

caiana

María Soledad García Maidana

Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional de Colombia, Colombia

E-mail: msgarcia@unal.edu.coORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2445-355X>

Los pasos tras las huellas: genealogía de la historia del arte en la Universidad Nacional de Colombia

Resumen: Este artículo analiza el proceso de consolidación disciplinar de la historia del arte en Colombia, centrándose en la experiencia de la Universidad Nacional. Se distingue entre la profesionalización académica y la consolidación de una disciplina que transitó espacios heterogéneos y pioneros provenientes de diversas áreas del conocimiento. La trayectoria que describe el artículo prefigura dos vertientes que conviven más que sucederse: la historia del arte ligada a la formación de artistas y aquella ligada a la formación humanística. Antonio María Bergmann (1896-1977) introdujo una mirada interdisciplinar de raíz germánica y un archivo visual de referencia durante sus años como profesor en la Universidad Nacional de Colombia entre 1951 y 1977; por su parte, Raimundo Rivas Escobar (1889-1946) enlazó la cátedra con la gestión cultural y la valoración del patrimonio durante la tercera década del siglo pasado. La creación del Museo de Arte y del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) entre los años sesenta y setenta reorganizó las prácticas, los públicos y los objetos de la disciplina, e hizo de la investigación, la exposición y la publicación los soportes de su escritura. En ese proceso se articularon investigaciones sistemáticas, la revista *Ensayos* y los programas de posgrado, sin que ello clausurara la práctica: hoy la disciplina vuelve a desplazarse en diálogo con enfoques interdisciplinarios y decoloniales.

Palabras clave: Historia del arte; disciplina; enseñanza; investigación; historiografía del arte

Abstract: This article analyzes the process of disciplinary consolidation in art history in Colombia, focusing on the experience of the Universidad Nacional of Colombia. The author distinguishes between academic professionalization and the consolidation of a discipline that traversed heterogeneous and pioneering spaces from various areas of knowledge. The trajectory described in the article prefigures two strands that coexist rather than follow one another: art history linked to the training of artists and art history linked to humanistic education. Antonio María Bergmann (1896-1977) introduced an interdisciplinary vision with German roots and fundamental visual archives during his years as a professor at the National University of Colombia; between 1951 and 1977; on the other hand, Raimundo Rivas Escobar (1889-1946) linked teaching with cultural management and the appreciation of national heritage. The creation of the Museo de Arte and the Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) in the sixties and the seventies reorganized the discipline's practices, audiences, and objects, and made research, exhibitions, and publications the supports of its writing. This process brought together systematic research, the *Ensayos* journal, and postgraduate programs, without putting an end to the practice: today the discipline is once again redefining itself in dialogue with interdisciplinary and decolonial approaches.

Keywords: Art history; discipline; teaching; research; historiography of art

Los pasos tras las huellas: genealogía de la historia del arte en la Universidad Nacional de Colombia

María Soledad García Maidana

Un buen puñado de amantes de la historia del arte

La consolidación disciplinar de la historia del arte en la Universidad Nacional de Colombia no es análoga al proceso de profesionalización,¹ si entendemos que ésta implica una serie de intercambios disciplinares orientados a la segmentación y reconocimiento del campo profesional. Incluso podríamos arriesgar que la consolidación disciplinar tiene pocos puntos de contacto con su profesionalización. Esta situación se intensifica aún más al reconocer que los programas de pregrado en historia del arte son muy recientes² en el contexto colombiano y estos son, en cierta medida, efecto directo de la formación profesional por la vía de posgrados.

Si la profesionalización recorre los caminos de la academia, la disciplina en su consolidación transita espacios mixtos, heterogéneos y discontinuos. Esta distinción entre profesionalización y consolidación disciplinar es el nudo conceptual que atraviesa este artículo y orienta también las formas de su procedimiento. Antes que reconstruir una cronología institucional completa, el objetivo es rastrear genealógicamente cómo la historia del arte llegó a estabilizarse como práctica en la Universidad Nacional de Colombia (UNAL), distinguiendo en cada etapa aquello que pertenece a la consolidación de la disciplina de aquello que responde a su profesionalización. La lectura que propongo aquí es deudora de Michel Foucault y de sus reflexiones sobre la disciplina en el período genealógico: el modo en que ésta regula, normaliza y prescribe su propia práctica describe el movimiento que buscamos identificar. Las cinco etapas de institucionalización propuestas por el

sociólogo norteamericano Terry Clark³ funcionan aquí de manera heurística y no como ley evolutiva; estas etapas nos permiten organizar de manera dinámica un corpus de fuentes documentales del Archivo del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) y del Archivo Central e Histórico de la Universidad Nacional de Colombia.

Dentro de la historia del arte colombiano resulta difícil hablar de historiadores de arte con la precisión disciplinar que lo hace la historia europea o anglosajona y, sin embargo, la producción discursiva es significativa. Lo anterior confirma que la disciplina no se consolida, en primera instancia, por la adscripción profesional. Contrariamente, y más aún en el caso de la historia del arte colombiano, la filiación disciplinar de antropólogos, artistas, literatos, sociólogos o arquitectos describe más bien un desplazamiento. Retomando las anotaciones de Clark, los pioneros generalmente provienen de otras áreas y campos de conocimiento establecidos y solo en el ejercicio singular vuelven a adscribirse en una nueva filiación disciplinar.⁴

La secuencia descrita por Clark sufre serias alteraciones en el caso colombiano y particularmente, en la UNAL. El recorrido que estudiamos abarca una larga duración: se extiende desde las primeras cátedras y propuestas de los años veinte y treinta —el umbral de los precursores— hasta los primeros años del siglo XXI, cuando la disciplina se redefine en clave interdisciplinar. Los años sesenta y setenta, con la creación del Museo de Arte y del IIE, significaron un impulso decidido en este movimiento de consolidación. El recorrido propuesto aquí no se circunscribe a la Facultad de Artes: compromete también a la Escuela Nacional de Bellas Artes y a la Facultad de Ciencias Humanas, donde la historia del arte circuló antes de encontrar un lugar propio. Así, allí donde a los pioneros debería sucederle el desarrollo incipiente y esporádico de una práctica disciplinar o ciencia amateur, como la llama Clark, la historia del arte en la UNAL pasaría de una extensa etapa de precursores hacia la dinamización de contextos académicos. En cierto sentido, los precursores y pioneros de la historia del arte deben rastrearse en una duración más larga e institucionalmente diversa. Los nombres de

grandes artistas e intelectuales no demoraron en llegar y la disputa por el reconocimiento de la historia del arte en la formación de los artistas, como conocimiento accesorio, marginal e incluso francamente enciclopédico, ha sido objeto de recientes investigaciones.⁵ En estas bifurcaciones, mixturas y embates de la historia del arte, podemos distinguir al menos dos caminos posibles: en primer lugar, un derrotero extenso en la formación de los artistas y de la élite cultural bogotana. En segundo lugar, el horizonte amplio de su diálogo con la filosofía, la literatura, la estética y, más ampliamente, con las humanidades. Esta genealogía bífida es característica en buena parte del proceso de consolidación disciplinar que se dio en América Latina a partir de los años treinta del siglo pasado:⁶ la historia del arte en las así llamadas Bellas Artes o en la formación humanística.

Los precursores de la historia del arte no solo florecieron en las academias, talleres, salones y espacios dedicados a las artes. En 1956 en la Facultad de Filosofía y Letras existía ya una propuesta para la creación de un Instituto de Historia del Arte Hispanoamericano, elaborada por el profesor Antonio María Bergmann. Poco sabemos de aquella propuesta y su alcance; sin embargo, sus efectos tangibles los conoceremos a través de los relatos de algunos artistas que tomaron sus cursos con proyecciones de diapositivas. La figura de Antonio María Bergmann, durante mucho tiempo distante y un tanto periférico a la vida institucional de la historia del arte, jugó un rol fundamental por sus intentos por desarrollar la disciplina tal como él la había aprendido durante su formación en Alemania.⁷ La extensa tradición germánica de la *kulturgeschichte* anunciaba desde finales del siglo XIX la posibilidad y urgente necesidad de comprender la producción artística en el flujo histórico mismo. El profesor Bergmann, animaba desde sus cursos una historia del arte que buscaba restituir los vínculos entre el arte y la cultura y que por lo tanto se declaraba interdisciplinar. (Fig. 1) A riesgo de sintetizar el legado intelectual poco explorado de Bergmann,⁸ estos apuntes conceptuales describen algunos de sus intereses académicos. Sin embargo, el mayor aporte de Bergmann al desarrollo disciplinar de la historia del arte radica en su visión certera y aguda sobre el lugar de las imágenes en la enseñanza. La colección de diapositivas

que organizó y resguardó en la Facultad de Ciencias Humanas hasta su muerte en 1977 no solo fue el insumo para innumerables clases magistrales, cursos, conferencias y seminarios, la fortuna de esta colección de 12.000 ejemplares dió un decidido impulso a la incipiente diapoteca del IIE y a la Facultad de Artes.⁹

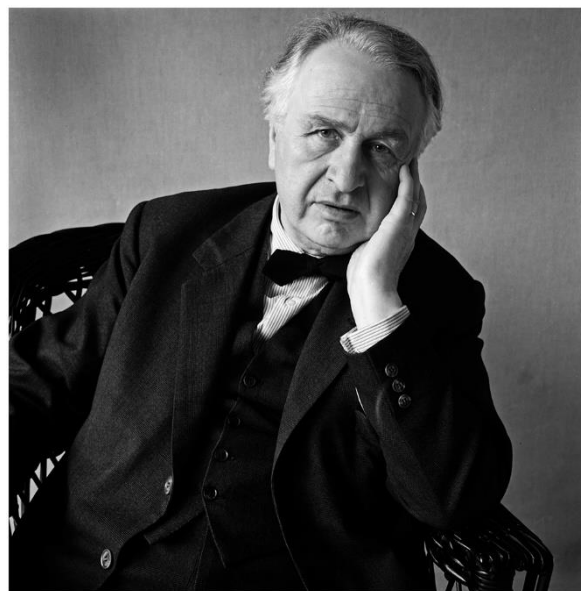


Fig. 1. Retrato del profesor Antonio María Bergmann. Fotografía tomada por Hernán Díaz. Fondo hojas de vida de profesores pensionados de la Facultad de Ciencias Humanas, Archivo Central Histórico de la Universidad Nacional de Colombia.

La otra vía del desarrollo disciplinar de la historia del arte, cercana a los talleres de pintura, a la formación del artista y al desarrollo del “buen gusto”, nos acerca a escenarios aún poco explorados desde la perspectiva que aquí planteamos. La historia del arte, antes de su consolidación disciplinar, ajustaba su discurso a través de los cursos de instrucción, charlas, conversatorios, cursos o seminarios. Esta historia —desde una perspectiva acumulativa y no disciplinar— ha sido rastreada desde la fundación en 1886 de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia (ENBAC) hasta su inscripción institucional en la Facultad de Bellas Artes y Arquitectura en 1935 en la UNAL.¹⁰ De la secuencia de cursos y profesores, la tesis de maestría escrita por la historiadora Paola Camargo González, destaca el año de 1928 y el nombre de Raimundo Rivas Escobar en el establecimiento oficial de una cátedra de Historia del Arte.¹¹ Camargo González traza un

vínculo hasta ahora poco explorado entre la enseñanza y la gestión de espacios y políticas culturales públicas. La autora no solo rescata la singularidad de Rivas Escobar como primer y fugaz profesor de la cátedra, sino que amplifica su figura hacía, por ejemplo, la Sociedad de Embellecimiento de Bogotá por él fundada en 1918. Un evento que caracterizaría el desarrollo posterior de la historia del arte como disciplina parece conjugar la figura de Rivas Escobar con el destino de la misma; Camargo González recupera en este contexto la exposición de 1922 de arte francés que el propio Rivas Escobar impulsa desde su posición en la Sociedad de Embellecimiento de Bogotá.¹² Camargo nos ofrece un extracto del texto misional de la Sociedad de Embellecimiento de Bogotá, donde el intercambio y la exposición de obras son el elemento central de una política pública cultural:

Con el fin de estimular la pintura en Colombia, la sociedad acordó realizar, si fuere posible, una Exposición anual y destinar una partida para adquirir, también anualmente, un cuadro de artista nacional, con destino a la Galería de pintura que ha de formarse en la Escuela de Bellas Artes. Dio igualmente, aun cuando sin resultado, pasos en el sentido de enviar a París telas de pintores colombianos, en virtud de la excitación hecha al efecto por el Comité organizador en París de la Exposición de arte moderno, con el objeto de que en la capital de Francia pudieran estudiar el desarrollo de la pintura en Colombia y la influencia de ella en las escuelas francesas. Ha principiado sí, la Sociedad, a cumplir parte de la moción relativa a la compra de cuadros nacionales, y al efecto compró ya la cabeza del Padre Almanza, obra del maestro Leudo, y una Comisión estudia al presente cuál debe ser el cuadro que deba adquirirse como contribución a la Galería Nacional, en 1923.¹³

Las instituciones de gestión pública y especialmente los eventos expositivos, configuraban un doble tándem para el desarrollo de la disciplina. Independientemente del juicio que podamos hacer sobre la orientación estética y las consecuencias políticas del proyecto de estímulo a las artes, la visión de Rivas Escobar vinculaba el coleccionismo, la exposición de arte y el consumo cultural dentro de un programa ambicioso; allí, la historia del arte jugaría un rol fundamental en la valoración del patrimonio cultural y en el reconocimiento del arte nacional.

Si bien la permanencia de Rivas Escobar frente a la cátedra de historia del arte fue breve,¹⁴ la actividad del historiador fue mucho más amplia y contribuyó de manera seminal al desarrollo de una ciencia amateur floreciente. Similar a la fascinación que nos despierta el legado del profesor Bergmann, la vida de Raimundo Rivas nos eclipsa y, sin embargo, no podemos aquí sino esbozar unas cuantas líneas de fuga que enriquecen la elaboración disciplinar de la historia del arte. Luego de la cátedra de Historia del Arte y junto con buena parte de la élite intelectual bogotana, Rivas Escobar apostó por la institucionalización artística bajo el formato clásico de la Academia.¹⁵ Como parte de este proceso de institucionalización, en 1934 la Academia de Bellas Artes publica uno de los primeros títulos de divulgación científica para la historia del arte nacional. *Iniciación de una guía del arte colombiano*,¹⁶ junto con las diversas formas de instrucción académica, los cursos y conversatorios sobre historia del arte, inauguraba, sin duda, una de las vías más importantes para la práctica disciplinar: la escritura.

En esta trayectoria de la historia del arte hermanada a la formación artística, los cursos de la Escuela Nacional de Bellas Artes tuvieron, sin lugar a duda, unos efectos concretos en el desarrollo disciplinar. A la sucesión de clases monótonas y al rosario de nombres y de fechas, la mirada y la sensibilidad de los artistas antepuso la aplicabilidad de la historia del arte como un saber práctico. Dicho en otras palabras, la historia del arte más allá del conocimiento enciclopédico contenía las claves intrínsecas del arte universal; era cuestión, entonces, de revelar aquellas claves que se traducen,

generalmente, en aspectos formales, temáticos y técnicos. El lugar de las clases de historia del arte en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia está aún por explorarse; sin embargo, la figura de Luis Alberto Acuña trazó algunas de las características más notables en este proceso de “aplicación” estilística de la historia del arte a la formación artística. El trabajo de Sergio Alejandro Ferro Peláez puede ayudarnos a delinear sucintamente el derrotero que la historia del arte tuvo no solo en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia sino, especialmente, en su fusión con la UNAL. Ferro Peláez afirma:

Acuña también fue profesor de historia del arte en 1936. Habíamos señalado atrás que había quejas sobre esta asignatura, quizás la situación cambió con la llegada del artista santandereano al dictar esta clase. Acuña propuso una metodología distinta. Ahora el profesor no simplemente leía un libro de historia del arte, sino que ahora el estudiante tenía un papel más activo en el proceso de aprendizaje. La clase de historia del arte también comprendía el dibujo por parte del estudiante. Los alumnos tenían un cuaderno en donde dibujaban el tema de cada periódico histórico. [...] fue de esta manera como el curso de la Historia del Arte se convirtió en una clase más de dibujo, donde los alumnos sustentaron por medio de la representación gráfica lo aprendido literariamente en las conferencias, disertaciones y lecturas”.¹⁷

En efecto, la enseñanza de la historia del arte durante largo tiempo y especialmente a finales del siglo XIX y comienzos de XX, estuvo estrechamente vinculada al ejercicio y la destreza de la copia directa; de allí que una vez más, la figura del *connaisseur* ejerciera tal fascinación de erudición y cultura. Sin embargo, en el contexto colombiano el aprendizaje desde la copia implicaba principalmente una suerte de transcripción

estilística; más aún, cuando no se trataba ya de ejercitar la observación de la obra en directo sino de la reproducción fotográfica de los libros. Como en una suerte de puesta en abismo, los cursos de historia del arte replicaban el discurso ya disciplinado en otras latitudes leyendo en voz alta nombres, eventos, fechas y obras de otros artistas; copiaban con juicio aquello que resultaba lejano y extraño a los ojos habituados a otros territorios, a otras geografías y anatomías; finalmente, aprendían con esmero las claves estilísticas del arte consagrado universal y atemporalmente.

La tensión entre disciplina y conocimiento dibuja una inusual paradoja: al buscar los pioneros nos encontramos con escasos registros y documentos que arrojen noticias sobre cursos, charlas y conferencias dictadas en tertulias o en salones de paso.¹⁸ Por los comentaristas y anécdotas, sabemos que la historia del arte era concebida de manera general como una “despensa” de saber universal a disposición de los artistas. La Academia con sus modos, sus formas y sus expectativas culturales y civilizatorias adiestraba profesionalmente a una élite cultural y la clase de historia del arte resultaba ser un “sermón pintado”. En su tránsito hacia la universidad, aquellas formas y aquellas conductas pervivieron durante mucho tiempo y consagraron buena parte de sus esfuerzos en facilitar el acceso al capital simbólico a esa misma élite cultural. En resumen, la pervivencia de las prácticas con las que se forjó la Academia en su tránsito a la universidad retardó la maduración disciplinar de la historia del arte. Reducida a la lectura en voz alta de libros escritos por otros,¹⁹ de exposiciones traídas del otro lado del Atlántico o como retahíla de nombres, fechas y obras, la historia del arte no lograba articular un discurso y un conocimiento sobre el arte nacional y local.²⁰ Replegada a asegurar la transmisión de contenidos y a mantener la legitimidad del canon estético, la historia del arte que estos pioneros pusieron en marcha buscaba resguardar la formación del buen gusto y la distinción de clase. Para agudizar la paradoja, aquellos cursos de historia del arte, precursores en más de un sentido, se consagraban a la repetición, conservación y la reproducción de un discurso disciplinado en otras latitudes. Como lo veremos enseguida, la mención solitaria de cursos o de charlas

usualmente iba emparejado a la tradición de la instrucción; sin embargo, desconectados de la extensa red de intercambios, diálogos y formas de circulación, los cursos solo aislaban la dinámica disciplinar y, en consecuencia, prontamente se cristalizaron.

Públicos, obras, escritos e instituciones: el florecimiento disciplinar de la historia del arte

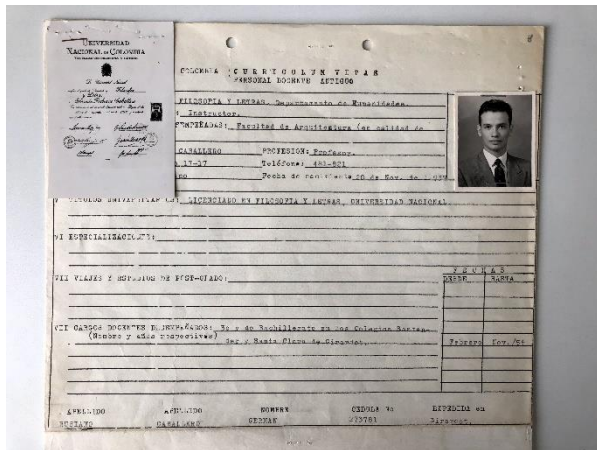


Fig. 2. Imagen de la hoja de vida del profesor Germán Rubiano Caballero. Fondo hojas de vida de profesores pensionados de la Facultad de Artes, Archivo Central Histórico de la Universidad Nacional de Colombia.

La historia del arte en Colombia antes de ser un puñado de cursos universitarios o de adquirir la forma de una publicación científica, es una disciplina forjada en la divulgación. Incluso, y dicho de una manera más amplia, su definición disciplinar se realizó en espacios ya institucionalizados y en formatos de circulación para el consumo cultural. Siguiendo la tesis que nos propone Michela Passini, la historia del arte a diferencia de otras disciplinas humanísticas trazó una doble inscripción institucional: la universidad y el museo.²¹ En este sentido, las exposiciones temporarias, la organización y la catalogación de colecciones son sus operaciones disciplinares. Como lo afirma Passini, la exposición temporal configura una forma de relato histórico alternativo a los textos y libros publicados. El espacio que abrió el museo para la delimitación disciplinar es complejo y riquísimo, de allí que muchos profesionales impulsaron su desarrollo desde la dirección o la curaduría de exposiciones.²²

En la UNAL esta doble inscripción fue dinamizada por la concepción del Museo de Artes de la Universidad Nacional inicialmente en 1965 hasta su fundación en 1970.²³ Para aquel entonces la figura de Marta Traba articulaba una compleja red disciplinar: exposiciones, publicaciones, docencia, divulgación e investigación. El primer director del Museo fue el profesor Germán Rubiano Caballero, (**Fig. 2**) quien se desempeñó en el cargo a partir de septiembre de 1970 y hasta marzo de 1977.

Un conocimiento elaborado en la mirada

La apertura del Museo de Arte Moderno de la UNAL²⁴ y la pronta vinculación de profesores e investigadores interesados en el desarrollo institucional de una política cultural para la universidad, favorecieron la aceleración del tránsito de la historia del arte de una etapa a otra. Si los cursos, charlas y tertulias habían delimitado un primer escenario, el surgimiento de contextos académicos fue donde el ejercicio de la disciplina ingresó plenamente en una extensa red de relaciones y de intercambios. Este nuevo escenario configuró la transición hacia la tercera etapa de institucionalización que propone Clark.

El surgimiento de espacios y contextos académicos, en nuestro caso, fue posterior al establecimiento de los cursos; como lo hemos visto, la existencia o denominación de cátedras o de actividades en estrecha relación con la historia del arte, no fue sino el umbral en el que permaneció muchos años la historia del arte sin acceso válido a la elaboración de un conocimiento propio. En este sentido, podemos afirmar que mientras permaneció como discurso tutelar de la formación artística, se limitó a la reproducción del canon estético heredado y forjado con la tradición cultural europea. La tercera etapa que se inicia en el contexto académico y dinamizada principalmente por el Museo de Arte, sus exposiciones, la configuración de una colección o incluso la adquisición e inclusión de piezas patrimoniales de la UNAL, creó un campo de investigación rico y amplió para un buen número de investigadores y de profesores.

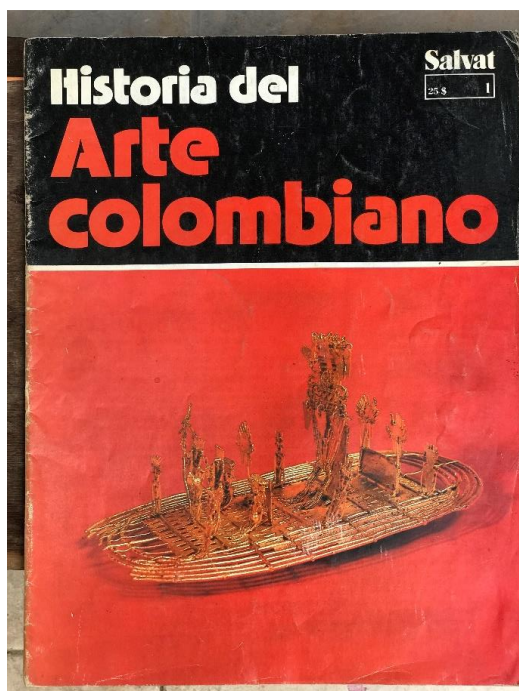


Fig. 3. Portada del fascículo de la *Enciclopedia Salvat de Historia del Arte Colombiano*. Fotografía tomada por María Soledad García Maidana. Colección de ejemplares reunidos por el fotógrafo Fernando Urbina durante la visita a su estudio fotográfico.

Las exposiciones de arte colombiano y latinoamericano, la coyuntura de lo “actual”, de la modernidad y de las tradiciones históricas que tejieron el perfil cultural de una nación convergen con diferentes intensidades en los espacios del Museo. Es cierto que una parte de estas actividades ya tenían cabida y desarrollo en el Museo Nacional de Colombia, y no se trata de eclipsar los procesos que allí se desarrollaron y que tuvieron igualmente efectos sobre la consolidación disciplinar; no obstante, el perfil del Museo de la Universidad llevaba la impronta no solo de la institución que lo albergaba sino la historia y los deseos de modernidad que Marta Traba le imprimió al proyecto desde sus orígenes.

La filosofía que fundamenta esta idea es la de que la universidad no sólo debe impartir la información correcta y el conocimiento adecuado a las diferentes disciplinas científicas, sociales y humanísticas, sino que debe proveer el respeto y el entusiasmo

en las generaciones jóvenes, por las formas superiores de la cultura. Este entusiasmo y este respeto no pueden penetrar profundamente en el espíritu del estudiantado más que a través de una convivencia real con dichas formas; que permita la visión permanente de obras de arte, la constante audición de conciertos, la asistencia regular a conferencias, ciclos y explicaciones de alto nivel acerca de la creación artística. Consideramos que esta inmersión en la cultura no es accesorio, sino fundamental. Y que el medio práctico para lograr tal propósito no es proponer a los estudiantes que salgan de la universidad y concurren al museo, sino instaurar el museo dentro del medio estudiantil.²⁵

En efecto, la reforma de 1965, conocida como Reforma Patiño,²⁶ no solo fue una reforma administrativa y financiera sino profundamente académica. La fusión de facultades y departamentos promovió toda una serie de desplazamientos conceptuales y disciplinares²⁷ entre campos de estudios, áreas de conocimiento, prácticas disciplinares y evidentemente, profesores. Algunos años antes y en consonancia con la efervescencia que provocó la propuesta cultural del Museo de Arte, un grupo de profesores de la Facultad de Ciencias Humanas y de la Facultad de Artes dieron otro impulso decisivo para el desarrollo de la historia del arte: la *Enciclopedia Salvat de Historia del Arte Colombiano*.²⁸ (Fig. 3) El profesor Eugenio Barney Cabrera lideró la dirección científica de la Enciclopedia y convocó, a su turno, a cada uno de los especialistas en las diferentes áreas que estructuraron la propuesta. Así, Germán Rubiano estableció un relato ameno, cercano a los lectores y al mismo tiempo basado en su conocimiento sobre los artistas colombianos del siglo XX. Por su parte, el profesor Francisco Gil Tovar se encargó de describir y señalar los valores estéticos y estilísticos del período colonial. El impacto de esta publicación no solo fue masivo sino extenso en el tiempo; la clase media trabajadora fue atesorando a través de las publicaciones de

venta a domicilio o de fascículos coleccionables un patrimonio cultural que heredaría a las siguientes generaciones: la enciclopedia Salvat de Historia del Arte Colombiano se ubicó en aquel anaquel familiar y cultural necesario. La estrategia de consumo cultural para que la clase media trabajadora de los años setenta se sintiera convocada por el producto implicaba ubicar la enciclopedia fuera del ámbito erudito o especializado. No se trataba de una guía para la observación o para el reconocimiento estilístico del arte, ni un catálogo de las obras o de la arquitectura como lo fueron otras publicaciones; la enciclopedia Salvat apostaba por una narrativa singular: nombrar el arte colombiano.²⁹ A diferencia del impacto que logró tener el *Manual de Historia de Colombia*³⁰ en el campo académico, la enciclopedia se ubicó un espacio de lectura y de conocimiento general sin especializar en ningún punto su discurso. La escritura amena, la profusión de imágenes en color, los pequeños recuadros con referencias bibliográficas para “ampliar” el conocimiento e incluso la estrategia de comercialización por fascículos, fueron algunas de las razones por las cuales la enciclopedia encontró un lugar en los hogares de Colombia. Con el paso del tiempo y a fuerza de circulación, la enciclopedia Salvat ingresó en la trayectoria historiográfica del arte colombiano.

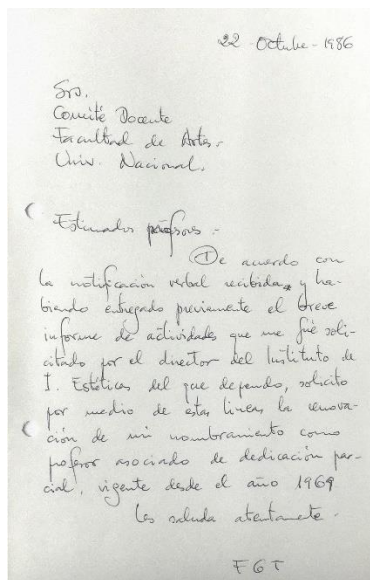


Fig. 4. Francisco Gil Tovar, carta dirigida al Comité Docente solicitando la renovación de su contrato, 22 de octubre de 1986, caja 24, folio 10, Archivo del Instituto de Investigaciones Estéticas - Archivo Central e Histórico de la Universidad Nacional de Colombia.

Las publicaciones de divulgación o del ámbito académico, los catálogos de exposición, las exposiciones mismas y el consumo cultural de un público más amplio, configuró el escenario propio para el desarrollo de la última fase de consolidación disciplinar. Un buen número de las investigaciones de los profesores se volcaron a comprender, caracterizar, valorar y catalogar la incipiente colección del museo; otras, hicieron lo propio con el legado de Roberto Pizano y sus piezas.³¹ Las exposiciones temporales fueron, a su vez, los escenarios ideales para la divulgación de cursos de extensión que con el paso del tiempo dieron origen a programas cortos de formación.³² De esta manera, las charlas abiertas al público, las pequeñas tertulias en torno a la obra o la vida de un artista, fueron formando un público interesado en el desarrollo académico de la historia del arte. El museo, finalmente, como espacio de encuentro, de debate y de discusión propició que los profesores del IIE encontraran en él un escenario dinámico y plural.



Fig. 5. Portada del número 11 de la revista *Escala/IIE* publicado en noviembre de 1986, dedicado a la obra de Feliza Bursztyn.

Durante la dirección del Museo, el profesor Germán Rubiano impulsó firmemente un programa titánico³³ de exposiciones de artistas colombianos y de América Latina; consolidó, igualmente, la colección de obras patrimoniales del museo³⁴ al incorporar para ello la importante colección de caligrafías y

grabados que el pintor Roberto Pizano había adquirido para la Escuela de Bellas Artes.³⁵ El programa de exposiciones de aquellos primeros seis años fue en sentido estricto una puesta en escena de la historia del arte. Carolina Chacón Bernal, en un artículo que aborda la historia del museo, nos ayuda a precisar lo siguiente:

En este primer año [1972] se hace “Road Show”, una muestra de arte conceptual auspiciada por el British Council, compuesta por fotografías y acompañada de un catálogo en el cual se encontraban trabajos de artistas como Richard Long, Ivor Abrams y Keith Arnatt; fue quizá la primera muestra de arte conceptual internacional que venía a Colombia. Durante este mismo año, se realizaron exposiciones como “Taller de Grabado” y “Taller de Pintura”, que se ejecutaron con el objetivo de vincular a los maestros de Bellas Artes al Museo. En 1973, se realiza “Nuevos Valores del Arte Colombiano”, en la que participaron los más jóvenes y talentosos dibujantes foto realistas del país: Saturnino Ramírez, Oscar Jaramillo, Ever Astudillo, Miguel Ángel Rojas, Armando Londoño, Félix Ángel y María de la Paz Jaramillo; “Artistas colombianos en São Paulo” y “Nuevas Adquisiciones del Museo” incluían obras de la colección permanente del Museo, y mantenían el interés por lo que sucedía en el momento. “Grabados Soviéticos” presentó, durante quince días, 26 grabados soviéticos cedidos por la Embajada de Rusia en Bogotá, dando continuidad a un programa de exposiciones internacional.³⁶

En 1974 y continuando con la cronología de Chacón, el Museo inauguró su nueva sede con la exposición de *Esculturas Clásicas y Arte Contemporáneo* donde algunas piezas de la colección Pizano dialogaban con obras de artistas colombianos contemporáneos como Beatriz González, Edgar Silva y Manuel Hernández. En ese mismo año se presentó la exposición “Grabados de Rembrandt” donde además se exhibió parte de las obras gráficas de la misma colección Pizano, y “Dibujos y grabados del Museo La Tertulia” trajo al Museo lo mejor de la colección del museo caleño.³⁷ Se buscaba que tanto los temas como los medios de la producción artística fueran

cobijados por la ambiciosa propuesta expositiva. Así, por ejemplo, la fotografía o los objetos escultóricos producto de los desplazamientos y experimentaciones de los artistas tuvieron amplia acogida en este espacio. La capacidad de experimentación material y conceptual de la producción artística local no parecía ser un riesgo para el entonces director del Museo:

En 1975, Rubiano invita a alumnos de la carrera de Artes a exponer en el Museo, una decisión osada, que se vio sustentada por la calidad de los artistas escogidos. La exposición de Antonio Barrera “Homenaje a Turner”, consistía en una serie de óleos y pasteles, mientras la exposición individual de Edgar Silva exhibía sus pinturas post-pop. Contrario a lo que se podría pensar, Rubiano no obtuvo ninguna crítica por el hecho de haber brindado un espacio a estudiantes en el Museo, y es evidencia de su apertura a nuevas propuestas de artistas emergentes en el país. Ese mismo año se llevaron a cabo las exposiciones “Dibujantes y Grabadores Colombianos” y “Academia y Figuración realista”.³⁸

Ni cursos generales ni formación del gusto artístico: elaboración de un conocimiento

Luego de numerosos intentos, solicitudes y reuniones que iniciaron en 1963,³⁹ el IIE, impulsado por la decisión del entonces decano de la Facultad de Artes, Arturo Robledo Ocampo, comenzó a funcionar en 1978.⁴⁰ Germán Rubiano abandonó la dirección del Museo para asumir la dirección del recién creado instituto; la propuesta académica y administrativa del profesor a lo largo de los siguientes tres años fue tan ambiciosa como aquel programa de exposiciones con el que inició su gestión frente al Museo. La oferta de cursos, el desarrollo de investigaciones y especialmente los proyectos editoriales que definió el IIE durante los primeros años fue configurando un perfil centrado en el arte colombiano y latinoamericano. Si la historia del arte en el seno de la Facultad de Artes, como lo hemos visto, cobijaba la formación disciplinar de arquitectos y artistas al

reproducir los cánones heredados, la creación del IIE propició la delimitación de un campo disciplinar específico y particular. Sin embargo, esta delimitación no fue inmediata ni directa. La vocación de este organismo desde su fundación misma estuvo marcada por dos ejes fundamentales: la docencia y la investigación; las publicaciones, el tercer eje, solo se consolidó de la mano de proyectos editoriales puntuales y con duraciones oscilantes.⁴¹ **(Fig. 6)**

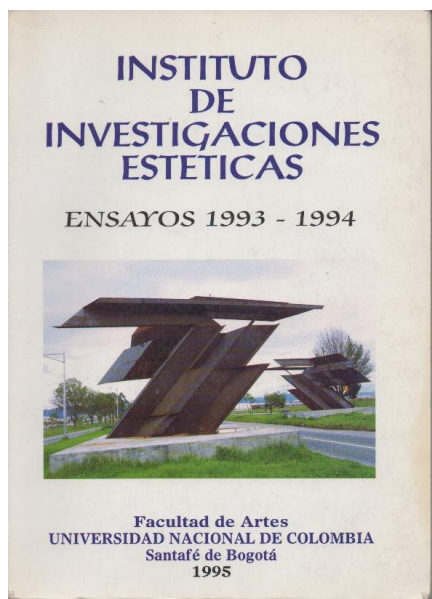


Fig. 6. Portada del número 1 de la revista *Ensayos* publicado en 1995.

La vieja dinámica disciplinar de las escuelas que exigía unos cursos de historia del arte para asegurar la “correcta” formación de artistas y arquitectos se mantuvo durante los primeros años de fundación del IIE. Así, por ejemplo, los cursos se orientaban de manera especial a cubrir aspectos panorámicos de la cultura occidental; en este sentido, podríamos afirmar incluso que se trataba más de cursos de cultura general que de historia del arte en particular. En un documento de 1977 previo a la fundación del IIE esta mirada generalista se encuentra detallada en la labor que asumen los profesores de la Sección de Historia en el Departamento de Planificación Urbana; en aquel documento podemos rastrear las marcas características para los cursos de historia y de la cultura en la Facultad:

Los distintos cursos que dicta la Sección pueden ser clasificados como pertenecientes al área de formación general; es decir, son materias que no están directa e inmediatamente comprometidas con la necesidad de calificación técnica que comporta la formación del estudiante de arquitectura. Responde a otro tipo de requerimientos: suministrar al estudiante una ubicación en su sociedad y en su tiempo, hacerle comprender la dimensión social e histórica de su profesión y, en último término, hacer de él, sujeto activo de la renovación de la vida nacional.

Germán Rubiano ya estaba vinculado en 1977 a la Sección de Historia junto con los profesores Alberto Corradine, Carlos Niño Murcia y Francisco Gil Tovar, **(Fig. 4)** entre otros. La Sección de Historia, adicionalmente, anunciaba un proyecto que tendría consecuencias directas sobre el desarrollo disciplinar para la historia del arte en el IIE: producción de material didáctico y fototeca. Ciertamente, la fototeca y la construcción de un acervo de imágenes, planos y documentación para la investigación y la docencia enlazan de manera insospechada los caminos remotos de Antonio María Bergman y la paciencia de coleccionista de documentos de Carlos Niño Murcia junto con la pasión por el detalle de Alberto Corradine. Heredero de las urgencias y discusiones en torno a la formación de arquitectos, artistas, músicos y diseñadores, el IIE continuaba a la sombra de los talleres y de las decisiones epistemológicas centrales que daban forma a la propia Facultad; así, el IIE ofrecía cursos de historia —sin el sustantivo “arte”— con un énfasis particular para arquitectura, artes plásticas, diseño industrial y música.

Desplazamientos disciplinares y nuevas preguntas

La consolidación disciplinar, como lo hemos descrito a lo largo de estas páginas, no es solo la instalación o la continuidad de cursos; se trata, por el contrario, de la articulación de una extensa red de operaciones escriturales (investigación y publicación principalmente),

afianzamiento de comunidades de pares (grupos de investigación, jurados calificadores, evaluadores, directores de tesis, etc.) de unos escenarios de visibilidad y de divulgación amplia (museos, exposiciones, publicaciones de carácter divulgativo) y, finalmente, la estabilización de un conjunto de prácticas, herramientas, temas y horizontes definidos según el interés de la comunidad. **(Fig. 5)** Michel De Certeau caracterizaba estos recorridos bajo la figura de la “operación historiográfica” en cuanto afirmaba que la definición disciplinar es al mismo tiempo “la ley de un grupo y la ley de una investigación científica”.⁴² La escritura, en este sentido, no es sino el efecto de un lugar de enunciación ya establecido. Es quizá por ello, que la historia del arte como disciplina sólo logra su consolidación (y reconocimiento) en el momento de la articulación de todos los elementos que conforman aquel lugar de enunciación singular que aquí hemos descrito.

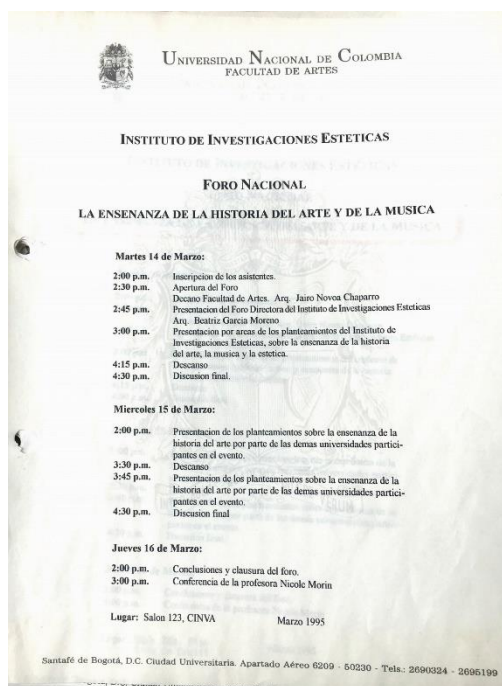


Fig. 7. Programa del Foro Nacional de Enseñanza de la historia del arte y de la música, marzo 1995, caja 12, folio 23, Archivo del Instituto de Investigaciones Estéticas - Archivo Central e Histórico de la Universidad Nacional de Colombia.

Las apuestas conceptuales, teóricas e incluso personales de los profesores que colaboraron en la institucionalización de la historia del arte, deben ser leídas a la luz de la relación que establecieron con la propia institución. No obstante, y más allá de las lecturas que podamos hacer, es necesario reconocer la

marginalidad misma de la práctica disciplinar; incluso allí donde se institucionalizó, la historia del arte no ocupó ni ocupa actualmente un lugar central en las disputas y avances del amplísimo campo artístico. Esta marginalidad o lateralidad en la vida institucional desde donde se erige su propia práctica puede ser leída como algo positivo. Contrariamente a las trayectorias de la historia del arte europea o anglosajona cuyas conquistas se fraguan desde mediados del siglo XVIII, la historia del arte en Colombia — e incluso en América Latina— describe otros intereses y otras prácticas en estrecho diálogo con la producción cultural y la academia. En efecto, el vínculo entre academia y contexto social no solo resultó fecundo sino que fue un lazo fundador para la elaboración del discurso de la historia del arte en Colombia. Como hemos visto, las exposiciones en el Museo de Arte de la Universidad Nacional, las charlas y conferencias abiertas al público sobre artistas y obras, los cursos de extensión, y más aún las publicaciones de carácter divulgativo y especializado, fueron tejiendo el puente necesario entre discurso disciplinar y medio social. **(Figs. 7 y 8)** La trayectoria de la historia del arte en la UNAL está, igualmente, marcada por figuras carismáticas que supieron acercarse al público, gestionar espacios culturales, escribir de manera informativa o investigativa y democratizar los accesos a la cultura; los nombres de los profesores y profesoras que gestaron esta trayectoria son numerosos y todos resuenan aún en los salones de clases, en las conferencias y recuentos a veces épicos de los pioneros, precursores y apasionados.

Los pioneros, precursores y apasionados de las primeras etapas de institucionalización construyeron su “ley de grupo y ley de investigación”⁴³ con las herramientas que pacientemente habían construido en un medio árido y distante. La figura del *connaisseur*, del amante del detalle, de la observación, del registro en directo y que a pulso logró forjar el perfil de los valores culturales tanto de la arquitectura como del arte, fue sin lugar a duda una gran guía en la delimitación y diferenciación de la historia del arte. El *connaisseur* arrebató el estudio de los objetos, de los edificios, monumentos y sitios patrimoniales de la investigación arqueológica y etnográfica para situarla en el diálogo abierto con la historia social, las técnicas y las

tradiciones nacionales. Por su parte, el historiador marcado por la tradición de la historia social y cultural diferenció y describió una práctica disciplinar en diálogo con la historia general, la filosofía y las ciencias humanas y situó la dupla objeto artístico-artistas en el centro de su reflexión. Estos dos enfoques pervivieron y dejaron marcas profundas para el desarrollo y configuración de las prácticas disciplinares: desde las salidas de campo como herramienta esencial hasta la catalogación y organización de una colección, una y otra figura dieron un decidido impulso al hacer específico de la historia del arte. Estos dos enfoques se fueron distanciando paulatinamente, produciendo en su tránsito una brecha metodológica y también epistemológica sobre el discurso y la práctica disciplinar.

ARTE Y CRÍTICA CONTEMPORÁNEOS
BERTA SICHEL
GERMAN RUBIANO
CARLOS JIMENEZ

AUDITORIO LEON DE GREIFF
23 de octubre de 1996
3:00 p.m.-7:00 p.m.

UNIVERSIDAD NACIONAL



ARQUITECTURA
1996-1996
F D
A E
C
U A
L R
T T
A E
D S
30 años

Fig. 8. Pieza promocional del evento *Arte y Crítica Contemporáneos*, 23 de octubre de 1996, caja 20, folio 30, Archivo del Instituto de Investigaciones Estéticas - Archivo Central e Histórico de la Universidad Nacional de Colombia.

El efecto palpable de esta escisión fue quizá la insistente atomización de cursos, líneas de investigación, proyectos y grupos de investigaciones y, finalmente, programas de posgrado que fueron perdiendo el diálogo y la vitalidad con la que surgieron y que han caracterizado esta última etapa de institucionalización. La puja y la tensión entre estos dos modelos tampoco son reprochables en cuanto a la institucionalización misma de la historia del arte, sino a su configuración como discurso. Se trata, sin más, de una discusión vertebral, dinámica y heredada de la tradición formalista y otra sociológica; en suma, se trata de evidenciar la distancia que separa un abordaje sobre la producción artística como referencia interior, autonomista del arte, versus una contextualización en diálogo con las referencias exteriores, heterónoma, pero que no se arriesga a interrogarse verdaderamente por los vínculos, las

relaciones y los propios límites. Los herederos de estos enfoques supieron reclamar la especificidad que había sido negociada en largas y laberínticas disputas de reconocimiento.

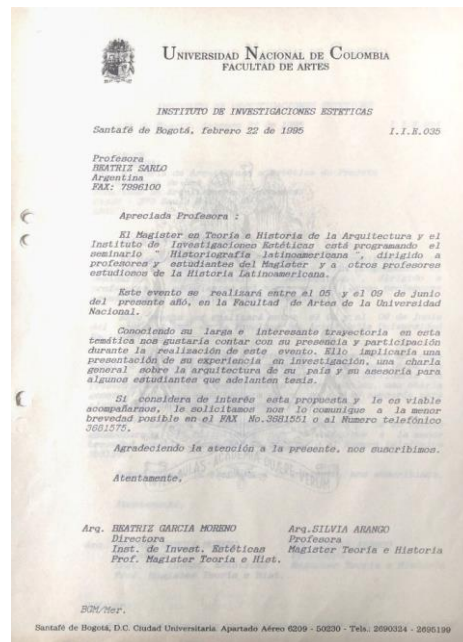


Fig. 9. Invitación de la Maestría en Historia y Teoría de la Arquitectura y el Instituto de Investigaciones Estéticas a la profesora Beatriz Sarlo para participar en el seminario *Historiografía latinoamericana*, 22 de febrero de 1995, caja 30, folio 22, Archivo del Instituto de Investigaciones Estéticas - Archivo Central e Histórico de la Universidad Nacional de Colombia.

A partir de la apertura de nuevos escenarios académicos⁴⁴ de interlocución como los programas de posgrado, los coloquios y otras actividades de intercambio, las dos figuras tutelares encarnadas por los pioneros fueron puestas en diálogo —y en discusión— con nuevas inquietudes. (**Fig. 9**) Las tradiciones francesa, alemana o italiana que durante buena parte de las etapas aquí descritas caracterizaron el recorrido de la historia del arte en la universidad, ahora entraban en contacto con toda una serie de referentes emergentes. La interdisciplinariedad que marcó buena parte de las discusiones de finales del siglo pasado, pero más aún el nuevo flujo de objetos producidos por las exposiciones y los circuitos de distribución del arte, agitaron los debates al final del siglo pasado y comienzos del XXI. Los museos y la multiplicación de exposiciones como nuevos dispositivos de escritura y revisión de la historia del arte, exigieron ampliar los límites de aquello que se había construido sobre el

horizonte tradicional del tándem: obra-artista. El espectador, los artefactos de exposición, los textos y los discursos curatoriales dinamizaron y complejizaron aquella antigua dupla estática.

Así, lejos de poder cerrar filas por una especificidad bien delimitada y en cortocircuito con los nuevos problemas, los caminos del IIE se abrieron. La historia material, lo simbólico, las poéticas, las narrativas heteróclitas, la gestión de espacios culturales, la museología, las visualidades de nuestro tiempo, lo global y lo decolonial junto con la estética contemporánea impidieron cualquier clausura de la disciplina. Muy por el contrario, si la historia del arte logró en algún momento su consolidación disciplinar a través del IIE, el conocimiento, aquella resistencia a la repetición, a la acumulación y a la misma regulación de las prácticas disciplinares, desplaza continuamente los bordes y territorios que se creían controlados. El conocimiento, aquella reunión amorosa de los solitarios en silencio, desata los tientos de la disciplina con preguntas y novedosos objetos; encuentra en el ejercicio dinámico de la repetición la semilla de su diferencia y reconfigura, finalmente, los territorios de las prácticas. La historia del arte es un ejercicio laborioso de escritura y un juego de proximidad táctil, visual y cultural de cuerpos y objetos desconocidos; la proximidad y el contacto animan el conocimiento. La historia del arte es inestable, quizá porque su propio objeto ya no se encuentra allí donde con esfuerzo el discurso disciplinar intentó localizarlo. Es claro, igualmente, que la misma trayectoria que aquí hemos descrito ha permitido elaborar enfoques, herramientas y una cierta especificidad aún inconclusa; ni el desarrollo disciplinar ni su inscripción institucional se dan de una vez para siempre. La historia del arte, tal como hoy buscamos desarrollarla, se desplaza frente a nuevas preguntas que abandonan los cánones, observa lo que irrumpe sorpresivamente y ha sabido despojarse de viejas etiquetas; así, arrastrada por el movimiento vertiginoso no ya hacia un pasado capturado por los estilos, las formas, las biografías o los períodos, la historia del arte mira hacia el pasado para agitar el tiempo presente.

Notas

¹ Entendemos aquí por profesionalización el proceso de segmentación, formalización y reconocimiento del campo profesional muy cercano a la institucionalización científica que estudia Terry Clark y que no coincide con la consolidación disciplinar, véase Terry Clark, “Les étapes de l’institutionnalisation scientifique”, *Revue internationale des sciences de l’information* XXIV, no. 4 (1972): 699-713. La noción de disciplina que empleamos, en cambio, es deudora de Michel Foucault; sobre su lectura en clave de gubernamentalidad y la llamada crisis de las disciplinas, véase Alfredo Sánchez Santiago, “La gubernamentalidad como poder a distancia: Foucault y la crisis de las disciplinas”, *Daimon Revista Internacional De Filosofía*, no. 76 (2019): 155-170. <http://dx.doi.org/10.6018/daimon/281801>, [diciembre 2020].

² Comenzando el siglo XXI se abrieron dos programas de pregrado en historia del arte en Colombia, uno en la Universidad de los Andes y otro en la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.

³ Las cinco etapas en el proceso de institucionalización de una disciplina, según Terry Clark son: 1) el investigador solitario; 2) las pequeñas organizaciones profesionales; 3) las cátedras académicas de especialistas; 4) los programas de formación superior; 5) la configuración de una amplia comunidad científica.

⁴ Terry Clark, “Les étapes...”.

⁵ Además del trabajo de William Vásquez, “Antecedentes De La Escuela Nacional De Bellas Artes De Colombia 1826-1886: De las Artes y Oficios a las Bellas Artes,” *Cuadernos De Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 9, no. 1 (2014): 35-67; hay un número de investigaciones que abordan los inicios de la formación artística a través de la Escuela Nacional de Bellas Artes en diferentes periodos, entre ellas: Rubén Darío Ladino Becerra, “Los primeros años de la Escuela Nacional de Bellas Artes” (Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana, 2015); Sergio Alejandro Ferro Peláez, “La Escuela Nacional de Bellas Artes 1920-1940: arte y conocimiento” (Tesis de pregrado, Universidad Nacional de Colombia, 2015); Miguel Antonio Huertas Sánchez, “La Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia y su fusión a la Universidad Nacional de Colombia (1886-1993). Discursos de cuatro momentos fundacionales” (Tesis doctoral, Universidad Nacional de Colombia, 2013). En otra dirección e iluminando significativamente la instantánea que aquí queremos elaborar, se encuentra la tesis de Paola Camargo-González, “A la sombra de los artistas. Apuntes para una historia sobre los comienzos de la enseñanza de la historia del arte en Colombia: Raimundo Rivas Escovar, profesor de Historia del Arte en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia (1928-1929)” (Tesis de maestría, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2012).

⁶ Sobre el proceso de consolidación disciplinar de la historia del arte en América Latina no encontramos una bibliografía abarcativa; sin embargo, a inicios del siglo XXI encontramos una serie de trabajos que comienzan a atender esta cuestión. Remitimos para el caso

colombiano al trabajo de Sofía Stella Arango Restrepo, “Comienzos de la enseñanza académica de las artes plásticas en Colombia”, *Historia y Sociedad*, n° 21 (2011): 147-172; Sara Fernández Gómez, “La consolidación del campo del arte en Colombia: influencias y transformaciones en el siglo XX”, *H-ART. Revista De Historia, Teoría y Crítica De Arte*, n° 19 (2025): 57-78. <https://doi.org/10.25025/hart19.2025.03>. En Argentina remitimos al trabajo de Carla Guillermina García, *Historia del Arte y Universidad. La experiencia del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas y la consolidación disciplinar de la historiografía artística en la Argentina (1946-1970)* (Buenos Aires: FADU-UBA, 2020); y a los trabajos reunidos en Berenice Gustavino, *La constitución de las disciplinas artísticas: formaciones e instituciones* (La Plata: Facultad de Artes, 2021).

⁷ Archivo Central Histórico de la Universidad Nacional de Colombia, Historia Laboral Antonio María Bergmann, 1970, folio 1.

⁸ Sobre el legado intelectual y aspectos biográficos de Bergmann véase Fernando Nieto Solórzano, “Antonio María Bergmann (1896-1977), las huellas del inmigrante, la voz del intelectual. Visión de una vida y una obra” (Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana, 2018). Para una aproximación sobre sus aportes a la institucionalización de la historia del arte véase Jaime Cortés Polanía y María Soledad García Maidana, “El dedo sobre la imagen: Antonio María Bergmann y la historia del arte en Colombia”, IIE - Universidad Nacional de Colombia (inédito, 2020).

⁹ María Soledad García Maidana, “El dedo sobre la imagen: procesos de formación disciplinar de la historia del arte”, (ponencia, 56° Congreso Internacional de Americanistas. Universidad de Salamanca, julio 2018).

¹⁰ Una de las investigaciones que rastrea la presencia de la historia del arte desde la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia es el trabajo de Miguel Huertas. En su tesis y de manera tangencial, la historia del arte es contenida a partir de los cursos dictados, los profesores vinculados a los cursos y un análisis de los efectos discursivos de la historia como instancia legitimadora de una cierta configuración del campo artístico en Colombia. Más allá de las ineludibles menciones que Huertas realiza al enunciado genérico de “historia del arte”, no es posible rastrear en su documento algún índice de especificidad disciplinar o la singularización de una práctica que no sea un efecto secundario o coral de unos intereses y tácticas propias del campo artístico; desde esta perspectiva, la historia del arte resulta ser un discurso efectivamente de legitimación de las operaciones de inclusión o exclusión del campo artístico. Es claro, por otra parte, que la tesis sostenida por Huertas tiene un objetivo diferente a la singularización disciplinar de la historia del arte y es quizá por ello que resulta llamativa la continua referencia a la función de la historia (del arte) sin que en la reflexión se resuelvan los contornos de esta práctica en la Escuela Nacional de

Bellas Artes o incluso ya en su tránsito y fusión en la UNAL Huertas Sánchez, "La Escuela Nacional..."

¹¹ Camargo-González, "A la sombra", 69.

¹² *Exposition de Peinture Moderne Française, Organisée a Bogotá sous les auspices de la Sociedad de Embellecimiento*; véase Camargo-González, "A la sombra", 57-60.

¹³ Rivas Escobar, Raimundo. Informe del Presidente de la Sociedad de Embellecimiento: enero de 1922 a diciembre de 1923 (Bogotá: Imprenta Municipal, 1924), 14, citado en Camargo-González, "A la sombra", 56.

¹⁴ "Un año después, el 5 de febrero de 1929 Rivas envía un comunicado a Roberto Pizano, Director de la Escuela, anunciando que debe ausentarse de la ciudad en cumplimiento de una misión diplomática a Washington y en consecuencia, renuncia a su cargo como docente de la misma institución" Camargo-González, "A la sombra", 42.

¹⁵ "En 1930, Arturo Jaramillo, Raimundo Rivas, Alberto Sánchez, Guillermo Uribe Holguín, Guillermo Herrera Carrizosa, Ricardo Gómez Campuzano y Daniel Samper Ortega solicitan a la Academia de San Fernando de Madrid la autorización para abrir una filial en Bogotá. Después de obtener respuesta positiva de Madrid, el 21 de abril de 1930 se crea la Academia filial de la Real de Bellas Artes de San Fernando en Bogotá, República de Colombia" Camargo-González, "A la sombra", 60.

¹⁶ La Escuela Vásquez (1873), la Escuela Gutiérrez (1881), la Escuela de Grabado (1880), la Academia Guarín de Música (1882), la Academia Nacional de Bellas Artes (1882) y la Escuela de Arquitectura (1880); pese a no ofertar titulación e iniciar fuera del sistema universitario, fueron base y fundamento para la conformación de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia, véase Vásquez, "Antecedentes De La Escuela", 51.

¹⁷ Archivo General de la Nación. Ministerio de Educación Nacional. Educación vocacional Informes.

¹⁸ Paola Camargo nos permite trazar el alcance de esta ausencia documental para delinear los orígenes de la enseñanza de la historia del arte cuando se pregunta: "¿Cómo reconstruir lo que se enseñaba en las clases de Historia del Arte en esas primeras décadas? Los documentos permiten establecer que a partir de 1905 las clases de Historia del Arte serían dadas ad honorem por el rector de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia; es decir, los primeros profesores de historia del Arte del país fueron los artistas que dirigieron la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia y quienes sin recibir dinero adicional a su salario de directores, asumieron una nueva carga académica, la de la historia del arte", Camargo-González, "A la sombra", 38. Por otra parte, en Ferro Peláez, "La Escuela Nacional", 69-70, podemos rastrear cómo a través del proyecto de Roberto Pizano al frente de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia, las charlas culturales abiertas a la comunidad configuraron un primer escenario de instrucción y de sensibilización sobre la estética y la historia del arte.

¹⁹ La lectura en voz alta fue durante mucho tiempo uno de los ejes fundamentales en la historia institucional de la universidad; en efecto, la figura del catedrático se funda en el ejercicio medieval de la lectura en voz alta, usualmente, de sus propios textos. La *lectio* era una de las estrategias de enseñanza que aseguraba, en diferentes niveles, la transmisión de un conocimiento tanto por la transcripción del auditorio del texto leído, como por la alfabetización que suponía la correcta utilización de la lengua y del léxico.

²⁰ La publicación *Iniciación de una guía del arte colombiano* de 1934, fue un claro intento por articular un conocimiento sobre el arte nacional. Como modelo enciclopédico de notación de monumentos, esculturas de bulto, pinturas y retratos en iglesias y lugares de culto, su continuidad fue extensa en trabajos posteriores donde la recolección, identificación y asignación de autoría perfilaron una de las primeras prácticas del discurso del *connaisseur* que seleccionaba y clasificaba el acervo artístico y patrimonial de una nación.

²¹ Michela Passini, *L'oeil et l'archive: une histoire de l'histoire de l'art* (La Découverte, 2017).

²² En Colombia el diálogo disciplinar de la historia del arte se pudo consolidar a partir de las colecciones, las exposiciones y los salones nacionales, es decir, los museos jugaron un rol fundamental para impulsar y ampliar las prácticas de la disciplina más allá de los cursos y salones de clases. Para ampliar sobre esta relación ver Charles Werner Haxthausen, *The Two Art Histories: The Museum and the University*, (Sterling & Francis Clark Art Institute, 2002); María José Herrera (coord.), *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano*, (ArteXArte, 2015); María José Herrera y Andrea Giunta (coord.), *Exposiciones de arte argentino, 1956-2006: la confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia* (Asociación Amigos Museo Nacional de Bellas Artes, 2009).

²³ Acuerdo n° 68 del 26 de agosto de 1970.

²⁴ Nombre original del Museo; posteriormente y a la luz de los desplazamientos políticos de los que fue objeto Marta Traba en la misma UNAL y de la puesta en marcha del Museo de Arte Moderno por fuera del campus, el nombre fue simplificado y la referencia a lo moderno como enclave temporal y estilístico se suprimió.

²⁵ Marta Traba, *Proyecto presentado por Marta Traba al Rector José Félix Patiño*, (Archivos del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, 1965).

²⁶ La reforma del rector José Félix Patiño (Acuerdo 59 del CSU, 1965) reorganizó la Universidad Nacional en facultades y departamentos, instituyó el ciclo de estudios generales e incorporó por primera vez la investigación como misión universitaria, junto a la docencia y la extensión. En ese marco se fusionaron el Conservatorio, Bellas Artes y Arquitectura y se creó la Facultad de Filosofía y Ciencias Humanas (1966), con su Departamento de Historia; el mismo impulso a la investigación habilitó, poco después, la creación del Museo de Arte y del IIE.

²⁷ Mauricio Archila, “El Movimiento Estudiantil en Colombia, una mirada histórica”, *OSAL. Observatorio Social de América Latina*, n° 31 (2012): 71-104. <https://bibliotecarepositorio.clacso.edu.ar/bitstream/C/LACSO/13889/1/OSAL31.pdf>

²⁸ La Enciclopedia Salvat de Historia del Arte Colombiano ha sido objeto de estudio durante los últimos cinco años del grupo de investigación Mónada; producto de ello son los artículos y publicaciones: María Soledad García, “Hojea y mirar: la historia del arte leída”, en *XXI Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado: el arte, el museo y sus historias* (Museo Nacional de Colombia, 2017), 77-102; María Soledad García, “La enciclopedia como proyecto editorial de expansión cultural: la Editorial Salvat en América Latina”, IIE - Universidad Nacional de Colombia (inédito, 2017); María Sué Pérez Herrera y María Soledad García, “Estrategias visuales de divulgación y promoción: la publicidad de la Editorial Salvat en Colombia”, IIE - Universidad Nacional de Colombia (inédito, 2017).

²⁹ Para reforzar la proximidad del arte colombiano con el público lector, la Editorial Salvat apoyó la organización de tres exposiciones en simultáneo con el lanzamiento de los fascículos. Sobre esta estrategia véase García, “Hojea y mirar”, 77-102.

³⁰ Jaime Jaramillo Uribe, *Manual de historia de Colombia*, vol. 3 (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1979).

³¹ Marta Fajardo de Rueda, “La Colección Pizano”, *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, no. 12 (1984), 171-177.

³² Por ejemplo, el diplomado de Arte Moderno y Contemporáneo.

³³ “El Museo inició exposiciones en el año 1972 sin presupuesto”, refiere Rubiano citado por Carolina Chacón, “Museo de Arte de la Universidad Nacional: orígenes y transiciones”, *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte II*, no. 2 (2008): 174.

³⁴ “En la gestión de Rubiano se destaca el interés por la consecución de obras de arte: el archivo del Museo reseña 222 obras de arte colombiano del siglo XX, que fueron recopiladas por Rubiano durante su dirección, así como la incorporación de la colección de yesos y grabados clásicos donada a la Escuela de Bellas Artes por Roberto Pizano en 1929”, Chacón, “Museo de Arte”, 181.

³⁵ Véase Marta Fajardo de Rueda, “Documentos para la historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes 1800-1886”, en *La Universidad Nacional en el siglo XIX. Documentos para su historia. Escuela de Artes y Oficios. Escuela Nacional de Bellas Artes* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004), 19-45; Michelle Evans Restrepo, “El patrimonio artístico de la Universidad

Nacional de Colombia en sus copias: el caso de la Colección Pizano”, *Artes La Revista*, no. 16 (2017): 214-232.

³⁶ Chacón, “Museo de Arte”, 179.

³⁷ Chacón, “Museo de Arte”, 179.

³⁸ Chacón, “Museo de Arte”, 181.

³⁹ Alberto Corradine Angulo, “Orígenes del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia”, *Ensayos: historia y teoría del arte*, no. 5 (1998), 325-332.

⁴⁰ Acuerdo n° 95 del 4 de agosto de 1978.

⁴¹ El proyecto editorial de la revista *Ensayos* se consolidó tardíamente en 1995 y la dinámica de promoción y divulgación del IIE fue esporádica. El antecedente más significativo de *Ensayos* fue la publicación de capítulos monográficos sobre la vida de artistas, arquitectos y músicos editados en la década de 1980 por el IIE y la Editorial Escala.

⁴² Michel De Certeau, *La escritura de la historia* (México: Universidad Iberoamericana, 1993), 20.

⁴³ De Certeau, *La escritura de la historia*.

⁴⁴ La última etapa de institucionalización amplió considerablemente el escenario de diálogo, las redes intelectuales, las plataformas de intercambio entre investigadores y las prácticas propias de la disciplina. La creación de nuevos programas de especialización, maestría e incluso de pregrado en otras universidades colombianas, pero también el intercambio más dinámico entre investigadores y profesores de diferentes áreas y campos de conocimiento al interior de la universidad y con otras instituciones, alimentó y complejizó la escena institucional.

Cómo citar correctamente el presente artículo?

María Soledad, García Maidana; “Los pasos tras las huellas: genealogía de la historia del arte en la Universidad Nacional de Colombia”, En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte* (CAIA). N° 28 | Segundo semestre 2026, pp. 61-76.

Recepción: 18 de enero del 2026

Aceptación: 30 de junio 2026