

## Sobre la crítica de arte, cuando no es competente

Por María Teresa Lopera Chaves

Proyecto Chaves Vive!

Medellín, mayo de 2022

### Introducción

Cuando se inicia una reflexión sobre la crítica que ha recibido el pintor Humberto Chaves Cuervo (1891 – 1971) de parte de nuestra comunidad experta en el arte, advierte un gran vacío, un silencio que parece decir que este nombre no significa nada en la plástica no digamos nacional, al menos local, y la primera idea es escarbar sobre esta omisión pensando que los críticos de arte cada vez pasan con mayor impunidad del maestro Francisco Antonio Cano a Pedro Nel Gómez ignorando lo que pasó entre nosotros desde que Cano se instalara definitivamente en Bogotá en abril de 1912, hasta cuando Pedro Nel Gómez quien regresa de Europa en 1930, ya en 1934 empieza a agitar el medio artístico local con “ideas modernistas”, en otras palabras 22 años de historia del arte que pueden ser rotundamente ignorados.

Por esta razón, se convierte en un punto de vista alternativo, pensar que si expertos tan calificados no han dedicado su atención a la vida y obra de Chaves como sí lo han hecho con otros artistas que no se le comparan en dominio técnico, profundidad y extensión de su obra, debe tratarse más bien de un asunto de competencias: **a la crítica de arte local no le compete esta investigación**, y, por lo tanto, si el hecho a 50 años de la muerte del autor todavía la respuesta de los historiadores de arte es el desentendimiento, **una investigación sobre el maestro Chaves debe dar por sentado que los críticos tienen la razón y que por lo tanto, esta exploración sobre su vida y obra no les compete.**

Ante las evidencias de la importancia patrimonial de la vida y obra de Chaves, artista reconocido y valorado por el público- aunque podría serlo más-, y de otro lado, la evidencia de que esta investigación sobre este artista no le compete a la crítica de arte local, lo que se busca entonces es entender sin juzgar, **cómo podría explicarse esta no competencia**, tomando como fuente lo que los mismos críticos consideran qué es su hacer y los criterios que los guían.

Indispensable entonces ocuparse de los resultados del grupo de investigación **Teoría e historia en el arte colombiano**, de la Universidad de Antioquia, y de los resultados consignados en la obra *Los criterios de la crítica en el arte colombiano del siglo XX*.

*Primera parte: La crítica en la época de la academia 1870 – 1930*<sup>1</sup>, en adelante *Criterios*, publicada en diciembre de 2004, obra admirable por sus alcances y aportes a la comprensión del proceso del arte en Colombia<sup>2</sup>. De otra parte, y como contrapunto, también encontramos valioso el aporte de Alejandro Garay Celeita: **El campo artístico colombiano en el Salón de Arte de 1910** publicado en diciembre de 2006<sup>3</sup>, que introduce en su análisis el concepto de campo desde las reflexiones de Bourdieu.

Es de anotar qué siendo dos trabajos del mismo campo y de la misma época, sólo coinciden en dos fuentes bibliográficas, lo que nos da indicios de una producción rigurosa pero separada en compartimentos estanco, donde más la geografía que otro concepto parece definir el asunto, es decir, se trata de una construcción *Ad Hoc* sobre lo artístico en el caso antioqueño antes que una búsqueda de una explicación amplia que pudiera referirse a otros procesos regionales, lo cual es un mérito aparente si de lo que se trata está relacionado con un artista antioqueño, pero se queda corta en comprender las dinámicas del arte nacional. Del mismo modo puede objetarse que el trabajo de Celeita también se refiere al caso bogotano sin pretender un análisis comparativo, razón por la cual ambos trabajos son no competentes si de construir una historia del arte colombiano se trata, y la lista podría ser más larga si se considera la bibliografía producida en el último siglo.

## **1 Los consensos y disensos en torno a la historia del arte colombiano desde la perspectiva de los críticos de arte**

La importancia de la obra *Criterios* radica en que se constituye en un “estado del arte” sobre lo que críticos investigadores consideran el origen de su percepción sobre el arte colombiano.

Lo primero, es necesario distinguir dos historias: una, la historia del arte misma entendida como un proceso a lo largo del tiempo, otra, la historia de las ideas para valorar este proceso, dos aspectos que están relacionados en la medida en que es

---

<sup>1</sup> Universidad de Antioquia. Grupo de investigación Teoría e Historia del Arte en Colombia (autor corporativo) (2004). *Los criterios de la crítica de arte: primera parte: crítica en la época de la academia (1870 -1930)*. Medellín. Editorial Universidad de Antioquia. Diciembre de 2004

<sup>2</sup>Conforman este grupo los investigadores Carlos Arturo Fernández, Alba Cecilia Gutiérrez, Sofía Stella Arango, Diego León Arango, Daniel Jerónimo Tobón, y Luz Análida Aguirre, con la colaboración de los profesores Jorge Antonio Mejía y Javier Domínguez del Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia, con funcionarios de la Biblioteca universitaria, y otros investigadores de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín y la Escuela Popular de Arte

<sup>3</sup> Garay Celeita, Alejandro (2006). *El campo artístico colombiano en el Salón de Arte de 1910*. Bogotá. *Historia Crítica* No.32. Jul dic 2006. Pp.302 – 333

necesario establecer qué es aquello que puede ser considerado como “arte” es decir, la historia producción de la obra de arte y la historia de los criterios con que se juzga por la crítica en al caso colombiano, son objeto de investigación reciente y, por lo tanto, provisional.

### **¿Qué es la crítica de arte?**

Según Fernández, “La crítica de arte es el resultado de un complejo proceso intelectual en el cual intervienen planteamientos de carácter estético y filosófico junto a consideraciones históricas, a intereses sociales, políticos y económicos, a circunstancias culturales y de formación del crítico, a preferencias del gusto, etc. Seguramente, la crítica de arte está sometida a influjos procedentes de tantas direcciones como cualquier otra producción de pensamiento”<sup>4</sup>

El problema de esta definición es que no especifica si la valoración del arte está determinada por circunstancias externas, como las políticas y las económicas, o, estas son sólo un contexto en el cual el artista define su creación. Visto así, todo es importante, pero nada es explicativo, porque habría que definir más precisamente en qué consiste la complejidad de la crítica de arte y su especificidad frente a otros pensamientos complejos.

A la luz de esta indefinición, o mejor de esta particular definición, han hecho carrera una serie de investigaciones que explican el proceso del arte como un resultado de factores exógenos como el interés de las élites locales por lo que consideraban el verdadero arte, ante el cual los artistas simplemente se subordinaron como es el caso de Francisco Antonio Cano, o de otro pintor como Pedro Nel Gómez de quien se dice se benefició del fin de la hegemonía conservadora y el ascenso del partido liberal en los años treinta<sup>5</sup>, esto es, se busca explicar el arte mediante argumentos no artísticos, sin profundizar en las condiciones que encontró y el papel de la formación inicial con Gabriel Montoya Y Humberto Chaves, trabajo de artistas que apenas se menciona ya

---

<sup>4</sup> Fernández, Carlos Arturo. Presentación En: Grupo de investigación Teoría e Historia del Arte en; Grupo de investigación... Op.Cit. p.iii  
Universidad de Antioquia. Grupo de investigación Teoría e Historia del Arte en Colombia (autor corporativo). Los criterios de la crítica de arte: primera parte: crítica en la época de la academia (1870 -1930). Medellín. Editorial Universidad de Antioquia. Diciembre de 2004.

<sup>5</sup> “Las razones de por qué se extiende la academia hasta los años 30 es por su relación estrecha con la Regeneración. Terminada la hegemonía conservadora, “La Revolución en Marcha”, que procuraba reformas sociales radicales, capaz de poner al país a tono con los desarrollos científico-técnicos internacionales, y planteó un arte de cuño social, que fue realizado por los artistas de la generación siguiente, como es el caso de Pedro Nel Gómez...” Arango, Diego León. las academias de Bellas Artes: criterios de gusto y criterios de formación. En: Op.cit. p.59

que el propio Instituto de Bellas Artes donde se formó, se ha estudiado en función de la Sociedad de Mejoras Públicas su patrocinador, y no de los procesos y personajes que permitieron dar contenidos y continuidad a los procesos del arte pictórico en Antioquia.<sup>6</sup>

Cuando Cano viajó a Europa entre 1899 y 1901, ya las rupturas modernistas estaban a la orden del día en las discusiones del arte, y sin embargo Cano no se embarcó en ellas y continuó fiel a la academia, aunque en 1904 estaba a favor de las innovaciones que Andrés Santamaría hacía en su pintura y realizaba algunas obras según cánones divergentes de la academia. Precisamente los mismos trabajos que proponen como determinantes a las élites en la conformación del arte local explican que Cano era parte de esas élites locales, que se hizo pintor amparado por su sombra, y que quedó enredado entre sus gustos y demandas, al punto de que se quejaba continuamente de la incompreensión de su obra, de la falta de cultura local para comprender el verdadero arte.

Si la definición sobre qué es la crítica de arte fuera más específica y surgida no de comparar su complejidad con otras disciplinas intelectuales, y se adentrara más en cuál es el papel del artista ¿No habrían tratado de encontrar una explicación en la subjetividad de Cano, aquella que le lleva a ser artista, a perseverar en el arte con un entorno tan adverso, en sus deseos de ascenso social y de reconocimiento, en su necesidad de poder que le llevan a abandonar un mundo seguro como el de Medellín donde era honrado y estimado pero insuficiente para sus ambiciones, su cercanía a los poderosos como Carlos E, Restrepo quien se lo lleva a la capital siendo Presidente de Colombia, pero ni aun así puede otorgarle el lugar que creía merecer?¿Cómo se la juega Cano en relación a otros artistas reconocidos en Bogotá y pasa de ser un tibio defensor

---

<sup>6</sup> Existen dos trabajos con este enfoque que se han basado en una exhaustiva investigación, pero que lamentablemente persiguen la figura de Cano, ignorando lo demás:

Cardona Acevedo, Marleny; Escobar Villegas, Juan Camilo; Botero Gómez, Harold (2004). Las élites intelectuales en Euroamérica: imaginarios identitarios, hombres de letras, artes y ciencias en Medellín y Antioquia Colombia: 1830-1920. París: Escuela de altos estudios en Ciencias Sociales de Paris. 2004

Escobar Villegas, Juan Camilo (2004). [Imaginarios identitarios, hombres de letras, artes y ciencias en Medellín y Antioquia \(Colombia\) 1830-1920](#). Medellín. Fondo Editorial Universidad EAFIT segunda edición, 2009.

de las novedades que introduce Santamaría en su pintura en la exposición de 1904<sup>7</sup>, a ser acérrimo crítico del impresionismo en 1905?<sup>8</sup>

Visto de esta manera, desde su subjetividad, quedan relativizadas las influencias y apoyos efectivos de las élites en la explicación de la obra de Francisco Antonio Cano.

Admitir que factores históricos, económicos y sociales definen la vida artística del país y los criterios de la crítica, sin crear una jerarquía, sin arriesgar qué está en función de qué, nos llevan a mostrar el proceso de la pintura como un proceso sumario, sin especificidad, en el cual el verdadero protagonista que es el artista mismo está sobre determinado por aspectos externos a su hacer, minimizando el aspecto de su subjetividad y de su entorno íntimo, es decir, podemos explicar el arte como si el artista fuera indiferente al análisis.

De paso, esta mirada donde lo exógeno al arte prima sobre la singularidad del artista, conceden un protagonismo a las élites como constructoras de civilidad, como detonantes del arte sin las cuales el proceso artístico colombiano no existiría, reforzando así la idea que las élites desde siempre han querido vender, de hacer la

---

<sup>7</sup> Para el público de Medellín, en su revista Letras y Arte, en 1904, Cano afirmaba lo siguiente:

“... El Sr. D. Andrés de Santamaría es un impresionista, un enamorado del color como pocos...No es hombre que se contente sólo con coloraciones raras y bien vistas, sentidas e interpretadas, sino que se vale de ellas, como medio para expresar la impresión recibida en su cerebro, de los aspectos grandiosos y complicados o sencillos que la naturaleza muestra a los observadores natos, en sus formas más bellas, el hombre y los animales ...

Ya salió la palabra Modernismo, Impresionismo (colorismo, diría yo), - es la escuela a la cual – según informes y deduciéndolo del bello artículo de B. Sanín Cano, quien dio la noticia del honroso éxito, pertenece Santamaría como pintor(...) **Es muy sabido que lo que distingue el arte de hoy entre las escuelas dominantes y tradicionales, es la primacía en el estudio del color, sin que ello quiera decir que el asunto les importe poco, ni que el dibujo haya de ser malo o descuidado de intento...** “ (subrayado nuestro)

F. A. Cano. Un Artista. En: Revista Lectura y Arte. Medellín. No 7 y No 8; nov. de 1904; p. 128. Citado por: Ríos Mesa, M. C. (2007). Presencia femenina en las artes plásticas de Antioquia en la primera mitad del siglo XX (Tesis de Maestría). Universidad de Antioquia, Medellín. P.89 <http://bibliotecadigital.udea.edu.co/dspace/handle/10495/25>

<sup>8</sup> En 1905, en entrevista para el público bogotano, Cano decía lo contrario: “En suma, si el impresionismo consiste en: color, en buscar sólo combinaciones armónicas; en dibujar, en huir de él, en burlarse de él y despreciar la línea; y en estética en abandonar la emoción como elemento necesario o conducente al arte, entonces me atrevo a sostener que hacia éste no llegará por ésta senda, sino que hallo complacencia en observar cómo en Bogotá, para nuestra gran fortuna, **no existe el impresionismo ni se advierte en el ambiente nada que con su advenimiento nos amenace**” Comentario de FAC publicado en: Ricardo Hinestrosa Daza. El impresionismo en Bogotá. Revista contemporánea. Bogotá (7) abril 1905. P.11. (Subrayado nuestro)

Citado por: Arango, Sofía Estela. El ambiente social y cultural en la época de la academia. En: Los criterios ... Op. Cit. Pp.97-98

historia a partir de sí como historia única que debe ser aceptada como verdad pública, y se soslaya de paso, la necesidad de entender cómo han participado los otros grupos sociales que también han existido y han hecho historia y han hecho arte.

En relación a la pregunta ¿por qué la crítica de arte no es competente para el reconocimiento de Humberto Chaves y su aporte a la historia del arte local?

La primera respuesta es: un punto de vista crítico que no establece prelación entre el arte y sus contextos, y el artista y su subjetividad, deja pasar la vida y obra de pintores que no pueden ser entendidos a partir de su relación con las élites locales, por su procedencia social o por su independencia frente a éstas: la procedencia de Humberto Chaves Cuervo, inmersa en la militancia de su padre artesano – pintor, liberal radical y coronel liberal no es interesante porque a partir de 1902 los liberales radicales está en vías de extinción, los liberales a la defensiva, los artesanos fuertemente torpedeados por una élite comerciante, y, para completar, entrar a estudiar académicamente la pintura con Cano por meritocracia y no por roce social, lo hacen invisible, no sólo en su tiempo sino en las décadas donde logró mayor reconocimiento<sup>9</sup>: no bastó ser el mejor discípulo de Francisco Antonio Cano según él mismo, enseñar y dirigir con coherencia en el Instituto de Bellas Artes de Medellín, el único lugar donde se enseña sistemáticamente la pintura académica, ya en 1928, cuando se inauguraba el edificio del Instituto de Bellas Artes y Chaves es el director de la Escuela de Pintura, Antonio J. Cano no lo menciona al referirse al progreso del Instituto de Bellas Artes, en un reportaje que concede a una publicación bogotana, y en el pie de página de la foto que acompaña el artículo, nada se dice que se trata de una clase de pintura del maestro Chaves en el recién inaugurado Palacio de Bellas Artes.

Construir la historia del arte local en función de la historia que las élites han construido sobre ellas mismas, demuestra que no se ha logrado la independencia necesaria para construir un objeto de conocimiento autónomo, y en consecuencia la historia del arte así constituida ha dejado de lado a los artistas, principales protagonistas de esta historia, y por ello esta crítica no encuentra en su radar a Humberto Chaves quien no

---

<sup>9</sup> “En 1912, Chaves fue el director del Instituto - cuando Cano partió para Bogotá - y, desde ese cargo, trabajó en la enseñanza, en la pintura y en el dibujo publicitario. También fue docente de arte en la Normal de Varones de Medellín. Su realismo en la figura, en la línea y en el color, le permitió expresar la vida cotidiana en sus temas, dio un paso más allá de la academia, al querer ser fiel a la naturaleza, llegando hasta un realismo fotográfico. Para las décadas del 20 y del 30, Chaves fue el “pintor de moda”. Él, enamorado de la naturaleza y de la figura humana, fue llamado el “pintor de la raza” por la revista Gloria, medio de comunicación de Fabricato, en 1947. Sus enseñanzas dieron continuidad a la práctica de la acuarela en Antioquia”. Citado por:

Ríos Mesa, M. C. (2007). Presencia femenina en las artes plásticas de Antioquia en la primera mitad del siglo XX (Tesis de Maestría). Universidad de Antioquia, Medellín

En: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co/dspace/handle/10495/25>

sólo por la calidad innegable de su obra sino su personalidad e independencia, jamás podría ser considerado un artista solamente producto de circunstancias ajenas al arte.

## 2. Los problemas de la periodización del proceso del arte en Colombia

Parece haber un consenso entre los estudiosos de la historia del arte antioqueño y nacional acerca de la preeminencia de la academia en el periodo 1870- 1930, siendo esta última fecha definida por las rupturas asociadas al modernismo.

Sin embargo, esta periodización debe ser cuestionada por un argumento que el propio grupo de investigación rescata en su recorrido histórico desde las academias en el Renacimiento, pasando por la las academias francesa y española, siendo la francesa el modelo a seguir en el Siglo XIX, y la española la que define las instituciones respectivas en las colonias de ultramar, y por ende, en el caso colombiano: **el siglo XX es un siglo anti academicista**<sup>10</sup>, por lo cual, debemos ser cautelosos respecto a lo que la crítica de arte incluye y excluye: justamente, hacer depender la periodización de las rupturas de los modernos, impide ver que en el proceso colombiano y en el antioqueño las cosas pudieron ser de otra manera.

Como ejemplo, se reconocen las polémicas desencadenadas en la exposición de 1904 entre los defensores de los cambios que Andrés de Santamaría introduce en su pintura, enfrentado a los defensores a ultranza de academia; así, la periodización para el caso bogotano debía ser 1870 – 1904, y 1904 -19... ya que se reconoce que la influencia de Santamaría fue importante en la generación que formó en la Escuela de Bellas Artes en Bogotá después de 1911:

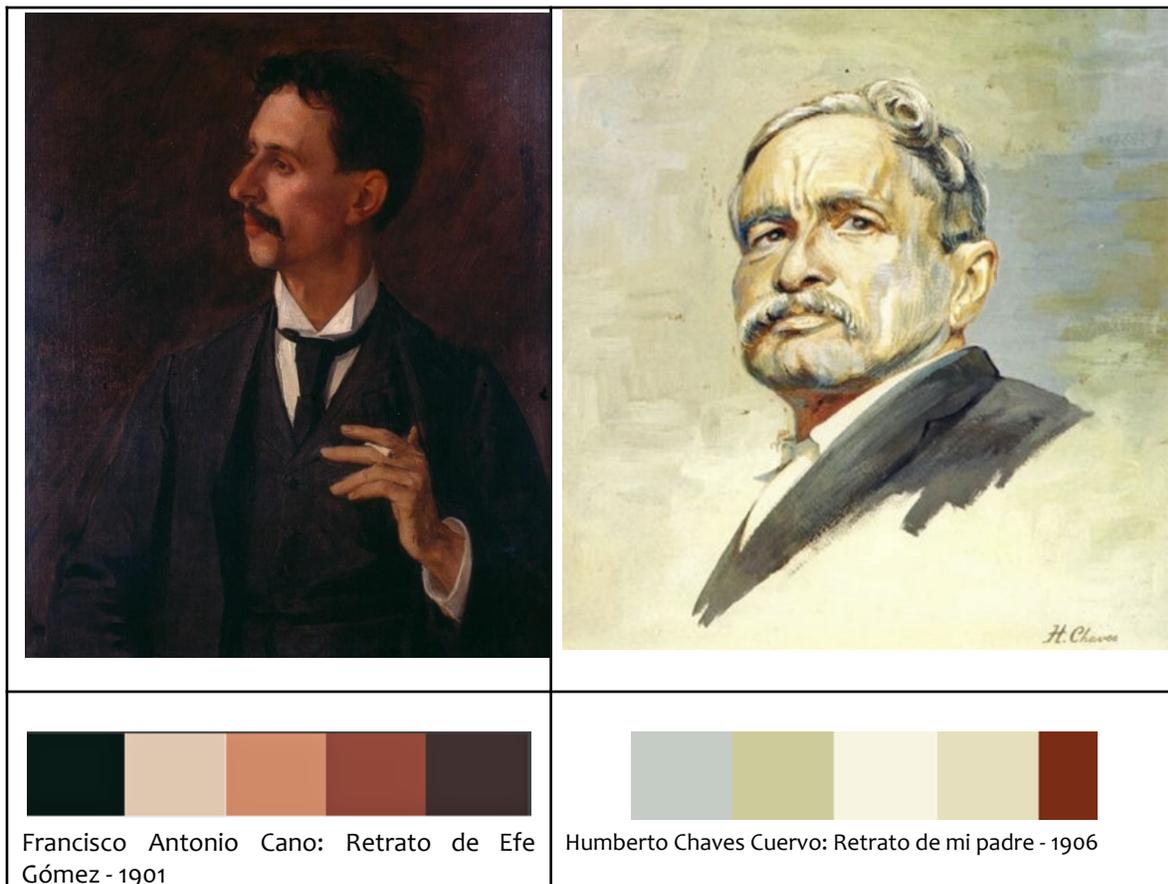
“Durante el largo período de la academia en Colombia la pintura sufre variaciones. Los asuntos predominantes de un momento ceden el puesto a otros en la década siguiente, sin desaparecer por completo. La propuesta innovadora de Andrés de Santamaría, y el apoyo que recibió por parte del crítico Baldomero Sanín Cano, fueron mirados con desconfianza en el ámbito cultural de la primera década del siglo XX. Sanín Cano se ausenta de Colombia en los años siguientes, y Santamaría regresa definitivamente a Europa en 1911, decepcionado de su país natal. **Pero aunque no logren derribar totalmente los valores de la tradición neoclásica, los intentos de ruptura de esos primeros**

---

<sup>10</sup> Aunque es indispensable entender el aporte de la academia al arte de occidente, esto no sucede en la escala requerida. Según Fernández. “Cabe señalar que este asunto encuentra un espacio extremadamente limitado dentro la bibliografía artística contemporánea, quizá como consecuencia de la actitud radicalmente anti académica que caracterizó el siglo XX. Fernández. Presentación. p.vi En: Universidad de Antioquia. Grupo de investigación Teoría e Historia del Arte en Colombia (autor corporativo). Los criterios de la crítica de arte: primera parte: crítica en la época de la academia (1870 -1930). Medellín. Editorial Universidad de Antioquia. Diciembre de 2004

años del siglo XX afectan a la pintura y a los pintores, de tal manera que los **elementos fundamentales de la vanguardia artística europea**, como lo son el interés de la representación de la naturaleza y sus variaciones lumínicas, la libertad del color y la pincelada se van dejando ver poco a poco en las propuestas pictóricas de algunos de nuestro artistas académicos” (subrayado nuestro)

Como se ve en este comentario, aunque se tratara de mantener incólumes los principios de la academia, los artistas en su subjetividad eran más libres, y esto explica mejor por qué se dan los cambios, y como ofrecen resistencia al medio que los rodea, como en este ejemplo: mientras el retrato pintado por Cano sigue los lineamientos académicos, el retrato de Humberto Chaves elaborado antes del inicio de su formación con Cano muestra una paleta de color luminosa que nada tiene que ver con lo establecido como norma en su momento.



<sup>11</sup> Gutiérrez, Alba Cecilia. Temas, Formas e Ideas en el arte académico colombiano (1870 – 1930). En: Op.Cit.p.120

Si la periodización obedece a las rupturas, 1930 es una fecha remota que crea la impresión de que aquí no pasó nada en el arte hasta esa fecha, y claro, aparecen como salvadores del arte quienes viniendo de Europa traen ideas nuevas modernizantes, como reiteradamente se ha dicho especialmente en el caso antioqueño.

En relación a la pregunta ¿por qué la crítica de arte no tiene competencia para el reconocimiento de Chaves y su aporte a la historia del arte local? La respuesta se encuentra en que una periodización gestada desde el anti academicismo que no considera importante sino someramente de lo que ocurrió en el caso antioqueño en el período previo a la llegada del modernismo (tardía por lo demás) desde 1912 hasta 1934, y deja de lado, como efectivamente lo ha hecho, la gestación de la enseñanza de la pintura, momento crucial a partir del cual se forman los llamados pintores de la ruptura.

### **3. Surgimiento del campo artístico colombiano**

La definición de crítica de arte que venimos analizando, tiene otras consecuencias en relación al arte. Ya se decía atrás que un punto de vista crítico que no establece prelación entre el arte y sus contextos, y establece una periodicidad que podría demostrarse es arbitraria, pueden llevar todavía a un problema adicional: si no se define claramente cuál es el campo artístico no se puede derivar ni una historia del arte, ni una historia de las ideas acerca del arte.

Para ilustrar este punto se cita a Alejandro Garay Celeita, ya que en su obra campo artístico colombiano en el Salón de Arte de 1910, publicado en diciembre de 2006, introduce en su análisis el concepto de campo desde las reflexiones de Bourdieu<sup>12</sup>. El autor destaca como fecha detonante de la formación del campo artístico en Colombia el año de 1910, porque a diferencia de las exposiciones anteriores que eran misceláneas, en la exposición del Centenario el arte aparece bien diferenciado porque si bien contribuía al progreso, lo hacía de manera distinta a la industria, la agricultura, es decir, al progreso material: es un elemento civilizador que apela a las potencialidades del espíritu, y por esto el artista es único, un ser humano que por su hacer es bien diferente de los demás.

---

<sup>12</sup> BOURDIEU, Pierre, “Algunas propiedades de los campos”, en BOURDIEU, Pierre, Sociología y cultura, México, Grijalbo, 1990, p. 135.

La fecha de 1910 como momento del inicio del campo artístico difiere de la de 1886 que otros autores han señalado<sup>13</sup>, por ser el año de fundación de la Escuela de Bellas Artes en Bogotá, y el inicio de la publicación del periódico El Papel Periódico Ilustrado, dirigido por Alberto Urdaneta, en una discusión que puede ampliarse en este artículo :

“El Salón de 1910 mostró que el campo artístico colombiano aún tenía relaciones estrechas con otros campos como el político o el religioso, pero esto no logró ocultar los evidentes indicios de constitución del campo de las artes. Si bien los postulados academicistas guiaban el discurso plástico, las nuevas tendencias artísticas tejían redes entre los artistas y los críticos, que, aunque no fueron suficientes, sí lograron afinar conceptos, ideas y teorías propias de la disciplina artística” .

Si con afirmar que la crítica del arte es compleja sin otros contenidos no es suficiente para construir una historia del arte y de las ideas relacionadas, se hace interesante el enfoque de Bourdieu: de los indicios de la constitución de un campo quizás el más importante es “la aparición de un cuerpo de conservadores de vida”, o sea “unas personas – biógrafos, historiadores, filólogos. Etcétera- cuyo interés primordial es la conservación de lo que se produce en el campo, **“su interés es conservar y conservarse conservando”**. El otro indicio del funcionamiento de cualquier campo es la presencia de historia del mismo en las obras que se realizan en su interior. **La historia es el primer recurso que se debe conocer para poder ingresar al campo y hacer parte de él.** Y así adquiere sus propias tradiciones, sus propias leyes de funcionamiento y de reclutamiento, escribiendo a su vez la propia historia.”<sup>14</sup> (Subrayado nuestro)

En el caso que se analiza, resulta claro que los procesos de “conservar y conservarse conservando” surgen en el caso de Bogotá, la capital del país, con una interacción amplia de agentes, que va más allá del artista y su obra, de sus contextos económicos, políticos y sociales, que para 1910 se aplican para preservar las ganancias aportadas por la academia en la formación de los artistas, en la depuración del gusto y los criterios para juzgar y disfrutar el arte, pero sobre todo, para preservar el papel que el Estado como institución que da soporte al desarrollo del arte, supuestamente, en todo el país. Visto así, la historia comienza en 1910 y no en 1930, y por esto si se desestima lo ocurrido desde 1910 hasta 1930 no se entendería la progresión en esta creación del campo del arte:

“Un proceso de autonomía del campo de la producción del arte toma como objeto no sólo las relaciones entre el artista y su arte, sino también entre el

---

<sup>13</sup> López Rosas, William Alfonso. “La crítica de arte en Colombia: amnesias de una tradición.” In *Los pasos sobre las huellas: ensayos sobre crítica de arte*, 16–39. Bogotá, Colombia. Ediciones Uniandes, 2007. En: <http://esferapublica.org/nfblog/critica-a-la-carta/>

<sup>14</sup> Garay, Op.Cit. p 309.

artista y los demás artistas y sus relaciones con el “conjunto de agentes envueltos en la producción de la obra, o al menos, en el valor social de la obra (los críticos, directores de galería, mecenas, etcétera)”<sup>15</sup>.

Desatender el período 1910 – 1930 impediría entender como el papel fluctuante del estado que primero protegió, y luego desamparó el campo del arte, y a pesar de estar al frente de la Escuela de Bellas Artes desde 1886 se desentiende de ella en los años veinte: ¡nótese que esto ocurre durante la Regeneración conservadora, y no está explicado por el cambio de partido político en el poder! Podría decirse que este caso la construcción de la autonomía del campo del arte no habría sido posible sin el papel del estado, condición necesaria mas no suficiente, como se hace evidente en los años veinte cuando el estado se desentiende de su papel lo que hizo precaria la institucionalización del arte a pesar de que destacados artistas estaban al frente de la institución, padecieron el recorte económico, justo cuando la nación era más rica puesto que había recibido la indemnización de Panamá.

Más importante aún resulta esta consideración si se analiza el surgimiento del campo del arte en Antioquia, con lo que esto significa: el caso antioqueño es un caso no asimilable al caso capitalino, porque el escenario de las tensiones propias de la dinámica de constitución, involucran otros aspectos, y, sobre todo, **el estado no participa como agente de promoción y ruptura, sino que es puesto a participar de manera solapada.**

Si bien el caso de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá se erige en modelo a seguir, la fundación del Instituto de Bellas Artes de Medellín obedece a una dinámica privada, y ni la Iglesia ni el estado toman parte en la iniciativa a pesar de estar en plena hegemonía de los conservadores y la vigencia del Concordato, y de ser Antioquia distinguida por su conservadurismo y religiosidad. Mucho hay que aclarar sobre la vida del Instituto – en adelante IBA- desde su fundación en 1910 hasta 1930, año que cierra el período según el consenso mencionado, porque se desdibuja el proceso que dio lugar al campo artístico local. El gestor del proyecto no fue Cano sino José A. Gaviria, quien entonces ejercía la presidencia de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín, según el mismo Cano cuenta en una entrevista de 1917.

“Faltaban pocos meses del año de 1910, y José A. Gaviria que era el Presidente de la Sociedad entonces, dijo en una sesión, que debe marcarse con letras blancas, que deseaba dejar el recuerdo de la creación de algo estable y de un interés diferente del enteramente material. Habló de lo indispensable de la educación artística, de la formación del gusto, del cultivo de lo bello. ...

---

<sup>15</sup> Bordieu citado por Garay, Óp. Cit. P. 309

“Sin dar otra explicación Gaviria exhortó a los presentes a aprobar la creación del IBA, al respecto señala Cano:

“¿Quieren ustedes que declaremos que se ha creado? Hubimos de contestar que sí. Y esta palabra tan sencilla fue mágica, una especie de *fiat lux*, que produjo resultados inmediatos. Se buscaron y consiguieron dos locales en donde instalar dos secciones: una de música, y otra de pintura y escultura. Se consiguieron profesores en condiciones de escasa remuneración, quienes aceptaron gustosos esa forma, porque la Sociedad ya había conquistado miles de voluntades; los discípulos llovieron y fue hecho claro y rápido lo que al principio era simple utópica ensoñación”.

Como se ve, no es al artista el que inicia el proceso de formar una academia de artes en Medellín, en realidad, como el mismo Cano lo deja saber, es un proyecto que se origina en la Sociedad de Mejoras Públicas a finales de 1910, año en el que se había realizado el Salón de Arte en Bogotá, con la resonancia suficiente para dejar en evidencia que Medellín, a pesar de su crecimiento material acelerado, no se había preocupado ni desde lo público ni desde lo privado, por el fomento del arte en Antioquia. Gaviria tenía razón, sin los nobles ideales del arte, los antioqueños carecían de un elemento civilizador, que dependía del espíritu y la sensibilidad, y no del lucro.

No se ha subrayado lo suficiente el hecho de que Francisco Antonio Cano dejó abandonado este proyecto artístico demasiado pronto, y éste fue un hecho definitivo en el curso de la historia del arte antioqueño porque fueron sus alumnos más aventajados, Gabriel Montoya y Humberto Chaves y no Cano, quienes asumieron la formación de los artistas a partir de 1912 y a quienes se debe la institucionalización de la enseñanza de pintura en nuestro medio: Montoya ejerció su docencia hasta noviembre de 1925 cuando falleció, y Chaves hasta 1929 cuando terminó definitivamente su vinculación con el Instituto. En 1947, en una entrevista concedida por Humberto Chaves a la revista Gloria, afirmaba que esa partida de Cano había sido una pérdida inmensa para el arte antioqueño, y como corolario, ya en ese tiempo la importancia de la obra de Francisco Antonio Cano, que él calificaba de monumental, era desconocida por el público<sup>16</sup>.

Como se ve, a diferencia del caso bogotano donde el aporte estatal era decisivo, en el caso antioqueño es una relación entre lo público y lo privado lo que explica el interés por el campo del arte, si se tiene en cuenta que los miembros de Sociedad de Mejoras Públicas al ser al mismo tiempo concejales, diputados o gobernadores y alcaldes, buscaron financiar sus proyectos involucrando fondos públicos. Específicamente la Ordenanza 33 de 1914 fue expedida de modo que, aunque el recién fundado Instituto no cumplía los requisitos como institución educativa, recibió ayudas de parte del Departamento, junto a los prestigiosos colegios de los jesuitas y la Enseñanza. Este ejemplo muestra la razón por la cual es más complejo el análisis de los actores involucrados en el campo del arte en Antioquia, y no puede

---

<sup>16</sup> Chaves, Humberto. Hablemos de arte. Gloria. Medellín. No.8 may-jun 1947

desestimarse el aporte de los maestros Montoya y Chaves en la institucionalización es de la enseñanza del arte, que como se ve no tiene nada que ver con el cambio de régimen político en 1930.

Nuevamente, ante la pregunta ¿por qué la crítica de arte no tiene competencia para el reconocimiento de Chaves y su aporte a la historia del arte local? Queda claro que, mirada desde la conformación y búsqueda de autonomía del campo artístico en Colombia y en Antioquia, no pueden ignorarse los agentes involucrados, especialmente los del sector público, en el caso de Bogotá, y del sector privado, en el caso de Medellín y ni decir que no pueden ignorarse sus protagonistas. Decir que alumnos de Cano siguieron y educaron en la academia a la generación siguiente es superficial y equívoco, porque genera la idea de que no aportaron nada, cuando en realidad mientras el espejismo de Cano se esfumaba, unos pintores decididos tendieron con su propia imaginación, su tesón y sus recursos estéticos el puente para que sus ideales no murieran, y por fin Antioquia pudiera contar con artistas que aportaron con su arte al patrimonio cultural, superando la consideración de ser una comunidad únicamente interesada en el lucro.

## CONCLUSIÓN

Este artículo se proponía brindar una explicación, más que un juicio, de por qué una crítica del arte seria e investigadora deja pasar eventos de nuestra historia del arte que son fundamentales.

Concentrándonos en el caso de Medellín y del pintor Humberto Chaves Cuervo, la crítica es no competente por razones originadas en sus supuestos:

- Lo primero, el no establecer la jerarquía entre causa y efecto, entre el artista y su contexto, impide evaluar los aspectos subjetivos y a los mismos artistas como artífices del proceso de creación del arte.
- Lo segundo, una periodización incorrecta, porque hace depender la dinámica artística local a un hecho político detonante, los imperativos del Regeneración conservadora y del Concordato sobre los intelectuales y artistas, diciendo sumariamente que se pasó de la academia al modernismo por un cambio en el poder en 1930, sin explicar los eventos propios del arte que no estaban relacionados con este entorno político: las nuevas ideas ya venían siendo absorbidas por los artistas y menos por la academias, y gracias a esto se dio una aceptación, tardía por lo demás, de algunas propuestas modernistas.
- Lo tercero, y a lo mejor más definitivo, la crítica se vuelve no competente cuando desestima los eventos propios del campo del arte (enseñanza, divulgación, conservación) que se dieron en la delimitación y consolidación del

campo del arte en Colombia al afirmar que lo determinante es el cambio político *per se*, sin entender que en el proceso de creación de éste estuvo marcado por tensiones entre los involucrados, por lo cual el estado sólo puede ser visto como un agente que cambió sus posiciones frente al arte en todas las épocas, de manera no necesariamente ligada a una política partidista.

La consecuencia de estos supuestos ha llevado a desestimar el estudio detallado de lo que aconteció en el campo del arte colombiano y especialmente el antioqueño, entre 1910 y 1930, haciendo aparecer a los artistas que surgen en los 30 como los salvadores del arte nacional, desconociendo sus orígenes, y negando el papel fundamental de artistas que, como Chaves y Montoya al formarlos en la academia y en sus propias aportaciones, les brindaron la base para su ruptura, esto es, el contenido que ellos buscaron superar.

## BIBLIOGRAFÍA

Cardona Acevedo, Marleny; Escobar Villegas, Juan Camilo; Botero Gómez, Harold (2004). Las élites intelectuales en Euroamérica: imaginarios identitarios, hombres de letras, artes y ciencias en Medellín y Antioquia Colombia: 1830-1920. París: Escuela de altos estudios en Ciencias Sociales de París. 2004

Escobar Villegas, Juan Camilo (2004). [Imaginarios identitarios, hombres de letras, artes y ciencias en Medellín y Antioquia \(Colombia\) 1830-1920](#). Medellín. Fondo Editorial Universidad EAFIT segunda edición, 2009.

Garay Celeita, Alejandro (2006). [El campo artístico colombiano en el Salón de Arte de 1910](#). Historia Crítica No. 32, Bogotá, julio-diciembre 2006, pp. 302-333 p.3

López Rosas, William Alfonso (2007). [“La crítica de arte en Colombia: amnesias de una tradición.”](#) In *Los pasos sobre las huellas: ensayos sobre crítica de arte*, 16–39. Bogotá, Colombia. Ediciones Uniandes, 2007.

Pacheco (1947). Hablemos de arte: entrevista a Humberto Chaves. Gloria. Medellín. No.8 may-jun 1947

Ríos Mesa, M. C. (2007). [Presencia femenina en las artes plásticas de Antioquia en la primera mitad del siglo XX](#) (Tesis de Maestría). Universidad de Antioquia, Medellín

Universidad de Antioquia. Grupo de investigación Teoría e Historia del Arte en Colombia (autor corporativo) (2004). Los criterios de la crítica de arte: primera parte: crítica en la época de la academia (1870 -1930). Medellín. Editorial Universidad de Antioquia. Diciembre de 2004