogotá: Kelly, 1973).

Esta compilación es una reedición que recoge ensayos realizados por el artista en las décadas del cuarenta y cincuenta.

—Eugenio Barney Cabrera, *El arte en Colombia* (Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1980).

Reimpresión que toma algunos de los textos que el autor escribió en los años 60.

—Eugenio Barney Cabrera, *Geografía del arte en Colombia* (Bogotá: Imprenta Nacional, 1963).

Obra sobre arte contemporáneo en Colombia, divide la producción artística a partir de las principales ciudades y departamentos del país.

—Eugenio Barney Cabrera, *Temas para la historia del arte en Colombia* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Dirección de Divulgación Cultural, 1970).

Obra que condensa varios ensayos del autor, del cual se resalta el ensayo “Trasculturación y mestizaje en el arte en Colombia”, escrito para la escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional en 1962.

—Carlos Arbeláez Camacho, *Notas sobre el arte hispanoamericano* (Bogotá: Colegio Máximo de las Academias de Colombia, 1969).

—Francisco Gil Tovar y Carlos Arbeláez Camacho, *El arte colonial en Colombia: arquitectura,*

16 Donald Preziosi y Claire Farago, ed., *Grasping the World: The Idea of the Museum* (Ants: Aldershot Press, 2004), 623.

escultura, pintura, mobiliario, orfebrería (Bogotá: Ediciones Sol y Luna, 1968).

—Santiago Sebastián, *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia* (Bogotá: Corporación la Candelaria y Convenio Andrés Bello, 2006).

Este compila varios ensayos del autor publicados entre 1965 y 1981 en diversas publicaciones nacionales y españolas.

—Marta Traba, *Historia abierta del arte colombiano* (Cali: Museo la Tertulia, 1974).

Aunque fue publicado en 1974, el texto finalizó de producirse en el año 1968, pero se mantuvo inédito en ese tiempo, advierte la autora en el prólogo.

3. Prácticas del discurso

3.1 Racismo, belleza y observación

En un polémico ensayo de 1990, W. J. T. Mitchell planteó la posibilidad de pensar el problema del estudio de la imagen y la iconología como factores tácitos en el desarrollo de una cultura, más allá de los análisis estéticos o de las reflexiones teóricas ajenas a la comprensión de una cultura, una sociedad y un poder¹⁷. Teniendo como antecedente el *linguistic turn*¹⁸, el autor apela a las ciencias humanas a realizar un *pictorial turn*. Este giro hacia la imagen revela un aspecto discreto pero fundamental: las intenciones y las interpretaciones. Estos elementos, puntos fundamentales de la observación, son los que rescata Mendiola de Michael Baxandall¹⁹, gran historiador del arte cuya obra del año 1984 *Patterns of Intention* sacaba a relucir como objeto fundamental de sus problemas de análisis no la obra, ni el pintor, sino

las maneras como las observaciones se reproducen en la creación de la imagen, al igual que en destacar cómo la imagen es también un modelo de observación que plantea, como problema epistemológico, la puesta en escena de las reflexiones y observaciones de la época²⁰.

Ahora, el arte en sí mismo es el juego de la observación por excelencia. Dice Luhmann: “Las formas que se integran en la obra de arte —siempre formas de dos lados— son comprensibles en su sentido propio únicamente si se advierte también que fueron creadas para la observación”²¹. Ello explicaría, quizá, por qué cada vez más la relación y definición del arte solo se entiende cuando hace relación explícita a la operación que lo define y que se encuentra en las formas en que lo reproduce y lo autoriza: en la crítica, en el museo, en la historiografía. Solo ahora, dicen algunos autores, los objetos se producen para ser dispuestos en un museo²².

El análisis historiográfico hacia la historia del arte revela una profunda contradicción: por una parte, es el lugar más latente donde la observación es entrenada, aplicada y conocedora; funciona como un gran ojo dispuesta a catalogar, clasificar y en últimas, a definir lo que puede ser considerado arte. En ese sentido es un ojo que funciona como autoridad y depende totalmente de la presencia de dicha autoridad para legitimar la imagen que presenta; en pocas palabras, es él quien decide sobre la observación. En esa medida estamos en un escenario de la subjetividad como garante de la disciplina. Pero, por otra parte, una serie de latencias y de pautas que organizan dicho discurso hacen de ese ojo “entrenado” un garante de estrategias y normas de juego para que dicha observación legitime o no una obra de arte, y de paso, su pertenencia a la estructura narrativa de la disciplina.

Este caso puede ser visto en Eugenio Barney Cabrera, específicamente, en su ensayo publicado en 1962, “Transculturación y mestizaje en el caso de Colombia”. En este texto, el catedrático vinculó el problema de la estética a dos problemas

17 W. J. T. Mitchell, *Picture Theory* (Chicago: The University of Chicago Press, 1994), 11-34.

18 Para el tema del giro lingüístico, es ilustrativo el artículo Jürgen Habermas, “El giro pragmático de Rorty”. <http://laimagencomofuente.wikispaces.com/file/view/G%C3%BCrgen+Habermas++Giro+pragm%C3%A1tico+de+Rorty.pdf> (consultado en abril de 2012).

19 Desafortunadamente, Mendiola al presionar la lectura de la imagen desde el modelo de Baxandall hacia el problema que él denomina como el giro historiográfico justifica a Baxandall eliminando la importancia de la reflexión visual sobre la observación. Dice el autor: “Al adaptar el reto de Baxandall a la comunidad científica de los historiadores obtenemos lo siguiente: nosotros no explicamos el pasado; explicamos observaciones sobre el pasado, o más bien, explicamos el pasado sólo en la medida en que lo hemos considerado a la luz de algún tipo de descripción o especificación verbal” Alfonso Mendiola, “El giro historiográfico”, *Historia y gráfica* 15 (2000): 181.

20 Michael Baxandall, *Modelos de intención* (Madrid: Hermann Blume, 1989).

21 Niklas Luhmann, *El arte de la sociedad* (México: Universidad Iberoamericana, 2005), 121.

22 Carol Duncan y Alan Wallach, “The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: A Iconographic Analysis”, en *Grasping the World*, 483-500.

sociales de su contemporaneidad bastante complejos: el primero es el nacionalismo y el segundo, la tradición:

El arte no solo debe fincar sus raíces en el proceso ininterrumpido de un complejo social, sino que también y sobre todo, debe ahondarlas en la vigencia actual de ese complejo social. Cuando vive de espaldas a la realidad histórica y humana, es forzosamente arte falso, hecho de elementos endebles y de calidades ajenas. Como si se produjera por tercera mano y de encargo. Sin profundidad humana y sin verdad psicológica²³.

Es un autor cuyos ensayos están encaminados a legitimar la idea de lo nacional a través de su producto artístico; para él, mientras no exista en una sociedad “madurez”, “afinidad” y “secuencia” con su pasado, “es vano pretender que un pueblo produzca arte nacional. El carácter de lo nacional sólo se obtiene mediante la continuidad histórica”²⁴. Esa relación de secuencia y nación es lo que define la “mediocridad” del arte colombiano. El problema del autor no es la imperiosa necesidad de la trascendencia del pueblo indígena, sino lo opuesto, la importancia de la estructura española, tanto en el poder como en sus fórmulas estéticas, lo que produjo una idea en Colombia de arte colonial. A pesar del título del ensayo, para el autor las formas mestizas son las que desvirtúan un ideal estético necesario. Dice Barney Cabrera:

No fue vana la entrega. Pero sí tardíos los frutos de ese maridaje de razas que cortó de un tajo ambas tradiciones, para ofrendarle al mundo diferente acontecer cultural: el concupiscente, ofuscante, variado, contradictorio, simiesco e indeciso universo de las formas barrocas americanas²⁵.

A medida que va profundizando en el tema de la estética y la raza, Barney Cabrera revela el segundo problema estético de la “imperfección” del arte nacional colonial: la mezcla y la categorización, en defectos y virtudes, de las razas. Para el historiador no se trata solo de que las razas se

mezclen, sino que cada raza porta en sí misma características psicosociales que definen una estética. De los aborígenes americanos dice que se heredó lo siguiente:

Los aborígenes americanos donaron aquella facilidad manual y este sentido decorativo, su paciente bondad por las formas plásticas, la sumisión aparente, contradictoria y maliciosa al impacto de formas nuevas, pero dentro de esa sumisión, escondida en ella misma, a espaldas de la esclavitud y de la entrega, hubo un gesto de rebeldía y protesta, un sello de autenticidad que se tradujo, aquí y allá, en altares o chorotes, en vestuario o en política, en la amarga humorada de una risa cruel, en la hiriente sátira de la malicia indígena que florece en el sitio y en el tiempo menos esperado. Y que suele surgir, además, como constitución psicológica, en parte del arte que América produce desde los tiempos coloniales²⁶.

Y de los indígenas supérstites es aún más claro en rechazarla como raza. Dice el autor:

De su seno, hasta la fecha, ni por los aspectos exóticos, encuéntrase fuentes generadoras de nuevos conceptos o anhelos plásticos. Es tan paupérrimo su acontecer cultural, tan lastrado y miserable su estado social, tan ignorados y aislados sus modos vitales, que ni aún en el terreno del primitivismo es factible hallar huellas de un arte digno de mención. Utensilios domésticos de misérrima cerámica y sestería, vestuario ladinizado, herramientas de mercado extranjero, mitología olvidada, costumbres deplorables, vida subhumana, nada en absoluto aportan estas ignoradas gentes que en América trabajan la tierra arañándola en las altas laderas andinas con estériles resultados. [...] Su coexistencia con el resto de la población americana es negativa²⁷.

El discurso racista del autor es aún más fuerte y explícito al referirse a la transculturación de la población negra, a esta se referirá como la “marca negra” o negroide. Sobre la mezcla mulata, la traduce en particulares adjetivos de desprecio:

Incluso en zonas geográficas aparentemente alejadas de la influencia negroide, como los territorios andinos de clima frío en donde las razas aborígenes languidecen todavía entre la miseria servil y el pauperismo mental, es dable encontrar fenómenos psicosociales semejantes a los señalados con el signo de la “marca negra”.

Cuando estuvo de moda la pintura contrastada de los muros, los constructores y decoradores empíricos exageraron la nota hasta grados de horrenda presen-

23 Eugenio Barney Cabrera, *Temas para la historia del arte en Colombia* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, dirección de divulgación cultural, 1970), 9. Los subrayados de esta cita y los que se encontrarán en adelante son agregados por el autor de este artículo.

24 Barney Cabrera, *Temas para la*, 8.

25 Barney Cabrera, *Temas para la*, 21.

26 Barney Cabrera, *Temas para la*, 27.

27 Barney Cabrera, *Temas para la*, 49.

cia, de suerte que los siete pigmentos del espectro se conjugaron, sin orden ni concierto, en techos, paredes interiores, muebles y cortinas enlazándose, en ocasiones, en amplias franjas concéntricas como verdaderas guirnaldas o adornos del vestuario infantil negroide²⁸.

De lo poco que se puede saber de la biografía de Eugenio Barney Cabrera, se conoce que nació en el Cauca y fue uno de los docentes insignes de la Universidad Nacional en la Facultad de Artes. Su lugar de origen se revela en la intensa urgencia de sus ensayos y libros cuyo fin es regionalizar la producción artística y exaltar las figuras de escultores modernos como Enrique Grau. No es gratuito que uno de sus libros lleve como título *Geografía del arte en Colombia*. Lo curioso, como es este el caso, es que lo que él define como psicossocial es una actualización en plenos años 60 del discurso filogenético. Es una movida ágil en la que él pasa de la expresión psicológica definida por Guilhelm Worringer, al discurso de evolución de las razas transmitido por Spencer. En los defectos de la estética nacional, él acusa la herencia de aspectos negroides de la siguiente forma:

Pero si no existe una tendencia plástica original del acervo negroide, ni aparezca por parte alguna forma negra aislada, sí es incuestionable que su marca africana ejerce su imperio junto con los otros signos de la praxis trasculturativa. Y en donde con mayor claridad se observa ese factor de tipo específicamente psicossocial es en el carácter individual, en el genio de los artistas, en su temperamento. Todos convienen en el mismo defecto de improvisadores, de suerte que trabajan la obra –la inventan– en instantes de premura, buscando la línea de menor resistencia en materiales, texturas, temática, formas, imitaciones, para el final y frustrado logro creativo. Y todos comulgan en igual sentido individualista, abierto a la censura y a la crítica destructora, fácil y brillante en la sátira, hábil en la imitación, inconforme siempre con toda situación, pero abúlicos y lerdos en el esfuerzo comunitario, y en la empresa de progreso que implique cambio radical. Improvisadores, simiescos, emotivos en grado superlativo, pocas o ninguna vez cerebrales, trabajan el arte con facilidad manual extrema a base de histrionismos operáticos, pero no resisten el impacto de la crítica autorizada ni la disciplina creadora. Por ello desperdician las energías en el ejercicio de las bohemias que en muchos casos recuerdan el “vudú” y en prolongados lamentos y quejas nada constructivos²⁹.

28 Barney Cabrera, *Temas para la*, 44.

29 Barney Cabrera, *Temas para la*, 45.

Para hacernos una idea de la importancia de Barney Cabrera, su reconocimiento como autoridad en la materia llega incluso a los años 80, cuando en la reedición de las obras de Giraldo Jaramillo su editor, Santiago Mutis, tras explicar varios defectos de la obra compilada, se refiere al estudio de Barney como el que “aún sostiene toda investigación que se emprenda sobre nuestra herencia artística”³⁰. La obra de Barney es importante y de trascendencia para la escritura del arte que se produce en la academia colombiana, de ahí que sus juicios merezcan ser sometidos a análisis.

3.2. La fórmula de tradición

La observación es un aparato que trasciende al sistema de percepción. Facundo Tomás resume el problema fisiológico del ver en unas cuantas líneas³¹. Sin embargo, el eje central del complejo sistema de la historia del arte está en la formulación de consenso, el cual tiene la responsabilidad de “conceder el lugar que se merece a la orientación de las cosas”³², y que en el caso de la escritura de la historia del arte concede autoridad y formulaciones de verdad a algo que pareciera ser tan vago como una impresión visual, una observación. “El arte posibilita una relación (por así decirlo) juguetona con las preguntas acerca del consenso (o disenso) razonable”³³.

En una fórmula narrativa más cercana al relato costumbrista que al ensayo académico, Luis Alberto Acuña revela, detrás del instrumento narrativo, los ideales de belleza y estética que configuraron su definición para el arte colonial, que reivindicaban un modelo de criollismo y fábula que se mantuvo como una constante en la escritura de la historiografía del arte colonial. Dice Acuña sobre el autorretrato de Gregorio Vásquez (autorretrato que en estudios posteriores ha resultado no ser tal³⁴):

30 Santiago Mutis Durán en Gabriel Giraldo Jaramillo, *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1980), xi.

31 Facundo Tomás, *Escrito, pintado: dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo* (Madrid: Machado libros, 2005), 13.

32 Luhmann, *El arte de la*, 131.

33 Luhmann, *El arte de la*, 131.

34 Héctor Schenonne, *Iconografía del arte colonial* (Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992), 336-337.

Lo que aquella fisonomía de trece años atrás tenía de tranquila y segura de sí misma, sin perder la serenidad se ha trocado aquí en resignada y sufrida. Las mejillas y los labios hundidos, la barba encanecida y la confiada mirada ya sin brillo son las del hombre que sin transponer los lindes de su nativo solar ha conocido mucho de la vida y de sus complejas y aleatorias circunstancias: la ilusión y el desengaño, el honor y la deshonra, la dicha y la congoja, y, lo peor de todo, la soledad y el desamparo³⁵.

¿En qué momento la fábula pasa a ser enunciado de verdad? ¿En qué momento se autoriza una observación como la única que define lo que se ve? Aunque se diga que la solución debe venir “del concurso consciente del público”³⁶, la observación no es tan independiente, el público no es tan consciente, la mirada nunca es ingenua. Las observaciones y su historiografía legitiman la obra de arte desde un encadenamiento de percepciones y consensos, de los cuales pareciera que nunca hubo una mirada subjetiva.

3.3 Verdad y observación

La historia del arte es, de todas las disciplinas humanas, en el caso de que esta pueda entrar en esa categoría, la rama de la historia que más opera desde un escenario de especulación y ficción. La comprensión de una obra artística está dada no solo por el objeto histórico, sino por las cualidades y categorías de la observación que opera sobre ella. La “reflexividad”³⁷ es una condición vital y, a diferencia de otros mecanismos de escritura de la historia, explícita. La conexión es directa; para Alfonso Mendiola, la base del giro historiográfico es pasar de explicar el pasado, a explicar las observaciones del pasado. “No existe una realidad independiente de la observación que se hace de ella”³⁸. Lo real opera “en función de un observador”. Esto no significa que toda historiografía del arte sea reflexiva; de hecho lo que la hace interesante como objeto de estudio es como, a pesar de tener como instrumen-

to la percepción estética, la observación, procura ser una “ciencia”³⁹ que se pretende “objetiva”. Es en esta época, los años 60, cuando justamente la configuración de una disciplina obliga a abandonar las acepciones propias de la observación y se empiezan a adquirir categorías y conceptos que se acerquen a la intención nomológica⁴⁰ de, por ejemplo, las ciencias naturales. Un ejemplo de ello es la obra de Santiago Sebastián:

Entre las laureas se destaca el aguacate *Persea Americana* Miller, que parece ser que procede de Guatemala, aunque a la llegada de los españoles se hallaba difundido. Se encuentra representado en el pilar del arco toral de Santo Domingo en Tunja, obra del siglo XVII. [...]

De las musáceas, el plátano, *Musa Paradisiaca* L., se halla representado el pilar del arco toral de Santo Domingo en Tunja. La única caricácea representada parece ser la papaya de tierra fría, *Carica candamarcensis* Hook, que se halla en el mismo lugar que la anterior, en la petaca que porta el talante superior⁴¹.

La adopción de la terminología propia de las ciencias naturales por parte del autor obedece a la necesidad de procurarse una enunciación de verdad que está vedada solo por el uso de la observación. Como cita Paul Ricoeur sobre las leyes en la historiografía: “Las leyes generales tienen funciones completamente análogas en historia y en las ciencias naturales”⁴². Esa apropiación de términos, que resulta un tanto curiosa, tiene razones de fondo bastante claras: la intención de establecer el discurso en operaciones de verdad implica someterse a los lugares narrativos donde el saber se apoya en sus formas de autoridad. El dis-

35 Luis Alberto Acuña, *Siete ensayos sobre arte colonial en la Nueva Granada* (Bogotá: Kelly, 1973), 80.

36 Umberto Eco, *Obra Abierta* (Barcelona: Ariel, 1984), 37.

37 “La investigación histórica solo será posible de aquí en adelante si se vuelve reflexiva, o dicho de otra manera, si asume el giro historiográfico”. En Mendiola, “El giro historiográfico”, 514.

38 Mendiola, “El giro historiográfico”, 511.

39 Tomo la definición de científico de Michel de Certeau: “El término de *científico*, bastante sospechoso en el conjunto de las ‘ciencias humanas’ (donde se le sustituye por el término de *análisis*), no lo es menos en el campo de las ‘ciencias exactas’ en la medida en que ese término nos remite a leyes. Se puede definir, sin embargo, con ese término la posibilidad de establecer un conjunto de *reglas que permitan ‘controlar operaciones proporcionadas a la producción de objetos determinados’*”. Michel De Certeau, *La escritura de la historia* (México: Universidad Iberoamericana, 1999), 68.

40 Desde el modelo del positivismo lógico de los años 40, surgen las intenciones científicas “lógicas” por parte de la historiografía: “No es la práctica de la historia la que nutre la argumentación, sino la preocupación, más normativa que descriptiva, por afirmar la *unidad de la ciencia* según la tradición del Círculo de Viena” en Paul Ricoeur, *Historia y narración* (México: Siglo XXI, 1998), 194.

41 Santiago Sebastián, *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia* (Bogotá: Convenio Andrés Bello, Corporación la Candelaria, 2006), 70.

42 Ricoeur, *Historia y narración*, 195.

curso nomológico opera en la obra de Santiago Sebastián como ejercicio de sentido y autoridad. En él, más que ningún otro autor de la época, afirmar un enunciado tiene que estar articulado con la presencia de términos, definiciones y caracterizaciones encaminadas a señalar los elementos particulares más ínfimos, en un universo de autoridad:

Allí se empleó un tipo de columna anillada en su tercio inferior, de fuste liso aunque enguinaldado de flores. Presenta dos variantes: una con la fila de hojas en el imoscapo, y otra con el anillo decorado de un festón de borlas, que parece ser un recuerdo de la guardamalleta berlinesca. [...] En estos ejemplares han desaparecido la fila de hojas en el imoscapo, que tan frecuente suele ser en este tipo de soporte⁴³.

El modelo de Santiago Sebastián no es ajeno a la forma de configuración, a la organización, del discurso mismo de las ciencias humanas –se entiende como discurso la forma como opera a través del lenguaje las formas de verdad. “El discurso es la reverberación de una verdad naciendo ante sus ojos”⁴⁴. Bajo este panorama, en el texto de Sebastián se trata de un modelo en el que se procura eliminar las características estéticas de las obras de toda enunciación, se ausenta la idea de permitir que un sujeto (el observador) se revele ante la obra, sea un ornamento o una pieza conocida. La ausencia de sujeto es lo que casualmente dará a su texto una forma de autoridad y “modernidad”, que contrasta enormemente con la obra de Luis Alberto Acuña quien, por el contrario, exalta el lugar de su experiencia como pieza fundamental de su escritura.

3.4 Narración y tradición

En la historia del arte, el observador está enfrentado ante la necesidad de demostrar una subjetividad entrenada, debida y “erudita”⁴⁵, o como en

43 Sebastián, *Estudios sobre el*, 241.

44 Michel Foucault, *El orden del discurso* (Buenos Aires: Tusquets, 1992), 30. Para ampliar el tema en el aspecto puntual de las ciencias humanas, ver: Michel Foucault, *Las palabras y las cosas* (México: Siglo xxi, 2005), 338.

45 La idea de erudición como garantía de la enunciación de un postulado, una sentencia, es notable en la obra de Arbeláez Camacho, donde no solo la lectura de fuentes que él considera como autoridades hace referencia a la erudición, sino él también, en un prefacio dedicado a él, como él mismo en primera persona, utiliza

el caso de Santiago Sebastián, ausente. La experiencia del contacto con la imagen debe ser desvanecida de la experiencia científica. Hay un aspecto interesante en la producción de las obras de Santiago Sebastián, Francisco Gil Tovar y Carlos Arbeláez Camacho, esta es la necesidad de una articulación *sincrónica*⁴⁶ de la historia del arte español con la historia del arte local. El lugar de producción que dota de sentido la escritura es la reivindicación con los modelos españoles y la idea de que el arte puede tener esa denominación por las herencias que recibe de los procesos europeos estéticos. Santiago Sebastián, organizando dos procesos culturales e intelectuales complejos, recíprocos y no lineales, como lo son el Barroco y la Ilustración, explica la evolución de la cultura de una forma simple en que se produce una acción en Europa, y lo que se tiene en América es su reproducción. Dice el autor:

Durante la segunda mitad del siglo XVIII se produjo un cambio notable, la cultura barroca fue sustituida por la ilustración. La mentalidad del hombre criollo fue diferente por la madurez del mundo hispanoamericano y por el impulso renovador que llegaba de Europa⁴⁷.

En *El arte colonial en Colombia*, Francisco Gil Tovar hace una observación sobre el escultor español Pedro Laboria y su obra, que aunque pintoresca, no se sale del objetivo de un sentido lineal, cronológico y organizado de la comunicación entre España y la Nueva Granada. En su estilo el autor dice:

Pedro Laboria. Este escultor, andaluz no sólo por nacimiento sino por su genio alegre, era natural de San Lúcar de Barrameda, la tierra que produce –bajo un cielo azul y brillante– un vinillo que alegra el corazón y predispone al hombre a una contemplación más simpática de la vida. Tales condiciones se hacen presentes en la escultura de Laboria, quizá la más entra-

el mismo adjetivo: “De todos los estudios llevados a cabo por eruditos, hay dos que atraen enormemente mi atención, tanto por la profundidad de sus respectivos análisis, como por la honestidad con la cual fueron realizados. Me refiero a los trabajos de Roberto Pizano y de Gabriel Giraldo Jaramillo”. Carlos Arbeláez Camacho, *Notas sobre el arte hispanoamericano* (Bogotá: Colegio máximo de las academias de Colombia, 1969), 111.

46 Sobre las ideas de sincrónico o diacrónico hago referencia a los conceptos que Reinhart Koselleck retoma de Fernand Braudel sobre tomar la historia desde aspectos de ruptura o continuidad, tradición o cambio. En Reinhardt Koselleck, *Futuro Pasado* (Barcelona: Paidós, 1993).

47 Sebastián, *Estudios sobre el*, 60.

ñablemente humana dentro de la expresión artística neogranadina⁴⁸.

La obra de este autor, escrita en coautoría con Arbeláez Camacho, merece particular apreciación, ya que a pesar de su fuerte lirismo narrativo fue uno de los primeros grandes trabajos realizados en el país que compilaba las descripciones de este tema por estudiosos dedicados a la materia específicamente⁴⁹. La obra pretendía ser escrita lo más ajustada “a la verdad histórica y a las necesidades de una crítica objetiva”⁵⁰. Fue impresa en 1968, auspiciada por el Congreso Eucarístico Internacional, factor que pone sobre la mesa unas reglas de juego bastante particulares de la producción. Esta edición ponía en evidencia el patrimonio artístico religioso local, incluso el que se albergaba en conventos, monasterios y colecciones particulares, por lo que resultaba un catálogo trascendente para los comitentes del libro. Por otra parte, el libro, organizado bajo categorías de producción (escultura, arquitectura, pintura, grabado, orfebrería, mobiliario), fue un proyecto amplio destinado a actualizar el conocimiento y la producción “científica” del arte colonial neogranadino. Es interesante ver cómo, entonces, en una obra con tales pretensiones, la figura del observador y sus apreciaciones como cualidades de legitimación aparecen, nuevamente, dotando de sentido⁵¹ de verdad su relato.

El lugar de la narración de estos autores no es, sin embargo, tan subjetivo como pareciera. Arbeláez Camacho, en el libro titulado *Notas sobre el arte iberoamericano*, se refiere a Gregorio Vásquez de la siguiente manera:

...haber creado –con su obra– el camino para que transitara el más grande de los pintores que produjo la América Española: Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos(...). ¿Qué hubiera sucedido si por casualidad Vásquez Ceballos hubiese vivido en España? La

contestación a esta pregunta irreal y absurda, nos dará sin embargo la exacta medida del genio de nuestro máximo pintor⁵².

El caso de Vásquez ha merecido estudios historiográficos particulares y es una de las figuras insignes del patrimonio colonial colombiano, que ha oscilado entre la apología, la fábula hasta la designación como artesano. Asimismo, es uno de los personajes que se consolidaron en la escritura sobre el tema de una forma diferente a las narraciones ya tratadas por Groot en el siglo XIX y por Pizano comenzando el siglo XX. La transición de la fábula como “el pintor más grande de América”⁵³ ofrece pistas para entender cómo la consolidación de la estética neogranadina tuvo que recurrir a las narraciones previas como garantías de verdad y verosimilitud. Lo que definió la grandeza de Gregorio Vásquez es, casualmente, la unión de su estilo con el de una tradición más amplia, por supuesto, más española. Dice Gil Tovar:

La voluntad artística del santafereño se dirigió siempre a ser un español de la escuela sevillana, cosa que logró en buena parte como lo prueba el hecho de que, mostrando nosotros por medio de proyecciones algunas típicas obras de Vásquez en Andalucía, casi ninguno de los aficionados al arte que asistieron a las reuniones, habituados en su mayoría al conocimiento de la pintura sevillana y granadina de aquellos siglos, pudieron distinguir el acento mestizo que desde España suele olfatearse en la mayor parte de las obras producidas en las Indias. Su Dalila y su Ruth son mujeres que se encuentran a cualquier hora en cualquier calle de Córdoba o de Sevilla, y que difícilmente vemos en Colombia⁵⁴.

Si la historia se configura desde un relato, ¿cuál relato estructura los textos historiográficos de Gil Tovar y Arbeláez Camacho? Los horizontes teóricos⁵⁵ de la historiografía del arte propuesta por ellos están articulados sobre la línea de la sincronía y la tradición, es decir, que solo sobre la base de la repetición y la aceptación de modelos tradicionales es posible una definición de arte. Dice Arbeláez en *Notas sobre el arte hispanoamericano*:

48 Gil Tovar y Arbeláez Camacho, *El arte colonial*, 127.

49 Es justamente a partir de esta obra que Francisco Gil Tovar hará parte del equipo que realizó el compendio en siete tomos de *La historia del arte en Colombia*, editada por Salvat en 1988, y cuyo proyecto lo dirigió Eugenio Barney Cabrera.

50 Gil Tovar y Arbeláez Camacho, *El arte colonial*, 5.

51 “Nos está señalando el problema mismo del sentido histórico: la relación entre el ‘sentido que se ha convertido en un objeto, y el ‘sentido’ que permite actualmente comprenderlo” De Certeau, *La escritura de la*, 50.

52 Arbeláez Camacho, *Notas sobre*, 116.

53 Giraldo Jaramilla, *Los dibujos de*, 7.

54 Gil Tovar, *Historia del arte*, 164.

55 Foucault, *El orden del*.



Alcalde Eustaquio Galavis. Joaquín Gutiérrez. Óleo sobre Tela. Siglo XVIII, Museo de Arte Colonial, Bogotá, Colombia.

Aquí termina con este imaginero, la tradición que tanto hizo en el campo del arte y que para desgracia nuestra, ha sido reemplazada por una abominable producción en serie, recargada de colorines y buena apenas, para pueblos incultos o bobos, pero en todo caso, siempre desprovistos de sensibilidad artística⁵⁶.

Arbeláez Camacho, Francisco Gil Tovar y Santiago Sebastián justifican la crítica de lo moderno, así como reivindican el carácter cientificista de su producción, retomando el aspecto nomológico, pero adoptando una serie de conceptos que permita hacer la incursión de sus objetos de estudio en la línea tradicional de la historia del arte. Detrás de los estilos tradicionales de Renacimiento, Manierismo, Barroco y Neoclásico, los autores van a tomar categorías ya patentadas por otros autores que se sustentan en la intención de colocar el arte español en la esfera de la historia del arte “universal”, tal es el caso del ultrabarroco

mexicano, definido así por la historiografía mexicana; el arte mudéjar y el protorrenacimiento, una forma de enunciar otro estilo inventado por los españoles denominado el plateresco. Dice Sebastián:

El plateresco no es, como se suele decir, el Renacimiento español, sino más concretamente el protorrenacimiento [...] pese a su carácter accesorio, se distingue en él la personalidad de los artistas geniales que supieron dar un ritmo propio a aquel torbellino de seres extraños, desvirtuando los modelos de Italia y superándolos en expresión y en sentido escultórico⁵⁷.

Es este énfasis en el estilo y la forma, herencia de la escuela de Wöllflin⁵⁸, donde los autores se van a apoyar para incluso, procurar patentar reglas y pautas estilísticas en la producción artística de la Nueva Granada. Surge entre otros aspectos la re-

56 Arbeláez Camacho, *Notas sobre*, 121.

57 Sebastián, *Estudios sobre el*, 210.

58 Heinrich Wöllflin, *Renacimiento y barroco* (Barcelona: Paidós, 1986).

levancia estética del arte popular y, en una forma tímida pero relevante, la “invención” de la estética colonial neogranadina. Dice Arbeláez sobre la iglesia de los jesuitas en Cartagena:

Del que únicamente desentona el absurdo y lujoso pavimento de mármol, totalmente inadecuado al ambiente de la arquitectura neogranadina, y obra reciente e infortunada de un arquitecto italiano desconocedor de nuestra historia del arte, de los valores que le son propios y de sus características esenciales, una de las cuales es la austeridad [...]

Pese a su bellísima situación geográfica y al clima ardiente del que goza, factores que pudieran hacer presumir la aparición en Cartagena de un desenfrenado barroco, solo se hace presente dicha expresión dentro de los términos de una muy distinguida medida, o sea, de acuerdo a la norma corriente en la Nueva Granada⁵⁹.

Uno de los aspectos más complejos de estudiar en el arte colonial local es que, en contraste con México, Perú, Guatemala, Brasil, Bolivia o Ecuador, en Colombia son muy pocas las obras y monumentos que pueden denominarse propiamente barrocos, de acuerdo a los planteamientos de Wölfflin sobre el estilo, quien sin duda es el referente que ellos toman para definirlo. Por ello crear de la medida y la austeridad categorías estilísticas es un movimiento estratégico en el posicionamiento del arte colonial neogranadino, así como de los roles de estos autores como eruditos sobre el tema en particular.

3.5 Latencia y revolución

Ante esta forma de construir el relato historiográfico desde un orden sincrónico de la tradición se opuso el trabajo de Marta Traba, quien con el contestatario libro *Historia abierta del arte colombiano* realizó un giro en la fórmula de hacer historia del arte colonial, con ello presentó una manera opuesta a la de los autores previamente citados para definir el arte colonial local. Aunque el año en que Marta Traba escribió el manuscrito del libro, 1967, es anterior al año del *Arte colonial en Colombia*, su propuesta está encaminada hacia una perspectiva diferente de los autores vistos anteriormente: de hecho, los capítulos sobre arte colonial son solo tres y tienen un perfil más introductorio que

propiamente ser el centro de la reflexión de su obra. Por ello están estructurados dentro de un panorama historiográfico particularmente diacrónico, basado en la idea de artista-autor, productor de una revolución, testigo de su expresividad y dueño de cierta unidad estética que además de diferenciarlo de su contexto, lo revoluciona.

Su protesta es directa cuando se refiere a Gregorio Vásquez, pues hace una denuncia de los estudios sobre el artista que hicieron de él un mito y cómo ciertas expresiones de autores relativamente contemporáneos a la escritura de su libro continuaban alimentando la tradición fabulística del siglo XIX. Cita de Giraldo Jaramillo que: “Fue un autodidacta, la naturaleza fue su única maestra eficaz. Todo cuanto creó salió de su propio ser, de su fecunda imaginación, del genio de raza que vino a cristalizar en su selecto espíritu”⁶⁰, de Gil Tovar que: “Los parientes estéticos que se le pueden señalar a Cevallos [...] son Murillo y Rafael Sanzio”⁶¹ y de Luis Alberto Acuña cita la referencia a su “criolla mentalidad andaluza”⁶².

Marta Traba revela las intenciones y definiciones del arte desde una perspectiva latinoamericana. Esta transformación, de la referencia hispanoamericana a latinoamericana, es quizás el aspecto que más revela la voluntad de independencia y revolución como características del arte para la autora. Su lugar de enunciación es expuesto cuando dice:

Es un proceso normal que dentro de una sociedad subdesarrollada, vacilante en cuanto a la calidad verdadera de sus supuestos valores culturales e incapaz ella misma de analizarlos, surja el mito, ocupando el lugar de la crítica analítica⁶³.

El uso de terminología “latinoamericano” o “subdesarrollo” está soportada desde un escenario de política mundial de la posguerra, consolidada por los grupos políticos de izquierda y los movimientos socialistas tanto en Europa como en el continente americano y que permitieron hacer reflexiones ideológicas desde esos cismas. Marta Traba hizo parte de esa comunidad que

59 Gil Tovar, *Historia del arte*, 78.

60 Marta Traba, *Historia abierta del arte colombiano* (Cali: Museo la Tertulia, 1974), 11.

61 Traba, *Historia abierta del arte*, 12.

62 Traba, *Historia abierta del arte*, 14.

63 Traba, *Historia abierta del arte*, 14.

estableció lazos estrechos entre la política, la izquierda y la intelectualidad, relación común de la época. La respuesta a esa conexión está justamente en la producción y reflexión que produce desde el arte, hacia la categoría definida por ella como “crítica analítica”. ¿Qué significa esta categoría? Significa, como lo hizo Santiago Sebastián, establecer unidades de “objetividad”, aunque esta vez más lejos de un modelo nomológico y más cerca de una interpretación de la idea de originalidad.

La historiografía del arte como la entendió Marta Traba hace parte de una escuela que delimitó la historia en términos de artistas, vanguardias y transgresiones. Estas vanguardias deben entenderse dentro de la configuración de una disciplina que necesitó de la construcción de leyes, tendencias y argumentaciones para postular enunciados verdaderos. Esta manera de hacer historiografía tuvo grandes antecedentes en autores como E. Gombrich⁶⁴ y desde lo que Kriss y Kurz reconocieron como la leyenda del artista: la importancia de sobreponer la importancia de la obra por la relevancia del pintor, y no al revés⁶⁵. De ahí que Traba, a pesar de las diferencias que establece con la obra de Vásquez, juzgue en tan buena manera la obra de Joaquín Gutiérrez, pues su condición de individualidad, y estar en contravía de los modelos políticos tradicionales, se sobrepone a la producción de su obra. Dice Marta Traba:

El interés que suscitan obras como las de Joaquín Gutiérrez o las de los Figueroa reside precisamente en que, a través de sus transgresiones al naturalismo y de sus impericias técnicas, logramos penetrar en unos contextos que nos son negados por la monotonía del “recuento histórico”, que en nuestros países sustituye a la crítica o a la interpretación histórica⁶⁶.

El elemento de transgresión es puntualmente el que definiré para Marta Traba el escenario ideal para la configuración del artista; su nueva mitificación estriba casualmente en romper con la continuidad de la historia del arte. Es esa condición la que hace de Vásquez el “no haber comprendido, ni siquiera intuido, la naturaleza misma de la

64 Gombrich, *Historia del arte*.

65 Ernst Kris y Otto Kurz, *La leyenda del artista* (Madrid: Cátedra, 1995).

66 Traba, *Historia abierta del*, 38.

creación pictórica⁶⁷ y en cambio de Joaquín Gutiérrez “un elemento histórico, transmisor de los valores infrahumanos y suprapolíticos que dominaban la vida virreinal⁶⁸. La definición del artista, su nuevo modelo se integra directamente a la esfera política de la resistencia. Dice la autora sobre la obra de Joaquín Gutiérrez:

El retrato así concebido pasa por alto el medio donde se vive, las difíciles circunstancias políticas y las precarias bases económicas de la sociedad virreinal. Pero esa misma negación evidencia de una manera flagrante, la incapacidad de integración del gobernante con los gobernados⁶⁹.

La ilusión de objetividad en la obra de Marta Traba permite reflexionar sobre la forma en que aún las intenciones diacrónicas, de ruptura, quiebres y fugas, son dispuestas dentro de un marco lógico y de enunciación que así mismo se dispone bajo fórmulas amplias que se autorizan, aprueban y legitiman como enunciaciones de saber. El primitivismo, una fórmula estética de la que se apoyó el cubismo, el expresionismo y otros movimientos artísticos, y cuya base enunciativa era la búsqueda de expresiones estéticas distintas a las cualidades apolíneas⁷⁰ del mundo occidental, se vuelve un paradigma que define la reflexión de las primeras vanguardias. ¿De qué manera Marta Traba usa los lugares de autoridad?, estableciendo el error y la imperfección pictórica como formas de resistencia y originalidad ideológica:

Una sociedad arcaica, que no tiene aún acceso a ninguna de las formas superiores de la cultura, constituida por pequeños conglomerados extranjeros que no logran asimilarse al país informe donde les ha tocado vivir y padecen, por eso mismo de la enfermedad de la nostalgia, no encuentra una forma más adecuada para expresarse que la visión primitiva⁷¹.

Es casualmente en las intenciones de ruptura de Marta Traba en donde podemos encontrar los

67 Traba, *Historia abierta del*, 20.

68 Traba, *Historia abierta del*, 38.

69 Traba, *Historia abierta del*, 36.

70 Sobre las cualidades “apolíneas” se concentra uno de los aspectos capitales en la obra de Nietzsche y se refiere, en un plano muy general, al arte que es producto de la razón y el pensamiento. En Friederich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia* (Madrid: Alianza editorial, 1984) y Friederich Nietzsche, *Cómo se filosofa a martillazos* (México: Tomo, 2004), 94.

71 Traba, *Historia abierta del*, 35.

elementos sincrónicos de su obra con el pensamiento de su tiempo; sus conceptos, lejos de revolucionar desde su enunciación, reivindicaron una vez más la tradición y la línea de la historiografía del arte heredada. En el juicio a la obra de Vásquez, revela su deuda con la relación entre historia y vanguardia:

La cosmovisión original que está obligado a transmitir un artista, debe hacerse a través del tratamiento original de los medios pictóricos, de la exaltación de unos en beneficio de otros, de la descompensación de esa alabada y neutra “unidad” de las obras de Vásquez, que al fin y al cabo no es más que un estado de pasividad y de simple equilibrio de fuerzas nacido de su propia indecisión pictórica. No hay gran pintor que no tome partido frente a los elementos de trabajo. No hay gran pintor neutral incapaz de urdir un problema dentro de su obra⁷².

Unidad, originalidad, tratamiento, tomar partido, fuerzas y problemas son los mecanismos planteados para la escritura de la historia del arte desde una perspectiva modernista. Pero el problema de la originalidad, sin un tratamiento reflexivo, nos devuelve a las observaciones curiosas ya de la escritura de Barney o de Acuña, pues se olvida, en el escenario de la historia del arte, la observación que define las normas de consenso de un presente que, apoyado en la redundancia, observa.

Conclusión

Desde una lectura crítica y reflexiva sobre el estudio historiográfico de la historia colonial colombiana de los años 60 y de la forma en que se establecen unos conceptos, categorías u otros en función de los lugares de producción, es posible comprender muchas de las pautas que establecieron normas y consensos de verdad en una disciplina en la que, paradójicamente, la observación y la experiencia son sus fuentes elementales. Esta necesidad de establecer lugares de *enunciación de verdad*, de dotar sentido y legitimar o deslegitimar alguna producción artística, determinó las características sobre las que se soportó dicha historiografía, y el ejercicio de sentido de la disciplina pasó de la configuración sincrónica de la tradición, a la búsqueda diacrónica de la revolución, pero sin

romper deudas con una historiografía europea, centralista, y excluyente.

El fin de esta lectura no es el de “desautorizar autoridades”, sino antes bien entender las pautas que rigen la producción de un saber en la sociedad, a partir de las tácticas de lo no enunciado. En palabras de Michel De Certeau:

“Desde el momento en que se busca el sentido histórico de una ideología o un acontecimiento, se encuentran no solamente métodos, ideas, o una manera de comprender, sino la sociedad a la que se refiere la definición de lo que tiene ‘sentido’⁷³.”

Bibliografía

- Acuña, Luis Alberto. *Siete ensayos sobre arte colonial en la Nueva Granada*. Bogotá: Kelly, 1973.
- Arbeláez Camacho, Carlos. *Notas sobre el arte hispanoamericano*. Bogotá: Colegio máximo de las academias de Colombia, 1969.
- Barney Cabrera, Eugenio. *Temas para la historia del arte en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Dirección de Divulgación Cultural, 1970.
- Baxandall, Michael. *Modelos de intención*. Madrid: Hermann Blume, 1989.
- Burckhardt, Jacob. *La cultura del renacimiento en Italia*. Madrid: Sarpe, 1985.
- Chicangana, Yobenj. “Groot y la construcción del mito de Gregorio Vásquez”. En *El oficio del pintor: nuevas miradas a la obra de Gregorio Vásquez*, compilado por María Constanza Toquica, 117-123. Bogotá: Ministerio de Cultura-Museo de Arte Colonial, 2008.
- De Certeau, Michel. *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana, 1999.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Barcelona: Abada, 2009.
- Duncan, Carol y Alan Wallach. “The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: A Iconographic Analysis”. En *Grasping the World: The Idea of the Museum*, editado por Donald Preziosi y Claire Farago, 483-500. Ants: Aldershot Press, 2004.

72 Traba, *Historia abierta del*, 20.

73 De Certeau, *La escritura de*, 50.

- Eco, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, 1984.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets, 1992.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 2005.
- Gil Tovar, Francisco y Carlos Arbélaez Camacho. *Historia del arte colonial en Colombia*. Bogotá: Sol y Luna, 1968.
- Giraldo Jaramillo, Gabriel. *El arte en Colombia, Gregorio Vásquez. Dibujos originales y a pincel*. Bogotá: Librería Suramérica, 1944.
- Giraldo Jaramillo, Gabriel. *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1980.
- Gombrich, Ernst. *Historia del arte*. London: Phaidon, 2008.
- Habermas, Jürgen, “El giro pragmático de Rorty”. <http://laimagencomofuente.wikispaces.com/file/view/G%C3%BCrgen+Habermas++Giro+pragm%C3%A1tico+de+Rorty.pdf>
- Hatt, Michael y Charlotte Monk. *Art History, a critical introduction to its methods*. Manchester: Manchester University Press, 2006.
- Koselleck, Reinhart. *Futuro pasado*. Barcelona: Paidós, 1993.
- Kris, Ernst y Otto Kurz. *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Luhmann, Niklas. *El arte de la sociedad*. México: Universidad Iberoamericana, 2005.
- López De Ayala, Pedro. *Libro de caza de las aves*. Madrid: Castalia, 1986 [1386].
- Mendiola, Alfonso. “El giro historiográfico.” *Historia y grafía* 15 (2000).
- Mitchell, W. J. T. *Picture Theory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- Nietzsche, Friederich. *Cómo se filosofa a martillazos*. México: Tomo, 2004.
- Nietzsche, Friederich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza editorial, 1984.
- Darío Ortiz. “Los dibujos de Gregorio de Vásquez de Arce y Ceballos, aproximación teórica”. En *El oficio del pintor: nuevas miradas a la obra de Gregorio Vásquez*, compilado por María Constanza Toquica. Bogotá: Ministerio de Cultura-Museo de Arte Colonial, 2008.
- Ovidio, Publio. *Amores; arte de amar; sobre la cosmética del rostro femenino; remedios contra el amor*. Madrid: Gredos, 1995.
- Potts, Alex. *Winckelmann, The flesh and the ideal*. Singapur: Yale University Press, 1994.
- Ricoeur, Paul. *Historia y narración*. México: Siglo XXI, 1998.
- Ricoeur, Paul. “La realidad del pasado histórico.” *Historia y Grafía* 6 (1995).
- Schenonne, Héctor. *Iconografía del arte colonial*. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992.
- Sebastián, Santiago. *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, Corporación la Candelaria, 2006.
- Tomás, Facundo. *Escrito, pintado: dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo*. Madrid: Machado libros, 2005.
- Traba, Marta. *Historia abierta del arte colombiano*. Cali: Museo la Tertulia, 1974.
- Vasari, Giorgio. *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. Madrid: Océano, 1998.
- Winner, Langdom. *La ballena y el reactor: Una búsqueda de los límites en la era de la tecnología*. Barcelona: Gedisa, 1987.
- Wölfflin, Heinrich. *Renacimiento y barroco*. Barcelona: Paidós, 1986.
- Fecha de recepción: 12 octubre 2011
 - Fecha de evaluación: 21 diciembre 2011
 - Fecha de aprobación: 3 febrero 2012

Cómo citar este artículo

Rojas Cocoma, Carlos. “Tradición o revolución: la invención del arte colonial en la historiografía colombiana, en la década de 1960”. *Memoria y sociedad* 16, no. 32 (2012): 54-69.

