Ojos coloniales

Debates raciales durante la emergencia del arte académico en Colombia

Mónica Eraso Jurado

Categoría 1: Texto largo

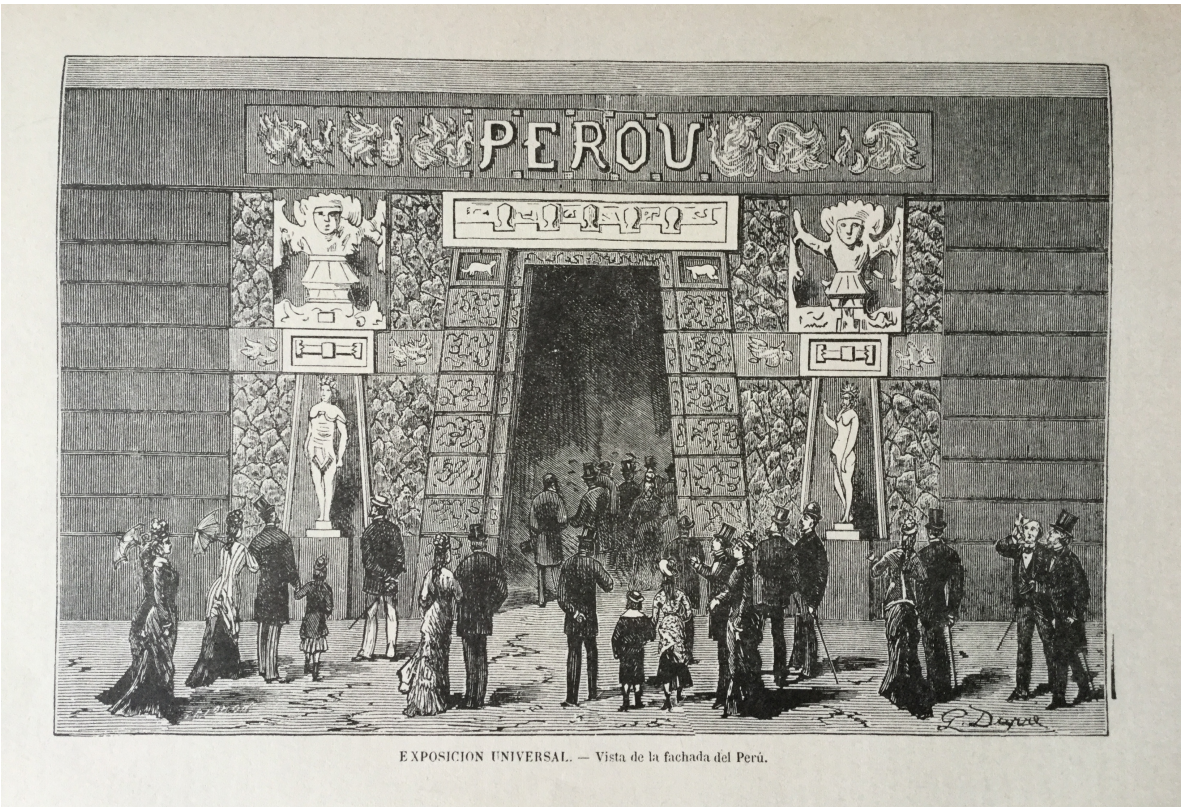

Figura 1, Exposición Universal- Vista de la fachada del Perú. Semanario Los Andes, Julio 17 1878

La fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes en Colombia (1886) ocurrió en simultaneo a una serie de discusiones sobre el estatuto estético de las piezas precolombinas. Esta discusión fue en buena medida impulsada por el auge de las exposiciones universales y por el surgimiento de la disciplina antropológica. Lejos de entender que estas dos situaciones ocurrieron en el mismo momento por pura casualidad, este texto invita a pensar que ambas están atravesadas por el mismo dispositivo expositivo que impulsó una nueva epistemología colonial de la visualidad.

Zoológicos humanos

Tras varios años de estadía en París y procurando establecer contacto con lectores en Colombia, el escritor y dramaturgo bogotano Ángel Cuervo publicaba, en 1887, las siguientes líneas: "Como asiduo visitador que soy de los museos, al ver clasificadas las naciones según los monumentos artísticos que han dejado, ¿cómo no desear que florezcan las bellas artes allá donde tengo mi cuna y mis más caros afectos, las bellas artes, que son el alma inmortal de las naciones, y que sobreviven a la efímera grandeza de las guerras?"[1]

Que Cuervo se quisiera comunicar con su añorada patria en ese momento a través de un libro llamado "Conversación artística" no es un dato menor. El libro había sido escrito con calma a lo largo de sus cinco años de estadía en Europa, pero sólo había sido publicado hasta 1887. Tanto la subida del gobierno de la Regeneración, como la reciente fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes, ambas en 1886, despertaron su esperanza de que por fin en Colombia, disertaciones de ese tipo tendrían una recepción adecuada. Según su parecer, el "mal gusto de estarse matando unos á otros" parecía estar acercándose a su fin[2].

El malestar de Cuervo, escrito en clave de nostalgia patria, era común a varios de los letrados colombianos que visitaban los museos y las exposiciones en Europa. En efecto, las bellas artes eran una de las categorías con las que se medía el "grado de civilización" de las naciones, junto con los productos industriales y agrícolas. Pero en las exposiciones universales, además de las exhibiciones relativas a las bellas artes y a los "objetos de recreo", como nombraba Cuervo a los productos extra-artísticos, se presentaban muestras de personas no europeas. Se trataba, sobre todo, de exhibir a grupos humanos de las colonias europeas de ultramar como forma de espectáculo de masas[3], aunque dichas exhibiciones incluían también grupos de las ex-colonias americanas. Años atrás en *Los Andes,* un semanario fundado por cinco colombianos

---

[1] Ángel Cuervo, *Conversaciones Artísticas* (París, Imprentas Reunidas, 1887): 32-33

[2] Ibid.,1

[3] Hassan López. *El escapelo, la pluma y la cámara: imagen y objeto en la constitución de la etnología en Francia. (*Tesis, Universidad de Valencia, 2010): 105

residentes en París[4], se había registrado la exhibición de un grupo de gauchos en la Exposición Universal llevada a cabo allí en 1878. Los gauchos, afirmaba el semanario, habían heredado de un grupo de esquimales el "privilegio" de dejar "alelados a los buenos parisienses" que asistían al Jardín de Aclimatación. Este Jardín Zoológico, que entre 1877 y 1932 alojó más de treinta *zoológicos humanos*[5], era un espacio expositivo prolífero en la escenificación del Otro como salvaje.

En *Los Andes* el evento era relatado con una mezcla de orgullo, al ver que las naciones suramericanas estaban representadas, y de reproche puesto que "para estos buenos parisienses los chalanes y vaqueros argentinos son nada menos que indios salvajes de lo más antropófago que se ha conocido"[6]. Al criticar la mirada que sobre los gauchos se tenía en París, se criticaba, por extensión, la mirada que se tenía sobre los pobladores de Sur América, en especial, sobre los pobladores *blancos* que eran quienes escribían sobre la vergüenza de tales representaciones. Pero el reproche nada tenía que ver con el hecho de que se establecieran zoológicos humanos, sino con que ante los ojos parisienses, todo suramericano parecía un *indio*. Si los franceses no reconocían a los gauchos como iguales esto se debía a su propia ignorancia que no era capaz de ver lo evidente: la *blanquitud* suramericana. Cuando una señora francesa, cuenta el semanario, le advirtió a su hijo, "un mozuelo de diez y siete años", que no se acercara demasiado a la reja porque esto suponía un gran riesgo, un amigo del cronista de *Los Andes* "le observó con suma política que no solamente aquellos señores no eran antropófagos, sino que, -y para ello bastaba comparar sus fisonomías inteligentes con las del común de los labriegos franceses,- eran muy superiores en cultura á muchos de los que los iban á ver"[7]. La "fisonomía europea" y la "cultura superior a la de un labriego francés" eran puntos que por más que las delegaciones suramericanas pretendieran hacer ver en el espectáculo de los gauchos, pasaban desapercibidos para la mirada europea puesto que los gauchos quedaban inscritos dentro de la retórica del exotismo propia del jardín de aclimatación.

---

[4] *Los Andes. Semanario Americano Ilustrado* se publicó únicamente durante un año, 1878. Los fundadores y principales escritores del semanario eran Alberto Urdaneta, Ricardo Salvador Pereira Camacho, Ignacio Gutiérrez Ponce y Luis Fonnegra Posada y Cesar C. De Guzmán Osorio

[5] Herson Huinca Piturín, *Los Mapuches del Jardin de Aclimatación de París en 1883: objetos de la ciencia colonial y políticas de la Investigación Contemporáneas.* Ta iñ fjke xipa rakizuameluwun. Historia, colonialismo y resistencia desde el país Mapuche. Nahuelpán, H. et al.(coord.) Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche. 91-120.

[6] "Los Gauchos en París", *Semanario Los Andes* [París] sept. 16, 1878

[7] Ibid.

Los gauchos, igual que cualquier otro grupo de personas no europeas exhibidas, se subían a un escenario en el que los papeles ya estaban repartidos y en donde el único guión posible, el del colonialismo, ya había escrito el discurso que se iba a pronunciar, a saber, que algunas personas del presente se encontraban en estadios primitivos de la evolución humana.

Lo interesante de la lectura que hace *Los Andes* de este tipo de exhibiciones es que quienes ahí escribían no eran el público ideal hacia quienes se proyectaban las exposiciones humanas del Jardín de Aclimatación. Estas muestras de "especímenes humanos" estaban diseñadas para ojos europeos ávidos de espectáculos exóticos que les mostraran los habitantes de los trópicos y sus extrañas formas de vida sin que tuvieran que moverse de su casa. En otras palabras, el público imaginado eran los ciudadanos blancos de los poderes imperiales. Los cronistas de *Los Andes*, por el contrario, eran originarios de los trópicos pero se concebían a sí mismos como blancos, occidentales y herederos directos de Europa. Esta recepción inesperada permite acercarnos a la mirada dislocada de unos sujetos que aunque no respondían a los cánones de alteridad que se buscaban para ser exhibidos, tampoco respondían a la mirada europea, cazadora de lo salvaje, para la que estas muestras habían sido concebidas.

El problema al que se enfrentaban los letrados colombianos en Europa no era menor. Sus anhelos de mostrar unos objetos que probaran su grado de civilización, intentaba contrarrestar la mirada europea que consideraba que Suramérica era un territorio salvaje y que sus pobladores eran "otros", primitivos y antropófagos. En el citado artículo de *Los Andes* se menciona una exhibición humana que había antecedido tanto a la de los gauchos como a la de los esquimales. Un grupo de indios guaraníes había visitado París causando profunda sensación y se habían convertido en objeto de estudio para cuatro Academias en las que "su idioma gutural y discordante fue especialmente materia para largas y eruditísimas memorias". Nadie entendía la lengua *salvaje* de los *indios* hasta que un profano logró descifrar el enigma y "seguir con ellos una larga conversación", y esto porque "aquel idioma gutural y discordante que hablaban nuestros indígenas, ¡era nada menos que la armoniosa lengua de Cervantes!"[8]

---

[8] "Los Gauchos en París", *Semanario Los Andes* [París] sept. 16, 1878

En efecto, la añoranza de Cuervo y el repudio del texto de *Los Andes*, dan cuenta del sentimiento de vergüenza que las élites colombianas con frecuencia experimentaban al visitar las exhibiciones europeas: ¿Cómo podía ser posible que la *Atenas Suramericana* no participara en estas "fiestas del progreso"? En un contexto de escenificación visual de las naciones, ¿en qué puesto quedaría una nación que ni siquiera tenía una escuela formal de bellas artes? ¿Habría que optar por llevar a las exhibiciones "al llanero de las pampas colombianas y venezolanas y a su caballo"[9]? El problema se podría resumir así: si los colombianos, por más blancos que se pensaran, no lograban tener algo digno de mostrar en Europa, el riesgo era que ellos mismos se convirtieran en los objetos a exhibir. Digámoslo con las palabras de Ángel Cuervo:

> En vista de la excelencia de las bellas artes, ¿qué patriota no suspira por el florecimiento de ellas en Colombia, y porque llegue el día en que el nombre de tan cara patria se escriba en el templo de la Gloria, no con la sangre de nuestras insensatas discordias, sino con el buril de diamante de un Miguel Ángel ó de un Ticiano![10]

La tesis de este ensayo es que tanto el diálogo transatlántico entre colombianos residentes en el país y aquellos que residían en París, como la fiebre de las exposiciones del momento, fueron piezas clave para la consolidación del concepto de bellas artes en Colombia[11]. Lejos de ser un calco de lo que para el momento se entendía como arte en Europa, el problema al que se enfrentaban los colombianos de la élite, al conceptualizar el arte, era establecer una economía de la visualidad que lograra insertar a Colombia en el concierto de las *naciones civilizadas*. Esto significa, establecer una clasificación de los objetos del pasado que pudieran ser tenidos como "patrimonio nacional", pero también producir de unas imágenes capaces de escenificar el grado de civilización de la nación *en el presente*.

---

[9] Ibid.

[10] Ángel Cuervo, *Conversaciones Artísticas* (París, Imprentas Reunidas, 1887) 34

[11] Vale la pena resaltar que Alberto Urdaneta, quien años más tarde se convertiría en el primer rector de la Escuela Nacional de Bellas Artes, era uno de los fundadores del citado *Semanario Los Andes*.

Me voy concentrar en el modo en el que los letrados del periodo hablaron y actuaron sobre las piezas indígenas que para el momento empezaban a ser objeto de deseo de museos y coleccionistas europeos, y de unos pocos coleccionistas nacionales. El problema de cómo concebir esos objetos, a partir de sus cualidades estéticas, era uno de los nodos centrales para la definición de bellas artes que estaba teniendo curso en Colombia, pero también para las redefiniciones que el mismo concepto estaba teniendo en Europa. El panorama es complejo: se trata de un tira y afloje que no ha sido estudiado en la historia del arte colombiano, en el que el "redescubrimiento del pasado prehispánico" le hace cosas al concepto de bellas artes a ambos lados del atlántico[12]. En el caso de este ensayo se trata de analizar el modo en el que hacia finales del siglo XIX se intentó dotar de significado a los *objetos precolombinos*. El propio nombre que se le dio a esta serie de objetos ya nos da pistas del tipo de retórica en la que han quedado inscritos, hasta hoy, estas piezas. Saberes como la estética, la arqueología, la geología, la paleontología y la etnología, pero también la biología, la lingüística, la historia del arte, la geografía y la museografía se encargarían de significar estos objetos. La relación entre ciencia y arte en este caso no es casual: para el siglo XIX apelar a la ciencia, fuera esta la biología o la etnología, confería un estatuto de verdad al enunciado. Y tan potente es este ejercicio del poder ligado a la verdad de los discursos, que los prejuicios estéticos heredados del siglo XIX continúan siendo visibles hoy en Colombia: se encarnan en los programas de historia del arte en las universidades, en la distinción entre museos etnográficos y museos artísticos, en la dificultad que el arte contemporáneo sigue teniendo a la hora de enfrentar las producciones que desbordan el canon internacional. Una serie de prácticas, discursos e instituciones hicieron posible la perdurabilidad de este modelo de interpretación.

Hay que decir que el modo en el que se pensaron, discutieron y exhibieron los objetos indígenas a finales del siglo XIX hizo parte de un discurso enunciado desde posiciones de poder, y aquí la blanquitud es un pase de acceso para ocuparlas. No hallé rastros de lo que los propios indígenas pudieron haber dicho y hecho en esta discusión; su voz es un vacío en esta investigación.

---

[12] En Colombia *El redescubrimiento del pasado prehispánico* a finales del siglo XIX ha sido trabajado desde la antropología (Botero, 2006) desde el indigenismo (Langebeck, 2008), desde los imaginarios de nación a partir del estudio de la exposición histórico-americana de Madrid (Muñoz, Burbano, 2012) y desde el arte, a partir de una revisión histórica sobre las donación que hizo Carlos Holguín del "Tesoro Quimbaya" a la corona española (Gamboa, 1998).

Plumas e ídolos en la Primera Exposición Anual de Bellas Artes

En el discurso de apertura de la *Primera Exposición Anual de Bellas Artes,* que tuvo lugar en Bogotá el 4 de Diciembre de 1886, Alberto Urdaneta planteó su lectura sobre los orígenes del arte en Colombia del siguiente modo:

> Cuando la gran civilización española tocó sus dianas entre los verdes bosques de América, aquí no tenía el arte más muestras que las de los pocos adelantos alcanzados por la nación Chibcha: sus ornamentaciones **primitivas**, sus volutas y sus grecas, sus toscos soles de oro y sus imperfectos ídolos de barro. Allí está, cerca de este recinto, el primer cuadro, la primera pintura en tela, que sustituyó a los rojos dibujos de los hijos de Chiminigagua: el estandarte de Quesada: el Cristo llamado "De la Conquista". De ahí data, puede decirse, la historia del arte entre nosotros[13].

Curiosamente, tanto el estandarte de Quesada como los *ídolos de* barro, eran objetos del pasado, "antigüedades" como las llamaban con frecuencia en la época, que habían sido producidas con fines distintos al de la contemplación estética: ambos habían sido objetos rituales, de uso colectivo, diseñados para establecer contacto con la divinidad. La inscripción de estos objetos en el discurso de las bellas artes consistía en una técnica de reescritura: de lo que antes se hablaba en clave teológica, pasaba a ser hablado en clave estética. Pero esta transcripción hacía emerger ciertas tensiones y reactivar prejuicios heredados. De ahí que Urdaneta tuviera que aclarar en qué sentido se podía entender el *estandarte de Quesada* como obra de arte: se trataba de una pintura en tela, el primer cuadro en Colombia; un criterio, por tanto, técnico. Sobre los soles de oro y los ídolos de barro, en cambio, el criterio que usaba para definirlos como algo distinto del arte era estético: eran ornamentaciones primitivas, toscas e imperfectas.

Técnica y belleza serían, para Urdaneta, factores claros a la hora de definir qué es y qué no es arte. Lo que hace el discurso de Urdaneta es resituar objetos del pasado en una epistemología distinta. Su reescritura tanto del *estandarte de Quesada* como de los

---

[13] Alberto Urdaneta, "Primera Exposición Anual" *Papel Periódico Ilustrado*, [Bogotá] abr.1, 1887.

ídolos de barro les confiere un lugar en la historia del arte: el primero queda inscrito como la primera obra de arte en Colombia; los segundos como aquello que el arte *no es.* El modo en el que Urdaneta niega la artisticidad de los *ídolos de barro* ilumina por contraste, y de acuerdo a criterios arbitrarios, la principal condición de la nueva epistemología del arte: la *belleza.*

En coherencia con la postura de Urdaneta, en la Primera Exposición Anual de Bellas Artes no se exhibieron objetos precolombinos. Sin embargo, junto a pinturas al oleo, esculturas, grabados y bordados, encontramos que una de las piezas de la muestra era una *Concepción* "hecha en plumas por indios de México"[14]. De esta extraña *Concepción* no tenemos más noticia que la de su mención en el catálogo; sin embargo, a partir de su registro escrito, podemos deducir que se trata de una obra realizada en la técnica de *arte plumario*, técnica desarrollada por indígenas mejicanos durante los siglos XVI y XVII[15]. En su labor de traducir las imágenes católicas al discurso artístico, Urdaneta había pedido a las iglesias coloniales de Bogotá prestar sus colecciones para ser exhibidas en el primer gran relato expositivo de la historia del arte en Colombia. A pesar de estar realizada en una técnica "anómala" para la concepción academicista de arte que se procuraba formular, la *Concepción,* que pertenecía a la iglesia de San Agustín, fue a parar a la Primera Exposición Anual de Bellas Artes.

El *arte plumario* había sido avalado por la iglesia, pues aunque no se correspondía con las doctrinas oficiales respecto a la producción de imágenes, daba cuenta del éxito conseguido por la España imperial en la misión de evangelizar a los indios. Las imágenes católicas, realizadas en plumas por indígenas mexicanos, habían sido, además, objeto de deseo de los coleccionistas españoles por esta misma razón, pero también porque la técnica de las plumas despertaba en Europa una serie de imaginarios exóticos sobre los indígenas de la Nueva España[16]. Los antiguos objetos indígenas, por el contrario, habían sido generalmente concebidos como un medio de comunicación a

---

[14] Alberto Urdaneta, 1886,"Guía de la primera exposición, organizada bajo la dirección del rector de dicha escuela, General Alberto Urdaneta (Bogotá, Imprenta de Vapor de Zalamea Hs., 1886): 42

[15] María Concepción García Saiz, "México en el mundo de las colecciones de arte" en Elisa Vargas Lugo (ed.) "El coleccionismo de arte colonial mexicano en España. Tomo 2: Nueva España" ed. *México en el mundo de las colecciones de arte* (Ciudad de México, UNAM 1994): 302-303.

[16] Ibid., 302-303.

través del cual el demonio impedía la conversión de los indígenas y por tanto destruirlos era imprescindible para luchar contra él[17].

Pero hasta el siglo XVIII, la discusión sobre el uso, producción y circulación de imágenes en la Nueva Granada, nada tenía que ver con los criterios arriba mencionados por Urdaneta. En el documento *De las imágenes de los santos, sus pinturas y esculturas,* publicado en Santafé de Bogotá en 1774, se exhortaba a fieles y sacerdotes a usar las imágenes religiosas "porque con su vista se mueven los hombres a implorar los auxilios de Dios y a imitar las virtudes de aquellos santos a quienes representan".[18] Al tiempo se pedía revisar el tipo de esculturas que se adoraban en iglesias "de pueblos e indios" porque algunas figuras que decían ser de María Santísima y de Cristo "no tienen tales imágenes", por lo que era mejor que los curas párrocos quitaran "de las iglesias tales piedras que no tuvieren aprobación ni licencia de los ordinarios".[19]

Aunque Urdaneta nada dice del valor de las pinturas de la Exposición en clave teológica, la valoración que hace tanto del *Estandarte de Quesada* como de los *ídolos de barro* permite ver la yuxtaposición de dos epistemologías con respecto a la imagen: una teológica y eclesial, otra secular y estética. En su distinción de criterios técnicos y estéticos para la definición de qué debía contar como arte en Colombia, nada nos dice sobre la belleza o la veracidad de la representación del *Cristo de la Conquista*. Es arte porque es pintura. Pero si el criterio era técnico, el hecho de que fueran objetos de barro no parecía un argumento demasiado robusto para desechar a las esculturas indígenas del relato del arte en Colombia. De hecho, la propia *Concepción plumífera* da cuenta de la gran variedad de técnicas que se recolectaron para la exhibición. Que ella estuviera en la iglesia de San Agustín, había sido el resultado de una batalla discursiva previa en la que, al ser concebida como católica, había sido conservada en el templo de Dios. Lo que buscaba Urdaneta al pedir prestadas las obras de las iglesias con seguridad no era exhibir obras indígenas como la *Concepción,* sino pinturas al óleo realizadas especialmente por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, nuestro "Velásquez" criollo.

---

[17] Carl Henrik Langebek Rueda, *Los Herederos del pasado. Indígenas y Pensamiento criollo en Colombia y Venezuela.* (Bogotá, Cámara de Comercio de Bogotá, 2008): 89

[18] "Disposiciones del concilio provincial celebrado en Santafé de Bogotá" en Gabriel Giraldo Jaramillo *Notas y Documentos sobre arte en Colombia.* Bogotá, Editorial ABC, 1954: 95

[19] Ibid: 99

Pero las epistemologías cruzadas de las que hablábamos arriba, jugaron a favor del arte plumario y esta pieza logró entrar la Exposición. En este caso, el tamiz de haber hecho parte de una colección eclesiástica obró como criterio para su selección como parte de una herencia colonial materializada y conservada en los depósitos de la iglesia.

Es claro que Urdaneta tenía serias dificultades para mostrar la razón por la cual deberíamos prescindir de los objetos precolombinos en la construcción de una historia del arte nacional. Pero su argumento no inventaba problemas nuevos sino que recogía, a su modo, una controversia sobre las cualidades bellas o grotescas y sobre la clasificación artística o etnográfica de aquellos "soles de barro" que en ese momento comenzaban a entenderse como *objetos precolombinos.*

¿Artes desconocidas?

Volvamos a Ángel Cuervo y su *Conversación Artística* con la que abrimos este texto. Recordemos que hablaba de que "las bellas artes son el alma inmortal de las naciones" y "que sobreviven a la grandeza de las guerras". A propósito de las excavaciones que en el siglo XIX se hicieron en la actual Irak, dice Cuervo: "Nínive duerme dos mil cuatrocientos años bajo la arena del desierto, aun llegándose a poner en duda su existencia por los enemigos de la Biblia, y hoy sus gigantescos bueyes alados con cara de hombre, sus bajos relieves y hasta sus joyas femeniles se exhiben en los museos y confirman lo que la historia nos dice; en Babilonia, Menfis, Atenas, Roma, dondequiera que las bellas artes han recibido culto, allí el tiempo ha tenido que prosternarse ante el genio de la nación"[20]. Para Cuervo era claro que aquello que se encontró en Nínive era arte y como tal, una muestra de la grandeza de su pueblo. Nada importaba para él, tan contextualista en otros aspectos, que en la París que tantas enseñanzas de arte le había ofrecido, las obras de lo pueblos no europeos eran exhibidas en museos etnográficos y no en museos de bellas artes[21]. A pesar del entusiasmo de Cuervo con los gigantescos bueyes alados de Nínive y la seguridad con la que considera sus cualidades estéticas,

[20]Ángel Cuervo, *Conversaciones Artísticas* (París, Imprentas Reunidas, 1887): 33

[21] Clara Isabel Botero. *El redescubrimiento del pasado prehispánico de Colombia: viajeros, arqueólogos y coleccionistas 1820-1945* (Bogotá, Universidad de los Andes e Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2006): 182

tampoco para él era claro que los objetos provenientes de las culturas indígenas pudieran ser considerados como arte. Al menos, no sin titubeos.

De acuerdo con Cuervo, el arte parecería ser una manifestación de todos los pueblos, pues "hasta las tribus salvajes de América y Oceanía […] han mostrado en sus incipientes monumentos predilección por las artes"[22]. Pero una cosa era la "predilección por las artes" y otra muy distinta lo que efectivamente podía considerarse como tal. Cuervo no daba igual valor a las obras de todos los pueblos, pues ellas daban cuenta de su estado de desarrollo y, gracias a ellas, los pueblos se podían ubicar en una línea estética de evolución que iría desde el estado de salvajismo hasta el de la civilización, este último encarnado en Europa (y especialmente en la Europa del Renacimiento)[23]. En una carta dirigida a Rafael Pombo, quien le había consultado su opinión sobre si "todo pueblo fue más o menos artista"[24], Cuervo aclara su posición: "un pueblo por tosco que sea, algunos cantares, alguna música ha de tener, algunos artefactos en que consulte algo más que la necesidad material que ha de satisfacer"[25]. No se trata, entonces, de que todos los pueblos produzcan *arte*, sino de que todos tienen una cierta sensibilidad estética. Pero esta sensibilidad no puede ser plenamente desarrollada sino en etapas avanzadas de la *civilización*.

Aunque la sensibilidad estética, por poco desarrollada que aparezca a los ojos de Cuervo, esté presente en todos los pueblos, el arte, por el contrario, no puede ser sino definido contextualmente:

> Ahora en nuestro tiempo y en nuestra cultura ¿qué se requiere para que una producción merezca el calificativo de artística? Según mi entender, que imite lo más que pueda la naturaleza y esté embellecida por el sentimiento. ¿Estas

---

[22]Ángel Cuervo, *Conversaciones Artísticas* (París, Imprentas Reunidas, 1887): 33

[23] Dice Cuervo: "Ahora en pintura comparemos las obras del Renacimiento con las de hoy en día y hallamos un abismo, o mejor, no hay abismo, ni hay nada: hay la distancia media entre el ser y el no ser […] quien por segunda vez viaja por Italia y con calma saborea las delicias del arte, no puede menos que mirar con desdén cuanto se produce en el día" en "Epistolario de Ángel y Rufino José Cuervo con Rafael Pombo. Edición, introducción y notas de Mario Germán Romero" (Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1974): 129

[24] Rafael Pombo, "Epistolario de Ángel y Rufino José Cuervo con Rafael Pombo. Edición, introducción y notas de Mario Germán Romero" (Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1974): 92

[25]Ángel Cuervo, " Epistolario de Ángel y Rufino José Cuervo con Rafael Pombo. Edición, introducción y notas de Mario Germán Romero" (Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1974): 99

> condiciones se encuentran en las obras rudimentarias de infinidad de pueblos? ¿Se puede dar, según esto, el nombre de obras artísticas a objetos que distan tanto de la belleza como de la verdad?[26]

El arte es entonces para Cuervo la imitación de la naturaleza "embellecida por el sentimiento". No es sorprendente ver que tal definición corresponde al modo hegemónico en el que se definía el arte por la tradición de la Europa moderna para ese entonces. Pero justamente las preguntas que generaban los nuevos museos etnográficos y las piezas precolombinas, que por entonces llevaban a Europa los americanistas, estaban mutando tal definición, muy a pesar de lo afirmado por el letrado bogotano. No obstante, la idea de que el arte europeo era verdaderamente universal, mientras que la sensibilidad artística era innata a toda la humanidad, continuó siendo la hipótesis más frecuente en las discusiones estéticas en Colombia, hasta bien entrado el siglo XX. El periódico bogotano *El Artista,* parece hacerse eco de la propuesta de Cuervo en el artículo "Poesía y Bellas Artes" publicado en 1907:

> Un viajero inglés, a quien pareció soberanamente bárbara la música de una horda en Oceanía, quiso dar al jefe de la banda, en cuya choza se había hospedado, una idea de los instrumentos y de la música europea. El aspecto de tal instrumental produjo en los salvajes una impresión tal, que a su turno prorrumpieron en grandes carcajadas. Tócase el aria de *Los Boyeros*, ese trozo sencillo, tan conmovedor y tan dulce que los suizos más valientes no podían oír, dicen, sin abandonar las filas del ejército y volver a sus montañas natales. El jefe salvaje se puso primero serio, luego pensativo, y ocultando la cara entre las manos, escuchó largo rato y **lloró**. Su emoción se extendió a los demás oyentes; durante un rato confundiéronse en la pobre choza **civilizados y salvajes**, y ya no hubo allí sino hombres que suspiraban por el cielo en un pobre rincón de la tierra. De pronto uno rompió aquel encanto con una exclamación involuntaria, y entonces, el jefe saliendo sobresaltado de su éxtasis, golpeó tan violentamente al interruptor que en poco estuvo no lo matase[27].

---

[26] Ibid., 99-100

[27] "Poesía y Bellas Artes" El Artista [Bogotá] nov. 7, 1907

La música bárbara que percibe el viajero inglés no es más que esa "alguna música" que han de tener los pueblos salvajes de acuerdo con la propuesta de Cuervo. Pero a pesar de que la horda de Oceanía, que por lo visto era la región considerada como la epítome de salvajismo estético para los letrados colombianos, produzca sonidos y los componga, la verdadera música es la europea. Su universalidad se demuestra en el hecho de que es capaz de hacer llorar y al mismo tiempo generar un estado de éxtasis incluso a personas a las que dichos sonidos no les evocan ninguna memoria, ningunas "montañas natales" a las que añorar. De acuerdo con el relato, la experiencia estética desnuda es capaz de hacer confundir a *salvajes* con *civilizados*. Sin embargo esa desnudez estética, que logra conmover las fibras humanas sin depender de las experiencias culturales previas, no puede ser producida por una forma de arte que no sea europeo. Es una universalidad que se condensa en el arte del pueblo que, como diría Urdaneta, es "cerebro del mundo y corazón del planeta"[28].

En su correspondencia con Pombo, Cuervo le cuenta emocionado a su amigo sobre las discusiones que en ese momento se estaban llevando a cabo precisamente en París alrededor del concepto de arte y ello en virtud de las preguntas estéticas que surgían con el creciente interés en Francia por los artefactos de las culturas no europeas y especialmente las recién "redescubiertas" piezas precolombinas. En una carta escrita el 22 de Noviembre de 1887, Cuervo le comenta que salió un libro titulado *Mémoirs relatifs aux religions et aux monuments anciens de l´Amérique* en el que hablan de Palenque y de los ídolos del Amazonas, "para nosotros importantísimos, pues es seguro que se relacionan con los nuestros". El bogotano consideraba que ese era un libro clave puesto que había sido escrito por los viajeros más concienzudos de Europa en materias artísticas [29].

En efecto, el momento en el que Cuervo vive en París coincide con el auge del "Americanismo" en Francia. *Los Andes* planteaba que el Americanismo era una rama de las ciencias prehistóricas que se había hecho necesaria por sus diferencias con el estudio de la prehistoria europea; la principal de ellas tenía que ver con una distancia de milenios en el esquema temporal de lo que podía considerarse como prehistoria:

---

[28] Alberto Urdaneta. "Salón de Pintura en 1878". *Semanario Los Andes* [París] jun. 30, 1878

[29] Ángel Cuervo "Epistolario de Ángel y Rufino José Cuervo con Rafael Pombo. Edición, introducción y notas de Mario Germán Romero" (Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1974): 100

mientras que "el hombre prehistórico en el antiguo contiene, es el hombre antediluviano (…) el hombre al cual se dá esta denominación en la ciencia americanista, es el que habitaba la América antes de la llegada de Colomb".[30] De ahí había surgido la categoría de antecolombino o precolombino "para designar al hombre prehistórico americano, es decir, anterior al descubrimiento de Colomb". Una politización del tiempo permitía equiparar las culturas de los orígenes míticos de Europa con las culturas indígenas antes de que fueran "descubiertas" por Europa encarnada en Colón.

Tony Bennet plantea que la gran innovación de los dispositivos exhibicionarios durante el siglo XIX europeo fue justamente la emergencia de unos marcos historizados para la visualización de los artefactos humanos. Concurrente con prácticas disciplinarias que procuraban la reproducción verosímil de un "pasado auténtico", la organización de las exposiciones narraba una serie de estados humanos que inevitablemente llevarían a la humanidad al presente, es decir a la civilización europea y a los triunfos inevitables del capitalismo. Las teorías de la evolución, el contexto del imperialismo del siglo XIX y el empleo de la antropología, sirvieron de guía a la hora de producir narrativas coherentes en las exposiciones universales conectando las historias de las naciones occidentales con la de las otras gentes. Pero ello sólo era pensable si se separaban las unas de las otras proveyendo un ordenamiento en el que las "gentes primitivas", por fuera de la historia, ocuparían una zona intermedia entre la naturaleza y la cultura[31].

Así por ejemplo, la imagen del pabellón peruano en la exposición parisina de 1878 era una reconstrucción de ese pasado, antes de la historia, de la América precolombina. El arqueólogo Charles Wiener había encargado al escultor Emile Soldi producir en el pabellón efectos en vivo que intrigaran al público sobre la multitud de piezas "recolectadas" en sus expediciones por Suramérica. Arqueología y escultura están unidas acá por la fascinación del *otro precolombino,* y de la mano van a construir una ficción arquitectónica en la que esculturas de cuerpos humanos, construidas con el canon griego pero que representan indígenas peruanos, conviven con simulacros de esculturas incaicas en un pabellón francés que imagina y representa al Perú a finales del siglo XIX (ver figura 1). La fachada del pabellón imitaba al templo de Tiahuanaco,

---

[30] "Un Americanista" *Semanario Los Andes* [París] sept. 16, 1878

[31] Tony Bennet, "The birth of the museum. History, theory, politics. (London, Routledge, 2009): 75-80

mucho antes del "descubrimiento de Machu Picchu", y en su interior se exhibía una muestra de especímenes naturales y artefactos provenientes de Colombia, Bolivia, Ecuador y Perú, en esa gran fantasía expositiva en la que la América precolombina se construía como una amalgama indiferenciada. A pesar de que la curaduría de la muestra no hacía distinciones entre las distintas proveniencias, y menos sobre las fechas de realización de las piezas, tanto la verosimilitud como el efecto artístico habían sido las principales preocupaciones de la muestra[32]. Al ocupar dentro de la exposición el lugar de la prehistoria, los objetos "precolombinos" no estaban exhibidos de acuerdo a ordenamientos cronológicos o a distinciones entre distintas culturas indígenas, como ocurría con el arte europeo. Todos ellos eran parte de una masa amorfa que representaba el pasado, el tiempo fuera de la historia, en el que habitaban los grupos humanos en América antes de la civilización, es decir, antes de la llegada de Colón. El relato curatorial coincide punto por punto con la hipótesis sobre la historia del arte que años más tarde presentaría Urdaneta en la Primera Exposición Anual de Bellas Artes en Colombia.

Pero el pabellón de Perú, a diferencia de los de otras naciones latinoamericanas, no había sido diseñado por delegaciones nacionales sino por americanistas europeos. Entre unos y otros se puede ver una pugna sobre el modo en el que se quiere representar al subcontinente: para los europeos, el pabellón era la prueba de un mundo primitivo a la espera de su redescubrimiento arqueológico; para los suramericanos, una suerte de artefacto vergonzante que habitaba al interior de un gran cascarón de filiación hispanista.

El semanario *Los Andes*, que se atribuía la labor de ser el órgano de difusión de las naciones latinoamericanas en Europa, hizo un extenso recuento de los diferentes pabellones de estas naciones en la exposición del 78 y buscó dar explicación al poco desarrollo de las artes y las industrias en estos países para "excusar ante el viejo mundo" las ausencias que se hacían visibles en el Campo de Marte. Anticipándose a lo que se pudiera pensar, el médico colombiano Luis Fonnegra alertaba que si bien era evidente que en tales asuntos no había demasiado progreso en estas naciones, tal estado de atraso

---

[32] Elizabeth Williams "Art and Artifact at the Trocadero", *History of Anthropology. Vol 3. Objects and others, essays on Museums and Material Culture*, ed. George W. Stocking, Jr. (Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1988): 152

no se debía a "defectos de la raza" y para ello recordaba que "la *raza latina* no tiene nada que envidiar á las otras razas en cuanto al desarrollo intelectual y físico" y que "la culpa de su poco desarrollo industrial emana de que ha ocupado y ocupa siempre lo más rico y lo mejor del planeta". Su explicación se hacía en clave climática: en el norte del planeta, donde la naturaleza es modesta, el hombre había tenido que satisfacer las exigencias de la vida por medio del arte y la industria; mientras que en la zona ecuatorial, en perpetua primavera, el hombre no había tenido que preocuparse por estos menesteres. [33]

La alusión a la *raza latina* da cuenta del deseo por disipar cualquier sospecha de que una *raza* distinta a la europea, sea la que habite en las naciones latinoamericanas. Por ello el pabellón de Perú no dejaba de ser problemático para la imagen que de esta región se quería proyectar en el "viejo mundo". Reunidos bajo la coordinación de J. M. Torres Caicedo, comisario y ministro plenipotenciario de la República del Salvador, un solo pabellón albergaba a Méjico, Guatemala, Salvador, Nicaragua, Venezuela, Perú, Uruguay, Argentina y Haití, que contaban con exposiciones oficiales y también a Bolivia y a Chile, que exponían algunos artículos debido a iniciativas particulares[34]. Colombia participaba con la iniciativa, también particular, de José Jerónimo Triana, exhibiendo su propia colección botánica y otras pocas colecciones, entre las que se encontraban unos manuales escolares, producidos durante la república liberal, que fueron premiados en la exposición [35].

Pero no sólo en el nivel del lenguaje se daba cuenta del deseo de continuidad entre América Latina y la *raza* y las tradiciones europeas. El edificio común que exhibía los pabellones de los "Estados de la América Central y Meridional" fue construido por el arquitecto francés Alfred Vaudoyer de acuerdo a los parámetros decididos por las propias naciones. Su estilo daba cuenta del modo en el que estas naciones habían decidido auto-representarse: "Nuestro edificio es un edificio español de la época del renacimiento, tal cual se ven hoy en el mediodía de la Península y en algunas ciudades

---

[33] Luis Fonnegra, "Exposición Universal" *Semanario Los Andes* [París] jun. 30, 1878.

[34] Ibid.

[35] Frédéric Martínez, "Cómo representar a Colombia? De las exposiciones universales a la Exposición del Centenario, 1851-1910", *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro,* eds. Gonzalo Sánchez y María Emma Wills Obregón (Bogotá, Ministerio de Cultura):322

americanas de vieja fundación".[36] No obstante, el relato arquitectónico hispanista se encontraba en relación de antagonismo con la arquitectura del pabellón peruano que se encontraba en el interior de esta fachada renacentista: un pasado que se quería negar agrietaba, desde el interior, el relato unívoco que imaginaba y proyectaba a Suramérica como una España en otro lugar. Fonnegra decía que la construcción del Perú "merece una mención especial, por lo raro de su estilo arquitectónico, que tanto ha llamado la atención de los visitantes"[37]. Pero aunque tal mención especial nunca apareció en *Los Andes*, el grabado que reproduce el pabellón de Perú deja constancia de la curiosidad que éste despertó en los autores de la revista, pues fue el único pabellón nacional del que se produjo una imagen.

Figura 2. Retrato de un niño nacido en Cusco (Perú) en 1866, muerto en París en 1880. Estatua (tamaño natural) por Emile Soldi – donada por el autor al museo de etnografía. En "Las artes desconocidas": 339

En efecto, tanto las "fieles reproducciones" precolombinas hechas por Soldi en la fachada del pabellón peruano, como los 4000 objetos precolombinos que albergaba en su interior, habían llamado fuertemente la atención del público, suscitando preguntas no sólo sobre las civilizaciones que habían habitado el continente, sino sobre lo que las estéticas no-occidentales tenían para decirle al arte europeo. El mismo Soldi, alentado por las discusiones que la exhibición de Weiner de 1878 había suscitado, publicó en 1881 un libro llamado *Les Arts méconnus. Les Nouveaux Museés du Trocadero (Las artes desconocidas. Los nuevos museos de Trocadero)*. Su argumento general era que había que reevaluar la idea clásica de arte, ejemplificada en las tradiciones griega,

[36] Luis Fonnegra, "Exposición Universal", *Semanario Los Andes* [París] jun. 30, 1878

[37] Ibid.

romana y renacentista, cuyas producciones eran únicamente para los adeptos de una cierta escuela, que era todavía muy poderosa, y que "sólo ve los productos superiores de los genios humanos, que son las únicas capaces de inspirar al artista"[38]. Soldi recomendaba reescribir la historia del arte "porque la historia del arte no es el arte mismo" y por tanto, si se trataba de otro tipo de arte, de *arte primitivo,* habría que evitar las infructuosas disertaciones sobre "la verdad, lo bello, lo sublime, para discutir puntos históricos ignorados y ensayar la mejor forma de apreciar los méritos relativos a las artes desconocidas"[39].

Para Soldi, igual que para Cuervo, el desarrollo de las artes confería inmortalidad a los pueblos. La inmortalidad, sin embargo, no necesariamente se debía a la grandeza de su civilización sino al uso de materiales menos efímeros: "la necesidad de construcciones duraderas, obligó a la arquitectura de Egipto, de la India, de la China, de América, de Grecia a sustituir la madera del abrigo primitivo por materiales eternos"[40]. Pero aunque eternos, las civilizaciones precolombinas tendían a producir monumentos grotescos. Su falta de perspectiva, las figuras representadas siempre de perfil y su precaria composición eran, para Soldi, prueba de que allí no se había conseguido ninguno de los adelantos artísticos que, en la antigüedad, sólo los griegos habían conseguido[41].

La distinción entre artes primitivas y artes avanzadas no distaba mucho del planteamiento de Cuervo acerca de una "predisposición para las artes" que era de todos los pueblos, y un "Arte" propiamente dicho, que se correspondía con la del arte europeo. El esquema evolucionista de las artes de Soldi estaba directamente influenciado por *El ensayo sobre las razas humanas* de Gobineau. Soldi había retomado a Viollet Le-Duc, quien había publicado en 1863 la introducción al libro *Cités et ruines americanes*. En ella, a partir de las teorías raciales de Gobineau, había desarrollado una teoría sobre los materiales usados en la arquitectura y los monumentos mesoamericanos en la que reinterpretaba las teorías de la evolución y la degeneración de las razas, en

---

[38] Soldi en Williams: 152

[39] Emile Soldi. *Les arts méconnus* (Paris, Ernest Le Roux Editeur, 1881): XV. Traducción mía

[40] Ibid., Pg. XII

[41] Ibid., Pg. 345

clave estética[42]. A pesar de su racismo estético, Soldi sostenía que la visión que en la actualidad se pudiera tener sobre el arte precolombino, en cualquier caso, debía tener en cuenta que la mayor parte de las grandes obras habían sido destruidas y que los pocos vestigios supervivientes debían ser valorados con benevolencia. Por ello él mismo había esculpido a un niño peruano que nos haría comprender que "la raza a la que pertenecía había tenido que amar y cultivar las artes de manera provechosa, antes de que la conquista hiciera pesar sobre sus espíritus cuatro siglos de miseria y esclavitud"[43].

De acuerdo con Elizabeth Williams, a pesar de que los etnógrafos y curadores de los museos europeos tendían a pensar que las piezas etnográficas eran sólo instructivas, y que muchas de ellas carecían de belleza, los objetos precolombinos eran una fuente especial de interés tanto porque mostraban un alto nivel de desarrollo de las antiguas civilizaciones americanas, como por su aparente independencia de las fuentes de creatividad del viejo mundo.[44] En el esquema planteado por Williams, mientras que las obras del mundo clásico podían entrar fácilmente en la secuencia de progreso que llevaba al arte moderno y las obras "orientales" habían perdido su cualidad de extrañeza, las obras precolombinas presentaban interrogantes. Así, mientras que las producciones de África y Oceanía eran fácilmente catalogadas como obras de salvajes, las obras precolombinas representaban para el siglo XIX europeo un enigma y por tanto un desafío. Van Gogh, quien había alimentado su pintura con la tradición impresionista de imitar las estampas japonesas, al visitar la simulación de un antiguo pueblo azteca en la exposición universal de 1889, la describió como "primitiva y muy bella" anhelando poder pintar a las gentes que las habitaron de tal modo que su obra fuera "algo significativo, algo en lo que uno tiene una fe firme"[45].

Impresionismo y degeneración

---

[42] Elizabeth Williams "Art and Artifact at the Trocadero", *History of Anthropology. Vol 3. Objects and others, essays on Museums and Material Culture*, en George W. Stocking, Jr. (ed.) (Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1988): 155

[43] Ibid., 338-341

[44] Ibid., 148

[45] Herbert Read, *A concise history of modern sculpture* (London, Thames and Hudson, 1964): 48

En simultaneo a la fascinación no exenta de ensoñaciones primitivistas que las *artes desconocidas* generaban en americanistas, estetas, artistas y etnógrafos en Europa, la discusión racial permeaba también la manera en la que los letrados colombianos leían tanto el arte académico como las rupturas estéticas que por entonces estaba sufriendo el arte francés. Refiriéndose al salón de *Pintores independientes* -que Cuervo describía despectivamente como "el sufragio universal de la pintura" puesto que allí podía llevar sus obras "cualquier embadurnador"- el escritor bogotano afirmaba que las obras expuestas mostraban no sólo "la degeneración y mengua del arte", sino también "la locura de los que tales mamarrachos hacen"[46]. El uso de la palabra *degeneración* para rechazar las propuestas del impresionismo francés con las teorías biológicas del racismo, se hace más explícita en la crítica de Ricardo Hinestrosa. En su vehemente rechazo de la posibilidad de que el impresionismo pueda ser una tendencia válida para Colombia, Hinestrosa utiliza la distinción entre Nuevo y Viejo Mundo. Mientras que Europa busca que lo nuevo "venga a librarlos de su hastío", Colombia es todavía un pueblo joven: "nuestras sensaciones son todavía las de un pueblo nuevo, es decir, vigorosas". Y en un sorprendente giro con respecto a las teorías de Gobineau, para quien la mezcla de "razas" conducía a la *degeneración*, Hinestrosa sostiene que nuestras "sensaciones vigorosas" se deben justamente a la mezcla *racial*:

> Posible es que los españoles que descubrieron á los chibchas y demás progenitores nuestros, encontraran razas decaídas; pero es lo cierto que el injerto atajó esa decadencia, y que de decadencia no nos viene sino el eco de los quejidos de otros mundos que no están atacados de ella *in integrum*.[47]

De acuerdo con su análisis, el "injerto" nos habría vigorizado, puesto que habría *blanqueado* la decadencia de la raza indígena, pero sin heredar la decadencia de la vejez europea. En su argumento resuenan los "ambiguos replanteamientos" que José María Samper había hecho de la teoría racial de Gobineau. Samper, quien había llegado a Europa en 1859, sólo unos años después de la puesta en circulación de las teorías raciales del francés, reformuló su teoría intentando valorar positivamente el mestizaje como agente civilizador y como impulsador "natural" de la democracia. De acuerdo con

---

[46] Ángel Cuervo, *Conversaciones Artísticas* (París, Imprentas Reunidas, 1887): 4

[47] Ricardo Hinestrosa, "El impresionismo en Bogotá". Revista Contemporánea [Bogotá] jun, 1905: 211

Samper, el mestizaje había fungido en América Latina como agente de *blanqueamiento* en tanto que la raza blanca predominaba sobre las razas negra e indígena y lograba, por tanto, contrarrestar el supuesto déficit originario de estas últimas. Su fórmula miscegenadora, blanqueadora y aparentemente niveladora, era una fórmula ideada por Samper para pensar en "la masa" y no para su propia clase social, que guardaba con celo su estirpe hispánica y los privilegios que ello acarreaba[48]. En todo caso, tanto para Samper como para Hinestrosa, el mestizaje había "mejorado" la raza, en tanto que la había blanqueado. El mestizaje pronto se convertiría, bajo este paradigma blanqueador, en un elemento constitutivo de la identidad nacional.

Ahora bien, el argumento de Hinestrosa es que si el mestizaje en Colombia había sido la formula para "revigorizar" a la *raza indígena*, también habría servido para atajar la decadencia de una *raza blanca* ya degenerada. Francia, que habría llegado a una edad de vejez y decadencia en virtud de su falta de mezcla, daba muestras de su degeneración tanto en lo estético como en lo político. De allí que fuera en ese país en donde se procurara, a través del *mestizaje estético,* detener la decadencia de una civilización que había llegado a su hastío. De allí también que se intentara con medidas radicales, como la del sufragio universal, poner en práctica la idea de que todos los hombres nacen libres e iguales. Pero si "la enfermedad de hastío [sic]" no es nuestra, se pregunta Hinestrosa: "¿para qué imponernos esa moda?" Para rematar su argumento, Hinestrosa –consciente de la fascinación de los impresionistas por las estampas japonesas– opta por una teoría racial de la visión y, por tanto, de la capacidad de percepción humana: "creo que, á menos de que cambie nuestro aparato visual, jamás podremos gozar con un cuadro japonés como con uno de Leonardo ó cualquiera de los occidentales valiosos" y esto porque el arte japonés no es importante en pintura, al menos "desde nuestro punto de vista de poseedores de ojos amoldados á la cultura occidental"[49].

Era claro, para los ojos de los regeneradores colombianos, que había que mirar a Europa para consolidar en Colombia un concepto y unas prácticas artísticas que condujeran a Colombia por el sendero de la civilización y nadie como ellos, guardianes de la estirpe

---

[48] Patricia D´Allemand, "Quimeras, contradicciones y ambigüedades en la ideología criolla del mestizaje: el caso de José María Samper". Historia y Sociedad 13 (2007): 55-56

[49] Ricardo Hinestrosa, "El impresionismo en Bogotá". Revista Contemporánea [Bogotá] jun, 1905: 216

hispánica, para liderar este proceso. Las bellas artes eran un dispositivo de blancura que procuraba tanto proyectar un imaginario europeizado de Suramérica en las exposiciones universales, como demostrar a la "masa" colombiana la superioridad estética y racial de la clase dirigente. Pero había que tener cuidado con qué "Europa" se iba a usar como modelo, puesto que se podría colar, junto con el bello arte académico, la locura de aquellos vanguardistas que hacían mamarrachos, la nivelación social ejemplificada en aquellos que defendían el sufragio universal y, para colmo, la fascinación por el *arte primitivo* propio de territorios salvajes y de gentes incultas que comenzaba a ser furor en el *viejo continente.*

Tal vez nadie como Hinestrosa le dio tanto alcance a las discusiones raciales a la hora de definir, clasificar, o interpretar el arte en Colombia. Habíamos visto que Urdaneta, aunque lapidario con los objetos precolombinos, se mostraba más relajado con las piezas indígenas producidas después de la conquista y que Cuervo se debatía entre una definición cerrada de Arte -que apelaba a la superioridad del academicismo europeo- y una visión más amplia -en la que todos los pueblos tendrían, al menos, una "predilección por las artes"-. En Europa el propio Soldi matizaba su teoría evolucionista del arte, relacionada con las teorías racistas de Gobineau, con la conciencia histórica de que las grandes obras de las antiguas civilizaciones americanas habían sido destruidas en el proceso de conquista. Hinestrosa, por el contrario, no veía en las producciones artísticas de distintos pueblos, diferentes grados de *civilización,* con la apuesta jerarquizadora que ello implica, sino peor aún, diferencias corporales, diferencias en el "aparato visual". Con todo, puede que estuviera en lo cierto al afirmar que en Colombia las discusiones sobre arte de finales del siglo XIX, se dieron entre hombres "poseedores de ojos amoldados a la cultura occidental", aunque no necesariamente fueran "ojos occidentales".

REFERENCIAS

I. Fuentes Primarias

Publicaciones periódicas

- El Artista [Bogotá] 1907
- Papel Periódico Ilustrado [Bogotá] 1887

- Revista Contemporánea [Bogotá] 1905
- Semanario Los Andes [París] 1878

Documentos Impresos

- Cuervo, Ángel. *Conversación Artística*. París: Imprentas Reunidas, 1887
- Soldi, Emile. *Les arts méconnus*. Paris: Ernest Le Roux Editerur, 1881

II. Fuentes Secundarias

- Bennett, Tony. "The birth of the museum. History, theory, politics". Londres, Routledge, 2009
- Botero, Clara Isabel. *El redescubrimiento del pasado prehispánico de Colombia: viajeros, arqueólogos y coleccionistas 1820-1945.* Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia; Universidad de los Andes, 2006
- D´Allemand, Patricia. "Quimeras, contradicciones y ambigüedades en la ideología criolla del mestizaje: el caso de José María Samper". Historia y Sociedad, n. 13, p. 45-63, nov. 2007
- Gamboa, Pablo. "El Tesoro de los Quimbaya un siglo después". Ensayos: Historia y Teoría del Arte**,** n. 5, p. 211-234, ene. 1998.
- Giraldo Jaramillo, Gabriel, *Notas y Documentos sobre arte en Colombia.* Bogotá, Editorial ABC, 1954
- García Saiz, María Concepción. "El coleccionismo de arte colonial mexicano en España. Tomo 2: Nueva España" ed. Elisa Vargas Lugo. *México en el mundo de las colecciones de arte*. 301-318. Ciudad de México, UNAM, Concejo Nacional para las artes, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1994
- Huinca Piturín, Herson. "Los Mapuches del Jardín de Aclimatación de París en 1883: objetos de la ciencia colonial y políticas de la Investigación Contemporáneas". *Ta iñ fjke xipa rakizuameluwun. Historia, colonialismo y resistencia desde el país Mapuche*. Nahuelpán, H. et al.(coord.) Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche. 91-120, 2012
- Langebek Rueda, Carl Henrik. *Los Herederos del pasado. Indígenas y Pensamiento criollo en Colombia y Venezuela.* Bogotá, Cámara de Comercio de Bogotá, 2008
- López, Hassan. *El escapelo, la pluma y la cámara: imagen y objeto en la constitución de la etnología en Francia.* Tesis, Universidad de Valencia, 2010

- Martínez, Frédéric. "Cómo representar a Colombia? De las exposiciones universales a la Exposición del Centenario, 1851-1910". *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro,* eds. Gonzalo Sánchez y María Emma Wills Obregón. Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000
- Muñoz Burbano, Carmen Cecilia. *¿Cómo representar los orígenes de una nación civilizada? Colombia en la Exposición Histórico-Americana de Madrid.* Cali, Universidad del Valle, 2012
- Read, Herbert. "A concise history of modern sculpture". London, Thames and Hudson, 1964
- Romero, Mario Germán. *Epistolario de Ángel y Rufino José Cuervo con Rafael Pombo. Edición, introducción y notas de Mario Germán Romero*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1974
- Said, Edward. *Orientalismo.* Barcelona, De Bolsillo, 2008
- Williams, Elizabeth "Art and Artifacts at the Trocadero*". History of Anthropology, Vol. 3. Objects and others, essays on Museums and Material Culture*, ed. George W. Stocking Jr. Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1998