

EL CATÁLOGO DE LA PRIMERA EXPOSICIÓN ANUAL DE LA ESCUELA DE BELLAS ARTES COMO DOCUMENTO E INDICIO HISTÓRICO

The catalogue of the First Annual Exhibition of the School of Fine Arts
as document and historical index

Ricardo Malagón Gutiérrez

Doctor en Artes. Profesor de tiempo completo, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, Colombia.

Resumen

Se lee el catálogo de la Exposición Anual de la Escuela de Bellas Artes —realizada en Bogotá en 1886— como un indicio histórico del campo del arte en Colombia a finales del siglo xix, con base en el supuesto de que este catálogo contiene un discurso tácito sobre este campo. Si bien el catálogo parece una producción escrita aparentemente neutra en términos ideológicos, al considerarlo como un discurso —que opera desde y para un contexto y cumple una función sociocultural específica—, deja de serlo para convertirse en algo deliberante e intencionado. En primera instancia, se reflexiona según dos presupuestos sobre la naturaleza del documento: el primero, que no constituye, por sí mismo, la fuente histórica dado que esta es una construcción epistemológica y discursiva del historiador, y el segundo, que no resulta posible sostener los respectivos presupuestos positivistas que terminan en su reificación. En segunda instancia, se aclaran los supuestos teóricos que subyacen en la concepción del catálogo como indicio histórico para realizar su lectura y revelar su especificidad histórica, es decir, establecer el sentido y el valor de un hecho particular —la circulación social del catálogo— en un contexto concreto. En consecuencia, el discurso se concibe no solo como el conjunto de conocimientos, ideas, creencias, presupuestos, prejuicios, nociones, conceptos y valores que subyacen en cualquier documento, sino además como una formulación argumentada de opiniones, análisis y juicios de valor sobre un hecho concreto en un contexto sociocultural específico. Por otra parte, para maximizar la capacidad explicativa de este contexto se le caracteriza mediante seis aspectos recíprocamente relacionados: la validación social del arte, el proyecto político de La Regeneración, la fuerza ideológica de la noción de *civilización*,

el consumo del arte y la cultura, la invención del mito de un gusto “propio” de las élites, y la jerarquía de los tipos de representación en el arte. Además, se renuncia a la posibilidad de que el discurso contenga un sentido interno en sí mismo —que quedaría prácticamente reducido a la información aportada sobre los respectivos autores y las obras mencionadas— para realizar la lectura del catálogo dialógicamente relacionando esta información con los aspectos concretos del contexto sociocultural mencionados.

Palabras clave: campo artístico, catálogo de exposición, contexto, discurso, indicio.

Abstract

The catalogue of the Annual Exhibition of the School of Fine Arts —Bogotá, 1886— is read as a historical index of the field of art in Colombia in the late nineteenth century under the assumption that this catalog contains a tacit discourse on this field. While the catalog apparently seems a written production neutral in ideological terms, considering it as a discourse —operating from and to a context and specifically performing a sociocultural function— ceases to become something deliberative and purposeful. In the first instance, it ponders on two assumptions about the nature of the document: the first, which is not, by itself, the historical source as this is an epistemological and discursive construction of the historian, and the second, that it is not possible to hold the respective positivist presuppositions that ending in the reification of it. And secondly, that the theoretical assumptions that underlay in the catalogue as historical index are revealed, thus making the reading of the historical specificity of it, that is to say, establishing the meaning and value of a particular fact —the social circulation of catalogue— in a definite context. Consequently, the discourse is seen not only as a set of knowledge, ideas, beliefs, assumptions, prejudices, notions, concepts and values that underlay in any document, but also as a formulation of reasonable opinions, analysis and value judgments on a concrete fact in a specific cultural context. Furthermore, to maximize the explanatory power of this context, the later is characterized by five aspects related to each other: the social validation of art; the political project of The Regeneration; the ideological strength of the notion of *civilization*; the consumption of art and culture; the invention of the myth of the elite’s taste; and the hierarchy of the types of representation in art. In addition, it renounces the possibility that the discourse contains an inner sense itself —that can practically be reduced to the information provided on the respective authors and works mentioned— so that the catalogue can be read in a dialogical way, relating this information with specific aspects of socio-cultural context mentioned above.

Keyword: exhibition catalogue, index, context, discourse and artistic field.

Introducción

Tradicionalmente, los historiadores han llamado a sus documentos “fuentes”, como si se dedicaran a llenar sus cubos en el río de la verdad y sus relatos fueran haciéndose más puros a medida que se acercaran más a los orígenes. La metáfora es muy vívida, pero también equívoca, por cuanto implica la posibilidad de realizar una exposición del pasado libre de la contaminación de intermediarios. Naturalmente resulta imposible estudiar el pasado sin la ayuda de toda una cadena de intermediarios, entre ellos no sólo los historiadores de épocas pretéritas, sino también los archiveros que ordenaron los documentos, los escribas que los copiaron y los testigos cuyas palabras fueron recogidas [...] convendría sustituir la idea de fuentes por la de “vestigios” del pasado en el presente. (Burke, 2005, p. 16)

En este texto se lee el catálogo de la Exposición Anual de la Escuela de Bellas Artes —realizada en Bogotá en 1886— como un indicio histórico del campo del arte en Colombia a finales del siglo *xix*. Aunque parece un exhaustivo listado de obras sin ninguna presentación previa, cuya función se limitaría a posibilitar la identificación de las obras, este catálogo contiene un discurso tácito no solo sobre la exposición, sino también sobre este campo. A partir de esta hipótesis, se considera que el catálogo operó como un discurso cuya función solo puede establecerse en relación con las necesidades específicas del contexto en el que circuló socioculturalmente.

El texto se organiza en dos secciones. En la primera, se problematiza la noción misma de documento histórico dado que el catálogo se concibe como un documento de este tipo y que no resulta posible la concepción positivista del documento histórico. En la segunda, se aclaran los supuestos teóricos que subyacen en la concepción del catálogo como indicio histórico para realizar su lectura y revelar la respectiva especificidad histórica, es decir, establecer el sentido y el valor de un hecho particular —la circulación social del catálogo— en un contexto cultural concreto. Este último es considerado como una variable estructural de la interpretación histórica y no como un telón de fondo ante el cual tiene lugar —de manera autónoma— el fenómeno considerado.

El documento histórico como problemática

Ante la imposibilidad de sostener en la actualidad una concepción positivista del documento de finales del siglo *xix* e inicios del *xx*, su naturaleza requiere ser problematizada. En esta concepción dominan los siguientes aspectos acerca del documento: primero, se concibe como prueba o fiel representación del hecho que supone representar, es decir,

es el fundamento del hecho histórico; se presenta por sí mismo como prueba histórica, aunque sea el resultado de una elección subjetiva, la del historiador; parece poseer una objetividad respecto a la representación de la realidad opuesta a su intencionalidad como instrumento de la memoria; se impone jerárquicamente sobre el monumento, en el sentido de algo que puede hacer retornar el pasado en el presente; se concibe como un testimonio directo y no mediado de un hecho específico; de este modo, sirve de reproducción de este; se le identifica mayoritariamente con el texto escrito y mucho menos con el testimonio gráfico, oral o visual; dado el carácter objetivo que se le otorga, se reduce la posible crítica acerca del documento a los criterios de veracidad o falsedad, sin cuestionar ni sus condiciones de producción y circulación, ni las intenciones y motivaciones —conscientes e inconscientes— del autor.

Así mismo, se asumen historiográficamente los siguientes presupuestos: se tiende a suponer que a cada problema histórico corresponde un corpus documental específico; se identifica lo histórico con este corpus y no con el problema planteado por el historiador; en este sentido, el inicio de lo histórico coincide con el documento; se identifica, por excelencia, el documento escrito como vestigio del pasado por encima de los demás vestigios culturales que produce toda sociedad; y, finalmente, se ignora que como testimonio puede ser involuntario como voluntario, por lo que se considera posible establecer siempre la intencionalidad del documento.

Aunque haya sido superada, incluso desde la década de los treinta del siglo XX por la Escuela de los *Annales*, la inercia cultural de esta concepción positivista se extiende hasta hoy conduciendo a lo que podría llamarse la reificación del documento. Esta última lleva a la idea de que la realidad del documento supuestamente se agota en este y que, por lo tanto, no se requiere la consideración de la espacio-temporalidad en la que esta realidad tuvo lugar: se puede hacer una lectura descontextualizada del documento centrada en su supuesto “sentido interno”. Adicionalmente, conlleva la idea de que los documentos son objetos que gobiernan su propia existencia y, en consecuencia, independientes del hombre: el sentido documento podría ser considerado de manera autónoma respecto a los sujetos implicados en su producción, circulación y consumo social. De este modo, las prácticas, las producciones y las relaciones humanas llegan a ser consideradas como objetos externos a los mismos hombres: aquello que está vivo como producción y experiencia humana termina siendo una abstracción que puede sustraerse del contexto en el que tiene lugar. Aunque son acontecimientos, los documentos terminan siendo concebidos como realidades naturales e inmutables y, en consecuencia, se deteriora su conciencia histórica.

Esta concepción positivista del documento ha sido radicalmente cuestionada por la historiografía moderna de la historia, como es verificable en autores como Marc Bloch, Jacques Le Goff y Reinhart Koselleck. En primera instancia, el historiador francés Marc Bloch (1886-1944) cuestiona la supuesta existencia gratuita del documento histórico:

Pese a lo que a veces parecen imaginarse los principiantes, los documentos no surgen aquí y allá por el solo efecto de [quién sabe] qué misterioso decreto de los dioses. Su presencia o ausencia en tales o cuales archivos, en tal o cual biblioteca [...] dependen de causas humanas que no escapan de manera alguna al análisis, y los problemas que plantea su transmisión, lejos de tener únicamente el alcance de un ejercicio de técnico, atañen a lo más íntimo de la vida del pasado, porque lo que se encuentra ahí puesto en juego es nada menos que el paso del recuerdo a través de las generaciones. (Bloch, 2001, p. 91)

Entonces resulta una ingenuidad pensar que la disponibilidad de los documentos para el historiador constituye una casualidad: esta disponibilidad se trata más bien de un conjunto de determinaciones, factores e influencias de orden social que, aunque forman un orden complejo, se pueden establecer históricamente. No se trata de un tecnicismo intelectual acerca del origen del documento, sino de que en el establecimiento de estas determinaciones, factores e influencias radica la posibilidad de establecer el tránsito temporal de aquello que se desea preservar como recuerdo, independientemente de que sea algo verdadero o falso.

Por otra parte, Bloch reconoce que el conocimiento del pasado siempre se realiza mediante huellas, vestigios o síntomas; en consecuencia, siempre es parcial, incompleto, indirecto y mediado. El documento es una huella o marca de un fenómeno, aunque este último ya haya desaparecido. Dicho de otro modo, la reconstrucción histórica mediante vestigios permite alcanzar el conocimiento de realidades —aunque no la experiencia directa— que de otro modo resultarían incognoscibles. Así mismo, el conocimiento del pasado siempre está en continua evolución dada la imposibilidad de que este conocimiento se fije de una vez y para siempre alcanzando una supuesta verdad acerca de los hechos del pasado. Aunque los documentos fijan en parte las posibilidades de lo que se puede conocer y desconocer del pasado, la historia nunca es identificable con los documentos mismos: aunque estos últimos son catalizadores de la historia, no la constituyen por sí mismos. Adicionalmente, los testimonios que incluyen los documentos son de carácter tanto voluntario como involuntario; en este sentido, lo que se quería decir resulta tan importante como aquello que se dijo sin querer e incluso aquello que —intencionalmente o no— se dejó de decir. Por último, los documentos solo hablan como fuentes históricas si el historiador sabe interrogarlas: no cualquier pregunta resulta pertinente al interrogar una fuente, no cualquier historiador puede convertir el

documento en fuente y un mismo documento cuestionado históricamente bajo diferentes preguntas se convierte en diversas fuentes. En suma, si bien el documento como testimonio es uno, como fuente es múltiple.

En segunda instancia, el historiador francés Jacques Le Goff (1924-2014) revela la imposibilidad de la neutralidad, la identificación con el monumento y el estatus de verdad del documento:

El documento no es inocuo. Es el resultado ante todo de un montaje, consciente o inconsciente, de la historia, de la época, de la sociedad que lo han producido, pero también de las épocas posteriores durante las cuales ha continuado viviendo [...] siendo manipulado [...]. El documento es monumento. Es el resultado del esfuerzo cumplido por las sociedades históricas por imponer al futuro —queriendo o no queriéndolo— aquella imagen dada de sí mismas. En definitiva, no existe un documento-verdad. Todo documento es mentira. Corresponde al historiador no hacerse el ingenuo [...] cualquier documento es al mismo tiempo verdadero —comprendidos, y tal vez ante todo, los falsos— y falso, porque un monumento es, en primer lugar, un disfraz, una apariencia engañosa, un montaje. Es preciso ante todo desmontar, demoler ese montaje, desestructurar esa construcción y analizar las condiciones en las que han sido producidos esos documentos-monumentos. (Le Goff, 1991, pp. 238 y 239)

La sola selección del documento ya es una mediación por parte del historiador: este último, aunque lo encuentra físicamente, lo busca basado en sus propios intereses, prejuicios, presupuestos, expectativas y conocimientos de orden personal, profesional, cultural e ideológico. Este carácter de mediación comienza en el proceso mismo de producción del documento en el contexto original, dado que se trata de la creación tanto de un imaginario —en el sentido de una creencia— como de una imagen —en el sentido de una representación— de la realidad de los hechos. Y ante todo el documento es monumento, en el sentido de una construcción social y cultural que puede hacer volver al presente parte del pasado, lo cual perpetúa determinados recuerdos a expensas de otros: el documento es una valoración acerca de qué aspectos del pasado son objeto de representación dada la evidente imposibilidad de representarlos en su totalidad. Queda en entredicho el estatus de verdad asignado al documento una vez verificada su autenticidad: su verdad ya no radica tanto en lo que dice directamente, sino más bien en esta red de mediaciones y montajes que construye acerca de la realidad que supone representar como también en lo que deja de decir sobre ella. Finalmente, todo documento es una construcción y, en este sentido, se requiere renunciar a la concepción de este como realidad dada.

En tercera instancia, el historiador alemán Reinhart Koselleck (1923-2006) reflexiona críticamente sobre la naturaleza del documento, específicamente sobre su carácter potencial como fuente:

Los legajos [documentos] son presentes y presentables. Pueden tocarse, y en este sentido no han transcurrido de modo alguno [...]. Se trata siempre de vestigios del pasado, de un pasado atesorado [...]. Este tesoro guardado por los archiveros es mudo pero evocable, puede hacerse que hable [...]. Precisamente aquí empieza el trabajo del historiador [...]. Para lograr sacar o hacer que renazca una historia del material archivado se necesita un método que se puede aprender y entrenar [...]. En cualquier caso, el camino de un solo legajo [documento] hasta llegar a una historia es bastante largo. Los legajos [documentos] nunca son idénticos a las historias sobre las que testimonian. (Koselleck, 2013, pp. 95 y 96)

Aunque están presentes, son directamente experimentables y evocan los hechos del pasado, los documentos solo son potenciales fuentes y no son identificables con la historia en sí: por sí mismos, no contienen lo histórico. Los documentos se convierten en fuentes históricas solo cuando el historiador los introduce en un marco de interpretación de los hechos que estos evocan, sin que ello signifique la posibilidad de identificar la realidad de estos últimos con la de los documentos. Es precisamente esta introducción la que permite que los documentos “hablen” históricamente ante la imposibilidad de que lo hagan por sí mismos. Finalmente, el proceso complejo en el que documento se convierte en fuente impide identificar el primero con aquello que testimonia en una relación inequívoca de uno a uno.

Asimismo, Koselleck reflexiona sobre la relación entre la indagación histórica —creación del historiador— y el proceso en el que el documento —creación de sujetos en un espacio temporalidad usualmente diferente a la del historiador— se convierte en fuente:

Tan solo cuando le planteamos preguntas a una pieza archivística esta adquiere el valor de una fuente [...]. Solamente a partir de la búsqueda y de la indagación el legajo [el documento] mudo obtiene la categoría de fuente; solo en ese instante empieza a hablar [...] a fluir. Y cuando volvemos a preguntarla, la fuente vuelve a fluir de nuevo [...]. El pasado está ciertamente presente en estos documentos; sin embargo es mudo, está oculto aunque nunca muerto. Si se convierte en fuente a través de nuestras preguntas, aquello que en él remite al pasado en cierto modo cobra vida, empieza a hablar. Una vez descubierta, la fuente histórica comienza por lo tanto a fluir, aunque aquello que los legajos [documentos] una vez investigados nos expresan como fuente no es de ningún modo la historia [...] siempre es algo distinto. (Koselleck, 2013, pp. 99 y 100)

Por principio, el historiador no se sitúa neutralmente ante los documentos, pues estos últimos permanecerían mudos en términos históricos. Es la mediación que implica la indagación histórica —construcción del historiador— la que convierte el “documento mudo” en una “fuente históricamente parlante”. Si bien el pasado está presente en los documentos, solo lo está como vestigio; en este sentido, se trata de un “síntoma”: algo que se revela, pero que no se muestra evidentemente y que requiere ser leído para que adquiera sentido. Aunque permanece

estático como documento, la fuente histórica tiene un carácter dinámico, pues las indagaciones del historiador cambian. En otras palabras, un mismo documento puede ser convertido en varias fuentes históricas, si las indagaciones realizadas a este —tanto por un solo historiador como por otros historiadores— cambian. Así, la fuente tiene un carácter fluido —en el sentido que cambia— cuando cambia la indagación que se le formula a un mismo documento.

Dado que la Historia no se trata de la creación subjetiva de falsos pasados, ni de la creación colectiva de aspiraciones ideológicas, entonces se requiere lo que Koselleck denomina *control exegético* de la Historia. Cada conjetura histórica es objeto de verificación en las fuentes previamente definidas y construidas por el historiador a partir de la consulta documental. Aunque él la haya construido con base en la interpretación histórica del documento, no puede poner a la fuente a decir cualquier cosa, pues debe justificar las respectivas lecturas, conclusiones e inferencias. A pesar de que históricamente no se prueba nunca nada de manera definitiva, este control exegético sí constituye un sustrato de objetividad científica, sin que ello implique la pretensión de una verdad absoluta: es posible la crítica de la veracidad de una afirmación histórica de acuerdo con la revisión de los documentos y, más específicamente, según la revisión de la calidad de las lecturas de estos por parte del historiador que los han convertido en fuentes, por ejemplo, respecto de las relaciones dialógicas entre los hechos representados y los respectivos contextos.

En suma, la naturaleza del documento es siempre problemática,¹ por lo que no es posible aspirar a una solución definitiva al respecto. Siempre que se considera esta naturaleza, se vuelve irremediamente a la discusión sobre la estructura, el sentido y las limitaciones del documento mismo. La interpretación histórica remite irremediamente a la consideración a la naturaleza de la fuente histórica tanto como la consideración de esta última remite a la consideración de la naturaleza

1. También presente en la crítica al documento por el filósofo y crítico alemán Walter Benjamin (1892-1940): “No hay ningún documento de la civilización que no sea al mismo tiempo un documento de barbarie. Y, como tal documento no está tampoco libre de la barbarie, esta corrompe el modo mediante el cual es transmitido de un poseedor a otro. Un materialista histórico, por tanto, se disocia del influjo de estos tesoros [...]. Su tarea es cepillar la historia contra el grano” (Benjamin, 1940). Así, los documentos no son meros reflejos pasivos, sino más bien indicios históricos de los contextos sociales y de las respectivas estructuras de poder: quien escribe tiene el poder de manipular la memoria y la realidad histórica, por lo que resulta absurda la posibilidad de presuponer la neutralidad ideológica de un documento. El catálogo de la exposición no sería entonces un simple inventario de las obras exhibidas, sino más bien un reflejo tanto de las estructuras de poder como de los imaginarios sobre la realidad de los sujetos —dominantes y dominados— de estos contextos. Esta premisa de “cepillar la historia contra el grano” implica centrarse menos en la supuesta coherencia y unidad tanto de los fenómenos considerados como del contenido del documento y más en las contradicciones e incoherencias que revelan. A manera ejemplo, si bien la publicación del Catálogo como la realización de la exposición eran una clara manifestación del inicio de un proceso civilizatorio, también lo eran del proceso de barbarie —en el sentido de la imposición de algo a la fuerza— que implicaba la legitimación de un orden político y económico “moderno” que preservaba un orden social y cultural anacrónico y despóticamente excluyente.

del documento. Toda indagación histórica presupone una indagación continua e indefinida sobre la naturaleza del documento ante la imposibilidad de considerarlo una realidad dada acerca de la cual existe la posibilidad de un acuerdo definitivo.

El catálogo como un discurso en un contexto sociocultural concreto

Si bien las condiciones de la producción y circulación del catálogo de la exposición de 1886 en el contexto original y de catalogación no fueron arbitrarias, sí son las condiciones de su existencia en archivo. En principio, es aleatoria la existencia del catálogo en la Biblioteca Nacional de Colombia dado que nada puede asegurar la existencia, preservación y disponibilidad física de un documento, menos la de uno que parecía un simple listado de obras solamente útil al momento de recorrer la exposición. Sin embargo, su preservación y posterior catalogación no lo son dado que la exposición no solo era un acto estético y cultural, sino ante todo un acto oficial —puesto que la Escuela de Bellas Artes era una institución estatal— que servía de prueba a la supuesta diligencia gubernamental respecto a los proyectos civilizatorios, a la vez, prueba de modernidad y progreso. Así, el catálogo de la exposición era originalmente un documento oficial con una precisa función ideológica —de orden político, jurídico o administrativo—, y su catalogación en una biblioteca nacional dependía más de esta función que de las posibles significaciones culturales y estéticas bajo las cuales hoy se le tiende a interpretar.

Adicionalmente, la “concepción indicial” del catálogo implica aclarar cómo se conciben las nociones tanto de indicio y discurso como de función y contexto sociocultural. Aunque se puedan explicar teóricamente de manera aislada, en la reconstrucción histórica del proceso de circulación social del catálogo operan recíprocamente, es decir, están indisolublemente relacionadas.

El indicio² se concibe como las huellas, rastros o vestigios que deja un hecho más allá de la conciencia de los sujetos protagonistas de este,

2. A diferencia del conocimiento científico convencional dirigido a la generalización mediante la abstracción, el conocimiento obtenido mediante indicios se resiste —por su propia naturaleza que enfatiza lo individual, lo particular, lo excepcional y lo empírico— a la formalización, y se alcanza tanto solamente en la experiencia, como en términos cualitativos opuestos a la cuantificación. En el conocimiento alcanzado mediante indicios, las causas de un fenómeno no son reconstruibles y estas solo se pueden inferir mediante los efectos. Una vez ocurren los fenómenos sociales, estos desaparecen como realidad experimentable, y lo que queda son sus indicios, huellas o vestigios. Esta forma de conocimiento no termina en la formulación de reglas para ser aplicadas a priori, y los llamados “imponderables” —la percepción, la intuición, la sensibilidad, el instinto, la imaginación— desempeñan un papel fundamental en esta. Cfr. Ginzburg (1989).

y se reconoce como un medio de conocimiento epistemológicamente legítimo en la reconstrucción histórica de un hecho: el indicio dice algo que, aunque en principio no quería ser voluntariamente dicho, finalmente fue dicho. Mediante la lectura del indicio, se realizan inferencias —no conclusiones lógicas— a partir de detalles, huellas o vestigios que parecen irrelevantes y que conducen a los hechos que los originaron: es posible conocer parcialmente los hechos mediante la lectura de los indicios que dejan y esta lectura forma parte de toda indagación histórica dado que todo conocimiento histórico es indicial.

El discurso se entiende como el conjunto de conocimientos, ideas, creencias, presupuestos, prejuicios, nociones, conceptos y valores que subyacen —tácitamente o no— en una declaración escrita, gráfica o auditiva de cualquier tipo: una formulación argumentada o no de opiniones, análisis y juicios de valor sobre un hecho específico en un contexto sociocultural concreto. En este sentido, la inteligibilidad del discurso no es autónoma respecto a este contexto: no existe un sentido interno del discurso mismo. Si bien el catálogo parece una producción escrita aparentemente neutra en términos ideológicos, al considerarlo como un discurso —operando desde y para un contexto y cumpliendo una función sociocultural específica— deja de serlo para convertirse en algo deliberante e intencionado.³

La función sociocultural se entiende como el uso concreto que adquiere el discurso —en este caso el que implica socialmente la circulación del catálogo— al responder a una necesidad cultural práctica y concreta de un contexto: una respuesta efectiva a una necesidad colectiva previa. Si esta función es, en principio, un efecto social de esta necesidad, se convierte en un agente social una vez responde a esta. Si bien la influyen, las intenciones de quien produce el discurso no determinan esta función dado que se define solamente hasta su circulación sociocultural. A manera de ejemplo, un catálogo de una exposición de arte puede ser publicado con la intención de crear localmente un imaginario de las exposiciones de Bellas Artes en los salones y las exhibiciones universales europeas, pero la función de construcción de este imaginario solo se concreta si forma parte de las expectativas previas del público.

3. Cfr. Habermas (2010). En efecto, lo que Habermas denomina *acción comunicativa* no encuentra su legitimidad en las estructuras abstractas del lenguaje o en una lógica formal inmanente, sino en medio del mismo contexto social en el que ha tenido lugar. De esta manera, el sentido y la función de cualquier acción comunicativa —como la que implica la circulación sociocultural del catálogo de la exposición— son ineludiblemente sociales y su neutralidad ideológica resulta insostenible.

El contexto⁴ sociocultural se entiende como la reciprocidad entre los factores dominantes de orden político, económico, social o cultural que, en un momento sociocultural específico, mediaron —no determinaron causalmente— los límites y las posibilidades del espacio sociocultural en el que el catálogo circuló. Es esta elección de los factores dominantes y la respectiva reciprocidad lo que permite tanto caracterizar el contexto como maximizar su poder explicativo al momento de considerar esta circulación. Esto obliga a abandonar el simplismo que implica considerar el contexto como un “telón de fondo” delante del cual suceden, por sí solos, los fenómenos o de que es una mera ilustración para el lector sobre un impreciso conjunto de generalidades que solo superficialmente se relacionan con estos.

En el caso de la exposición de 1886, el respectivo contexto puede ser caracterizado por la reciprocidad entre seis factores: primero, la validación social del arte como un desafío cultural para las élites; segundo, el proyecto político de La Regeneración como agente y efecto del campo artístico; tercero, la fuerza ideológica de la noción de civilización relacionada con la idea-valor de progreso; cuarto, el consumo del arte y la cultura como instrumento de distinción social; quinto, la invención del mito de un gusto “propio” de las élites; y sexto, la jerarquización de los tipos de representación en el arte.

Se requería la validación social del arte ante el reconocimiento tanto de que el consumo del arte no constituía una posibilidad sociocultural común para los sujetos que aspiraban pertenecer a las élites como de la fragilidad de los intentos anteriores de consolidar socialmente el arte. Las élites comprendieron que su plena validación social implicaba no solo la adquisición del poder político y económico, sino la invención de un nuevo arte que sirviera de instrumento de identificación y legitimación. En este sentido, resulta entendible la invención de un arte y una cultura clasista, elitista y socialmente excluyente. En otras palabras, las élites se validaron socialmente validando una forma de arte evidentemente identificado con el academicismo. A finales del siglo xix, el campo artístico experimentó los procesos tanto de la legitimación de las élites sociales

4. Obsérvese que se trata de factores tanto de tipo cultural y estético como político y económico. Dado que estos factores operan simultáneamente, se requiere varios tipos de fuentes para poder reconstruir históricamente un contexto. Entonces las múltiples dimensiones propias del hecho histórico no pueden condensarse por una sola fuente, sin que ello implique la pretensión de agotar estas dimensiones mediante la elección de una variada serie de fuentes: la reconstrucción histórica del contexto no es la suma de todas las fuentes posibles, sino más bien una creación discursiva y epistemológica del historiador. Por otra parte, los sujetos que experimentaron el contexto estuvieron menos conscientes de este que el historiador que lo reconstruyó para incorporarlo como una dimensión de la interpretación histórica. No se trata de considerar el contexto de la exposición como la causa efectiva de la creación, la publicación y la circulación sociocultural del catálogo de la exposición, sino de posibilitar la reconstrucción histórica de los factores que influyeron en las posibilidades y los límites de este catálogo como efecto y agente de este contexto.

que intentaban convertirse en las “élites modernas” por excelencia como de la introducción en un proyecto político que garantizara su viabilidad y sostenibilidad. En efecto, las élites se hicieron gradualmente conscientes de que esta introducción era parte de la consolidación de un proyecto de Estado-nación —el de La Regeneración— que garantizara la viabilidad no solo de los proyectos económicos de estas, sino los procesos civilizatorios propios de la modernidad.

El proyecto de Estado-nación de La Regeneración —ideológicamente fundamentado en ideas, presupuestos y valores de corte centralista, autoritarista, hispanista y catolicista— se presentó como reacción y supuesta solución a la situación caótica generalizada causada por el liberalismo radical que había dominado hasta ese momento desde mediados del siglo xix. Era un proyecto que supuestamente garantizaba las condiciones sociopolíticas requeridas por el “progreso moderno” identificado con la modernización material, objetual y tecnológica y que preservaba un tradicionalismo basado en una estructura social en la que subyacía todavía el orden colonial y en una “racionalidad dogmático-religiosa” que definía las posibilidades y límites culturales y artísticos. Se proclamó paradójicamente tanto una modernidad política dentro de un marco civilizatorio católico como una indisociable identificación entre modernidad, civilización y catolicismo. En realidad, el conservadurismo regeneracionista no se dirigió a la preservación de una tradición preexistente, sino a la creación de una tradición en la que el arte y la cultura estaban naturalmente llamados a participar, siempre y cuando, se limitaran aquellos aspectos de lo moderno que resultaran problemáticos ante este radical conservadurismo: una modernidad ideológicamente adaptada a las condiciones locales caracterizadas por una recalcitrante resistencia a cambiar la estructura social, a pesar de lo que suponía al respecto la modernidad en los contextos europeos y norteamericanos.

Mediante el proyecto de Estado-nación regeneracionista, se monopolizaron los valores de todas las esferas de lo público, en las que lo cultural y lo artístico comenzaban a tener una influencia creciente. El proceso cultural resultó posible no solo como avance civilizatorio, sino como avance espiritual y moral: una verdad moral era simultáneamente una verdad política, científica o estética. Los presupuestos, las acciones y los resultados de las instituciones estatales —entre estas la Escuela Nacional de Bellas Artes— debían resultar congruentes con la ideología regeneracionista si querían garantizar, al menos de manera mínima, el apoyo tanto del Estado como de las élites a su mando. De este modo, se entendió el papel político de la cultura introduciéndola en el proyecto de La Regeneración y el arte se comenzó a legitimar socialmente iniciando así su camino a la “Modernidad”.

La noción de *civilización*⁵ adquirió una importancia sin precedentes para la validación social de las élites, el arte y la cultura, operando como una autodefinición hegemónica y una identidad de la cultura occidental, y se convirtió en una forma efectiva de control político: una normativa tácita al servicio de unos “desinteresados” procesos civilizatorios relativos a proyectos de Estado-nación. En términos civilizatorios, se le otorgó ideológicamente a la cultura el papel de “aplacar rencores y refinar las sensibilidades” y, a la vez, preparar a los sujetos para una ciudadanía política plena e ideal fundada en unos valores que, aunque eran invenciones culturales, resultaban “naturalizados” por el mismo proceso civilizatorio. “Civilizarse” implicaba salir de un estado “más primitivo, más atrasado”, que debía superarse, y un cambio generalizado en todas las esferas de la vida, desde el desarrollo de un tipo de Estado y el mejoramiento tecnológico, hasta el aprendizaje de ciertas maneras al comer, hablar y vestir. Las élites locales debían civilizarse e inventar las respectivas formas de diferenciación y distinción social: ser “civilizado” o “cultivado” implicaba una forma de comportarse y de presentarse ante “iguales” y ante “inferiores” como una creencia naturalizada acerca del “yo” como del “otro”.

Aunque los referentes obligados de lo civilizatorio y lo moderno eran las culturas francesa e inglesa, las élites locales no se limitaron a la copia descontextualizada e intentaron pensar la pertinencia de aspectos individuales y diferenciados de estas culturas, tomadas como referentes y no como “modelos por seguir ciegamente”. Estas élites debieron enfrentar la tensión que implicaba la identificación entre civilización y modernidad: si bien la conveniencia de la primera resultaba inequívoca, ciertos aspectos de la segunda resultaban problemáticos, entre ellos el de una crítica cultural constante a la tradición. Como si fuera poco, también se requería conciliar los referentes foráneos de civilización y modernidad con la necesidad de la invención de una cultura y un arte “nacional”. En últimas, el arte y la cultura debían seguir siendo medios mucho más de control moral, legitimación y preservación que de transformación social.

A pesar de que el consumo cultural y artístico resultaba un imperativo de legitimación social y de clase, los sujetos de las élites sociales “naturalmente” llamados a este consumo no estaban igualmente convencidos al respecto, pues a finales del siglo XIX solo un sector dentro las élites estaba consciente de las posibilidades sociales del arte y superaba la actitud esnob ante el arte y la cultura dominante entre los

5. Este proceso sociocultural implicaba aprender ciertas maneras y comportamientos sociales que lo distinguían, por ejemplo, fórmulas de cortesía, preferencias estéticas, consumo de ciertos objetos de lujo o los viajes a las naciones y culturas civilizadas. Así, se requería inventar y aprender el “*habitus* del hombre civilizado” como comprender que el arte y la cultura desempeñaban un papel fundamental en este proceso. Cfr. Elias (2008).

demás sujetos de las élites. Este sector reconocía que las llamadas “gentes de buen gusto” no era un público preexistente del arte consciente de estas posibilidades dada una sensibilidad estética educada, sino un “público potencial” de este que debía ser creado dado que su posición socialmente hegemónica los obligaba a tener dicha sensibilidad. De cualquier modo, la civilización y el progreso no podían limitarse a lo material y económico, y debía extenderse a lo espiritual, cultural y estético. Los sujetos de las élites se fueron haciendo conscientes de que el consumo cultural y artístico era tanto un mecanismo efectivo como una variable ineludible de la plena legitimidad social: un proceso no solo de diferenciación y distinción, sino también de exclusión social, que establecía una diferencia que debía naturalizarse, de tal manera que pareciese inevitable e irreconciliable tanto para quienes resultaban incluidos como excluidos. A finales del siglo xix, se trataba de crear efectivamente las condiciones que permitieran concretar los intereses y motivaciones de una heterogénea burguesía urbana⁶ —ella misma en pleno proceso de gestación— con aspiraciones de ser tanto industrial y capitalista como “civilizada” y “moderna”.

La diferenciación del gusto basada en las nociones de *buen gusto* y *mal gusto* como en la jerarquización de las preferencias estéticas reflejaba tanto la aspiración de una jerarquización social inequívoca tanto de las artes como de los géneros, escuelas o periodos artísticos. El consumo de un arte sofisticado —como el arte academicista o el clasicista— revelaba un alto grado de distinción social del consumidor. Una especie de “elección estética obligada” para aquellos que pertenecieran o pretendieran pertenecer a las élites en un rango de posibilidades estéticas y culturales predefinido. Esta diferenciación del gusto se convirtió, además, en un factor de jerarquización social:

Por eso, la disposición estética es una dimensión de una relación distante y segura con el mundo y con los otros [...]. Pero es también una expresión distintiva de una posición privilegiada en el espacio social [...]. Como toda especie de gusto, une y separa; al ser el producto de unos condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia, une a todos los que son producto de condiciones semejantes, pero distinguiéndolos de todos los demás [...]. Los gustos [...] son la afirmación práctica de una diferencia inevitable [...] cada gusto se siente fundado por naturaleza [...], lo que equivale a arrojar a los otros en el escándalo de lo antinatural [...]; lo más intolerable para los que se creen poseedores del gusto legítimo es [...] la sacrílega reunión de aquellos gustos que el buen gusto ordena separar [...]; no existe ninguna lucha relacionada con el arte que no tenga también por apuesta la imposición de un arte de vivir; es decir, la transmutación de una manera arbitraria de vivir en la manera legítima de existir que arroja a la arbitrariedad cualquier otra. (Bourdieu, 2002, pp. 53 y 54)

6. Cfr. Suárez Mayorga (2006) y Zuluaga (2007).

El gusto establece tanto una identidad como una distancia objetiva entre los diferentes grupos y clases sociales: une a unos supuestos “semejantes”, a la vez que los separa de los “diferentes”. Mediante el gusto, se naturaliza una diferencia social, de tal manera que no existe la posibilidad de una actitud crítica ante esta. No existe la posibilidad del diferir del “buen gusto”, sin que esto se convierta en la negación misma del gusto: el “buen gusto” está dirigido a la diferenciación y distinción social de unos pocos, tanto como el “mal gusto” —entendido como la imposibilidad misma del gusto— está dirigido a la exclusión social de la gran mayoría. El “buen gusto” se naturaliza a sí mismo y los demás gustos no se convierten en preferencias estéticas diferentes, sino en intolerables ofensas al primero: una construcción sociocultural en la que la invención de las élites coincidía tanto con la invención del “buen gusto” como con la legitimación de una supuesta única manera de vivir.

De igual manera, el debate sobre los posibles tipos de representación de la realidad en una obra pictórica o escultórica trascendió el debate estético y adquirió dimensiones sociopolíticas. Estos tipos de representación no conformaron un libre repertorio de elecciones posibles para el artista, sino más bien un limitado repertorio previa y jerárquicamente definido acorde a necesidades sociales, culturales, estéticas y morales de las élites políticas, sociales y culturales. Desde esta perspectiva, resulta congruente la evidente preferencia por el idealismo, el consecuente rechazo por el realismo y el desprecio por el costumbrismo y el arte popular. El academicismo se trataba de la invención y naturalización de un arte sofisticado legible para unos pocos iniciados, prueba de excelencia moral y manifestación de una espiritualidad manifestada en un “gratuito interés” por el arte y la cultura: una “estética pura” identificada con lo espiritual y distanciada de lo material y lo prosaico que sirvió como medio de identificación de unos pocos mediante un repertorio limitado de preferencias estéticas, una supuesta capacidad de consumo del arte y una sensibilidad estética educada. Esta estética se realizaba en la “mirada pura” propia de la contemplación elitista y se distanciaba de la “mirada vulgar” reducida a la mera observación “propia” de lo cotidiano y lo popular: las jerarquías estéticas eran una clara reiteración y naturalización de las jerarquías sociales. Sin embargo, esta “mirada pura” no se reflejó en un academicismo como un cuerpo monolítico de ideas, valores, presupuestos y prácticas estéticas. Por una parte, se generó un “academicismo conservadorista”, concebido como signo de civilización y tradicionalismo, y, por otra, un “academicismo modernista”, concebido como signo de actualización del primero. En cualquiera de los dos casos, se trató de las diferentes formas que adoptó el academicismo para recrearse y adaptarse a las condiciones del medio local.

En suma, se reconoce que la reciprocidad entre estos seis factores permite no solo caracterizar el contexto, sino además aumentar su poder explicativo al momento de leer el catálogo como un indicio del campo artístico y cultural. Al mismo tiempo, este contexto no puede considerarse como la causa efectiva del catálogo como fenómeno social: si bien este catálogo en su origen fue efecto de este contexto, una vez comenzó su circulación sociocultural se convirtió en un agente de transformación de la realidad de este último. Así mismo, se reconoce el peso relativo de cada uno de estos factores en esta reciprocidad. En primera instancia, el proceso de validación social del arte fue, al mismo tiempo, parte del mismo proceso de configuración de las élites: estas se legitimaron legitimando una forma de arte: el academicismo. En segunda, el proyecto político de La Regeneración constituyó un elemento claramente político del contexto que, si bien fue muy influyente en los límites y posibilidades del campo artístico, no puede ser considerado la causa efectiva de este. En tercera, la noción de civilización fue un elemento eminentemente ideológico que se convirtió —junto con la noción de progreso— en un elemento de movilización no solo social y cultural, sino también política y económica. En cuarta, el consumo del arte y la cultura operaron como instrumentos de legitimación y distinción social de las élites y establecieron una estratificación social que siendo aparentemente “moderna” no se distanciaba del orden colonial y señorial que pretendía superar. En quinta, la invención del mito de un gusto “propio” de las élites sirvió no solo para dictaminar el “buen” y el “mal” gusto, en sentido de preferencias estéticas, sino ante todo para legitimar —como élites— a quienes lo poseían de “manera natural”. Y sexta, la jerarquización de los tipos de representación en el arte constituyó la temprana consolidación de determinados valores y presupuestos estéticos como una confirmación de los supuestos estéticos, culturales y sociales del llamado “buen gusto”.

La lectura indicial del catálogo

La publicación del catálogo —en el sentido tanto de la publicación seriada como de hacer algo con la pretensión de llegar al mayor número de sujetos de una clase o sector social— creaba el imaginario de que se trataba de una exposición a la altura de las llamadas exposiciones universales y los salones franceses: una exposición a la manera de los “países civilizados” en las que el uso del catálogo y del mapa no solo era necesario, sino parte de la imagen pública de la exposición.⁷ El catálogo se presentó mediante el título

7. Este imaginario ya se había comenzado a crear en el “inconsciente de las élites”. Algunos de sus integrantes

Guía de la Primera Exposición Anual y a nombre de la “Escuela de Bellas Artes”. Esta presentación a nombre de la Escuela apareció no solamente en el encabezado, sino también en la aclaración de que era organizada “bajo la dirección del rector de dicha escuela”, es decir, por el general Alberto Urdaneta. La exposición constituía un esfuerzo institucional por parte de la Escuela, un logro oficial dado el carácter estatal de esta —que dependía del Ministerio de Instrucción Pública— y un logro personal por parte de Alberto Urdaneta, lo que confirma el hecho de que las empresas culturales requerían un carácter ‘heroico’ en un medio precario, indiferente o adverso ante el arte y la cultura.



Figura 1 A la izquierda, *Una esquina del Salón en 1880* por Edouard Dantan, en el que aparece, en primer plano, una figura femenina siguiendo el catálogo de la exposición. Al medio, *La apertura del Salón, París 1866*, por B. Perat en el que se muestra la costumbre de colgar los cuadros de piso a techo, por lo que el uso del catálogo resultaba imprescindible al momento de identificarlos. A la derecha, *Un día de la inauguración en el Palacio de los Campos Elíseos* (1890) por Jean-André Rixens, en el que se muestra que se trataba de un evento de gala para un selecto público, aunque supuestamente era de carácter público. Estos aspectos de los salones de arte europeos configuraron en las élites locales el imaginario de lo que debía ser el arte en una sociedad que aspirara ser “moderna, culta y civilizada”

Fuente: Wikipedia (2017).

La exposición debía no solo cumplir con las expectativas de las élites sociales sobre el arte y la cultura, sino que también debía resultar acorde con los presupuestos ideológicos y la función social del arte presupuesta por el Estado para la Escuela. La institucionalidad de la exposición —que garantizaría la supuesta regularidad anual de esta— contrastaba con el

habían tenido la experiencia de primera mano de catálogos de exposiciones “modernas” de arte, pues el viaje a Europa a finales del siglo XIX había dejado de ser una aventura y se había convertido en “una etapa codificada” de formación de las élites locales. En los primeros años de la década de 1880 el número de viajeros alcanzó el nivel más alto, aunque las motivaciones fueran múltiples como en el caso del mismo Alberto Urdaneta: “El viaje a Europa es un fenómeno complejo, irreductible a estrictas explicaciones racionales. Buena parte de la respuesta debe buscarse en una explicación ‘cultural’ [...] la curiosidad por el Antiguo Mundo que desde la infancia viene siendo nutrida por la lectura, una irresistible atracción hacia la modernidad material que este encarna, la vaga sensación de que hay que conocerlo antes de morir; la influencia de una sociedad en la que la práctica del viaje se generaliza entre la gente decente, y una confusa aspiración al prestigio que este viaje confiere [...]. Resulta por lo tanto difícil proponer una ‘tipología’ de los viajes [...] la poca especialización y la costumbre de dedicarse a distintas actividades, que hacen extremadamente compleja la clasificación profesional —la figura del propietario-comerciante-abogado-publicista-político-poeta siendo común en la época— produce la misma dificultad a la hora de estudiar el fenómeno del viaje” (Martínez, 2001, p. 204).

carácter eventual de la iniciativa personal, la de Alberto Urdaneta.⁸ En términos ideológicos, se trataba no solo de la creación del imaginario de que finalmente —después de múltiples intentos fallidos— la Escuela de Bellas Artes se había consolidado, sino ante todo de que esta consolidación era una prueba efectiva de que los procesos civilizatorios y de construcción —tan prometidos por La Regeneración— de una efectiva institucionalidad del Estado estaban en curso.

Aunque no aparecen en el catálogo, los criterios “curatoriales” sí se hacen explícitos en el *Papel Periódico Ilustrado* por parte de Alberto Urdaneta: “1º Obras producidas por esta Escuela en los meses que tiene de establecida. 2º Obras de los artistas colombianos, o residentes en Colombia, contemporáneos. 3º Obras de arte antiguo en Colombia. 4º Obras notables extranjeras que existan en Colombia” (Urdaneta, 1887). Mediante el primer criterio se garantizaba la representación de la Escuela con 97 obras que, a la vez, representaban la totalidad de sus secciones, lo cual demuestra el respectivo funcionamiento efectivo. Por medio del segundo criterio se presentaba el estado actual del arte para mostrar que existía una producción nacional contemporánea significativa, ya fuera por parte de artistas nacionales o extranjeros residentes en el país. Con el tercer criterio se recalca que en Colombia existía, desde hace mucho tiempo, una tradición artística significativa sobre la cual se fundaba supuestamente el “arte nacional”. Y mediante el cuarto criterio se mostraba que existía en el país un corpus significativo de la tradición histórica del arte occidental, muestra de que tanto el público como los artistas estaban relativamente actualizados al respecto.

Por medio de la exposición, se presentó un “estado general del arte” en cuanto al pasado, presente y futuro, y se estableció la relación entre la tradición y la actualidad y entre lo local y lo global. De este modo, se respondió a la necesidad de configurar una identidad nacional dentro de los procesos de modernidad y civilización iniciados por el proyecto regeneracionista. En términos ideológicos, la configuración de esta tradición era parte del desarrollo de la identidad nacional que requería la introducción de la sociedad en estos procesos. En este sentido, esta tradición no era una evocación de un pasado superado, sino una condición necesaria para un futuro por alcanzar.

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

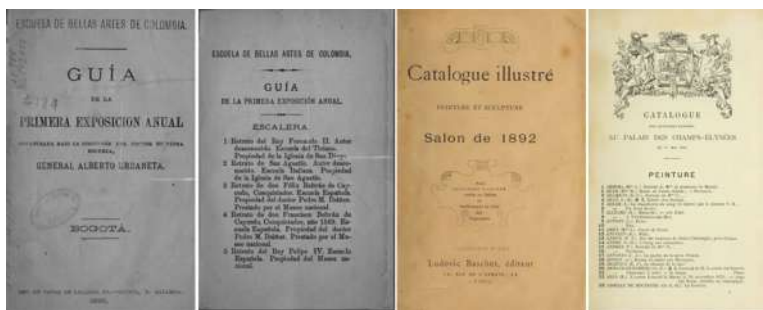


Figura 2 A la izquierda, portada del catálogo de la Primera Exposición Anual de la Escuela de Bellas Artes de 1886. Al medio a la izquierda, página inicial del listado de obras del catálogo. Al medio a la derecha, portada del catálogo ilustrado del Salón francés de 1892. A la derecha, primera página de este catálogo. El catálogo de la exposición local no solo mostraba la magnitud y seriedad de la exposición, sino que además imitaba los catálogos de los salones franceses en cuanto a la tipografía, la composición gráfica y la ordenación de la secciones de acuerdo con la jerarquía canónica de las bellas artes. La publicación del catálogo en el caso del Salón francés obedecía no solamente al estatus oficial y social de la exposición, sino también a la necesidad de posibilitar la identificación de las obras. Aunque se preservaba la intención de esta identificación, en el caso de la exposición de 1886 muchas de las obras no resultaban identificables respecto al autor, por lo que a cambio se mencionaban otros datos como el título, el tema, la técnica, el propietario o la institución que prestaba la obra

Fuente: izquierda y medio a la izquierda, fotografías tomadas por el autor al documento original en la Biblioteca Nacional de Colombia; medio a la derecha y derecha, tomadas de un archivo en PDF de la página web de Getty Research Institute.

El arte tenía una historia y conformaba una tradición en Colombia: el inmenso conjunto de obras exhibidas constituía una irrefutable prueba de que la actividad artística había sido, era y seguiría siendo un hecho socialmente importante.⁹ El extraordinario número de obras y la diversidad de la muestra resultaban congruentes con la intención de exhibir el “inventario artístico” más completo posible. En el catálogo se enumeraron sistemáticamente 1200 ítems¹⁰ que en la mayoría de los casos

9. La mayoría de las obras procedían de Bogotá por lo que no se trataba, en realidad, de una convocatoria que pudiera dar cuenta de lo nacional mediante la representación de los diferentes contextos regionales y de otros contextos locales. Estos imaginarios operaban no como la representación de realidades culturales previamente consolidadas, sino más bien como creencias de unas realidades imaginadas cuya pertinencia sociocultural solo era reconocida por sectores limitados de las élites. Se trataba de creación de unas expectativas en un “público del arte” todavía en proceso de creación. Para un público no familiarizado con el arte, la información incluida en el catálogo resultaba importante, pues constituía una guía mínima para el recorrido de la exposición que se sugería en el plano de la exposición. El catálogo cumplía una función pedagógica e ideológica en el sentido que guiaba — por no decir prescribía— las conclusiones del observador acerca del conjunto de obras. Así mismo, confirmaba el imaginario que se estaba en una exposición de arte a nivel de las exposiciones en los países “civilizados” y “modernos”.

10. En efecto, Alberto Urdaneta habla de 2000 obras en el discurso de clausura de la exposición que se publicó en el *Papel Periódico Ilustrado*. Los ítems enumerados en el catálogo no corresponden exactamente ni a los criterios curatoriales mencionados, ni a los títulos utilizados en el catálogo, ni a los nombres de las salas que se incluyen en el plano de la exposición. También se omite tanto la fecha de realización como los nombres de los autores —en la gran mayoría de los casos— de las obras. Esta omisión respondía no solamente al desconocimiento de la fecha de realización de las obras, sino también a los problemas de autoría o atribución de las obras.

correspondían a obras singulares y en otros casos a grupos de trabajos, por lo que el número total de obras excedía el número mencionado (Girón, 1887a, p. 275). Se trataba de probar la existencia de unas tradiciones artísticas del pasado remoto y del pasado reciente como de una producción artística contemporánea —en la que se incluía la de la Escuela de Bellas Artes— mediante el mayor número posible de obras; de tal manera que era la visión de conjunto la que se imponía ante la variable calidad de las obras particulares. No resultaban tan relevantes la posible calidad estética de cada una de las obras, la coherencia y rigurosidad museográfica de los “criterios” curatoriales e incluso tampoco los múltiples problemas de autoría de las obras ya comentados en la época de la exposición. Se intentaba convertir la exposición en un evento sociocultural permanente que involucrara la totalidad de los altos estamentos de la sociedad:

Debido, pues, a los sentimientos del público [...] y á la decidida cooperación del Poder Ejecutivo, va á inaugurarse esta primera Exposición anual de Bellas Artes, que ha de ser la piedra fundamental de otras Exposiciones que naturalmente surgirán de ahí, conocido como es para todos el beneficio que ella producirá y las ventajas civilizadoras que habrá de tener [...] Y ya que es esta primera ocasión en que Bogotá presencia tan civilizada fiesta, merced a la munificencia del Gobierno y á la generosa cooperación que han prestado los señores artistas contemporáneos, las personas que á costa de estudio, de dinero y de paciencia han conservado para la Patria joyas [...] la Exposición [...] encierra producciones de diversas naciones, de diversas épocas y de diversos estilos. (Girón, 1887b, p. 223)

La exposición se presentaba como un acto correspondiente a una supuesta sensibilidad social ante el arte y la cultura, por lo que se mencionaban específicamente la totalidad de los sectores involucrados: en primera instancia, el Estado con una actitud supuestamente efectiva en cuanto a la gestión pública; en segunda, los artistas contemporáneos con una actitud generosa al prestar las obras; y en tercera, los supuestos coleccionistas cuya actitud “desinteresada y patriótica” había supuestamente permitido la consolidación de una tradición artística nacional y europea en Colombia. Así mismo, se presentaba como la entrada del país a la modernidad y al proceso civilizatorio, lo cual creaba la idea de que este tipo de exposiciones habían dejado de ser resultado de iniciativas aisladas, particulares y contingentes para ser parte de nuevas políticas públicas de carácter permanente y sostenible a mediano y largo plazo.

En cada ítem del catálogo se establecía la temática de la obra y el nombre de su propietario; en otros casos, cuando resultaba posible, se establecía el nombre del autor. No se identificaban tanto los autores como los propietarios de las obras. Esto no solo exaltaba el estatus social de los últimos, ya fueran particulares, familias o instituciones —por ejemplo, la

Iglesia o el Estado—, sino que también revelaba la pretensión de que el consumo artístico se tradujera en la distinción social.

La revisión del catálogo revela tanto la mezcla de obras de carácter artístico, artesanal e incluso industrial como una relativa confusión entre géneros, temáticas o técnicas artísticas. Este eclecticismo no restaba efectividad a los propósitos de la exhibición y por el contrario parecía reforzar el objetivo fundamental de que se trataba de la compilación de las más diversas manifestaciones de la civilización occidental obviamente identificada con lo europeo y, más específicamente, con la cultura francesa e inglesa. Dentro del presupuesto moderno de la autonomía del arte, una “verdadera exposición de arte” exhibía exclusivamente “obras de arte” y no otro tipo de obras, por ejemplo, obras de carácter etnográfico, artesanal, científico, industrial o de otro tipo. Los criterios curatoriales se generaban *desde y para* el arte y no tenían aplicabilidad en otros sectores de la producción humana. Sin embargo, el imaginario que tenía tanto la sociedad como los organizadores de la exposición de 1886 estaba más influido por el imaginario de las exposiciones universales que por el de estos criterios aplicados en los salones franceses modernos. Se requería destacar mucho más los valores “universales” de progreso, nación y civilización que los mismos valores estéticos de las obras. En este sentido, resultaba operativa la introducción de obras que no resultaban “artísticas”, aunque sí muestras de “civilización y progreso”.

La participación por géneros artísticos pictóricos (figura 3) revela aspectos de la consideración social del arte como del consumo artístico. Se observa que los géneros de la pintura religiosa y del retrato constituyen más del 70 % de las obras presentadas, lo que resulta congruente con la concepción social dominante del arte como un objeto de distinción social o de culto. En realidad, era muy limitada la demanda de obras correspondientes a otros géneros pictóricos y la poca demanda se reducía casi siempre a retratos, y en otros casos a pinturas religiosas y excepcionalmente a paisajes. La participación del género del paisaje ocupa el cuarto lugar después de la participación de la pintura costumbrista, lo que refleja el comienzo de la demanda social de este género. Resulta significativa la residual participación de la pintura mitológica y de la pintura de tema histórico, pues eran parte de los temas de la llamada pintura histórica que encabezaba la escala de la jerarquía de los géneros pictóricos en las academias europeas.

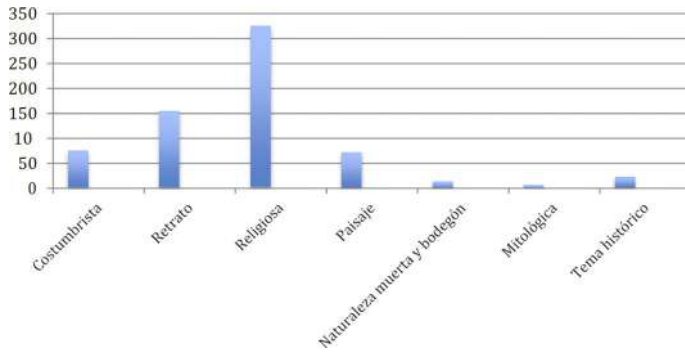


Figura 3 Participación de los diferentes géneros pictóricos en la exposición de 1886. El dominio absoluto de los géneros de la pintura religiosa y del retrato reflejan las prácticas locales del consumo artístico. No obstante, esta pintura religiosa no debe identificarse aquí como el género académico europeo llamado pintura histórica, pues se trataba de obras de tema religioso que, en su absoluta mayoría, no solo eran antiguas, sino también no academicistas

Fuente: elaboración propia.

La participación de los diferentes medios de expresión revela las concepciones dominantes sociales y artísticas sobre los diferentes medios de expresión (figura 4). El respectivo porcentaje de participación de obras fueron 85 % de pintura, 7,1 % de fotografía, 1,0 %, de grabado, 4,4 % de escultura y 2,4 % de arquitectura, lo cual muestra la concepción academicista de que la pintura era “la más bella de todas las Bellas Artes”.¹¹ El segundo puesto fue ocupado por la fotografía, que confirma la entonces siempre creciente importancia de esta, y el desconcertante tercer puesto —por la ínfima participación de las obras— fue ocupado por el grabado, teniendo en cuenta que para el momento de la exposición la escuela de grabado tenía ya seis años de fundada.¹² De igual manera, la relativamente residual participación de la arquitectura y la escultura refleja las dificultades de la Escuela en estas secciones en cuanto a talleres, materiales, instrumentos y elementos pedagógicos.

11. El carácter intelectual de la pintura superaba supuestamente tanto el carácter funcional de la arquitectura como el carácter procedimental de la escultura. Este dominio se confirma respecto a la demanda social de obras en las que se privilegia —por usos sociales, complejidad técnica y por costos— la demanda de obras pictóricas sobre la demanda de obras escultóricas y arquitectónicas.

12. El mismo Urdaneta había defendido fervientemente el carácter artístico y estético del grabado en el *Papel Periódico Ilustrado* y, en efecto, esta publicación tenía una sección constante de grabado —específicamente de xilografías— mediante la cual se ilustraban diferentes temáticas.

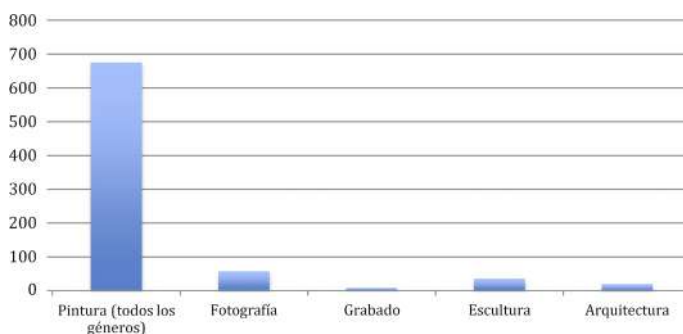


Figura 4 Participación de los diferentes medios de expresión en la Primera Exposición Anual de Bellas Artes de 1886
 Fuente: elaboración propia.

La relativamente limitada participación de la escultura correspondió, en la mayoría de los casos, a obras de pequeña escala como relieves, estatuas, medallones y proyectos y, en otros casos, a bustos de retratos de personas civiles o personajes históricos. No se mencionan esculturas exentas a mayor escala que la de los bustos mencionados, aunque sí se establecen los materiales utilizados (mármol, bronce, yeso, piedra y cobre). Se revela la concepción instrumental de la escultura como medio de producción de imágenes conmemorativas y de monumentos que se mantendrá durante todo el siglo XIX y bien entrado el XX.

Finalmente, resulta aún más restringida la participación de obras relativas a la arquitectura limitadas a proyectos, planos y modelos arquitectónicos. Esta presentación del proyecto arquitectónico —mediante la presentación de aspectos gráficos y visuales de los aspectos plásticos de la arquitectura— se relaciona mucho más con la concepción de la arquitectura como decoración y revestimiento de los edificios que con la concepción moderna de la arquitectura como configuración del espacio. Al mismo tiempo, esta concepción decorativa de la arquitectura resultaba congruente con la concepción de la arquitectura historicista y eclecticista dominante tanto en las academias como en la práctica arquitectónica europea y norteamericana de finales del siglo XIX e inicios del XX.

La participación de otros trabajos visuales o plásticos (figura 5) revela aspectos tanto del carácter de la exposición como de las concepciones estéticas dominantes. Se exhibieron no solo obras de las más diversas clases, sino de las más diversas calidades estéticas. Aunque este “eclecticismo” parece hoy problemático, resultaba entonces congruente, pues ayudaba a reforzar el imaginario de que el conjunto de los objetos exhibidos reflejaba los procesos civilizatorios identificados con el progreso y la modernidad. Así mismo, la exhibición de copias, estudios, bocetos y composiciones mostraba la intención de presentar los procesos

de la creación artística considerados resultado tanto del esfuerzo individual de los estudiantes como de los maestros de la Escuela. La presentación de obras consistentes en dibujos y figuras permitía no solo la presentación de posibles estados de los procesos creativos propios de la enseñanza academicista del arte, sino además la valoración del dibujo como valor estético y elemento formal fundamental al momento de estructurar el espacio pictórico. También la presentación de obras de ilustración resultaba importante, pues finalmente era otra expresión visual resultado del trabajo y del ingenio humano, aunque el carácter estético de las ilustraciones presentadas pudiera resultar cuestionable. La presentación de obras de miniatura resultaba significativa sobre anteriores usos y funciones sociales de la imagen y contrastaba con las imágenes academicistas que se suponían exhibir.¹³

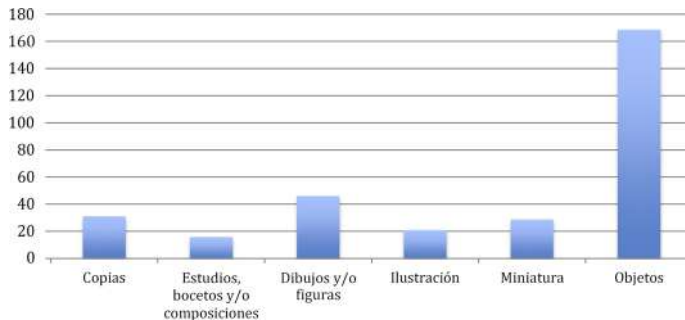


Figura 5 Participación de otros trabajos visuales o plásticos en la Primera Exposición Anual de Bellas Artes de 1886. Se revela tanto el eclecticismo de las producciones visuales diferentes a las bellas artes convencionales como también el predominio del aquí llamado género *objetos*, que comprendía prácticamente cualquier objeto vinculable a cualquier tipo de civilización

Fuente: elaboración propia.

En la categoría de los aquí llamados “objetos” se incluyen los más diversos tipos de objetos como de materiales, técnicas y funciones: mapas (mineralógicos y corográficos), planos técnicos, croquis, medallas, condecoraciones, álbumes (de autógrafos y de trabajos tipográficos), libros antiguos, pergaminos, una armadura, altares, bastones, trabajos de madera dentro de botellas, jarrones, porcelanas, vidrieras, un aparato

13. El género de la miniatura conformó en Colombia —durante la primera mitad del siglo XIX— un medio de expresión artística mediante la producción de retratos de pequeño formato producidos en diversas técnicas, formatos y soportes. Se valoraba entonces tanto la “exagerada” precisión de la factura de la miniatura como su capacidad para crear y divulgar la imagen pública de los personajes nacionales —en los que se incluían los héroes de la Independencia—. Aunque fluctuara entre lo ilustrativo, lo artesanal, lo decorativo y lo artístico, la miniatura había conformado una tradición visual, cultural y socialmente significativa, por lo que resultaba congruente su exhibición en la exposición. Una de sus funciones había sido la producción de retratos sociales y oficiales hasta la introducción del daguerrotipo hacia mediados del siglo XIX. Esto último explica que el número de obras fotográficas exhibidas prácticamente duplicara el número de miniaturas exhibidas. Cfr. Giraldo Jaramillo (1946).

telegráfico, bordados, pinturas sobre cristal y cuadros en materiales exóticos (escamas de pescado, pelo, plumas y algas marinas).

El carácter artístico, artesanal, tecnológico o científico de estos objetos reiteraba la intención fundamental de exhibir la mayor cantidad de objetos que testificaran la introducción del país en los procesos de civilización y modernidad. Si bien los objetos artísticos resultaban especialmente aptos para esta función, los objetos artesanales y los objetos científicos no lo eran en menor medida. Si un objeto de carácter artesanal demostraba el valor del ingenio y la destreza técnica del autor, un objeto tecnológico —por ejemplo, un aparato telegráfico— demostraba que el país se actualizaba en las invenciones del mundo moderno, y un objeto de carácter científico demostraba que también se actualizaba en el conocimiento de las ciencias modernas.

Aunque esta coincidencia entre lo artesanal, lo artístico y e incluso lo militar resulta contradictoria en la exposición de arte, revela la intención de dar representación a las más diversas manifestaciones culturales. Finalmente, en cuanto a la civilización y el progreso, los objetos artísticos no podían reclamar la total exclusividad, aunque sí encabezaran la lista de los objetos culturales por excelencia. Por otra parte, este eclecticismo en la exhibición de objetos culturales también formaba parte de las exposiciones universales tan importantes en la construcción del imaginario de la modernidad por parte de las élites locales durante la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del xx.

La presentación de las obras correspondientes a las diferentes secciones de la Escuela —catalogadas en su mayoría como estudios— revela tanto los procesos académicos como la intención de comprobar que la totalidad de las secciones funcionaban a cabalidad (figura 6). Aún a costa de sacrificar los criterios mínimos de calidad estética, resultaba importante la presentación de un número, aunque fuera mínimo, de trabajos para la significativa representación de cada sección. Las respectivas participaciones fueron: 0,54 % sección de arquitectura; 2,73 % sección de escultura; 14,85 % sección de ornamentación; 73,5 % sección de dibujo; 0,54 % sección de aguada; 7,66 % sección de pintura, y 0,073 % sección de grabado (debido a que solo se mencionan dos álbumes de pruebas).¹⁴ Por otra parte, resulta desconcertante —respecto a las secciones de arquitectura y de escultura— la numerosa participación de la sección de ornamentación con 407 estudios realizados por 17 estudiantes que podría

14. En plena congruencia con las academias europeas tradicionales, la formación en dibujo era obligatoria —para todos los estudiantes de la Escuela (cuyo número ascendía, según Alberto Urdaneta, a 400 en el momento de la exposición)—. Este carácter protagónico del dibujo —en los procesos de formación artística— es verificable en la totalidad de los planes de estudio de las siete secciones de la Escuela. Cfr. Vásquez Rodríguez (2008).

explicarse en las ventajas que implicaba el uso de la arcilla y el yeso en la producción de ornamentos a bajo precio. Así mismo, podría explicarse en que la finalidad de los ornamentos era la de ser parte de revestimiento arquitectónico, aspecto fundamental de la enseñanza academicista de la arquitectura y, específicamente, de la arquitectura del historicismo que difundía la Escuela.

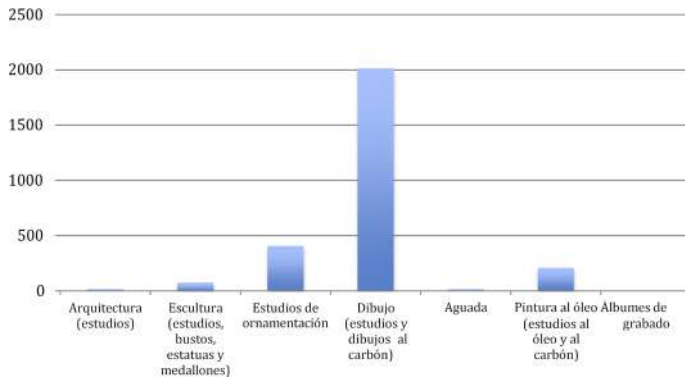


Figura 6 Participación de las diferentes secciones de la Escuela Nacional de Bellas Artes en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1886. La abrumadora mayoría de los estudios relativos a la sección dibujo resulta congruente con el presupuesto academicista de que el dibujo era el pilar fundamental tanto de las Bellas Artes como de todas las artes visuales y plásticas en las que se incluía tanto el grabado como la arquitectura y la ornamentación

Fuente: elaboración propia.

El plano de la exposición revela que la disposición de las salas se dirigía a favorecer lo exhibido en las diferentes secciones que conformaban la Escuela de Bellas Artes, tanto dedicando de manera exclusiva salas a las respectivas secciones como asignando las salas más amplias y mejor localizadas (figura 7). En efecto, revela la asignación de salas exclusivas para la totalidad de las secciones de pintura, dibujo, grabado, ornamentación, escultura y arquitectura como dos salas individuales pequeñas respectivas para trabajos en carbón y en acuarela. De igual manera, el listado de obras individuales incluidas en el plano revela la intención de privilegiar tanto la figura de Gregorio Vázquez —supuesto hito fundacional del arte nacional— como otras figuras más recientes de la tradición artística decimonónica local como José María Espinosa, José Manuel Groot, Ramón Torres Méndez y el Reverendo Padre Páramo. Así mismo, se destaca el claro dominio del arte religioso y la importancia de la pintura nacional de tema histórico.

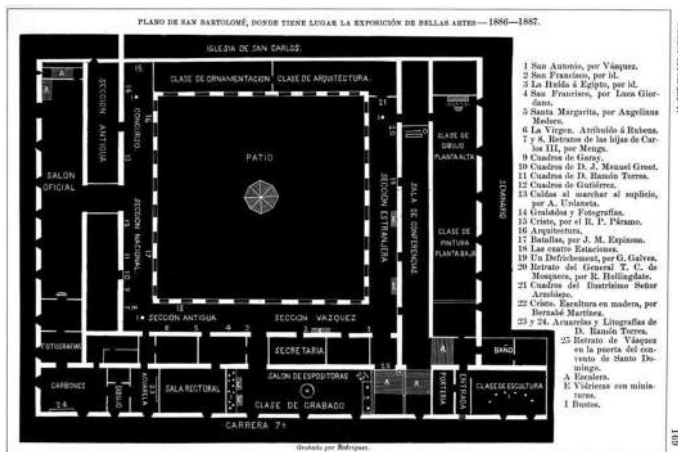
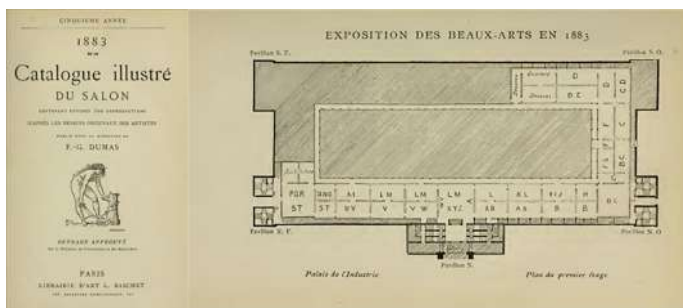


Figura 7 Arriba a la izquierda, portada del catálogo del Salón de París de 1883. Arriba a la derecha, plano de la respectiva exposición. Abajo, plano de la sede de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1886 —publicado tanto en el catálogo de la exposición como posteriormente en el *Papel Periódico Ilustrado*— que revela cómo se privilegió las secciones de la Escuela de Bellas Artes. La introducción del plano servía para identificar las obras y las secciones y marcar los recorridos, así como para imitar los catálogos de los salones franceses, obligada referencia de toda exposición de arte “civilizada”

Fuente: arriba a la izquierda y arriba a la derecha, tomadas de un archivo en PDF de la página de Getty Research Institute; abajo, archivo en PDF del *Papel Periódico Ilustrado*, vol. 107, en la página del Banco de la República-Colombia.

La elección de la sede de la exposición revela aspectos sociales y culturales muy significativos del estatus del edificio en cuanto a sus atributos arquitectónicos como de lo que representaba para la historia eclesiástica y la historia nacional (figura 8). Se requería no solamente la estratégica ubicación del edificio en el centro de la política, la cultura, la educación, la civilización y la religiosidad, sino también su imagen como memoria histórica.¹⁵ El edificio formaba parte de las relaciones complejas entre el

15. El edificio del Colegio Mayor de San Bartolomé estaba en la esquina suroriental de la Plaza de Bolívar, específicamente, en la carrera séptima con calle décima. El Colegio fue fundado el 27 de septiembre de 1604; era el más antiguo de Colombia y había sido la sede original de la Pontificia Universidad Javeriana en la Colonia

poder político y el poder eclesiástico desde la Colonia, y para la época de la exposición significaba, nada menos y nada más, el retorno no solo de la Compañía de Jesús, sino además de un nuevo y definitivo fortalecimiento político e ideológico de la Iglesia católica en el país, manifestado en la alianza Estado-iglesia del proyecto de La Regeneración. La historiadora Sofía Stella Arango Restrepo establece la significación de esta sede:

El lugar escogido por el gobierno, el Colegio de San Bartolomé, fue compartido por el ejército, la nueva Escuela de Bellas Artes y la Escuela de Artes y Oficios. El espacio se distribuyó de acuerdo con las necesidades materiales y en ningún caso se consideró un criterio que fuera cercano a los objetivos institucionales [...] “la planta íntegra baja para la escuela de artesanos fomentada por el presbítero Pedro María Briceño [...] en lo alto, para el Estado Mayor de uno de los Ejércitos de la República, y todo el interior del edificio á la Escuela de Bellas Artes” [...]. Resaltamos la distribución del espacio porque se ha reunido la antítesis lo espiritual del arte junto a lo que representa la fuerza de las pasiones y los odios; el mismo espacio para el ejército y las bellas artes es impensable, aún considerado como una bandera de paz. (Arango, 2011, p. 162)

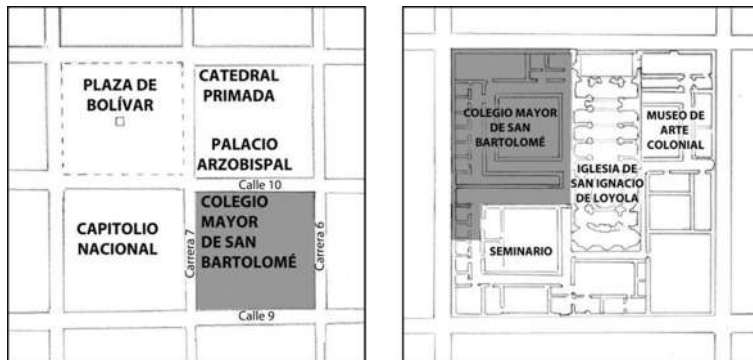


Figura 8 A la izquierda, en el área sombreada la llamada la manzana jesuita —en la que se incluía el edificio del Colegio Mayor de San Bartolomé en la esquina noroccidental de esta— ubicada entre las carreras séptima y sexta y entre las calles décima y novena de Bogotá. A la derecha, el complejo arquitectónico jesuita que ocupaba la totalidad de esta manzana y en el área sombreada la ubicación de la sección ocupada por la exposición en este complejo. De este modo, la exposición se presentaba en medio de lo que el centralismo regeneracionista intentaba que se convirtiera en el centro político, social, cultural y religioso más importante del país

Fuente: elaboración propia.

[1622]. Así mismo, había sido en 1826 la piedra angular de la fundación de la Universidad Central de la República —antecesora de la Universidad Nacional de Colombia—, la cual agrupaba además la Biblioteca Nacional de Colombia. En la época de la Independencia, se formaron en el Colegio muchos de los protagonistas del proceso emancipador. En 1861, Tomás Cipriano de Mosquera decretó nuevamente el destierro de los jesuitas y el Colegio se convirtió en plantel oficial. Hacia 1865, se entregó su administración al departamento de Cundinamarca y en 1866 pasó a la nación. En 1887 la Compañía de Jesús regresó a Bogotá y el Colegio fue reintegrado a la comunidad jesuítica.

Esta disposición refleja, por una parte, que para el Estado no resultaba todavía clara la necesidad de diferenciar una escuela de bellas artes de una escuela de oficios artesanales, y, por otra, tampoco resultaba necesaria la diferenciación entre una sede cultural de una sede relativa al poder político y militar. Así mismo, se revela el trasfondo ideológico de esta confluencia entre lo artesanal, lo artístico y lo militar como manifestación de la paz política presupuesta por el proyecto político regeneracionista.

La revisión del catálogo muestra la disposición social y estatal respecto tanto a la realización de la exposición como al proyecto estatal de la Escuela. También se revela una tensión entre esta buena disposición y la situación efectiva de la Escuela que no tenía sede como lo señala Lázaro María Girón —Secretario de la Escuela—, lo cual constituía una constante amenaza:

Hubiera querido el rectorado de la escuela prolongar la exposición hasta la llegada a Bogotá del presidente de la República, Excelentísimo Señor doctor Núñez, creador de la Escuela de Bellas Artes y protector de ella, hombre del alma suficientemente levantada y de gusto exquisitamente educado para apreciar una fiesta de esa naturaleza: pero los días avanzaba, y urgía la apertura de las enseñanzas en el nuevo local señalado por el Gobierno, además de que el de San Bartolomé debía entregarse a los Padres Jesuitas. A solicitud del Rectorado concedió el Ministerio de Instrucción Pública una prórroga hasta el mes de Febrero; y últimamente se señaló el 20 del mismo para cerrar definitivamente en ese día la Exposición. (Girón, 1887c, pp. 260)

Por una parte, se afirma el éxito social de la exposición reflejado en la repetida prolongación de la fecha de cierre de esta como la intención de posibilitar la asistencia a ella por parte de su supuesto protector, el presidente Rafael Núñez. Por otra parte, se refleja la preocupación tanto por la suspensión de las clases para poder realizar la exposición como por las condiciones apropiadas para la enseñanza en la nueva sede. Así mismo, se refleja la premura por el plazo para entregar la primera sede —la del Colegio de San Bartolomé— a los jesuitas. De igual manera, se expresa la concepción clasista y elitista del arte y la cultura en la descripción del Presidente como un “hombre del alma suficientemente levantada y de gusto exquisitamente educado”, lo que revela la congruencia entre la corrección moral y la sensibilidad estética. Desde luego, esta preocupación por la sede también era parte de las preocupaciones de Alberto Urdaneta como rector de la Escuela:

Las tareas del presente año se empezarán tan pronto como se logre apropiarse el nuevo local, mediante ciertas mejoras, á las diversas necesidades de luz y de mobiliario que cada una de las enseñanzas exige; mejoras que no dudo se harán con la generosa ayuda de Vuestra Excelencia, como se lo promete [a] la juventud de artistas que ha comenzado en este plantel sus estudios, confiando en ellos para el incierto porvenir, mediante el apoyo que el Poder

Ejecutivo sepa darle, como amante que es del verdadero progreso del país... El Excelentísimo Señor Doctor Núñez, nuestro ilustre Presidente, tuvo á bien dar vida á este Instituto, pues no se escapaba á su clara inteligencia, que un país civilizado no puede vivir sin artes. (Girón, 1887a, p. 275)

Si bien la realización de la exposición y la respectiva recepción por parte de las llamadas “gentes de buen gusto” sugería un positivo nuevo estado de las artes en el país, las declaraciones de Alberto Urdaneta —como rector de la Escuela— revelan la incertidumbre que causaba el funcionamiento futuro de la Escuela. En efecto, Urdaneta intentaba —mediante la manipulación del discurso sobre el arte como manifestación de civilización y progreso— comprometer públicamente al presidente Rafael Núñez para que mantuviera el apoyo gubernamental a la Escuela. Se reconocía que esta ayuda no dependía de políticas públicas de “largo aliento” sobre el arte y la cultura, sino de la “buena voluntad” de los gobernantes de turno. De lo que se trataba era de que la Escuela no corriera la suerte de otras empresas culturales que —partiendo de iniciativas privadas y particulares aisladas— no lograban ser viables y sostenibles a mediano y largo plazo.

Conclusiones

La lectura histórica del catálogo de la Exposición Anual de la Escuela de Bellas Artes de 1886 solo resulta posible como indicio histórico del contexto social del que este catálogo fue tanto efecto como agente. En este sentido, esta lectura no resulta posible ni por fuera de este contexto, ni menos aún en un supuesto contenido intrínseco del catálogo como documento. Este catálogo constituyó un “discurso público acerca del arte” que, ante todo, sirvió de elemento de configuración de los imaginarios tanto sobre el arte y la cultura de unas élites que aspiraban a ser modernas como sobre el propósito civilizatorio que prometía el proyecto de Estadonación de la Regeneración.

Su análisis revela la presencia de unos presupuestos y contenidos ideológicos tanto sobre el arte y la cultura como sobre los procesos de civilización y progreso, y, en este sentido, constituye un claro indicio del campo artístico y cultural y del entonces reciente proceso de configuración de la Escuela de Bellas Artes. En cualquier caso, es difícil imaginar el esfuerzo que implicó tanto la organización, la colección y la exhibición de este enorme conjunto de “objetos civilizatorios” como la publicación del respectivo catálogo en un medio en el que apenas un minoritario sector de las élites estaba consciente de las posibilidades políticas, sociales y culturales del arte.

Por otra parte, es en las relaciones que se puedan crear entre lo que se puede inferir o no a partir del catálogo y aspectos específicos del contexto —sean de orden político, cultural, social o económico— donde radica la objetividad y veracidad de su lectura histórica. Dicho de otro modo, se trata de la búsqueda de relaciones dialógicas entre un fenómeno específico, la circulación sociocultural del catálogo de la exposición de 1886 y los aspectos concretos de un contexto sociocultural específico. De esta forma, se renuncia tanto a una explicación causal del fenómeno sociocultural como mero reflejo pasivo de un contexto causalmente determinante como también a reducir el fenómeno a la mera arbitrariedad, singularidad y particularidad.

Finalmente, si bien las reflexiones sobre la naturaleza del catálogo como documento histórico no solucionan nada de manera definitiva, sí resultan pertinentes sobre los riesgos que se deben evitar al momento de convertir el documento del catálogo en fuente histórica. Entre estos riesgos posiblemente el de la reificación sea el más “tentador”, dada la tendencia a confiar ingenuamente en la objetividad y el estatus de verdad del documento al investigar históricamente los fenómenos sociales. Así mismo, aparece el riesgo de identificar mecánicamente los documentos con las fuentes, lo que olvida el hecho de que si bien no existen estas últimas sin los primeros, tampoco existen las fuentes sin la intervención creativa del historiador que, literalmente, las crea al introducir los documentos en un marco interpretativo de los fenómenos que este ha creado.

Referencias

- Arango, S. S. (2011). Comienzos de la enseñanza académica de las artes plásticas en Colombia. *Historia y Sociedad*, (21), 145-170.
- Benjamin, W. (1940). *Tesis sobre el concepto de historia*. Recuperado de <https://docs.google.com/document>
- Bloch, M. (2001). *Apología para la historia o el oficio del historiador*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, P. (2002). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. México: Taurus.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, S.L.

- Elias, N. (2008). *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ginzburg, C. (1989). *Mitos, emblemas e indicios*. Barcelona: Gedisa.
- Giraldo Jaramillo, G. (1946). *La miniatura en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Girón, L. M. (1887a). Primera Exposición Anual de la Escuela de Bellas Artes. *Papel Periódico Ilustrado*, 5(113), 275-276.
- Girón, L. M. (1887b). Primera Exposición Anual de la Escuela de Bellas Artes. *Papel Periódico Ilustrado*, 5(110), 222-226.
- Girón, L. M. (1887c). Primera Exposición Anual de la Escuela de Bellas Artes. *Papel Periódico Ilustrado*, 5(112), 257-260.
- Habermas, J. (2010). *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid: Trotta.
- Koselleck, R. (2013). *Esbozos teóricos ¿Sigue teniendo utilidad la historia?* Madrid: Escolar y Mayo Editores.
- Le Goff, J. (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Martínez, F. (2001). *El nacionalismo cosmopolita. La referencia europea en la construcción nacional en Colombia, 1945-1900*. Bogotá: Banco de la República-Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Suárez Mayorga, A. M. (2006). *La ciudad de los elegidos: crecimiento urbano, jerarquización social y poder político-Bogotá, 1910-1950*. Bogotá: Editorial Guadalupe.
- Urdaneta, A. (1887). Primera Exposición Anual de la Escuela de Bellas Artes. *Papel Periódico Ilustrado*, 5(107).
- Vásquez Rodríguez, W. (2008). *Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia 1886-1899* (tesis de maestría inédita). Bogotá: Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia.
- Zuluaga, M. del P. (2007). El tiempo libre de las élites bogotanas, 1880-1910. En R. H. Torrejano (Ed.), *Cuatro ensayos sobre la historia social y política de Colombia en el siglo xx*. Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.