

# **La función estética de las publicaciones ilustradas en Bogotá a finales del siglo XIX<sup>1</sup>**

.....  
**Alexandra Martínez<sup>2</sup>**

Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia<sup>3</sup>

alexandra.martinez@javeriana.edu.co

Recibido: 14 de marzo de 2012

Aceptado: 4 de agosto de 2012

.....  
<sup>1</sup> Artículo de reflexión: el artículo es resultado de análisis elaborados en el cuerpo de la investigación doctoral en curso “La configuración institucional cultural y el control por la producción modernista: Bogotá 1880-1910”, en la Universidad de Salamanca.

<sup>2</sup> Maestría en Sociología, Universidad Autónoma de Barcelona.

<sup>3</sup> Docente de planta, Departamento de Sociología.

## La función estética de las publicaciones ilustradas en Bogotá a finales del siglo XIX

### Resumen

Este artículo presenta una reflexión sobre los elementos que concurren a finales del siglo XIX en Bogotá para construir la noción de canon estético. Para el análisis de fuentes documentales tenemos como referencia dos publicaciones ilustradas: *El Papel Periódico Ilustrado*, dirigido por Alberto Urdaneta, y la *Revista Ilustrada*, dirigida por Pedro Carlos Manrique. Dichas publicaciones se autodefinen como espacios para la constitución del gusto y, dentro de un conjunto de circunstancias políticas, religiosas y culturales, visibilizan nuevos procesos de formalización de la cultura especializada a través de formas institucionales como la Escuela Nacional de Bellas Artes. La contribución de estas publicaciones ilustradas se convierte en un referente de lo que será la *crítica* artística y el público, formulando nociones de apreciación estética y de *gusto* que aquí entendemos como programáticas para un proyecto de civilización.

**Palabras clave:** Formación del *gusto*, Crítica, Público, Sociabilidad, Civilización.

**Palabras clave descriptores:** Bogotá (Colombia), Historia, Siglo XIX, Socialismo y arte, Civilización.

## The Aesthetic Function of Illustrated Publications in Late Nineteenth-Century Bogotá

### Abstract

This paper develops a reflection on the elements that concurred in the late nineteenth century in Bogotá to form the notion of aesthetic canon. For the analysis of documentary sources we will refer to two illustrated publications: *El Papel Periódico Ilustrado* (Illustrated Newspaper), managed by Alberto Urdaneta, and the *Revista Ilustrada* (Illustrated Magazine), managed by Pedro Carlos Manrique. Such publications define themselves as platforms for the formation of taste and, within a set of political, religious and cultural conditions, allow us to see new processes in the formalisation of specialised culture through institutions such as the Escuela Nacional de Bellas Artes (National School of Fine Arts). The contribution of these illustrated publications becomes a reference to what will be the relation between art *critique* and the public, formulating notions of aesthetic appreciation and *taste* that we understand as programmatic in a project of civilisation.

**Key words:** Formation of Taste, Critique, Public, Sociability, Civilisation.

**Key words plus:** Bogota (Colombia), History, XIX Century, Socialism and art, Civilization.

## A função estética das publicações ilustradas em Bogotá, em finais do século XIX

### Resumo

Este artigo apresenta uma reflexão sobre os elementos que concorrem em finais do século XIX em Bogotá para construir a noção de cânon estético. Para a análise de fontes documentais temos como referencia duas publicações ilustradas: *O Papel Periódico Ilustrado*, dirigido por Alberto Urdaneta, e a *Revista Ilustrada*, dirigida por Pedro Carlos Manrique. Tais publicações autodefinem-se como espaços para a constituição do gosto e, dentro de um conjunto de circunstâncias políticas, religiosas e culturais, visibilizam novos processos de formalização da cultura especializada a través de formas institucionais como a Escola Nacional de Belas Artes. A contribuição destas publicações ilustradas troca-se em referente do que será a *crítica* artística e o público, formulando noções de apreciação estética e de *gosto* que aqui entendemos como programáticas para um projeto de civilização.

**Palavras-chave:** Formação do gosto, Crítica, Público, Sociabilidade, Civilização.

**Palavras-chave descritores:** Bogotá (Colômbia), História, Século XIX, Socialismo e arte, Civilização.

## A manera de introducción

La noción renacentista de bellas artes “como expresión de la invención individual” (Gaskell, 2003, p. 210) nos ubica en la reflexión sobre la autoría que asigna un valor a la singularidad del arte, del artista y de su público. En el desarrollo de la historia del arte, este valor será el fundamento de la creación estética. En su etapa moderna, dicha singularidad estará mediada por dos instancias fundamentales de consagración de las obras de arte, como son la crítica y el público capaz de la apreciación estética, lo que permite el desarrollo de un proceso de profesionalización en la producción artística. Estos dos aspectos de las formas en que históricamente se constituye el valor de una obra de arte y de su productor, permiten entender por qué el “don artístico”, como una expresión de esa singularidad, predomina en el arte renacentista y mantiene una preponderancia en el siglo XIX europeo privilegiando “al sujeto, lo particular, lo individual” como la inversión de un recurso, en tanto hace referencia “al trabajo, a la historia” y a “la distribución desigual de los caracteres humanos” (Heinich, 2001, p. 16). Y como ruptura con este modelo de singularidad, podemos inscribir un segundo sentido de la individualidad del arte en su proceso de profesionalización, en el que la individualidad del artista y la obra se expresa por su nivel de consagración avalado por el público y la crítica, y más concretamente por la autonomía relativa que adquiere el artista en el arte por el arte al fijar una nueva forma de definir el canon estético (Bourdieu, 2002; Chartier, 2003; Martí, 2007).

Este punto de partida nos permite pensar la producción y circulación de la producción visual en el contexto colombiano de finales del siglo XIX, específicamente en Bogotá, teniendo en cuenta las características del contexto bogotano que permiten el surgimiento de unas necesidades estéticas como necesidades sociales y el desarrollo de la práctica artística desde la configuración de un canon estético. Con ello, se circunscribe un marco de referencia que nos permita comprender, desde el análisis sociológico, las características de la expresión estética, incipientes aún, para dimensionar y comprender la sociedad bogotana, sus formas de expresión cultural especializada dentro de una élite y los vínculos y límites con y de la política del momento, inscrita en el régimen de la Regeneración.

En Bogotá, a finales del siglo XIX, el uso de las imágenes para constituir un gusto por la obra artística permite el surgimiento del periódico ilustrado. El carácter ilustrado es entendido en un doble sentido: como ilustración que transforma y define una nueva visión de la prensa

moderna, es decir, como ilustración gráfica y como forma de “cultivar” el gusto estético de un público, lo que permitirá un desarrollo de las artes gráficas. En la teoría estética, encontrar univocidad en la definición de la estética es una condición problemática, ya sea porque su significado varía dependiendo del contexto en el que se produce la experiencia estética y de su dimensión histórica, o por su ámbito de aplicabilidad –arte, religión, moda, artesanías, etc.– (Xirau y Sobrevilla, 2003). Pensar el objeto de la estética como el estudio de la experiencia de lo bello, lo sublime, lo pintoresco, nos aproxima a la noción más definida dentro de las necesidades de la sociedad bogotana cuando se interesa por las formas visuales expresadas en las revistas y periódicos ilustrados. Lo bello, sobre lo cual la literatura ya había abonado un terreno importante en el siglo XIX colombiano, se traslada a la reflexión de quienes se interesan en estimular un gusto por la obra de arte pretendiendo con ello formular un canon propio del ámbito de la producción artística, un canon estético que defina límites con lo político, sin por ello decir que asistimos a una experiencia configurada como campo, en el sentido de Bourdieu (2002)<sup>4</sup>.

Para el análisis y procedimiento metodológico hemos escogido dos publicaciones o fuentes documentales que son importantes por el papel que desempeñan en el objetivo de cultivo de lo estético en Bogotá, donde tienen una mayor circulación y de donde publican sus acontecimientos culturales. En ambas se alcanza a percibir un interés por el desarrollo de las técnicas del grabado y fotograbado, el deseo de formación de un gusto por el arte a partir de la explicación de los grabados dentro de nociones propiamente estéticas que pueden ser separables de la política, y a partir de ello, la contribución del uso de la imagen al progreso y civilización de la sociedad bogotana. Importa aclarar que dicha sociedad hace referencia a un grupo reducido de la población. Una de ellas, *El Papel Periódico Ilustrado*, es en su conjunto una publicación importante para el análisis de la formación del gusto estético; sin embargo, en este espacio tenemos en cuenta dos secciones clave para nuestra propuesta de análisis, *Nuestros grabados* y *Notas editoriales –o Notas y grabados* posteriormente–, y la información referida a la primera exposición de Bellas Artes en 1886, organizada por Alberto Urdaneta. La revisión de 37 artículos entre 1881 y 1888 nos permite observar cómo los elementos implícitos que buscan formar un grupo de artistas están mediados por este periódico a través de concursos, breves reseñas sobre el grabado, descripciones técnicas y artísticas sobre los grabados

.....  
<sup>4</sup> El campo entendido como la estructura de las situaciones objetivas –objetivación en las instituciones– en las que actúan los agentes.

publicados y el seguimiento y “crítica” de la exposición de bellas artes. La *Revista Ilustrada* propone una dimensión más amplia del cultivo del gusto; además de los acontecimientos en el ámbito artístico –pintura, música, teatro–, sus páginas también están destinadas a la moda. La *Revista Ilustrada*, asimismo, organiza exposiciones en su sede, hace comentarios sobre las exposiciones en la ciudad y guía la lectura para la correcta interpretación de las obras. El estado de conservación es precario comparado con *El Papel Periódico Ilustrado*, pero es consistente como soporte para un análisis de esta índole.

Es posible pensar que, a través del carácter programático de la noción de arte que se va configurando para educar el buen gusto y como condición del progreso y la civilización, aún no dé cuenta de la formación de un canon estético propiamente; no obstante, no deja de ser útil para referirnos a procesos sociales más amplios que nos sirven de contexto para que la ilustración gráfica se convierta en lugar de convergencia de una serie de prácticas orientadas a la formación de artistas. Bogotá –que, según Mejía Pavony (1999), sufre una serie de transformaciones urbanas entre 1819 y 1910 que le permiten romper con el sistema colonial y reconfigurar los usos del suelo urbano, el utillaje material y el gobierno administrativo municipal– a finales del siglo XIX presenta una creciente tendencia hacia las formas institucionales de formación y circulación de la producción artística. Algunas de ellas son la Academia Nacional de Música (1882), el Ateneo de Bogotá (1884), la Escuela Nacional de Bellas Artes (1886), el Teatro Municipal (1890) y el Teatro Colón (1885), además de otras instituciones y escenarios de sociabilidad que configuraban el espacio urbano cultural y científico de la ciudad. Con estos elementos queremos decir que la ciudad de Bogotá –que en la conformación de su centro contaba con “un núcleo financiero y de comercio”, además de hoteles, cafés, restaurantes, entre otros– puede denominarse como una ciudad burguesa en el sentido que le diera Mejía Pavony (1999), es decir, aquel que hace referencia a prácticas burguesas en el seno de un grupo social específico y dominante, y no como una forma generalizada para toda la sociedad.

### ***El Papel Periódico Ilustrado* y la configuración institucional en el arte**

En 1881 se inicia el proyecto editorial del periodista y director de la Escuela de Bellas Artes, Alberto Urdaneta (1845-1887), que alcanza

una circulación de 116 números hasta 1888 y rompe con dos tendencias en el uso de la prensa periódica: la de ser espacio de expresión propiamente política y la de ser órgano de expresión de un partido político específico. Según Fajardo de Rueda (1998-1999), las publicaciones ilustradas que se inauguran con este periódico fueron “el reflejo a escala local, y un poco extemporánea, de este gran cambio cultural” sucedido en Europa en la tercera década del siglo XIX. Este cambio cultural, de cuya dimensión aún no tenemos medida, es perceptible a través de la incidencia de *El Papel Periódico Ilustrado* en la difusión del dibujo y el grabado, en el cual se formaba una joven generación que en su mayoría asistía a la Escuela de Grabado (1881) de Urdaneta. Es también parte de este proceso que se desenvuelve en el ámbito de la producción artística, la fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1886, lo que nos permite empezar a tener una noción de un conjunto de fenómenos íntimamente relacionados.

Tengamos en cuenta al menos dos dimensiones analíticas que se han trazado sobre el impacto de *El Papel Periódico Ilustrado*. Una de ellas es su labor en la transición del “artista-artesano”, dependiente de las demandas del cliente, al artista profesional afianzado en el estilo neoclásico de interés para una élite y articulado al régimen político (Gallo, 1997; Acuña, 2002), y la otra, mucho más reciente, sobre la función creativa que implicó la técnica del grabado en el periódico al reproducir obras de arte que, aunque pretendían ser fieles al original, también implicaron la “visión, idea, mano e invención del artista grabador” (Solano, 2011, p. 150).

Una tercera ruta analítica para abordar la relación entre prensa ilustrada finisecular y formación del gusto, la podemos plantear teniendo en cuenta tres direcciones que pueden ser esclarecedoras sin ser antinómicas. Siguiendo a Heinich (2001), en la apreciación o recibimiento de la obra de arte son importantes las características “estéticas, de identidad de los jueces y de la naturaleza de las situaciones de percepción y evaluación” (p. 30).

Estas tres direcciones nos permiten considerar las reflexiones existentes sobre *El Papel Periódico Ilustrado* como promotor de un arte oficialista, que reafirmaba la idea de instrumentalización cultural por parte de una élite al definir un arte nacional (Acuña, 2002) y reconocer el margen de libertad que permitía al artista grabador desempeñar un papel de creador, situándolo en un contexto que articula la noción de singularidad del artista y el carácter programático del gusto estético en el proceso civilizatorio. Esta perspectiva relativiza el elemento político como

dimensión dominante a la hora de definir el gusto estético y permite introducir la reflexión propiamente estética en las intencionalidades de la publicación. Sin duda, el que Alberto Urdaneta perteneciera al partido nacionalista y fuera afín a los presupuestos del orden moral del proyecto civilizador de la Regeneración, revela en su publicación elementos constitutivos de este ideario aunque no se declare una publicación política. Pero estos elementos morales, en un sentido estético, también se verán en el canon neoclásico francés en el cual tiene formación Alberto Urdaneta.

La noción de singularidad del artista, a la que ya se había hecho mención, se expresa en las reflexiones de Urdaneta, citado en Fajardo de Rueda (1996), a propósito del dibujo, publicadas en los *Anales de Instrucción Pública*, donde define el artista como aquel que domina un saber –estético–, una técnica y un don. El valor de la singularidad subyacente en la cualidad natural que es el don, privilegia al artista por el carácter innato de sus dotes creativas y lleva la mirada estética a un ámbito de las desigualdades; mientras que el dominio de un saber y una técnica lo lleva al terreno del pensador, si se quiere, a una cierta noción de autonomía como aquella que se deshace de servidumbres<sup>5</sup> y, también, al de practicante de un oficio, que trabaja por el dominio técnico.

Estas tres dimensiones del artista que imagina, piensa y trabaja, para Urdaneta se sintetizan en el dibujo, primero en un sentido técnico, como “el conjunto de reglas o preceptos que se tienen en cuenta para hacer bien alguna cosa” (como se cita en Fajardo de Rueda, 1996, pp. 22-24)<sup>6</sup>, lo que podríamos definir como el sentido profesional del arte, y segundo en un sentido estético, como artes liberales –tales como la poesía, la música, la pintura, la escultura, el grabado– “fruto de la imaginación”, dirigidas al “espíritu solo, como lo hacen las Bellas Letras, o a los sentidos al mismo tiempo que al espíritu, como las Bellas Artes”. En esta segunda acepción de la definición de arte hallamos un doble sentido: por un lado, la permanencia de la idea de que se posee una cualidad especial para la creación, como la imaginación, y por otro, que la percepción del arte está incitada por la idea ilustrada de lo bello.

Otro elemento presente en el discurso de Urdaneta, que configura la noción del gusto artístico que se desea estimular, es la definición del

.....  
<sup>5</sup> Existe una correspondencia entre esta idea y la noción del hombre de letras –escritor y artista– de los siglos XVIII y XIX, europeo, propiamente francés, que siendo burgués deposita una gran confianza en su “autolegitimación por el trabajo y la preparación intelectual” (Martí, 2007, p. 139).

<sup>6</sup> Urdaneta, A. (1869). Apertura del Curso de Dibujo Natural en la Universidad Nacional. *Anales de Instrucción Pública* 2, 409-411.

artista como categoría social. No se es singular sin más, sino dentro de un grupo determinado. Si el artista es el que practica las artes liberales, además forma parte de un grupo social y cultural intermediario y ya profesionalizado:

El artista es el intermediario entre el sabio i el obrero; participa del uno por la cabeza, del otro por la mano, i aquella como esta concurren a su arte. Así como los artesanos precedieron a los sabios, estos precedieron a los artistas: hubo casas antes que hubiera arquitectos; i, basados en los planos de estos últimos, fueron construidos i decorados los palacios por los artistas (Urdaneta, 1869, como se cita en Fajardo de Rueda, 1996).

El carácter programático de las artes liberales adquiere entonces un valor más allá del hecho creativo mismo, como ocurriera con los ilustrados del siglo XIX europeo<sup>7</sup>; éstas cumplirían un papel fundamental en el proceso de civilización que, según él, se medía por su propagación y perfeccionamiento en tanto establecían “el límite que separa la cultura de la barbarie, i lo que diferencia del hombre inculto al inspiradoartistas (Urdaneta, 1869, como se cita en Fajardo de Rueda, 1996)”. Por ello, la definición del gusto y la estética en Urdaneta, pasa por la idea de lo bello como el modelo, y la misión del artista se fundaría en la propagación del “gusto por maestro, lo bueno i el bien por misión” (Urdaneta, 1869, como se cita en Fajardo de Rueda, 1996).

A través de los grabados, el periódico expone imágenes de la nación que tienen una doble función: una como representación de la nación, lo cual ha sido explorado en las reflexiones historiográficas, y otra estética, que acompaña la consideración del grabado como técnica artística. En relación con su función estética, encontramos varios aspectos: el de la formación en la apreciación del arte, especialmente sobre el conocimiento del grabado; el de estímulo para la formación de artistas en la misma técnica a través de los concursos, y finalmente, la articulación institucional para contribuir a la conformación de públicos, aumentar la formación del gusto y la circulación de la obra de arte como bien simbólico. En este último aspecto, encontramos la exposición de arte realizada por la Escuela Nacional de Bellas Artes.

.....  
<sup>7</sup> “Lo característico de la concepción ilustrada y racionalista de la cultura es el papel activo que le otorgan (en especial al conocimiento indisoluble para algunos ilustrados de la moral) en la construcción de un mundo social más civilizado y lanzado a un proceso interminable de perfeccionamiento” (Martínez, 1997, pp. 178-179).



En relación con el primero, la formación en apreciación del arte, el periódico intenta construir una afinidad en el lector no solo con la imagen nacional, sino con el desarrollo mismo de un gusto por el arte. Esta formación se expresa en la doble función del grabado: de un lado como medio para comunicar una idea de nación a través de tipos sociales, tal como lo ha estudiado la historiografía, y de otro, como medio para poner al alcance del lector imágenes de la pintura y la escultura, pero no solamente como reproducción, sino como transformación de la obra por parte del grabador, considerado también artista. Por ejemplo, la publicación de un retrato de Antonio Ricaurte, copia de una miniatura de Espinosa, en el que el artista grabador interpreta la obra del pintor, o a propósito de la escultura del general Lamoriciere realizada en Nantes por Paul Dubois, a un año de circulación, para reafirmar el canon estético en el que debe inscribirse una obra de arte: “(...) Aun cuando ha sido nuestro propósito no publicar sino grabados sobre asuntos nacionales, verán bien nuestros lectores que de cuando en cuando les demos modelos de las grandes obras de arte” (15 de abril de 1882, No. 13, año 1, p. 215).

En nuestro concepto, la idea de un gusto artístico, la concepción misma de arte y la formación posibilitarán un proceso de profesionalización. No podemos afirmar que el neoclasicismo dominante en la concepción de arte de Urdaneta pueda orientarnos en una reflexión sobre la existencia de un campo estético, pero sí evidencia necesidades sociales que implican un consumo simbólico estimulado a través de la prensa. Este aspecto es evidenciable en los concursos abiertos por *El Papel Periódico Ilustrado*, que implicaban que los concursantes tuvieran dominio y conocimiento de la técnica del grabado y como “misión” la de artista grabador: “no se necesita tanto saber dibujar, cuanto tener el corazón de artista”, es decir, el papel del creador. Igualmente, se observa la existencia de un jurado como instancia de consagración del artista, conformado por el “Rector de las Escuelas de Literatura y Filosofía y Jurisprudencia de la Universidad Nacional, Alberto Urdaneta y Antonio Rodríguez, catedráticos de las clases de dibujo y grabado de la primera de las Escuelas mencionadas” y el Secretario de Estado en el despacho de Instrucción Pública (12 de mayo de 1882, No. 15, año 1, p. 243-245).

El nivel institucional de la formación y circulación del gusto de manera restringida, se cristaliza en los procesos formales que acompañan la fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes y las exposiciones de arte que se celebraron en ella. En cuanto a la formación, se articularon intereses institucionales del gobierno, de los grupos in-

telectuales y de la prensa periódica. El punto de partida de la institucionalización de la Escuela se da por el estímulo económico a través de la presidencia designada de la República a cargo de Carlos Holguín, lo que no necesariamente debe ser leído como una instrumentalización política y sí brinda elementos para comprender la figura del Estado en la promoción de la formación artística, otorgándole un nivel de legitimación. Otro elemento en este proceso de institucionalización es el reconocimiento de grupos intelectuales bogotanos que valoraban la Escuela como

aquel simpático Instituto llamado á dar tanto vuelo y carácter propio á la cultura nacional en los ramos más elevados de la industria y del lujo bien entendidos, que de importación extranjera [eran] los más caros y [convenía] pues fomentar por economía, y no sólo por amor patrio y por fe en el talento que aquí [abundaba] y se [malograba] por falta de estímulo y cultivo (*El Telegrama*, agosto 18 de 1888, No. 502).

A finales del siglo XIX, la Escuela de Bellas Artes articulada a la prensa –iniciando con *El Papel Periódico Ilustrado*– dará lugar al proceso de profesionalización del artista en el canon estético academicista. Dicha formación de artistas colombianos dentro del retrato académico estuvo a cargo de sus profesores, entre quienes estaban pintores como Epifanio Garay, Ricardo Acevedo Bernal y Francisco Antonio Cano, artistas que se aproximaron al arte moderno a través de pequeños detalles de libertad en el color o el trazo (Gallo, 1997, p. 18).

El proceso de profesionalización propiciado por la Escuela permitió que los artistas exhibieran sus obras al público y, con ello, se fomentó la configuración de una disposición estética en el espectador. Este aspecto concerniente a la formación del público puede ser ejemplificado con la exposición de artistas de 1886, abierta el día 4 de diciembre al público en los salones del Colegio San Bartolomé. A partir de ese año se inaugura una serie de exposiciones realizadas anualmente donde se presentan los trabajos de alumnos en pintura, escultura, arquitectura y grabado de la Escuela de Bellas Artes, y obras propiedad de los bogotanos para completar la exhibición. En palabras de la prensa, la exposición de 1886 fue considerada de gran trascendencia para la sociedad bogotana, puesto que ponía de manifiesto “el talento, la imaginación y demás dotes intelectuales” y “también la aplicación, la constante educación del gusto y el progreso que cada cual [hacia] día por día (...)”. Se organizó con obras de arte de

artistas colombianos y residentes en Colombia, obras de arte antiguo en Colombia, obras extranjeras existentes en el país y obras conservadas en las iglesias. Se designó una comisión evaluadora compuesta por profesores, ayudantes de la escuela y particulares “amantes del arte”, y la disposición estética de apreciación de las obras se estimuló a través de la publicación del catálogo diseñado por la secretaria de la Escuela como “guía” o “recomendaciones” para el espectador.

La exposición introduce la noción de *entendido* en arte, al presentar a través de las publicaciones impresas las características apreciativas del público como “conocedores en el arte” y “en su mayor número de gente de gusto que [deseaba] formarse cabal idea de lo exhibido”. El público ideal será entendido como aquel que tiene disposiciones de apreciación artística adecuadas, con lo cual se recomendaba en la prensa no dejar “a la viciada educación artística de cada uno la manera de juzgar las obras” presentadas. La descripción de los salones de exhibición orientaría al lector en cuanto a las obras, las técnicas y los artistas; por ejemplo, escultura, ornamentación, pintura, fotolitografía y, entre los artistas, Julio Flórez, Francisco Torres M., Francisco Camacho, Garay, Groot, Torres Méndez, Urdaneta, Moros Urbina y Acevedo, entre otros (*El Semanario*, diciembre 8 de 1886). La realización anual de las exposiciones de bellas artes constituye el punto de partida de la institucionalización del arte como práctica: su continuidad, la dimensión estética como fundamento de la formación de un gusto y la conformación de públicos y entendidos en arte.

### **Disposición estética y gusto en la *Revista Ilustrada***

La *Revista Ilustrada* circuló quincenalmente entre el 18 de junio de 1898 y el 30 de septiembre de 1899, terminando en el número 17, dirigida por el periodista, estadista y colaborador de la Escuela Nacional de Bellas Artes Pedro Carlos Manrique. Fue editada en la imprenta de Samper Matiz y tuvo como fotograbador al fotógrafo Saturno Zapata y como administrador a Rubén J. Mosquera. En su número inicial, la *Revista Ilustrada* identifica como su objetivo los acontecimientos estéticos, definidos a partir de “lo bello y lo útil y agradable á todos”, y la crónica, las ciencias, el arte y la literatura.

La ilustración gráfica de la *Revista* se reconoce como elemento de progreso y civilización. Se esgrime también como forma de contrarrestar la confrontación política en la sociedad colombiana, que, según

manifiestan sus editores, dejó como consecuencias la debilidad y la pobreza. El progreso se definió en la concepción de los editores de la *Revista Ilustrada* como la libertad, y esta libertad estaba referida a la opinión, “á pesar del abuso que de ella [solían] hacer los hombres que no [estaban] educados para su ejercicio” (1898, 18 de junio, No. 1, p. 1). Su pretensión fue contribuir al desarrollo de la opinión mediante “la fundación de un periódico ilustrado”, que lograrían con el “apoyo del público y el de [sus] cofrades de la Prensa á cuyo gremio [volvían] después de una larga ausencia, con el ánimo sereno y la fe viva en los ideales que siempre [habían] defendido” (1898, 18 de junio, p. 1).

La *Revista Ilustrada* pretende ampliar el mercado de la producción literaria introduciendo el fotograbado como forma de expresar “la idea completa de verdad ó de belleza” al alcance de todos mediante la imagen. Aspectos como “la dificultad de las comunicaciones, la escasez de la cultura popular y la perpetua crisis política y económica”, fueron considerados obstáculos para el desarrollo del periodismo en Colombia, reivindicando la expresión del arte y la ciencia en lugar de “el voraz ardor político” para contribuir al progreso y la civilización (1898, 18 de junio, p. 1).

La confianza en el público lector y la idea de que las noticias eran esperadas con avidez, según la revista, son aspectos que llaman la atención, porque aparentemente dimensionan una sociedad con capacidad para sostener una publicación a través de su adquisición y lectura. Noticias internacionales sobre arte eran: el primer premio en un concurso de pintura en México obtenido por el colombiano Federico Rodríguez, la distinción honorífica lograda en París por el artista Salvador Moreno o el segundo premio en arquitectura obtenido por Julio Corredor Latorre en el concurso de la Academia Real de Bellas Artes de Bruselas (*Revista Ilustrada*, 1898, 9 de julio, No. 2, p. 17).

Las prácticas que acompañan la formación del gusto están inscritas en un modelo de individualidad de la personalidad creativa que domina una técnica. Así, los fotograbados se describen según criterios estéticos para juzgar la obra que corresponden a la “concepción y desarrollo del asunto”, y criterios técnicos definidos como la ejecución de la obra (*Revista Ilustrada*, 1898, 25 de septiembre, No. 5, p. 66). El procedimiento consistía en señalar las características de una obra artística y describir el objetivo del croquis y los bocetos para controlar la inspiración presurosa y expresar el verdadero acto intelectual que era la definición de lo bello y su relación con el alma. Otro elemento que daba al artista el carácter de consagración de una individualidad

era la biografía, en la que se destacaba la trayectoria del artista dentro y fuera del país ubicándolo en el espacio social de producción estética. Los temas artísticos publicados en la revista sugieren una concepción del arte en un doble sentido: en la incorporación de la técnica en las propuestas estéticas y en la ruptura con la tradicional representación religiosa en el arte.<sup>8</sup> El cuadro titulado *Bautismo de Cristo*, del colombiano Ricardo Acevedo Bernal<sup>9</sup>, quien exhibía en su casa de habitación su obra, es comentado en la *Revista Ilustrada* de la siguiente manera:

No se escogió el momento en que la leyenda sagrada hace aparecer la tradicional paloma, ni figuran las aureolas y los coros angélicos, ni otros recursos que nada tienen de subjetivos y que son impotentes para conmover cuando la emoción no existe en el artista y cuando no posee el sentimiento profundo de la línea y del claroscuro que conduce a lo verdadero sin hacer caer en los groseros escollos de lo real. No necesita de aureola la cabeza de Cristo en este cuadro, para verse santa (...) Ojalá que el ejemplo de este distinguido caballero forme escuela entre las personas pudientes y entre los señores párrocos del resto del país, para estimular el arte nacional apoyando a los artistas con el encargo de obras que reemplacen las generalmente malas (1898, 25 de septiembre, No. 5, p. 66).

Podemos señalar al menos tres aspectos derivados de este comentario: el primero, la relevancia que adquiere el dominio técnico en la pintura en el manejo de la línea y el claroscuro, señalando lo verdadero no en el horizonte de lo real sino de lo sugerido, como un hecho estético. El segundo, el acento subjetivo en la emoción del artista y en el rechazo de formas convencionales para la representación de lo sagrado. El tercero, la sugerencia de un arte nacional que estimula el gusto de una élite, lo que ofrecía una doble posibilidad: una élite social y económica capaz de apreciar la obra y por ende adquirirla, y una élite religiosa que podría ofrecer a la vista obras de arte nacional que reemplazarían obras malas. Siguiendo a Heinich (2001), si retomamos la propiedad del arte de “subordinación a un imperativo de singularidad” en la época moderna y el papel de la crítica que “opera en nombre de lo excepcional, basado en la autenticidad, e implica la irreductibilidad a toda equivalencia” (p. 14), vemos que el papel de la *Revista Ilustrada* y del artista está inscrito en un marco que incorpora

.....  
<sup>8</sup> Acuña (2010) señala que el reconocimiento de la obra de arte se va a dar cuando Urdaneta saca las imágenes sagradas de las iglesias y las expone en el Salón de Arte Nacional en 1886.

<sup>9</sup> Dirigió la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde fue profesor de pintura.

elementos de lo moderno en el comentario a la obra de arte con el cual se pretende la formación del gusto. Es decir, el artista es referido como singular por lo subjetivo y no convencional en el tratamiento del tema.

Las perspectivas sobre lo moderno y lo civilizado están articuladas a intereses políticos, morales y sociales, pero igualmente connotan elementos de configuración de un gusto estético basados en tendencias artísticas de carácter más cosmopolita. *La Revista Ilustrada* se mantiene en un canon academicista con intenciones modernistas que expresa a través de sus noticias; un ejemplo de ello es la convocatoria y exhibición en su sede de la obra de Ricardo Moros, tras su llegada al país después de siete años en París, Roma y Madrid. El artista se había educado en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, fue grabador de *El Papel Periódico Ilustrado* y posteriormente, a su regreso, tuvo cabida en las revistas ilustradas. El reconocimiento de este canon extemporáneo, en relación con las tendencias europeas, pone de manifiesto contradicciones en los discursos de aquellos que se inclinan a representar la crítica artística a través de la prensa. *La Revista Ilustrada*, que mantiene una posición academicista, reconoce que en “la flaca historia del arte colombiano corresponde á Epifanio Garay puesto distinguido”; no obstante, su trabajo en Bogotá dedicado al género del retrato, lleva a justificar que éste es el “único género que permite al artista no morir de hambre en estas incipientes democracias” (*Revista Ilustrada*, 1898, 18 de junio). Igualmente, la misma publicación considerará que “Acedo posee el dón raro de dar unción mística á sus cuadros religiosos á pesar de ser un pintor moderno en sus concepciones y en sus métodos” (*Revista Ilustrada*, 1898, 9 de julio). Y más adelante, al promocionar la exposición de Ricardo Moros en la agencia del periódico, dirá que la pintura de este artista es un “magnífico espécimen de los procedimientos técnicos y de las tendencias en el estilo que caracterizan la escuela modernísima de pintura” (*Revista Ilustrada*, 1898, 20 de octubre, Vol. 1, No. 6, p. 96).

En la *Revista Gris*, dirigida por Max Grillo y considerada modernista por sus contemporáneos, podemos ver el significado y definición del arte y con ella del artista, y aclarar esa otra vía que se quiere reconocer por aquellos que se oponen al academicismo. Bolet Peraza (1894) publica en dicha revista un artículo titulado “El Arte”, donde considera que éste, siendo una característica natural humana, se ve opacado por el positivismo, el cual mata su “germen” natural como condición humana; la naturaleza, dice, “tiene colores, luces, sombras y curvas que convidan á imitarlos; tiene misterios hermosos, languideces voluptuosas” (p. 185) y se relaciona con la intuición religiosa

que “asocia el arte a sus misterios como escala prodigiosa cuyas espirales suben hacia el cielo” (p. 188). Esta voluptuosidad y sensualismo naturalista será el sentido del arte opuesto al positivista, considerado objetivo por Pedro Carlos Manrique en la *Revista Ilustrada* y representado por el arte del grabado, que “pone al alcance de todos, ilustrados ó ignorantes la creaciones del arte, los descubrimientos de la ciencia, y por medio del retrato perpetúa el recuerdo de los benefactores de la humanidad” (1898, 18 de junio, Año I, Vol. I, No. I, p. 1). No obstante, lo moral queda referido en la posición naturalista y la positivista, en un artículo titulado “Bellas Artes” de la *Revista Ilustrada*, donde se refiere la obra de Garay, quien como retratista y objetivo puede captar “al través de la frágil perecedera materia (...) el alma del modelo con todas las revelaciones del sér moral” (1898, 25 de agosto, Año I, Vol. I, No. 4, p. 23). Si bien en el “plano ético, el determinismo positivista choca con el sentido de la libertad inherente al ser humano” (Suárez, como se cita en Tovar González, 2002, pp. 42-43), en el estético el carácter positivista que acompaña la formulación del canon como elemento necesario en el programa de civilización y progreso de las publicaciones, muestra intenciones contrarias, por lo menos en el ámbito moral, al espíritu regenerador que ve en la moral religiosa el sentido del orden que la sociedad debe tomar.

Es importante verificar que el significado del público en su sentido moderno de audiencia, logra configurarse a partir de los intereses de las publicaciones impresas, y que las revistas ilustradas juegan un papel importante en lo que a la imagen se refiere, pero su dimensión y alcance no llegan a la formación de un público como instancia crítica. El programa positivista, que se mantiene vigente, le da al tratamiento del arte y la configuración del canon una dirección instrumental, sin que ello sea una expresión de un arte oficialista o político. Para un regenerador como Miguel Antonio Caro, “la religión verdadera y la ciencia verdadera no pueden hallarse en contradicción” (como se cita en Tovar González, 2002, p. 54), concepción en la cual no era posible introducir una noción de ciencia en la que la observación, la experimentación y la comparación guiaran la producción de conocimiento. De igual manera, un arte que reivindica el subjetivismo se tornaba poco atractivo para la posición reaccionaria del regenerador. Por ello, sin adentrarnos en la perspectiva de lo político, podemos comprender la función social y cultural de las publicaciones ilustradas que consideraban necesaria la formación de un público como condición de posibilidad para el surgimiento de la apreciación estética. Entendemos la estética como una disciplina que tuvo su configuración en Europa

a mediados del siglo XVIII en un conjunto de condiciones que posibilitaron su desarrollo. Éstas concretamente fueron:

la autonomía del arte y la definición del artista como creador, la pertinencia de una racionalización del gusto, la constitución de una forma canónica ligada a los criterios clasicistas y un programa racionalista global extendido al conjunto de la filosofía (Ocampo, 2003, p. 23).

En su sentido moderno, el significado del público se difundió en el siglo XVIII europeo y su característica fundamental fue la de estar conformado por “individuos particulares que emitían un juicio sobre lo que leían, veían o presenciaban de cualquier otro modo” (van Horn Melton, 2009), es decir, el público con carácter de árbitro al cual sometían sus obras todos aquellos productores artísticos, el público encargado de emitir un juicio crítico que daba a conocer sus opiniones a través de las distintas formas de la cultura impresa, lo mismo que en los espacios de sociabilidad. Este público, en el siglo XIX colombiano, tendrá una forma de aparición con connotaciones modernas que, al igual que el europeo, frecuentaba cafés, espacios públicos y fiestas en las casas de familias acomodadas que semejaban los salones europeos. La formación de un público para el arte era complementaria de este proceso, por demás generalizado de la vida social bogotana.

Si hiciéramos un ejercicio comparativo de las características que asume la formación del público moderno a través de la pintura y la literatura en el caso francés, podríamos obtener similitudes formales. A través de los periódicos en la Francia de finales del siglo XVIII, se alimentaba la sociabilidad “libre e instruida de los cafés y clubes”, y se reseñaban nuevos géneros en la literatura que establecían una brecha entre el libro autorizado y el que el periódico autónomamente presentaba, creando un efecto nuevo en la sociedad francesa. Tres aspectos pueden ilustrar este proceso: el primero es la transformación de los contenidos y la periodicidad de las publicaciones que adquieren un nivel intelectual; el segundo es que, en virtud de dicho nivel, surge un mercado del juicio crítico que confronta las opiniones oficiales, y finalmente, el tercero consiste en que el efecto de esos dos fenómenos implicó la creación del público como instancia crítica, autónoma y soberana (Chartier, 2003). En el caso de la pintura, y específicamente de la exposición de 1737 organizada por la Academia Real de Pintura y Escultura en París, el efecto sobre la transformación del público



tendrá también consideraciones importantes: la asistencia a las exhibiciones implicará un número de personas con disposiciones para apreciar las obras más allá de los entendidos –comanditarios y teóricos–; se aumentarán las críticas manuscritas insertas en periódicos y otras publicaciones refiriendo un juicio crítico sobre la exposición, y finalmente, se modificará el canon estético, ya que se pondrán en evidencia concepciones estéticas antagónicas. Producto de esta nueva forma de apreciación de las obras, la noción de público adquiere el valor de la autoridad que evalúa, restando la soberanía a las autoridades que tradicionalmente habían monopolizado el buen gusto, otrora legitimadas por su fama y jerarquía (Chartier, 2003).

La formación del público que se presenta, en el caso colombiano, en la literatura y el arte, igualmente se procura a través del periódico. Un ejemplo de ello es la publicación de eventos como las exhibiciones de obras del tipo de la exposición anual de Bellas Artes, que presenta las siguientes características: 1. Afluencia: inicia una nueva forma, de carácter moderno, de apreciar la obra de arte, expuesta para un público –con o sin disposición–, pero que no tiene precedentes, es decir, inaugura la noción de obra de arte de manera más generalizada. 2. Periódico: a escala, es un evento sin precedentes en el cubrimiento periodístico; aparece en todos los diarios –liberales o conservadores– con mayor o menor extensión; no es un acontecimiento político sino estético. 3. Prensa especializada: junto con el carácter novedoso de la prensa autodenominada no política, está el del periódico que ofrece la información especializada sobre la exposición y, con ello, el comentario crítico, en el sentido del *entendido* en arte. A este respecto, las publicaciones van configurando de manera importante lo que podemos considerar en su momento *la crítica*, a través de la guía de lectura e interpretación de las obras y la promoción de exposiciones organizadas en los talleres de artistas o las sedes de revistas. Dicha formación del público tiene una connotación diferente a la de formación del artista; por lo general, el público, en singular, puede definirse a finales del siglo XIX colombiano, de acuerdo con Watson (1971), como opuesto al artista dentro de la sociedad y siempre como “hostil, incomprensivo y aún inculto” (p. 177), es decir, no es la instancia del público la que modela el comentario, sino el comentario el que cultiva al público a través de la prensa, que es portavoz de ese público y su *educadora*.

Un último elemento que aporta la perspectiva estética para comprender la función social de las revistas ilustradas es el de la formación de grupos *entendidos* en arte que consideran pertinente comentar los eventos artísticos –*salones*, exposiciones en distintos lugares de la

sociedad, obra y vida de los artistas, etc.–. Según Quinche Ramírez (2006), en el caso bogotano, el nacimiento de la crítica de artes plásticas se puede situar desde la segunda mitad del siglo XIX y sus alcances están relacionados con el papel de la prensa y los comentarios que en ella circularon realizados por no especialistas. Estos no especialistas, que entendemos en este escrito como no profesionalizados, desempeñaron un papel crítico como *entendidos* que cumplían una función mediadora entre la obra y el público; valga la pena enfatizar que dicha mediación tenía pretensiones estéticas. Aunque existe bibliografía que da cuenta de las formas de control político sobre la producción estética como determinantes en las exposiciones de Bellas Artes, en especial la Exposición de 1899 (Medina, 1978), también es importante considerar que, dentro de los límites creativos del arte en la sociedad colombiana de finales del siglo XIX, se encuentra un proceso de configuración en ciernes en el que la *crítica*, el *público*, el artista y el arte forman parte de unas mismas necesidades sociales, en una sociedad que empieza a cimentar en este periodo las bases de una configuración institucional como condiciones de posibilidad. La *crítica*, en el caso decimonónico colombiano, se constituye entonces como una práctica de algunos, mediada por su fama en la producción literaria o periodística y por su contacto con el arte en otros contextos geográficos a través de viajes<sup>10</sup>, intercambio epistolar con amigos o por relaciones con viajeros que al pasar por la capital podían dar cuenta de las novedades estéticas en otros países. Con esto, la función de la crítica reconoce el papel del comentarista en la publicación especializada como sabedor, cuya formación no es a través de la institución moderna, sino que se funda en el reconocimiento y prestigio social. Por otro lado, al no ser de tipo moderno, en el sentido de especialización, la *crítica* en el caso decimonónico colombiano se instaure a partir del papel que cumple una élite intelectual en el dominio cultural, lo mismo que cumple una función económica, social y política. Finalmente, podemos brevemente sintetizar que la noción de *gusto* que circula a través de las publicaciones decimonónicas, estimula una serie de prácticas artísticas, de sociabilidad y moda, entre otras, como elementos de un proceso mayor en el sentido social e histórico, que en palabras de los propios actores son elementos contribuyentes al programa de progreso y civilización.

.....  
<sup>10</sup> Por ejemplo, Rafael Pombo y su labor diplomática especialmente en Nueva York.

## Fuentes revisadas

- Pedro Carlos Manrique (Director), *Revista Ilustrada* (1898-1899), Bogotá.  
 Alberto Urdaneta (Director), *Papel Periódico Ilustrado* (1881-1888), Bogotá.  
 Maximiliano Grillo (Director), *Revista Gris* (1892-1895), Bogotá.  
 Filemón Buitrago (Director), *El Semanario* (1886), Bogotá.  
 Jerónimo Argáez (Director), *El Telegrama* (1886-1904), Bogotá.

## Referencias

- Acuña, R. (2002). *El Papel Periódico Ilustrado y la génesis de la configuración del campo artístico en Colombia*. Tesis de Maestría no publicada, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia.
- Acuña, R. (2010). *Alberto Urdaneta, coleccionista y artista*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Bourdieu, P. (2002). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Chartier, R. (2003). *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo xxviii. Los orígenes de la Revolución Francesa*. Barcelona: Gedisa.
- Fajardo de Rueda, M. (1996). *Documentos para la historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes 1870-1886*. Recuperado el 10 de noviembre de 2011, de <http://www.bdigital.unal.edu.co/1444/4/958701345X.03.pdf>
- Fajardo de Rueda, M. (1998-1999). Un centenario olvidado: la ilustración editorial en el siglo xix en Colombia. *Ensayos*, 5, 109-124.
- Gallo, L. (1997). Modernidad y arte en Colombia en la primera mitad del siglo xx. *Ensayos*, 4, 7-24.
- Gaskell, I. (2003). Historia de las imágenes. En P. Burke (Ed.), *Formas de hacer historia* (pp. 209-239). Madrid: Alianza.
- Heinich, N. (2001). *Lo que el arte aporta a la sociología*. México: Conaculta.
- Martí Monterde, A. (2007). *Poética del café. Un espacio de la modernidad literaria europea*. Barcelona: Anagrama.
- Martínez Sauquillo, I. (1997). Los dos conceptos de cultura: entre la oposición y la confusión. *Reis*, 79, 173-196.
- Medina, Á. (1978). *Procesos de arte en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Mejía Pavony, G.R. (1999). *Los años del cambio. Historia urbana de Bogotá 1820-1910*. Santa Fe de Bogotá: CEJA.

- Ocampo, E. (2003). El fenómeno estético. Estética de la naturaleza, del arte, de las artesanías. En Xirau, R. y Sobrevilla D. (Ed.), *Estética* (pp. 23-41). Madrid: Trotta.
- Quinche Ramírez, V. (2006). La crítica de arte en Colombia: los primeros años. *Historia Crítica*, 32, 274-301.
- Solano, J. (2011). El grabado en el Papel Periódico Ilustrado. Su función como ilustración y relación con la fotografía. *Revista de Estudios Sociales*, 39, 146-156.
- Tovar González, L. (2002). Ciencia y fe: Miguel Antonio Caro y las ideas positivas. En R. Sierra (Ed.), *Miguel Antonio Caro y la cultura de su época* (pp. 33-55). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Urdaneta, A. (1869). Apertura del Curso de Dibujo Natural en la Universidad Nacional. *Anales de Instrucción Pública*, 2, 409-411.
- van Horn Melton, J. (2009). *La aparición del público durante la Ilustración europea*. Valencia: Universitat de València.
- Watson, J.B. (1971). Los públicos de arte. En A. Silbermann (Ed.), *Sociología del arte* (pp. 175-199). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Xirau, R. y Sobrevilla, D. (2003). *Estética*. Madrid: Trotta.
- Zambrano Pantoja, F. (2002, febrero). De la Atenas suramericana a la Bogotá moderna. La construcción de la cultura ciudadana en Bogotá. *Revista de Estudios Sociales*, 11, 9-16. Recuperado el 10 de noviembre de 2011, de <http://res.uniandes.edu.co/view.php/216/index.php?id=216>