



H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte
ISSN: 2539-2263
ISSN: 2590-9126
revistahart@uniandes.edu.co
Universidad de Los Andes
Colombia

Serna, Julián
De Colombie avec amour: Arte colombiano en su paso por París durante el siglo xix
H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte, núm. 7, 2020, Julio-Noviembre, pp. 251-288
Universidad de Los Andes
Colombia

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=607764906011>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

DE COLOMBIE AVEC AMOUR: ARTE COLOMBIANO EN SU PASO POR PARÍS DURANTE EL SIGLO XIX

From *Colombie avec amour*: Colombian Art Through Paris
During the 19th Century

De *Colombie avec amour*: arte colombiana no seu passo
por Paris no século XIX

Reception date: June 27, 2019. Acceptance date: November 15, 2019. Modification date: November 30, 2019
DOI: <https://doi.org/10.25025/hart07.2020.12>

JULIÁN SERNA

Candidato al doctorado de Historia del Arte y Arquitectura de la Universidad de Boston. Su investigación se enfoca en Arte Latinoamericano con énfasis en el siglo XIX y XX. Actualmente está trabajando en la relación entre las Academias de arte francesas y la emergencia de las Academias oficiales en Latinoamérica entre 1870 y 1900.

El presente documento forma parte de la investigación doctoral "Haciendo Patria. Latin American Artists in the Académie Julian of Paris (1867-1907)". Esa disertación está siendo producida en el Departamento de Historia del Arte y la Arquitectura de la Universidad de Boston.

RESUMEN:

El presente texto estudia la circulación internacional de las artes plásticas de Colombia enfocándose en la presencia de obras y artistas en París durante el siglo XIX. Este movimiento hacia afuera de las fronteras del naciente país forma parte de las tareas de promoción nacional que los viajeros colombianos van tomando por cuenta propia ante la ausencia de una política oficial que haga figurar internacionalmente a la República. Aquí se hace un seguimiento cronológico de la relación que estos agentes establecieron con Francia por medio del contraste entre el primer esfuerzo por hacer conocer las pinturas coloniales de Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos (1835) y los viajes a París de Alberto Urdaneta (1877-1881) y de Epifanio Garay (1882-1887).

PALABRAS CLAVE:

Diplomacia cultural, academia de bellas artes, academicismo, arte colonial, Salón de Artistas Franceses, viajes transatlánticos.

Cita:

Serna Julián "De *Colombie avec amour*: Arte colombiano en su paso por París durante el siglo XIX". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, nº 7 (2020): 249-286. <https://doi.org/10.25025/hart07.2020.12>

ABSTRACT:

This text examines the international circulation of visual arts produced in Colombia, focusing on the presence of works and artists in Paris during the 19th century. This movement outside of the frontiers of the emerging country is part of the efforts in national promotion that Colombian travelers assumed on their own due to the absence of an official policy aimed at constructing an image of Colombia abroad. Here, we outline a chronological narrative of the relation that these agents established with France through the contrast between the journey to Paris of artworks by the colonial artist Gregorio Vásquez (1835), with the visits to this same city by Alberto Urdaneta (1887-1881) and Epifanio Garay (1882-1887).

KEYWORDS:

Cultural diplomacy, fine arts academy, academicism, colonial art, Salon of French artists, transatlantic journeys.

RESUMO:

Este artigo estuda a circulação internacional das artes plásticas da Colômbia, com ênfase na presença de obras e de artistas em Paris no século XIX. O mover-se para fora do país em formação faz parte das tarefas de promoção nacional que os viajantes colombianos tomam como responsabilidade própria, pela ausência de uma política oficial de representação da república no âmbito internacional. O artigo faz um rastreamento cronológico da relação que os viajantes estabeleceram com a França contrastando o primeiro esforço feito para apresentar as pinturas coloniais de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1835) e as viagens de Alberto Urdaneta (1877-1881) e Epifanio Garay (1882-1887) à Paris.

PALAVRAS CHAVE:

diplomacia cultural, academia de belas artes, academicismo, arte colonial, Salão de Artistas Franceses, viagens transatlânticas.

Luego de trabajar por más de diez años como servidor público en el naciente gobierno de la Nueva Granada Rufino Cuervo partió a Europa en 1835. En un gesto verdaderamente patriótico decidió, junto con su compañero de viaje Ignacio Gutiérrez Vergara, admitir el encargo de parte de las autoridades eclesiásticas de llevar de Bogotá a Europa ocho pinturas de Gregorio Vásquez que eran propiedad de los patronos de la Iglesia del Sagrario en el centro de la ciudad.¹ Para este momento, luego de la reconstrucción total de la catedral de Bogotá a principios de siglo, dos terremotos (en 1821 y 1827) habían dañado la estructura del complejo arquitectónico en la plaza central de la ciudad. Ante la urgencia de reparar la iglesia en un entorno con serios problemas económicos se decidió realizar la venta de algunos trabajos del artista neogranadino que Alexander von Humboldt en su visita a Bogotá (en 1802) había destacado por su excepcional talento.²

Con el propósito de buscar un comprador para las obras de Vásquez, Gutiérrez Vergara y Cuervo asumieron el notable esfuerzo de transportar en un viaje de más de cuatro meses las piezas desde el altiplano cundiboyacense hasta París. Para tener una noción de lo que implicaba trasladar esta preciada carga, los hijos de Cuervo en su biografía anotan que al emprender un viaje de esta naturaleza “hasta los de alma mejor templada al despedirse de los suyos dejaban deslizar una lágrima, en la que estaban simbolizados los peligros que los aguardaban”.³

Este viaje tenía un itinerario complejo, y en gran parte lo realizaba como parte de una caravana de viajeros. De Bogotá a Honda, en un viaje de cinco días, se bajaba de la cordillera oriental por precarios caminos: las cuatro obras pequeñas viajarían a lomo de mula y un equipo de cargueros humanos llevaría las piezas de gran tamaño. De Honda a Cartagena la carga se embarcaría en un champán (una artesanal balsa de madera conducida por un equipo de remeros) que por un mes llevaría a los pasajeros y su estimada carga a lo largo del río Magdalena.⁴ Ya en Cartagena el viaje transatlántico tomaría más de dos meses en un buque de vela con dirección a Marsella. En el viaje se atravesó el estrecho de Gibraltar y, antes de llegar a puerto, el mar enfurecido desvió al barco a Génova (Italia). Luego de 115 días de haber salido de Bogotá las autoridades de salubridad italianas obligaron al grupo a pasar 14 días de cuarentena. Finalmente, Cuervo y Gutiérrez Vergara se apartaron del grupo de viajeros y partieron con las pinturas hacia París en un coche particular.⁵

Más que un esfuerzo comercial para un país que tan solo hace diez años había nacido como un territorio independiente, llevar las pinturas de Gregorio Vásquez a París reflejaba en el fondo un esfuerzo de carácter diplomático. Al respecto, los biógrafos del político recalcan la importancia de este episodio por “el empeño que [Cuervo] tomó por hacer conocer en Europa las pinturas de nuestro paisano Vásquez”.⁶ Sin proponérselo, con este viaje Rufino Cuervo e Ignacio

1. En la biografía de Ignacio Gutiérrez Vergara se especifica que los conjuntos de obras pertenecían a sus tíos y que eran cuatro grandes y cuatro pequeñas. Ver: Gabriel Giraldo Jaramillo, “Dos opiniones sobre Gregorio Vásquez”, en *Notas y documentos sobre el arte en Colombia* (Bogotá: Editorial ABC, 1954), 109-113.

2. Ver: Olga Isabel Acosta, “Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Reflexiones sobre la construcción de un mito”, en *América: Cultura visual y relaciones artísticas*, editado por Rafael López Guzmán et al. (Granada: Universidad de Granada, 2015), 6.

3. Ángel Cuervo y José Rufino Cuervo, *Vida de Rufino Cuervo y noticia de su época* (París: A. Roger y F. Chernoviz, 1892), 235.

4. Según David Bushnell, a principios del siglo XIX este viaje tomaba en promedio 4 meses. Con la implementación de la navegación a vapor y los *steamships* transatlánticos a finales de siglo se redujo a 4 semanas. Ver: David Bushnell, *Colombia, una nación a pesar de sí misma* (Bogotá: Editorial Planeta, 2003), 91.

5. Cuervo y Cuervo, *Vida de Rufino Cuervo*, 234-241.

6. Cuervo y Cuervo, *Vida de Rufino Cuervo*, 244.

Gutiérrez Vergara inauguraron la diplomacia cultural colombiana. A través de estas obras la Nueva Granada comenzaba a utilizar uno de sus legados culturales como un recurso para cultivar las relaciones con Europa Occidental y moldear así las percepciones, la credibilidad y la legitimidad del naciente país.⁷

La utilización de las artes como herramienta diplomática era una práctica plenamente establecida desde el siglo XVI entre las cortes europeas y asiáticas, orientada a construir la economía simbólica de una comunidad política global por medio de regalos como forma de establecer un régimen de reciprocidad.⁸ Marcel Mauss describía la herramienta de regalar obras de arte y objetos suntuosos como una manera de instaurar una red de obligaciones mutuas por medio de una lógica de servicios y contra servicios.⁹ Este mecanismo destinado a establecer un tipo de cohesión entre representantes de distintas comunidades se fue complejizando y, a medida que este diálogo avanzaba, la diplomacia se transformaba en una gestión de los recursos que tuviera alguna de las partes para encaminar las percepciones y acciones de la otra, valiéndose a veces de medios de coerción (*hard power*), a veces de medios de atracción y persuasión (*soft power*).¹⁰ En este sentido, la diplomacia cultural forma parte del segundo grupo de recursos disponibles en donde una comunidad instrumentaliza la circulación de las prácticas culturales fuera de sus fronteras como una forma de comunicación directa con los miembros de otra comunidad con el fin de divulgar los valores e intereses asociados a una agenda oficial.¹¹

En el caso de Latinoamérica en el siglo XIX estos medios blandos de diplomacia constituyeron una de las maneras privilegiadas de insertarse en la economía simbólica de una comunidad política global. Ante la necesidad de incluirse en una dinámica forjada siglos antes del nacimiento de estas repúblicas, la agenda que principalmente se buscaba era la obtención del reconocimiento. En primer lugar, el reconocimiento de su existencia como un país independiente y, en segundo lugar, el reconocimiento de una paridad en términos culturales por parte de los países industrializados a través de muestras de alta cultura asociada a la tradición estética europea.

Según dicta el derecho internacional público el acto de reconocer al otro implica su confirmación y aceptación como una entidad equivalente dentro de la comunidad internacional. Ante la ausencia de un ente supranacional con autoridad para determinar si una colectividad constituye un estado, la valoración para decretar si una entidad territorial debe ser admitida dentro de la comunidad de naciones la realiza un estado previamente reconocido.¹² Lo anterior constituye una aplicación práctica de la noción hegeliana de reconocimiento intersubjetivo, donde el individuo se convierte en sujeto en la medida en que sea identificado por el otro. Por medio del reconocimiento de su identidad se le otorga el derecho de hacer peticiones legítimas como parte de una comunidad que lo registre como sujeto.¹³

7. Naren Chitty, "Soft Power, Civic Virtue, and World Politics", en *The Routledge Handbook of Soft Power*, editado por Naren Chitty (London: Routledge, 2016), 9-36.

8. Zoltán Biedermann, Anne Gerritsen y Giorgio Riello, "Introduction", en *Global Gifts: The Material Culture of Diplomacy in Early Modern Eurasia*, editado por Zoltán Biedermann et al. (Cambridge: Cambridge University Press, 2017), 1-33.

9. Marcel Mauss, *The Gift. The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies* (Londres y Nueva York: Routledge, 2002).

10. Joseph S. Nye Jr., *The Future of Power* (Nueva York: Public Affairs, 2011).

11. Craig Hayden, *The Rhetoric of Soft Power: Public Diplomacy in Global Contexts* (Nueva York: Lexington Books, 2011).

12. John Dugard y David Raič, "The Role of Recognition in the Law and Practice of Secession", en *Secession. International Law Perspectives*, editado por Marcelo G. Kohen (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 96.

13. Axel Honneth, *La lucha por el reconocimiento. Por una gramática de los conflictos sociales*, traducción de Manuel Ballester (Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1997).

El presente texto se propone hacer seguimiento a estos esfuerzos encaminados al reconocimiento internacional de Colombia durante el siglo XIX. Para ello se indagará en las actividades más notables de la diplomacia cultural del país que por medio de las artes plásticas se realizaron en Francia, contrastando este primer esfuerzo de Cuervo y Gutiérrez Vergara con los viajes a París de Alberto Urdaneta en 1877 y de Epifanio Garay en 1882. Este movimiento hacia afuera de las fronteras del naciente país forma parte de las tareas de promoción nacional que los viajeros colombianos fueron asumiendo por cuenta propia ante la ausencia de una política oficial que hiciera figurar internacionalmente al país. En estos casos los impulsos estaban encaminados a alcanzar el reconocimiento colombiano como parte del conjunto de “países civilizados”, esto es, las naciones comprometidas cultural y financieramente con el capitalismo decimonónico. Después que la Gran Colombia hubiera sido reconocida internacionalmente desde finales de 1820¹⁴ estas acciones estaban orientadas a alcanzar un segundo nivel de afirmación para que al país se le viera como parte de las repúblicas que lentamente se estaban sincronizando con la narrativa teleológica del progreso que en este momento estaba siendo definida por Francia e Inglaterra.¹⁵

Como lo describe Jens Streckert, los intelectuales latinoamericanos residentes en París mantuvieron una relación platónica con Francia al encontrar que su atracción por esta potencia cultural no era correspondida con algún tipo de interés por sus países en el otro lado del Atlántico.¹⁶ Al confrontar la indiferencia generalizada en el campo cultural gálico, estos letrados colombianos capitalizaron su paso por París como una plataforma para afianzar la legitimidad cultural de su práctica ante sus compatriotas que seguían atentamente estas actividades desde Bogotá. Es así que este escrito está basado principalmente en fuentes impresas colombianas, lo que denota el hecho de que estos esfuerzos fueron mucho más importantes en el país de origen de lo que alguna vez fueron en Europa.

FRACASO = ÉCHEC

Este primer intento de Cuervo y Gutiérrez Guevara fue luego recordado en Colombia por su fracaso. Después de la gran inversión de transportar estas pinturas de Vásquez hasta París, su recepción resultó una verdadera sorpresa. A pesar de que estas pinturas eran tan apreciadas por los habitantes de la Nueva Granada no contaron con una recepción equivalente por parte de los museos, merchantes de arte y artistas europeos a quienes se las ofrecieron. De hecho, no encontraron comprador en Europa y, al momento de regresar, Gutiérrez Vergara las dejó en Londres al cuidado del señor Allsopp y de Rafael Ayala, hasta que finalmente las obras terminaron por regresar a Bogotá, diez años después.¹⁷ Sobre el fracaso de esta empresa se observa en la biografía de Rufino Cuervo:

14. Ver: Gloria Inés Ospina, “La política internacional de la Gran Colombia: sus negociaciones con España”. *Quinto Centenario* 14 (1988): 119-166.

15. Stuart Hall, “The West and the Rest: Discourse and Power”, en *Formations of Modernity* (Cambridge: Polity Press, 1992), 185-227.

16. Jens Streckert, *París, capital de América Latina. Latinoamericanos en la Ciudad Luz durante la Tercera República (1870-1940)* (Madrid: Universo de Letras, 2019).

17. Giraldo Jaramillo, “Dos opiniones”, 111.

Desgraciadamente la opinión que tenemos de Vásquez es en extremo exagerada. El mérito de nuestro pintor es relativo: grande para nosotros, si se ve la época y el teatro en que trabajó, pero pequeño, insignificante, al lado de los maestros inmortales.¹⁸

El rechazo de las pinturas de Vásquez en París causó en Colombia una discusión sobre la importancia del pintor colonial que a lo largo del tiempo se tornó en un conflicto entre la honra familiar de los Cuervo y el orgullo de la élite letrada del naciente país. Los hijos de Cuervo insistieron en defender la apreciación que se tenía de Vásquez en Europa como algo generalizado (y llevaron incluso a París otras obras del artista que formaban parte de la colección de su familiar, entre ellas *La huida de Egipto*, para que expertos del Museo del Louvre corroboraran esta evaluación¹⁹), lo que les merecería la acusación de anti-patriotismo por parte de quienes se proponían defender el valor del trabajo del artista para la historia del arte occidental.²⁰

La defensa del legado de Vásquez fue liderada por el intelectual conservador José Manuel Groot en un texto sobre la vida del artista cuyas ideas fueron luego replicadas en varios escritos durante el siglo XIX.²¹ (Img. 1) Este texto biográfico, publicado en 1859, busca afirmar el valor de Vásquez dentro del canon occidental. Según Groot, esta biografía fue en parte concebida como respuesta a que “han objetado algunos que habiendo llevado a Francia el Dr. Rufino Cuervo unos cuadros de este pintor no fueron apreciados en París por las personas que los vieron”.²² Es por ello que Groot enfatiza la genialidad de Vásquez argumentando que, en un ambiente aislado como lo era la Bogotá colonial, “adivinó las reglas del arte, que en verdad no pudo aprender de un maestro que no pasaba de un artista rutinario”.²³ Más allá de esto, la publicación de este texto se propone restaurar la legitimidad del artista colonial ante la élite letrada de la Nueva Granada, al acudir a varios mecanismos retóricos que buscan mantener la posición de Vásquez como el puente que conecta a la cultural local con el viejo continente. En primer lugar, basa el texto en anécdotas tomadas directamente del trabajo de Giorgio Vasari como forma de legitimación del pintor dentro de la tradición europea.²⁴ Adicionalmente, se intenta contradecir a Cuervo por medio de una colección de testimonios de visitantes europeos que a su paso por Bogotá se impresionaron con las pinturas de Vásquez, como Alexander von Humboldt, el Barón Gros (ministro francés) o el Sr. Mare (vicecónsul inglés).

La enérgica reacción por parte de los intelectuales colombianos ante la experiencia de Rufino Cuervo en París tiene que ver con el hecho de que para este momento Vásquez era atesorado entre los letrados bogotanos por ser “un artista célebre cuando tan escasos han sido nuestros progresos en las bellas artes”.²⁵ Así, a las obras llevadas a París no se les veía como simples objetos suntuosos con un

18. Cuervo y Cuervo, *Vida de Rufino Cuervo*, 244-245.

19. Moreli (Ángel Cuervo), *Conversación artística* (París: Imprentas Reunidas, 1887), 118. La huida de Egipto figura en el inventario de pertenencias del matrimonio de Rufino Cuervo y Ma. Francisca Uriarri. En 1882 los hijos de este matrimonio trasladan su residencia de manera definitiva a París y entre su equipaje traen esta obra de Vásquez junto con Niño de la espina, del mismo autor. Antes de morir Ángel estipula en su testamento que estas obras regresen al país para la colección del Museo Nacional de Colombia, deseo que cumple su hermano haciendo llegar las piezas en 1898. En 1903 estas obras pasarán a ser conservadas por la Escuela de Bellas Artes durante los siguientes veinte años, antes de regresar al Museo Nacional. Finalmente, en 1942 estas obras pasarán definitivamente a la colección del Museo de Arte Colonial. Ver: Olga Acosta, *De vuelta a casa. Los Vásquez de los Cuervo*. Guía 17, Exposición temporal (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2020).

20. José Caicedo Rojas, *Recuerdos y apuntamientos. Cartas misceláneas* (Bogotá: Imprenta Antonio M. Silvestre, 1891), 70.

21. Ver: Armando Montoya y Alba Cecilia Gutiérrez, *Vásquez Ceballos y la crítica de arte en Colombia* (Medellín: Universidad de Antioquia, 2008).

22. José Manuel Groot, *Noticia biográfica de Gregorio Vásquez Arce y Ceballos* (Bogotá: Imprenta Francisco Torres Amaya, 1859), 18.

23. Groot, *Noticia biográfica*, 65.

24. Yobenj Chicanga-Bayona y Juan Camilo Rojas, “El príncipe del arte nacional: Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos interpretado por el siglo XIX”. *Historia crítica* 52 (2014): 209.

25. Groot, *Noticia biográfica*, 1.



Imagen 1. Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. *La Huida de Egipto*, siglo XVII. Museo de Arte Colonial, registro 072. Óleo sobre tela. 113 × 142 cm. Donación de Ángel Cuervo.

determinado valor de cambio, sino como la manifestación tangible de un pasado que comenzaba a entenderse como un capital compartido entre los ciudadanos de la naciente república. Esta conciencia patrimonial es algo propio del espíritu republicano, en donde estas pinturas religiosas se dislocaban del contexto religioso para encontrar su valor como parte de una historia cultural en la que Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos entraba a ser parte de una genealogía de personajes ilustres que habían nacido en la Nueva Granda.²⁶

Con las pinturas de Vásquez se comenzaba a cimentar un relato de la historia del arte nacional²⁷ que legitimaba una noción de alta cultura asociada con la

26. Dominique Poulot, "Revolutionary 'Vandalism' and the Birth of the Museum: The Effects of a Representation of Modern Cultural Terror", en *Art in Museums*, editado por Susan Pierce (Londres y Atlantic Highlands: Athlone, 1995), 192-214.

27. Acosta, "Reflexiones sobre la construcción de un mito", 10.

descendencia europea de las élites criollas que mantenían los privilegios heredados desde el sistema de castas colonial.²⁸ Es por ello que para los letrados colombianos resultaba de particular importancia que este artista contara con la validación del otro lado del Atlántico. No tanto para establecer un mercado de pinturas coloniales en Europa, sino porque al interior del país esta aprobación serviría para consolidar un capital simbólico basado en la herencia europea. Siguiendo a Walter Mignolo, podemos decir que esta defensa de la importancia de Vásquez es parte de una estrategia política en donde el poder cambió de manos, pero la matriz de la colonialidad, que soportaba el sistema de dominación, se mantuvo intacta a lo largo del siglo XIX. El cambio fue de un colonialismo externo a uno interno, en donde en lugar de analizar críticamente la relación con España, las élites criollas decidieron mantener sus privilegios por medio de la emulación de las prácticas culturales europeas y en particular de los modelos civilizatorios de los poderes imperiales de la época: Inglaterra y Francia.²⁹

Más allá de una continuidad del presente republicano con el pasado colonial mediada por un relato genealógico, a la figura de Vásquez se le veía como aquella semilla que germinó en la Nueva Granada como prueba de que era un suelo fértil para el desarrollo de las artes plásticas. Al respecto de esta potencialidad para producir nuevos artistas dentro de la tradición cultural europea José María Vergara y Vergara escribe en la Guía de Bogotá de 1858:

Las artes están en su principio: esto no podía ser de otro modo en un pueblo que aún no cuenta tres siglos de existencia, i que ha carecido hasta aquí de aquellos medios necesarios para progresar en ellas i perfeccionarlas. Se puede asegurar, sin embargo, que su incremento ha sido rápido respecto de las circunstancias, i que hai grandes ingenios capaces de florecer en su cultivo. Algunos pintores han sobresalido en la imitación, i tendrían el mismo suceso si se dedicasen por sí mismos a inventar los asuntos, leyendo las obras majestrosas del arte, aprendiendo sus ramos auxiliares, i estudiando los buenos modelos. El suelo en que floreció el célebre Vásquez, de quien nos han quedado pinturas llenas de vida i movimiento, abunda cada día en ingenios de florida imaginación.³⁰

Es claro que las artes como manifestación del bien común colombiano no podían soportarse en un único nombre, por lo que lentamente la formación de los artistas en el país comienza a transformarse en un asunto de política pública. Al respecto de este interés oficial por tener en el país una academia de Bellas Artes, en la ley 98 de 1873 se dejan claros estos motivos cuando se considera que “un país donde no se cultiven y fomenten las Bellas Artes no puede pretender el título ni mostrar la apariencia de civilizado”.³¹ Como lo describe William Vásquez, esta

28. Anibal Quijano, “Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America”. *Nepantla: Views from South* 1, n.º 3 (2000): 533-580.

29. Walter D. Mignolo, *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial* (Barcelona: Gedisa, 2007).

30. José María Vergara y Vergara, *Guía oficial y descriptiva de Bogotá* (Bogotá: Imprenta Nacional, 1858), 33.

31. Ley 98 de 1873. Citada en Beatriz González Aranda, *Manual de arte del siglo XIX en Colombia* (Bogotá: Ministerio de Cultura y Biblioteca Nacional de Colombia, 2017), 620. E-book.

fue una iniciativa impulsada por los artistas e intelectuales locales e intermitentemente acogida tanto por gobiernos liberales como conservadores, aunque por causas presupuestales no llegó a concretarse hasta la década de 1880.³² Es a partir de esta institución que Colombia obtiene un segundo chance de buscar esta legitimación francesa para la producción cultural colombiana.

La fundación del Instituto de Bellas Artes en Colombia fue una medida oficial que respondía a una doble necesidad del Estado en su proceso de consolidación, en términos de política interior y exterior. Desde los proyectos de ley en donde se proyectaba su fundación queda claro que esta iniciativa responde a un ideal de civilización en el que se quería inscribir a Colombia luego de un largo proceso de disputas civiles. Por un lado, estaba en juego la construcción de un patrimonio nacional en donde los líderes de las diversas facciones en disputa pudieran encontrarse en torno a un bien común.³³ Por el otro, esta era la manera para que al país se le reconociera en su proceso de sincronización con el capitalismo internacional al funcionar como vitrina de cara a lo que se consideraba como el mundo civilizado.³⁴

Para finales del siglo XIX la postura oficial del gobierno colombiano era que las artes resultaban de interés nacional al considerar “la influencia que el cultivo de las Bellas Artes ejerce en la civilización de los pueblos, así como las felices disposiciones artísticas que distinguen a una parte de la juventud colombiana”.³⁵ En la misma ley que establece definitivamente en Colombia el Instituto de Bellas Artes (como un establecimiento que reúne a las escuelas de arquitectura, música, pintura y grabado) también se establece el carácter internacional de esta empresa. En el artículo 6 se determina que “se designará de entre los alumnos ó discípulos más aprovechados, uno por cada Escuela, á fin de que vaya á Europa á perfeccionarse en el respectivo arte por cuenta de la Nación”.³⁶

El mismo año en que se promulgó esta ley Epifanio Garay parte a París designado por la escuela de pintura. Como el artista beneficiario de esta política viaja en búsqueda de una reivindicación del orgullo patrio al convertirse en unos de los primeros representantes oficiales de la diplomacia cultural colombiana.

ANONIMATO = ANONYMAT

En los casi cincuenta años que separan el viaje de Rufino Cuervo del de Epifanio Garay hubo varias iniciativas de carácter privado encaminadas a la promoción internacional de Colombia. Sobre lo que motiva este empeño, en 1881 el escritor Felipe Pérez manifiesta su preocupación por que se dé a conocer el país en las capitales europeas, pues “nadie sabe cuál es el rincón del mundo que nos ha tocado habitar, ni cómo vivimos. Donde leen América del Sur por causalidad, traducen, algo libremente, salvaje”.³⁷

32. 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.

33. Para el caso de Francia ver: Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere* (Cambridge: MIT Press, 1991).

34. Ruth Acuña, “Hacia una República civilizada: tensiones y disputas en la educación artística en Colombia (1873-1927)” (Tesis de doctorado, Universidad Nacional de Colombia, 2017).

35. “Ley 67 de 1882 (septiembre 11). Por la cual se establece en la capital de la República un ‘Instituto de Bellas Artes’”, *Diario oficial*, 16 de septiembre de 1882, 2.

36. “Ley 67 de 1882”, 2.

37. Felipe Pérez, *Episodios de un viaje (Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1946 [primera edición, 1881])*. Citado por Frédéric Martínez, “¿Cómo representar a Colombia? De las exposiciones universales a la Exposición del Centenario, 1851-1910”, en *Museo, memoria y nación*, editado por Gonzalo Sánchez y María Ema Wills (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2000), 318.

38. Frédéric Martínez, *El nacionalismo cosmopolita. La referencia europea en la construcción nacional de Colombia, 1845-1900* (Bogotá: Instituto Francés de Estudios Andinos y Banco de la República, 2001), 253.

39. Martínez, *El nacionalismo cosmopolita*, 254.

40. Efraín Sánchez, "La imagen de la nación en el siglo XIX. Pintores de lo cotidiano y lo extraordinario." *Credencial historia* 312 (2015), <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-312/la-imagen-de-la-nacion-en-el-siglo-xix-pintores-lo-cotidiano-lo-extraordinario>.

41. Felipe Martínez-Pinzón, "El costumbrismo cosmopolita: deuda, producción de pueblo y color local en el siglo XIX", en *Revisitar el costumbrismo. Cosmopolitismo, pedagogías y modernización en Iberoamérica*, editado por Felipe Martínez-Pinzón y Kari Soriano (Frankfurt: Peter Lang, 2016), 231-250.

42. Alejandra Uslenghi, *Latin America at Fin-de-Siècle Universal Exhibitions. Modern Cultures of Visuality* (Londres: Palgrave Macmillan, 2016).

43. Martínez, "¿Cómo representar a Colombia?", 320.

44. José Caicedo Rojas narra que "concluida esta desgraciada guerra doméstica, [Urdaneta] fundó en 1877 el periódico ilustrado *El Mochuelo*, publicación humorística y de caricaturas, en que su lápiz ostentaba toda la gracia y ligereza propias de este género. Sólo dos números de ella vieron la luz, pues como era de oposición al Gobierno de esa época, no obstante que imperaba entonces un régimen muy diferente del actual, el periódico fué suspendido violentamente, sin previa revisión, ni amonestación, y su director expulsado del país, con término de brevísimas horas". *Homenaje de amistad a Alberto Urdaneta (en su cumpleaños). Mayo 29 de 1887*, editado por J. T. Gaibrois (Bogotá: Imprenta La Luz, 1887), 20.

45. Sobre este punto Maya A. Jiménez anota que, si bien varios historiadores registran estos estudios como un hecho, en el catálogo del Salón de Artistas Franceses en el que participa (1880) Urdaneta aparece registrado como estudiante de Gariot. Maya A. Jiménez, "Colombian Artists in Paris, 1865-1905" (Tesis de doctorado, The City University of New York, 2010), 50.

Al confrontar el desprecio y desconocimiento del país los viajeros colombianos van tomando esta tarea de promoción por cuenta propia ante la carencia de una política oficial que haga figurar internacionalmente a Colombia. Como lo explica Frédéric Martínez, comerciantes, intelectuales, periodistas, diplomáticos, estudiantes y sacerdotes (tanto liberales como conservadores) convergen en el propósito de cambiar la percepción de Colombia para demostrar que es una república moderna, digna del reconocimiento internacional y económicamente prometedora.³⁸

En términos de cultura visual, previo al viaje de Garay los esfuerzos más grandes por construir una representación de Colombia fueron realizados por el geólogo Joaquín Acosta, el botánico José Jerónimo Triana y los artistas Ramón Torres Méndez y Alberto Urdaneta. Acosta publica en París el primer mapa de la Nueva Granada en 1847, iniciando la tendencia a que los documentos de orden geográfico se publicaran en el extranjero dadas las cualidades técnicas de las imprentas y las plataformas de distribución con las que contaban esas editoriales.³⁹ Siguiendo esta tendencia Torres Méndez realizó en 1878 la segunda edición litográfica de su colección de tipos titulada *Scènes de la vie colombienne* (conocida en español como *Costumbres neogranadinas*) en la imprenta A. Delarue de París.⁴⁰ Esto era un esfuerzo por insertar imágenes del país en los circuitos internacionales de la literatura panorámica, cuya industria estuvo en auge a mediados del siglo XIX con colecciones de cuadros de costumbres provenientes de varios lugares del mundo.⁴¹

Triana ejerciendo como cónsul general de Colombia en París organiza improvisadamente la participación colombiana en las ferias mundiales de 1867, 1878 y 1889. A diferencia de otros países como Argentina, Brasil o México, que desde iniciativas gubernamentales aprovecharon la plataforma de las ferias mundiales para proyectar una imagen cosmopolita de sus países dentro de sus procesos de integración al capitalismo,⁴² la participación de Colombia en estos eventos se caracterizó por la espontaneidad de su respuesta. Allí, Triana organiza una modesta exhibición con su colección personal de botánica complementada por objetos pertenecientes a los colombianos residentes en París.⁴³ (Img. 2)

Para 1877 el militante en la guerrilla conservadora y editor del periódico satírico *El Mochuelo*, Alberto Urdaneta, sale de Colombia a París como un exiliado político.⁴⁴ La ciudad no era desconocida para Urdaneta pues en 1865 había hecho su primer viaje a Francia para estudiar por tres años técnicas de agricultura y de producción de quesos, mientras tomaba clases particulares en el taller de Paul César Gariot. Para los años setenta el artista, ya convertido en militante, regresa a París por cinco años. Durante este lapso continúa sus estudios de pintura, esta vez en el taller del miembro de la Academia de Bellas Artes y presidente del Instituto de Francia (en 1876 y 1891) Jean-Louis Ernest Meissonier,⁴⁵

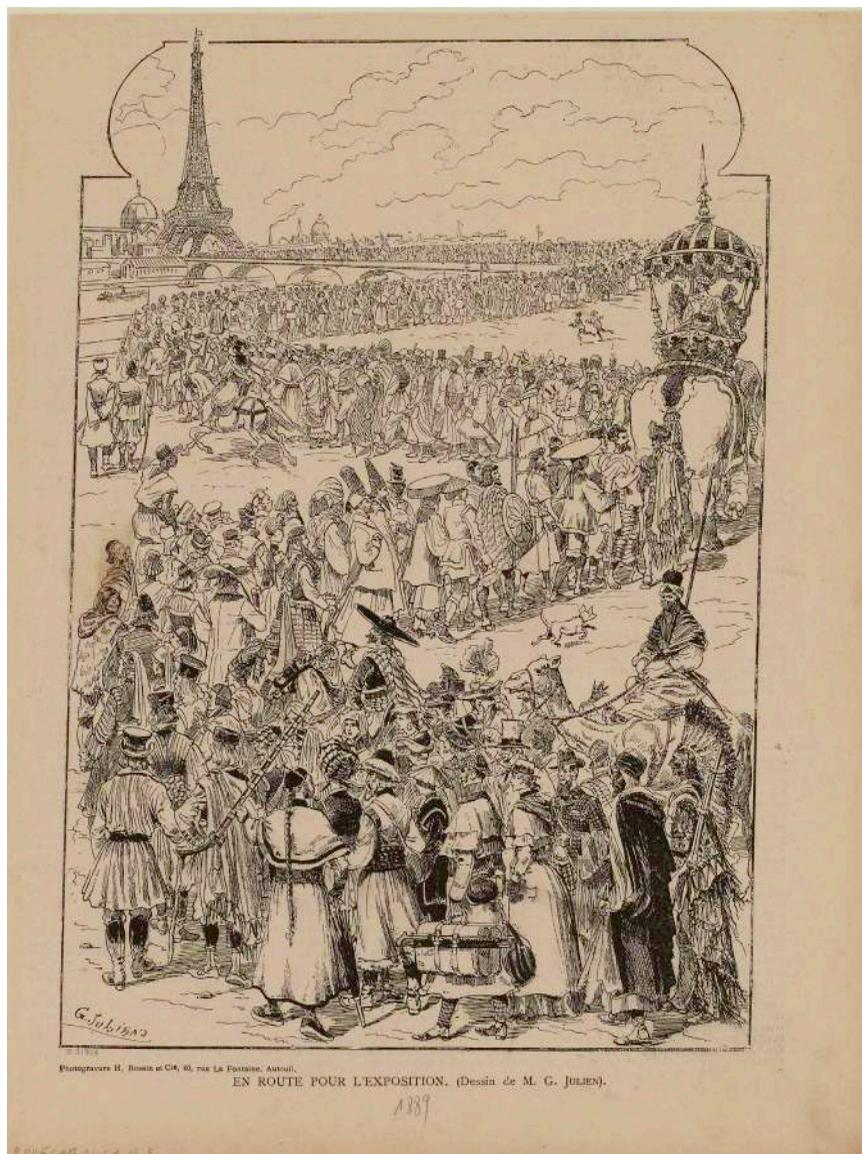


Imagen 2. Anónimo. (Julien, G. Diseñador). *En route pour l'exposition*, 1889. Musée Carnavalet, Histoire de Paris, registro 31906. Grabado 34 × 26 cm. CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet.

conocido por su trabajo como ilustrador de libros y pintor de historia especializado tanto en temáticas costumbristas como militares.⁴⁶ (Img. 3) Así mismo se une al grupo de latinoamericanos en París reunidos en torno a una empresa editorial y de producciones conocida como la Sociedad Politécnica.⁴⁷

Durante 1878 Urdaneta trabaja con sus compatriotas Ignacio Gutiérrez y Ricardo S. Pereira en la edición de los trece números del periódico *Los Andes. Semanario Americano Ilustrado*. Esta publicación sigue la tendencia del

46. Philippe Durey y Constance Cain Hungerford, *Ernest Meissonier. Rétrospective* (Lyon: Réunion de Musées Nationaux, 1993).

47. Ruth Acuña, *Alberto Urdaneta. Coleccionista y artista* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010).



Imagen 3. Bourguoin, D. *L'atelier de Meissonier*. Carnavalet, Histoire de Paris, registro 9167. Dibujo. 56 x 88 cm. CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet.

periodismo latinoamericano editado en Europa cuyo propósito era servir de puente transatlántico desde un discurso que promovía a Hispanoamérica como una unidad.⁴⁸ Los editores del periódico explican su empresa como una iniciativa para “defender en Europa aquellas jóvenes repúblicas á las veces tan injustamente atacadas [y] llevar á América noticia de los adelantamientos [...] en el viejo continente”.⁴⁹ Así, esta publicación funciona como parte de una iniciativa continental por dar a conocer información detallada sobre cada país latinoamericano mientras se difunden las actividades que ocurren en Europa.⁵⁰ (Img. 4)

En cuanto a la experiencia de Alberto Urdaneta como pintor desde su condición de exiliado en París, logra ser el primer artista colombiano en participar en el Salón de Artistas Franceses de 1880. En este evento participa con la obra *Don Gonzalo Jiménez de Quezada, conquistador de la Nueva Granada*, en donde se reconstruye la imagen del cuerpo completo de Quesada visto lateralmente en su funeral, a la manera de un Cristo yacente (Img. 5).⁵¹ En un formato circular que se quiebra por la composición horizontal se ve el cadáver del fundador de Bogotá vestido con su armadura y sosteniendo con su mano derecha descubierta un crucifijo sobre su pecho. Siguiendo los honores de su rango militar el cuerpo

48. Streckert, *París, capital de América Latina*, 228-258.

49. Ricardo S. Pereira. “Explicaciones”. *Los Andes. Semanario Americano Ilustrado*, 16 de octubre de 1878, 98.

50. Martínez, *El nacionalismo cosmopolita*, 253-267.

51. “No. 106. A. Urdaneta. Don Gonzalo Ximénez de Quesada, conquérant du nouveau royaume de Grenada”, en *Catalogue illustré du Salon 1880*, editado por F. G. Dumas (Paris : Motteroz, 1880), 3.

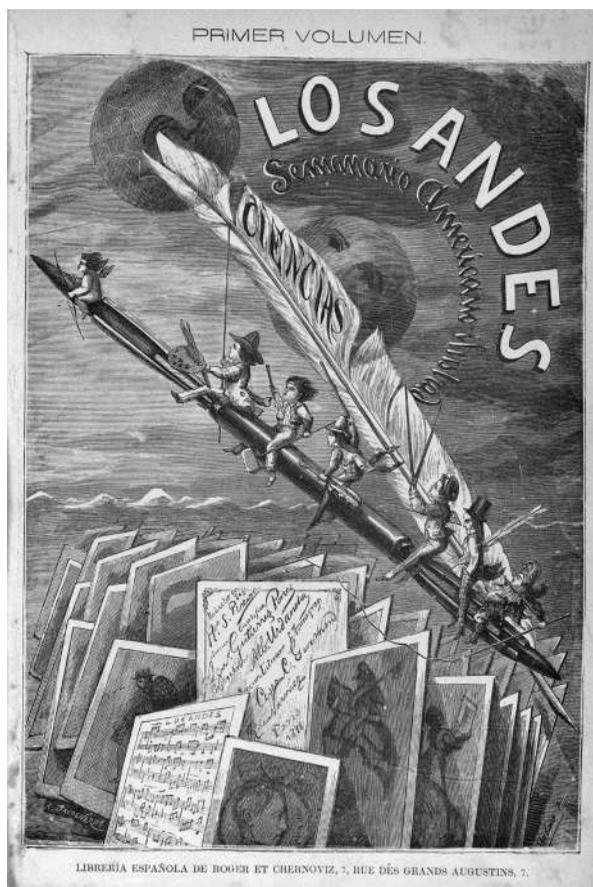


Imagen 4. Alberto Urdaneta, Ignacio Gutiérrez y Ricardo S. Pereira. *Los Andes*. Seminario americano ilustrado, Junio 23 de 1878. París: Imprenta P. Mouillot. Cortesía de Julián Serna.

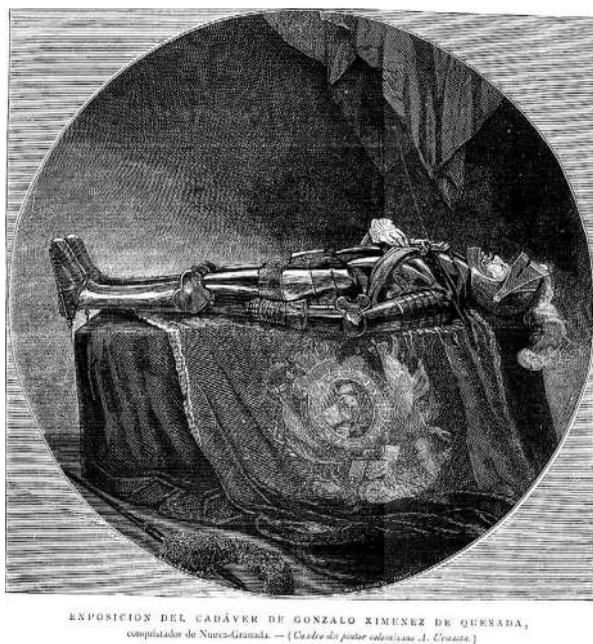


Imagen 5. Alberto Urdaneta. *Don Gonzalo Jiménez de Quesada, conquistador de la Nueva Granada, Ca 1880*. Grabado reproducido en: *La Ilustración Española y Americana*, 30 de noviembre de 1880, p. 325. Cortesía de Julián Serna.

está tendido sobre un estandarte de la corona española, su bastón de mando está en el piso y el dosel de fondo encuadra la imagen para darle a la escena un aspecto lúgubre propio de la iconografía religiosa que enfatiza la soledad de morir lejos de su tierra natal. En esta pieza se ve el germen del discurso nacional que posteriormente será construido por el gobierno de la Regeneración, en donde la figura del explorador se cimienta en una idea unitaria de Colombia como una nación católica y de tradición hispánica.⁵²

En su momento la participación de Urdaneta en el Salón pasa desapercibida en Colombia y solamente será reconocida como uno de los puntos álgidos de su carrera en los homenajes posteriores que se le realizan por el papel central que alcanzará en el gobierno de Rafael Núñez.⁵³ Aun así, gracias a la reverencia que el artista presenta al legado colonial, en España esta pieza es destacada por la prensa que cubre el Salón. Allí, la imagen se inserta en un contexto en donde las obras de carácter histórico eran incentivadas oficialmente desde las Exposiciones Nacionales que se realizaban en ese país desde 1856.⁵⁴ En el periódico en donde se reproduce la obra se escribe que el trabajo del artista colombiano es un “noble asunto como se ve, pues si el polvo de Ximénez aguarda allá en su país de adopción la nueva vida en que su fe creía, también esperan hace 300 años sus altos hechos justicia para su nombre”.⁵⁵

Este paso por Europa le permitirá a Alberto Urdaneta convertirse en uno de los principales gestores culturales del país, al encontrar a su llegada a Bogotá en 1881 el apoyo oficial que le asegura una posición como profesor de dibujo y pintura en la Universidad Nacional de Colombia. Sobre las condiciones necesarias del artista para ser ascendido como director de la naciente Escuela de Dibujo y Pintura los miembros de la junta de la Universidad aseguran que:

Las ventajas que nos presenta el señor Urdaneta como maestro son una prueba de la oportunidad del establecimiento de esta enseñanza. El interés que este señor tomará por el adelanto de la juventud que esté a su cargo, está abonado por el amor que tiene i ha tenido al arte que profesa, bajo los buenos auspicios de su respetable posición social i pecuniaria. En sus viajes se ha perfeccionado i ha adquirido una práctica provechosa con el estudio de las obras de los grandes maestros; por consiguiente, el señor Urdaneta está llamado a ser el fundador de nuestra Escuela de Dibujo i de Pintura.⁵⁶

La experiencia en Europa le proporciona a su llegada a Colombia el capital cultural necesario para concretar el proyecto de un Instituto de Bellas Artes auspiciado por el Estado que desde años atrás se venía gestando gracias al impulso del escritor Rafael Pombo y del pintor mexicano Felipe Santiago Gutiérrez.⁵⁷ Así mismo, desde su posición oficial Urdaneta comienza a funcionar como puente

52. Amada Carolina Pérez, *Nosotros y los otros. Las representaciones de la nación y sus habitantes. Colombia, 1880-1910* (Bogotá: Universidad Javeriana, 2015).

53. Posteriormente Lazaro María Giron comentará: “claro es que en un certamen de esa magnitud le es imposible á un artista colombiano, que puede decirse ha carecido de Escuela, aspirar á un grande éxito; el honor está en ser admitido, pues que son muchísimas las obras que cada año se rechazan; pero al menos da á conocer nuestro relativo adelanto, y coloca su firma al lado de las de aventajados maestros”. Lazaro María Giron, *El Museo-Taller de Alberto Urdaneta, estudio descriptivo* (Bogotá: Imprenta a Vapor de Zalamea Hermanos, 1888), 60.

54. Ver: *La pintura histórica del siglo XIX en España, editado por José Luis Díez* (Madrid: Museo del Prado, 1992).

55. En la prensa contemporánea al evento la obra aparece reproducida en el periódico español *La Ilustración Española y Americana*, 30 de noviembre de 1880, 315 (descripción), 325 (reproducción).

56. Liborio Zerda, “Informe de miembro de la junta de la Universidad Nacional”, en *Memoria del Secretario de Instrucción Pública 1881* (Bogotá: F. Mata, 1881), 25.

57. Álvaro Medina, “Pombo y Gutiérrez”, en *Procesos del arte en Colombia, Tomo I (1810-1930)* (Bogotá: Laguna Libros y Universidad de los Andes, 2014), 80-100.

con Europa esgrimiendo el argumento de que “nos estamos quedando atrás con respecto de pueblos que no há mucho tiempo siquiera figuraban en los mapas de la civilización”.⁵⁸

Como se mencionó anteriormente, la ley que establece definitivamente el Instituto de Bellas Artes establece también que sus mejores estudiantes viajarían por cuenta del gobierno a Europa, siguiendo el modelo francés de la *École des Beaux-Arts* y su *Prix de Rome*. Desde los inicios de la *École* este incentivo era una manera de establecer un canon pictórico en donde la autoridad de los artistas franceses derivaba de considerarse a sí mismos como los continuadores de una larga genealogía artística proveniente de la tradición clásica y del Renacimiento italiano. En consecuencia, por medio de un concurso anual se seleccionaba a los mejores artistas del país para que con una beca del gobierno fueran a viajar por Italia, visitar pinacotecas y estudiar en Roma el legado artístico de la ciudad por un lapso de tres a cinco años.⁵⁹

ILUSIÓN = *ILLUSION*

Para finales del siglo XIX se comienza a ver una primera ola de artistas latinoamericanos becados por sus gobiernos que llegan a Europa.⁶⁰ Esto forma parte de la implementación del modelo de la educación artística francesa que se va asentando en los diferentes países del continente como un esfuerzo de los gobiernos para establecer un sistema público de producción y circulación de las artes como parte del proceso de consolidación de los estados-nación. Durante el último tercio del siglo XIX, bajo el mismo modelo de patrocinio estatal a los artistas, arriban importantes figuras de la historia del arte latinoamericano, tales como Arturo Michelena (Venezuela), Pedro Lira (Chile), Eduardo Schiaffino (Argentina), Luis Cadena (Ecuador), Juan Manuel Blanes (Uruguay), Carlos Baca-Flor (Perú), Enrique Echandi Montero (Costa Rica), Leandro Izaguirre (México) y Rodolfo Amoedo (Brasil).

En cuanto a los artistas colombianos, luego de una reñida competencia con Pantaleón Mendoza, Epifanio Garay fue merecedor de una beca del gobierno para estudiar pintura en París en 1882.⁶¹ Cabe anotar que el año anterior ambos estudiantes de Felipe Santiago Gutiérrez en la Academia Vásquez habían competido para reemplazar al profesor mexicano en el cargo de director de la institución, tarea que se alternaron en cada semestre porque el jurado de la exposición declaró un empate.⁶² Así mismo, en 1883 Mendoza sigue los pasos de Garay y, sin necesidad de una segunda evaluación, logra gestionarse un viaje a España por dos años como parte de la misión diplomática colombiana con el propósito de “ir á perfeccionar sus estudios en el arte de la pintura [...] á quien el viaje á la vieja Europa le proporcionará amplios horizontes y escuela para dar honra a la patria”.⁶³

58. Alberto Urdaneta, “Escuela de Bellas Artes en Colombia,” *Papel Periódico Ilustrado*, 6 de agosto de 1886, 6.

59. Paul Duro, *The Academy and the Limits of Painting in Seventeenth-Century France* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

60. Según Michele Greet esta ola comienza en el siglo XIX y llega a su cúspide entre 1918 y 1939, cuando gracias al incremento de las pensiones de los gobiernos existieron más de 300 artistas latinoamericanos en París. Ver: Michele Greet, *Transatlantic Encounters. Latin American Artists in Paris Between the Wars* (New Haven y Londres: Yale University Press, 2018).

61. Pedro Carlos Manrique, “Bellas Artes,” *Revista Ilustrada*, 9 de julio de 1898, 23.

62. “Concurso Nacional sobre temas científicos, artísticos y literarios”, en *Anales de instrucción pública de 1881* (Bogotá: Imprenta de Echavarría Hermanos, 1881), 27.

63. “Revista de Bogotá,” *Papel Periódico Ilustrado*, 31 de enero de 1883, 144.

En este escenario la experiencia del viaje transatlántico de estos artistas colombianos resulta muy distinta a la de Alberto Urdaneta. Tanto Garay como Mendoza comienzan a ejercer como diplomáticos culturales en el escenario donde el gobierno asume la tarea de fomentar un sistema de alta cultura asociado a la tradición estética europea, y así se convierten en nodos que conectan a Europa, Latinoamérica y Colombia. En Europa, la presencia de estos artistas en academias privadas de arte y exposiciones se volvería la manifestación tangible de los esfuerzos del estado colombiano por alinearse con las prácticas culturales del otro lado del Atlántico. En relación con Latinoamérica, el encuentro con otros miembros de la comunidad artística del continente sería una forma de obtener el reconocimiento regional por el avance de las políticas culturales del país. Mientras en su patria los artistas entrenados en Europa se volverían insignias de cómo esta nación se estaba integrando con el cosmopolitismo propio del capitalismo internacional al ejercer como puentes entre las instituciones artísticas locales y las de los centros metropolitanos de Europa.

Además del carácter oficial de estos viajes, en contraposición al de un exiliado político, es importante recalcar la diferencia entre Garay y Urdaneta en cuanto a las condiciones económicas con que contaron en París. Como lo describe Streckert, para finales del siglo XIX existían fundamentalmente dos comunidades de latinoamericanos residentes allí, claramente diferenciadas por líneas de clase: los magnates y los intelectuales.⁶⁴ Al primer grupo de comerciantes y terratenientes pertenecía la mayoría de latinoamericanos que visitaba la ciudad, a quienes los parisinos peyorativamente identificaban como *rastaquouères*. Esto es un estereotipo del extranjero con fortunas de dudosa procedencia que, con la convicción de que las formas de vida parisinas están a la venta, vienen a gastar en la ciudad de una manera arrogante mientras tratan forzosamente de relacionarse con los grandes nombres de la vida cultural francesa.⁶⁵

Como miembro de una familia terrateniente bogotana, a Urdaneta se le puede ubicar dentro de este primer grupo. Así lo atestigua el inventario de sus pertenencias. Además de la ostentosa decoración de su casa, con muebles y obras de arte traídos de su paso por Europa, existen unos álbumes de retratos a lápiz que Urdaneta toma del natural con los autógrafos de múltiples personalidades tanto europeas como americanas con las que tuvo contacto.⁶⁶ Estos documentos evidencian su paso por este mundo de lujosos restaurantes, visitas a celebridades y reuniones sociales.

En contraste, los intelectuales que llegaban a París normalmente subsistían trabajando tanto en la labor diplomática como siendo corresponsales de prensa (en el caso de los escritores); los artistas visuales, por su parte, eran becarios oficiales. Los pintores y escultores eran los menos privilegiados entre los latinoamericanos que llegaban a la ciudad y se sabe que muchas veces tuvieron que

64. Streckert, *París, capital de América Latina*, 101.

65. Angel Cuervo, *Curiosidades de la vida americana en París* (París: Imprenta de Durand, 1893), XII-XIII.

66. Ver: Giron, *Museo-Taller de Alberto Urdaneta*, 12-24.

vivir en la miseria. Esto se debió a la “lamentable pensión de su gobierno”⁶⁷ que era acompañada por la indiferencia de sus acaudalados coterráneos. Al respecto se anota que mientras los magnates latinoamericanos llegaban a adornar sus elegantes apartamentos con obras de notables artistas europeos, jamás pensaron en ayudar a sus coterráneos como mecenas o con la adquisición de sus trabajos.⁶⁸ En una revista mexicana Rubén Darío describe el patrón que sigue la experiencia de estos artistas becados en París, un esquema en el que en varios puntos podemos ver descrita la experiencia de Garay:

[L]os de talento verdadero, viven mala y trabajosamente con el escaso sueldo que casi se les va en modelos y en las modestas cremerías del barrio latino.

Y acontece, que cuando menos piensa un joven de éstos, con su porvenir casi asegurado, con su labor de estudio al terminar, se ve abandonado por la luminosa ocurrencia de su gobierno, que no cree de gran importancia el progreso artístico de su país. De éstos hay quienes se quedan aquí, en una triste *struggle-for-life*, dándose a labores industriales, vendiendo su producción a la diablo, cuando logra que se la compren, y destrozados de desesperanza ante la imposibilidad de domar a la suerte y de conquistar el halago de París, que es la gloria del mundo. Otros...

[...] [El artista mexicano Domingo Bolívar] [e]staba en París, lleno de desencanto y de tristeza, a pesar de su buen humor y de su buen talento. Aquella cabeza de Cristo fue lo último que expuso en París. El no creía ya ni en París ni en Cristo. [...] Bolívar iba enfermo de París, en donde pobreza y desilusión le mordieron el alma. Y en Nueva York, hace poco, hizo el gran viaje... con cianuro de potasio”.⁶⁹

Hasta donde se sabe Garay no intentó cometer suicidio, pero luego de una dura experiencia en París es conocido que a su regreso renunció momentáneamente a su vocación de pintor para montar un taller fotográfico en Ciudad de Panamá⁷⁰ mientras se dedicaba infructuosamente a la ganadería.⁷¹ En esta empresa Garay duró alrededor de tres años en los que se le nota desconsolado dentro del “inmundo Panamá”,⁷² hasta que en 1890 es convocado para dirigir la naciente Academia de Bellas Artes de Bolívar en Cartagena.⁷³ Adicionalmente, Beatriz González asegura que el artista llegó de su viaje con lesiones físicas permanentes como recordatorio del duelo en el que alguna vez estuvo involucrado por razones amorosas.⁷⁴

Al emprender este viaje con su esposa y dos hijos las necesidades económicas marcaron su estancia, razón por la que en 1883 se vio obligado a solicitar el aumento del valor de su beca.⁷⁵ No se conoce la respuesta a la misiva, aunque sus dificultades fueron conocidas en Bogotá en donde para el final de su residencia se

67. Rubén Darío, “Los hispano-americanos en el Salón de París”. *Revista moderna de México* 4 (1904): 161.

68. Streckert, *París, capital de América Latina*, 102-103.

69. Darío, “Los hispano-americanos en el Salón de París”, 162.

70. María Fernanda Domínguez, “Epifanio Garay: promiscuidad, fotografía y arte académico en Colombia en el siglo XIX”, Simposio Internacional Colombia, siglo XIX: Viajes, Intercambios y otras Formas de Circulación. Panel: Conocimiento, prácticas y objetos. Universidad de los Andes (Bogotá: 4 de abril de 2019).

71. Manrique, “Bellas Artes”, 23.

72. Epifanio Garay, “Carta a Don Pedro Carlos Manrique”, Ciudad de Panamá, 26 de enero de 1890. *Julio Manrique —Abuelos*, http://www.juliomanrique.com/abuelos/5_EPIFANIO_GARAY.html.

73. Isabel Cristina Ramírez Botero, “Génesis de la Academia de Bellas Artes de Bolívar. El arte en la consolidación de las ideas de cultura y civilización, a finales del siglo XIX, en Cartagena”, en *Bellas Artes como historia de Cartagena*, editado por Sacra Norma Náder David (Cartagena: Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar, 2016), 101-135.

74. González, *Manual del siglo XIX*, 636.

75. Epifanio Garay, “Carta a Ministerio de Instrucción Pública”, París, marzo de 1883. Archivo General de la Nación. Secretaría de Instrucción Pública: SR.87, 16. D.6.

76. Adriano Páez, “Bellas Letras y Bellas Artes”, *La Siesta*, 22 de junio de 1886, 92-93.

77. Para un resumen de las principales discusiones sobre el artista ver: Álvaro Medina, “Historiografía y ubicación de Epifanio Garay”. *Revista ensayos: Historia y teoría del arte* 3 (1996): 96-116.

78. Narciso Garay, “Mi hermana Nicole, su vida, su obra, su muerte”, en *Nicolle Garay. Versos y prosas, 1873-1928* (Bruselas, 1930), I-XXV.

79. Rafael Núñez, “Decreto 37 de 1886 (enero 28). Por el cual se abren varios créditos adicionales al presupuesto de gastos del Departamento de Instrucción Pública nacional, para la vigencia económica de 1885 a 1886”, *Diario Oficial*, 1 de febrero de 1886, 1.

80. “Art. 121” *Diario Oficial de la Republica de Colombia*, 25 de julio de 1887, 826.

81. Garay, “Carta a Don Pedro Carlos Manrique”.

82. Gabriel Giraldo Jaramillo, “Narciso Garay”, en *Notas y documentos sobre el arte en Colombia* (Bogotá: Editorial ABC, 1954), 238-240.

83. Garay, “Carta a Don Pedro Carlos Manrique”.

84. Para más información de Garay en Panamá ver: Domínguez, “Epifanio Garay: promiscuidad, fotografía y arte académico”.

85. Garay, “Mi hermana Nicole”, I.

86. Domínguez, “Epifanio Garay: promiscuidad, fotografía y arte académico”.

87. José María Cordovez Moure, *Reminiscencias (escogidas) de Santafé y Bogotá* (Bogotá: Ministerio de Cultura y Biblioteca Nacional de Colombia, 2015), 126. E-book.

88. González, *Manual de arte del siglo XIX*, 633.

89. Walter Benjamin, “Paris, the Capital of the Nineteenth Century”, en *Walter Benjamin Selected Writings Volume 3, 1935-1938*, editado por Howard Eiland y Michael W. Jennings (Cambridge y Londres: The Belknap Press y Harvard University Press, 2002), 32-49.

90. Alistair Horne, *Seven Ages of Paris. A Portrait of a City* (Londres: Pan Books, 2017).

91. Susan Waller y Karen L. Carter, *Strangers in Paradise: Artists and Communities in Modern Paris 1870-1914* (Farnham y Burlington: Ashgate, 2015), 1-26.

92. Waller y Carter, *Strangers in Paradise*, 1-26.

advierde en la prensa que “es preciso evitarle a Garay las dificultades pecuniarias que tiene en París y que le impedirán consagrarse del todo a sus estudios artísticos”.⁷⁶ La historiografía relacionada al artista anota que su beca fue suspendida al estallar la guerra civil de 1885 y que debido a ello se vio obligado a subsistir de copiar pinturas o, tal vez, de su talento como cantante de ópera. También la mayoría de los textos concuerdan en que ese mismo año regresó con su familia a Panamá.⁷⁷ Sobre esto, en los documentos encontrados se ha podido corroborar que el artista se queda más tiempo en París mientras que, meses antes de estallar la guerra de 1885, envía a su familia de regreso con la ayuda de un pariente que trabajaba en la Compañía Universal del Canal Interoceánico.⁷⁸ También existen evidencias de que la beca fue reanudada al año siguiente⁷⁹ y de que los pagos por parte del gobierno se mantuvieron por lo menos hasta julio de 1887.⁸⁰

Garay no venía de una familia adinerada. Según el propio artista “desde mis más tiernos años libro una batalla con la adversidad”.⁸¹ Él era hijo de un pintor y ebanista bogotano —Narciso Garay⁸²— cuya herencia fue una casa en la capital que mientras el artista estaba en Europa fue vendida contra su voluntad por su hermano Benjamín.⁸³ Desde 1870 hasta su partida a París el pintor fijó su residencia en Ciudad de Panamá luego de casarse con Mercedes Díaz Remón, la hija de una acomodada familia panameña. Gracias a su familia política pudo colaborar con las élites de la ciudad para realizar varios proyectos tanto en calidad de pintor como de cantante lírico.⁸⁴ En 1876 viaja a Nueva York para cantar por una temporada ópera italiana hasta que regresa a Bogotá al año siguiente debido a la muerte de su padre.⁸⁵ En la capital colombiana entrará en contacto con los artistas bogotanos vinculados a la Academia Vásquez y luego le propone al gobierno departamental fundar una academia de artes en la Ciudad de Panamá en 1878.⁸⁶ Este proyecto nunca se concretó, pero a partir del mismo comienza a tener un contacto más cercano con el campo artístico bogotano a medida que circula por ambas ciudades como cantante en la compañía de Emilia Benic⁸⁷ y como estudiante de Felipe Santiago Gutiérrez durante su segunda visita a Bogotá en 1879.⁸⁸

Para el momento en que Garay llega a París la ciudad está en proceso de consolidarse como lo que Walter Benjamin famosamente nombró la capital del siglo XIX, el centro tecnológico, industrial y cultural de Europa.⁸⁹ Después de la guerra Franco-Prusiana de 1871 el país se estabiliza políticamente mientras que se concluye el proyecto de renovación urbana de París con el dinero proveniente de las colonias francesas.⁹⁰ En términos culturales esta metrópolis se convierte en el centro del campo artístico internacional gracias a las tres versiones de las ferias mundiales y la incipiente privatización del sistema de las artes.⁹¹ Una particularidad de las versiones francesas de estos eventos es que en ellos se trasciende el énfasis industrial para acoger todas las formas de artes y de esta manera artistas de todo el mundo comienzan a congregarse en la ciudad.⁹²

Para el comienzo de la *belle époque* la estabilidad económica del país hizo posible que —en paralelo a su tradicional sistema público de patronazgo de las artes, que tanto interesó a los gobiernos latinoamericanos— comenzara a emerger una infraestructura cultural privada. La entrada de las artes visuales dentro del capitalismo fue posible gracias a una red de galerías comerciales de arte, una prensa especializada de circulación internacional, un incremento cada vez mayor de exhibiciones organizadas de manera particular y la popularización de las academias de arte independientes.⁹³

El puerto de entrada para la gran mayoría de artistas latinoamericanos que llegaban a París era precisamente alguna de estas academias de arte independientes y, en particular, la Académie Julian. La institución creada por Rodolphe Julian fue la academia independiente más conocida en la ciudad por ser la primera de su tipo y un emprendimiento comercial tremendamente exitoso. Funcionando paralelamente a la oficial École des Beaux-Arts, llegó a ser una de las escuelas más grandes de dibujo, pintura y escultura en Francia. Para 1890 la Académie Julian había abierto trece diferentes sedes alrededor de París y estaba entrenando a artistas de más de cincuenta países.⁹⁴ (Img. 6)

93. Waller y Carter, *Strangers in Paradise*, 9.

94. Catherine Feherer, “History of the Julian Academy”, en *The Julian Academy: Paris 1868-1939* (Nueva York: Shepherd Gallery, 1989), 1-5.



Imagen 6. Rodolphe Julian. *Une Académie du Peinture*, 1876. Colección privada, París. Óleo sobre tela, 44 × 54 cm. Cortesía de Julián Serna.

La Académie Julian creció en el último cuarto del siglo XIX al suplementar la oferta oficial de la École. Solo a partir de 1878 esta institución oficial comenzó a aceptar un limitado número de artistas internacionales hombres que podían pasar el estricto examen de idiomas⁹⁵ y a las mujeres solamente se les permitió el ingreso en 1897.⁹⁶ En contraposición, la academia independiente ganó su popularidad al admitir a las mujeres en los mismos términos que a los hombres sin establecer además ningún tipo de barreras de lenguaje. Además de esto, no era necesario pasar por un examen de admisión ni cumplir con un término fijo para los estudios.⁹⁷ Así mismo, para artistas de escasos recursos, como la mayoría de los becarios latinoamericanos, la Académie Julian era la opción más popular por sus precios razonables y la flexibilidad de pagar por el día de trabajo o de manera mensual.⁹⁸

Según el pintor y novelista irlandés George Moore, “Julian me abrió las puertas de la vida parisina”.⁹⁹ Esta institución era una plataforma importante mediante la cual los artistas de todo el mundo podían sumergirse en el campo artístico francés, no solamente por recibir una educación similar a la que se ofrecía en la École des Beaux-Arts, sino porque a través de ella podían aspirar a exponer en el salón oficial (pues a todos los participantes se les exigía inscribirse como discípulos de algún artista) y acceder a prominentes figuras del campo artístico francés de finales de siglo como Jean-Paul Laurens, Jules Lefebvre o William-Adolphe Bouguereau.

Al respecto de la participación en esta empresa por parte de uno de los hombres más poderosos del campo del arte francés,¹⁰⁰ Bouguereau entendía que su trabajo en las correcciones semanales era uno de los mejores medios para difundir la tradición académica francesa por el mundo.¹⁰¹ Se sabe que a través de esta institución esta figura estuvo en contacto directo con más de 600 alumnos, sin contar los registros perdidos de los talleres femeninos.¹⁰² (Img. 7) A propósito de esta forma de difundir la versión oficial del arte francés, uno de los estudiantes colombianos agrega que gracias al interés compartido en esa estética la institución se convirtió en un prestigioso foro internacional:

Ingleses, rusos, australianos, japoneses, chinos, argentinos, no hay pueblo del mundo, se puede asegurar, que no tenga algún representante en aquellos talleres, adonde van a estudiar el desnudo y la composición, guiados por eminentes maestros.

Pero el provecho mayor para el estudiante en aquel cenáculo, es el resultado de las acaloradas críticas y discusiones que se libran entre los alumnos, la mayor parte de ellos maestros en sus respectivos centros, sobre toda clase de asuntos, y especialmente sobre estética.¹⁰³

95. Jiménez, “Colombian Artists in Paris, 1865-1905”, 80.

96. Gabriel Weisberg, “The Women of the Académie Julian: The Power of Professional Emulation”, en *Overcoming All Obstacles: The Women of the Académie Julian*, editado por Gabriel P. Weisberg y Jane R. Becker (Nueva York y New Brunswick: The Dahesh Museum y Rutgers University Press, 1999), 16.

97. Feherer, “History of the Julian Academy”, 5.

98. Greet, *Transatlantic Encounters*, 44.

99. George Moore, citado en: John Milner, *The Studios of Paris. The Capital of Art in the Late Nineteenth Century* (New Haven: Yale University Press, 1988), 11.

100. Bouguereau fue uno de los profesores de Garay y era para aquel momento uno de los hombres más poderosos en los circuitos oficiales del país. Entre sus credenciales está ser uno de los artistas más cotizados internacionalmente entre los coleccionistas contemporáneos, profesor de la École des Beaux-Arts, miembro de la Academia Francesa, presidente del Instituto de Francia (1885), oficial de la Legión de Honor y secretario de la Société des Artistes Français.

101. Damien Bartoli con Frederick C. Ross, *William Bouguereau. His Life and Works* (Nueva York: Antique Collectors Club, 2010), 220.

102. Bartoli, William Bouguereau, 220.

103. Pedro Carlos Manrique, “El Premio del Salón de París”, *Revista Ilustrada*, 22 de agosto de 1899, 233.



Imagen 7. *Atelier Adolphe-William Bouguereau, Académie Julian, ca. 1885. Colección privada, París. Cortesía de Julián Serna.*

En la historiografía del arte colombiano se suele reprochar a los artistas finiseculares el que hubieran visitado París y no hubieran sentido curiosidad por el impresionismo.¹⁰⁴ Pero para entender su afiliación con el naturalismo francés y su compromiso con la continuidad de la tradición académica es necesario tener en cuenta el agitado contexto del campo artístico parisino en la década de 1880. Si bien es cierto que las exposiciones impresionistas se venían realizando desde 1874 y que movimientos de vanguardia como el posimpresionismo o el simbolismo estaban emergiendo en París, sencillamente estas no eran las manifestaciones por las que la mayoría de los artistas internacionales venía a estudiar en la ciudad. Como becarios de sus gobiernos, los artistas latinoamericanos venían a ver la cultura oficial francesa representada por las comisiones estatales, las adquisiciones públicas exhibidas en el museo de Luxemburgo y los premios tanto de los salones como de las ferias mundiales. Para este momento el gobierno de la Tercera República quería revitalizar la tradición de la pintura histórica mediante eventos no comerciales de carácter público como la Trienal de Bellas Artes de 1883 o la reconstrucción del ayuntamiento de París (1874-1882), mientras que

104. Medina, “Historiografía y ubicación de Epifanio Garay”.

en el circuito de galerías y merchantes de arte los movimientos de vanguardia se desarrollaron de forma paralela como parte del giro hacia la privatización de las artes.¹⁰⁵ Es así como esta falta de interés por las vanguardias se puede explicar fácilmente al ver que este tipo de obras circulaban en pequeños círculos burgueses que lentamente se fueron dando a conocer a medida que obtuvieron éxitos comerciales a principios del siglo XX.¹⁰⁶

APRENDIZAJE = APPRENTISSAGE

Según cuenta su amigo Manuel Aya la vida de Garay en París estuvo dividida entre el canto y sus estudios en la sección masculina de la Académie Julian. Como veremos en lo que resta de este texto, sus estudios de pintura se desarrollaron dentro de esta institución, en el Museo del Louvre y preparando su participación en el Salón de Artistas Franceses de 1886.

Sabemos que con su voz el colombiano logró rápidamente hacerse un nombre entre los alumnos de esta afamada escuela de pintura. Como era costumbre se ofreció una copa de vino en honor del recién llegado y al momento de decir algunas palabras se ganó los aplausos de todos sus compañeros al interpretar la pieza de Giuseppe Verdi *El brindis de Don Carlos*.¹⁰⁷ Así mismo Aya asegura que en algún momento logró tener una audición para la Ópera de París. Allí su voz fue apreciada, aunque en este ámbito de consagración su carrera musical no prosperó porque al oírlo el director comentó que solamente le podría dar un papel en el teatro hasta que lograra dejar su acento extranjero.¹⁰⁸

Al cruzar por primera vez el Atlántico quizás una de las principales experiencias para un artista latinoamericano de origen modesto era poder ver de primera mano el canon de la historia del arte europeo. Sobre la reacción de Garay en su primera visita al Louvre su amigo recuerda:

[...] de súbito topamos con Garay en el Salón Cuadrado del Louvre: estaba rígido como una estatua, sin aliento, sin voz, sin movimiento, presa de los transportes del éxtasis, su rostro bañado en lágrimas, cataléptico, emocionado como un poseído, contemplando lleno de admiración y de sorpresa, el ápice del arte, de la belleza y de la perfección.

Cuando salimos de aquel recinto encantado, en la enajenación del arro-bamiento, exclamó como Candelario Obeso después de ver la tumba de Napoleón en los Inválidos —‘Ya muero contento; satisfice cuanto un hombre puede ambicionar’.¹⁰⁹

Como la gran mayoría de estudiantes en París Garay luego se convirtió en un asiduo visitante a este museo con el propósito de aprender de estas pinturas

105. Patricia Mainardi, *The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).

106. Richard Thomson, *Art of the Actual. Naturalism and Style in Early Third Republic France, 1880-1900* (New Haven y Londres: Yale University Press, 2012).

107. Manuel Aya, “Epifanio Garay”, *El Nuevo Tiempo Literario*, 14 de diciembre de 1903, 627-628.

108. Aya, “Epifanio Garay”.

mediante el gesto de copiarlas. Esta práctica estaba enraizada en cada paso de la educación artística decimonónica de Francia: desde que un pupilo copia grabados para familiarizarse con los principios del dibujo, pasando por la reproducción de secciones de obras como lecciones para entender cómo se resuelven ciertos problemas plásticos, hasta la reproducción al óleo de pinturas completas por parte de los estudiantes adelantados. En el caso avanzado esta era una manera de tener un contacto cercano con artistas notables del pasado para así comprender sus composiciones y procedimientos técnicos.¹¹⁰ Todas las tardes este museo se llenaba de estudiantes que salían de los talleres, las academias privadas o la escuela oficial para utilizar este recurso.

A criterio de uno de sus más fervientes seguidores en Colombia Garay era un excepcional copista y entre las obras más recordadas en su paso por este museo está una versión del *Entierro de Cristo* de Jusepe de Ribera.¹¹¹ (Img. 8) De esta pieza con múltiples figuras y composición curva es de donde Garay tomará el tenebrismo barroco que caracterizará sus trabajos tardíos. La insistencia

109. Aya, "Epifanio Garay".

110. Albert Boime, *The Art Academy & French Painting in the Nineteenth Century* (Londres y New Haven: Yale University Press, 1986), 42.

111. Francisco A. Cano, "Epifanio Garay". *Lectura y Arte* 5 (1903): 66.



Imagen 8. Jusepe de Ribera. *La déposition du Christ*, siglo XVII. Museo de Louvre. Número de inventario MI736. Óleo sobre tela, 127 × 182 cm. Cortesía de Julián Serna.

de incorporar el marcado claroscuro de los artistas españoles de mediados de siglo XVII como cimiento de su lenguaje pictórico se puede leer como una forma de reclamar el pasado colonial colombiano dentro de su trabajo.

El encuentro de Garay con el arte español —a través de las colecciones francesas— se puede entender como su respuesta al asunto sobre el que varios artistas latinoamericanos estaban pensando en ese momento: cómo establecer este diálogo entre lo nacional y lo cosmopolita. De qué manera definir algunos elementos estéticos que distinguen su trabajo como representante de una cultura nacional definida y al mismo tiempo alinearse con la estética oficial francesa como signo de modernización.¹¹² En el caso de Garay (al igual que con el trabajo de Urdaneta que discutimos en páginas anteriores), su respuesta a este problema está alineada ideológicamente con los gobiernos conservadores colombianos que ven en el legado hispánico y católico los fundamentos de la identidad nacional.

Esta reverencia a la tradición da cuenta de la lógica decimonónica donde los artistas entendían su trabajo como el siguiente eslabón de esta larga genealogía de la historia del arte.¹¹³ Prueba de la importancia de esta práctica es que el mismo Garay luego la querrá implementar en Colombia durante el periodo que ejercerá como director de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá (1893-1894 y 1897-1899), argumentando que “esta práctica, común en todo lugar civilizado, es indispensable para pulir el gusto y divulgar las obras de verdadero mérito”.¹¹⁴ Las copias producidas en el contexto académico estaban cargadas simbólicamente por el aspecto ritual de estar en contacto directo con las huellas que evidencian la presencia física de un artista perteneciente a esta tradición.

Este tipo de copias que intentan reproducir el proceso mental del artista con el que se llega al resultado pictórico final es muy diferente a las obras producidas en serie que se vendían en las calles de París. Como mencionamos anteriormente, se cree que cuando a Garay se le suspendió la beca tuvo que participar en la realización de pinturas baratas para turistas. En esta industria los empresarios contrataban a jóvenes artistas y los organizaban en un tipo de cadena de producción para realizar en masa lienzos de motivos decorativos. Este proceso es descrito por Ángel Cuervo en un raro testimonio de cómo funcionaba esto en 1887:

Hay una tarifa fija, á tanto el decímetro cuadrado, de modo que los más hábiles llegan á ganar hasta diez francos por día. Los asuntos que tratan son generalmente un seno de mar con buque, un faro á lo lejos, ó una cabaña con una mujer, su vaca y gallinas, un paisaje con ovejas y un pastor, ó un campo florido que sirve de fondo á una parisiense vestida de colores brillantes; y han adquirido ya tal práctica, que colocando cuatro telas en sendos caballetes, pintan primero el cielo y el agua, después todo lo que tenga verde, y así en menos tiempo de lo que necesita un fotógrafo, entregan sus cuatro pinturas.

112. Stacie G. Widdifield, *The Embodiment of the National in Late Nineteenth-Century Mexican Painting* (Tucson: University of Arizona Press, 1996).

113. Boime, *The Art Academy & French Painting*.

114. Epifanio Garay (Rectorado de Escuela Nacional de Bellas Artes), “Carta al director del Museo Nacional de Colombia. Bogotá”. Bogotá, 8 de noviembre de 1898. Archivo Histórico Museo Nacional de Colombia. vol_1_1893_fol20.

En otras partes el empresario ha dividido el trabajo, para que el uno haga los árboles y campos, el otro el cielo y lo que sea blanco y azul, aquél agrega las figuras y éste les da los últimos toques, y andan tan aprisa como si pintaran un portón, de manera que á cualquier precio á que se vendan, queda utilidad al empresario.¹¹⁵

Uno de los fundamentos pedagógicos de la Académie Julian era la competencia entre sus alumnos. Esta era una forma de preparar a los interesados en el examen de admisión a la École des Beaux-Arts y, especialmente, de que todos los estudiantes se fueran acostumbrando a participar en eventos públicos como el Salón de Artistas Franceses. Para los estudiantes avanzados de lunes a viernes los modelos posaban desnudos durante ocho horas diarias, mientras que los principiantes dibujaban vaciados de yeso.¹¹⁶ Entre semana Rodolphe Julian junto con sus *massiers* (alumnos avanzados a cargos de cada taller) ofrecían instrucción técnica a quien lo necesitara y, los sábados, los académicos venían para realizar las correcciones semanales.¹¹⁷ Ese día se definía quiénes tendrían el privilegio de primero posicionar su caballete para la semana siguiente en el taller, siguiendo la calificación del profesor que ordenaba todos los trabajos según su mérito. Así mismo, en su visita el profesor se encargaba de seleccionar los ejercicios que participarían en el concurso mensual con estudiantes de todos los talleres.¹¹⁸ En este evento se reunían todos los profesores para otorgar una medalla y un premio de adquisición al mejor trabajo. La obra laureada luego vendría a decorar las paredes de los talleres como parte de los ejemplos virtuosos que se exhibían para todos los estudiantes.¹¹⁹

Esporádicamente también se realizaba un evento social que reunía a los estudiantes de todos los talleres. Para este, se organizaba una exhibición abierta al público en donde los artistas que querían participar en este concurso tenían que realizar una pintura de un mismo modelo que se paseaba por todas las sedes de la Académie Julian repitiendo la misma pose.¹²⁰ En la versión de 1883 esta exposición se componía de cincuenta versiones del retrato de una mujer joven vestida en ropa de calle a tamaño natural. La pieza que fue sometida a consideración por una de las pintoras más conocidas de esta institución, Marie Bashkirtseff, es descrita por ella como “una figura de mujer y sus manos. Es muy feo; pero, como los estudios de caballeros también estarán en esta competición, está la imposible esperanza de ganarle a los hombres”.¹²¹ (Img. 9) El jurado compuesto por los profesores de la institución declaró desierto el primer puesto del concurso mientras que otorgó ocho menciones de honor entre las cuales estaban un reconocimiento para la pintora rusa y otro para Epifanio Garay.¹²² Este reconocimiento para el colombiano que tan solo hace unos meses había llegado a París es recordado por su amigo como “uno de los mejores días que pasamos en el extranjero aquel en

115. Cuervo, *Conversación artística*, 94.

116. Riccardo Nobili, “The Académie Julian”. *The Cosmopolitan; a Monthly Illustrated Magazine* 8 (1890): 747.

117. Catherine Fehrer, “New Light on the Académie Julian and its Founder (Rodolphe Julian)”. *Gazette des Beaux-Arts* 1384-1385 (1984): 207-216.

118. E. L. Good, “American Artists in Paris”. *The Catholic World, a Monthly Magazine of General Literature and Science* 66 (1898): 453-465.

119. Nobili, “The Académie Julian”, 748.

120. Marie Bashkirtseff, “Wednesday, April 18th, 1883”, en *The Journal of Marie Bashkirtseff, Volume 2* (Londres: Cassell & Company, 1890), 592.

121. Bashkirtseff, “Wednesday”, 592.

122. Las menciones fueron las siguientes: 1-Mlle. A. Beury-Saurel. 2-M. Barbotin. 3- M. Zanazio. 4- M. Thomas (Pablo). 5-Monsieur Garay. 6-M. Baille. 7-Mlle. Marie Bashkirtseff. 8-Mlle de Filippi. “Revista de Bogotá”, *Papel Periódico Ilustrado*, 15 de julio de 1883, 327.



Imagen 9. Marie Bashkirtseff. *La Parisienne*, retrato Irma, modelo en la Académie Julian, 1882. Petit Palais, musée des Beaux -arts de la Ville de Paris, registro PPP129. Óleo sobre tela, 55 × 46 cm. CC0 Paris Musées / Musée des Beaux -Arts de la Ville de Paris

que el estudio de nuestro compatriota ocupó segundo lugar en un gran concurso de la Academia Julián, verdadero Areópago de los pintores del mundo”.¹²³

Tan solo un mes después de este evento los editores del *Papel Periódico* reseñan el suceso en Bogotá mientras que públicamente envían “nuestras felicitaciones al señor Epifanio Garay por el puesto honroso que obtuvo en el concurso de pintura de la Academia Julian”.¹²⁴ Hacia el final de su viaje el nombre de Garay volverá a captar la imaginación del público bogotano cuando fue admitido en el Salón de Artistas Franceses de 1886. Lo que llamó especialmente la atención fue que la pieza fue reproducida en grabado en la portada que correspondía a uno de los números que cubrían el Salón de 1886 en el periódico latinoamericano editado en París, *Europa y América*. A propósito del trabajo de Garay, el crítico Georges Profit en una pequeña nota escribe:

El cuadro de M. Garay es una encantadora escena íntima. [...] Dado lo agradable del asunto, M. Garay ha sacado de él todo el partido posible. La expresión está bien estudiada y reproducida, la sonrisa y el ademán de la madre están

123. Manrique, “Bellas Artes”, 23.

124. “Revista de Bogotá”, 327.

lentos de naturalidad. La bata entreabierta, el corsé y la parte superior de la camisa no tiene nada de provocativo, por el contrario, la figura respira pudor, consecuencia natural del candor, de la alegría y de la pureza de corazón.

La pintura y la expresión del niño no son menos felices que las de la madre, y sus movimientos son muy naturales. Su carita graciosa y despierta es como un rayo de sol que ilumina todo el cuadro.¹²⁵ (Img. 10)

La aparición del trabajo de Garay en la portada de un periódico francés fue entendida como una afirmación de los avances de la diplomacia cultural colombiana. Haciendo eco a la edición francesa, la publicación oficial del Ministerio de Instrucción le dedica un artículo especial al trabajo de Garay complementando la publicación de los documentos que corroboran su paso por París. Gracias a estos documentos conocemos la carta de admisión al Salón y la opinión de Bouguereau sobre el artista colombiano cuando asegura que “el señor Garay es digno, bajo todos los aspectos de la especial consideración del Gobierno de su país”.¹²⁶ Con respecto a la participación en el Salón, desde la postura oficial se exalta que “nuevamente ha hecho figurar, pues, con lucimiento á Colombia un hijo suyo”.¹²⁷ Alberto Urdaneta también reproduce esta imagen en su periódico y como prefacio de la obra incluye una nota especial en donde se recalca que “se están viendo palpablemente los resultados obtenidos con el envío de personas como los señores D. Pantaleón Mendoza, D. Rubén Mosquera y D. Epifanio Garay, cuyo último cuadro fue admitido en la Exposición anual artística de París”.¹²⁸ Pero tal

125. Georges Profit, “Crónica Artística. Salón 1886”. *Europa y América. Revista quincenal ilustrada. Literatura, artes y ciencias*, junio 1 y junio 15 de 1886, 1-2.

126. William Bouguereau, “Bellas Artes — Testimonios relativos á los trabajos artísticos del señor Epifanio Garay”, en *Anales de la Instrucción Pública en los Estados Unidos de Colombia Tomo IX* (Bogotá: Imprenta Echevarría Hermanos, 1885), 349.

127. Lázaro M. Girón, “El nuevo cuadro del señor Garay”, en *Anales de la Instrucción Pública en los Estados Unidos de Colombia Tomo IX* (Bogotá: Imprenta Echevarría Hermanos, 1885), 346.

128. “El cuadro de D. Epifanio Garay”, *Papel Periódico Ilustrado*, 20 de septiembre de 1886, 64.



Imagen 10. Epifanio Garay. *Recreación*, 1885. Grabado reproducido en: “El cuadro de D. Epifanio Garay”, *Papel Periódico Ilustrado*, N°. 100. Año V (20 de septiembre de 1886): 64. Cortesía de Julián Serna.

vez la publicación que mejor recoge la emoción producida por la presencia de un compatriota en estas instancias de consagración es la nota escrita por el poeta Adriano Páez para el periódico *La Siesta*:

En la Exposición que se abrió el 1° de Mayo último figura un cuadro de Garay, que aceptó por unanimidad el Jurado de Bellas Artes, compuesto de cuarenta pintores y escultores célebres de Francia. [...] Si Garay obtiene premio en la actual Exposición de París, si es notable su pintura, como lo creemos, las mil lenguas de la publicidad lo dirán al orbe, y al día siguiente será *célebre*, y á los pocos años *rico*. Hoy los pintores viven en palacios, andan en coche y marchan sobre alfombras de billetes de Banco. Las obras de Garay darán, pues, fama y riqueza á Colombia, si se le protege oportunamente, como Francia protegió á Baudry, el famoso autor de los frescos de la Ópera, y España á Pradilla, el pintor de Juana la Loca.¹²⁹

Ese año los cuarenta jurados de la sección de pintura no otorgaron la medalla de primera clase, mientras se confirieron 14 medallas de segunda clase, 26 medallas de tercera clase, y 60 menciones honorables. A pesar del entusiasmo producido en Colombia Epifanio Garay no figuró entre la lista de laureados. Entre las 2488 obras aceptadas en la sección de pintura el artista colombiano inscrito con el número 1002 participó con una pieza de mediano formato (100 × 81 cm) titulada *Recreación* (1885).¹³⁰

La pintura es una pieza alegórica de una mujer jugando con un bebé sobre sus piernas al que le llama la atención con unas llaves. La escena está construida con un juego de luces y sombras propio de la pintura barroca española, en donde el fondo está completamente oscuro y entre las sombras se identifica una suntuosa silla doméstica en la que la mujer está sentada. El niño es descrito por medio de un complicado escorzo y es el elemento más luminoso de la pintura en donde su cuerpo desnudo se resalta con la tela blanca que lo separa de la vestimenta de su madre. El cuerpo de la figura femenina es lo que media entre la penumbra de la domesticidad burguesa y el inocente pequeño, el peinado y el vestido de ella como elementos propios de la cultura contemporánea se confunden en las sombras mientras que sus brazos y su cara se representan con un marcado claroscuro. La parte más iluminada del cuerpo de ella es su pecho, en donde el escote ligeramente abierto se resalta por el blanco de la ropa interior que hace eco con los toques claros del brillo de las llaves metálicas y la tela que cobija al niño.

Tanto esta obra como una pieza tardía del artista, *La mujer del Levita de los montes de Efraím* (1899), son raras en el contexto colombiano del siglo XIX. Estas no son retratos, imágenes devocionales o piezas costumbristas, sino piezas alegóricas basadas en los textos de Jean-Jacques Rousseau. En ambas

129. Páez, "Bellas Letras y Bellas Artes", 93.

130. Société des Artistes Français, *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants. Exposés au palais des Champs-Élysées le 1 mai 1886* (Paris: Paul Dupont, 1886), 82.

piezas se ve el interés del artista por traer a colación las ideas del filósofo sobre la construcción de los vínculos comunitarios. Esto se ve claramente en la pintura de 1899 donde Garay traslada al contexto colombiano de guerra el poema *Le Levite d'Ephraïm* (1762). Allí, el filósofo se pregunta si la violencia es inevitable como elemento constitutivo del nacionalismo mediante una relectura de un pasaje bíblico en donde las tribus de Israel se encuentran como una nación para vengar la muerte de una mujer.¹³¹ Este interés de Garay por el trabajo del filósofo se puede explicar fácilmente gracias a su paso por París. Su presencia en Europa coincide con una importante exposición de carácter privado organizada por el empresario John Grand-Carteret. La muestra de 1883 a propósito del trabajo de Rousseau se recuerda como la primera muestra iconográfica de Francia. Este evento reavivó en aquel país el interés por el trabajo del filósofo y seguramente será el referente que adopta Garay para estos trabajos.¹³²

Por su parte, *Recreación* tiene una doble lectura. Si la interpretamos a la luz de la tradición clásica se la podría describir como una reinterpretación contemporánea de la alegoría de *La Gramática*. Siguiendo la descripción de Cesare Ripa esta idea es representada como una joven que atrae la atención de un niño por medio de unas llaves. En esta tradición la gramática se concibe como el punto de entrada a todas las ciencias y “el gusto natural del hombre por ellas, se expresa por medio del niño, que revela el deseo de poseer esta llave después de haber arrojado detrás de sí los juguetes de la niñez”.¹³³ Visto desde una postura nacionalista esto podría ser un llamado sobre la necesidad de madurar como colectivo para entrar en la edad de ir en búsqueda del progreso industrial de Colombia.

Para la segunda lectura tendríamos que insistir en el juego de luces que componen la obra para señalar la relación entre las llaves, el escote desabrochado y el bebé. El contraste de la penumbra del espacio doméstico con la claridad del niño y del pecho de su madre se puede relacionar con la importancia de la leche materna según Rousseau. En *Émilie, ou de l'éducation* (1762) el filósofo se oponía a que las familias acomodadas emplearan nodrizas para alimentar a sus hijos al considerarlo como una práctica antinatural que quebraba los vínculos familiares. Así, la leche materna se veía como el vehículo para la reforma moral de la sociedad, al fortalecer la relación de las madres con sus hijos, previniendo que las familias se convirtieran en asociaciones de extraños mantenidas por intereses propios.¹³⁴ En este sentido se podría entender la pintura de Garay como un llamado sobre los vicios de la domesticidad burguesa finisecular y la importancia de mantener las filiaciones genealógicas como cimiento de una sociedad.

131. Mira Morgenstern, “Strangeness, Violence, and the Establishment of Nationhood in Rousseau”. *Eighteenth-Century Studies* 3 (2008): 359-81.

132. Philippe Kaenel, “Faire revivre l'histoire par l'imagerie vivante: John Grand-Carteret, Eduard Fuchs et les cultures visuelles transnationales autour de 1900”, en *Quelle est la place des images en histoire?* (París: Nouveau-Monde Éditions, 2008), 305-314.

133. Cesare Ripa, *Iconología o tratado de alegorías y emblemas Tomo I*, traducida por Luis G. Pastor (Ciudad de México: Imprenta Económica, 1866), 189.

134. Laura Brace, “Rousseau, Maternity, and the Politics of Emptiness”. *Polity* 39, n.º 3 (2007): 361-383.

CLAUSURA = CLÔTURE

Para concluir este escrito podríamos decir que es con la modesta participación de Garay en el Salón de 1886 que el amor platónico de los colombianos por Europa se siente correspondido. Por medio del cubrimiento en directo por parte de la prensa colombiana se nota que finalmente los relojes atlánticos se estaban comenzando a sincronizar y que los esfuerzos que el país realizó para alcanzar su reconocimiento como una nación inscrita en el capitalismo estaban rindiendo finalmente sus frutos. Posiblemente para los franceses el paso de Garay por París pasó desapercibido, pero para los colombianos, que seguían estos eventos desde el otro lado del Atlántico, esto era una afirmación de su legitimidad cultural. Recordando su travesía por París, el mismo artista anota la importancia de esta experiencia, al decir que:

he empleado los mejores años de mi vida estudiando y trabajando en Europa, hasta que logré traspasar las puertas del Salón, no como un expositor cualquiera, sino alcanzando previamente premios de las academias, que no tanto estimo como mérito personal sino como honra para mi país.¹³⁵

En los tres casos descritos en este texto se nota que esta forma de buscar honrar al país por medio de las artes plásticas estaba basada en capitalizar el legado español colombiano. Al interior de la República esto era una forma de legitimar una noción de alta cultura asociada con la descendencia europea de las élites criollas, mientras que internacionalmente se buscaba la integración con la narrativa del progreso apelando a las similitudes de Colombia con Europa. Como se ve en los primeros dos casos descritos en este ensayo, llamar la atención de los franceses por medio del legado español colombiano era una forma de acentuar su cercanía cultural con Europa que no fue una estrategia muy efectiva en términos de diplomacia cultural.

Ante la dicotomía entre el lugar y el tiempo, entre la autenticidad y la sincronización con los relojes de Europa, los colombianos optaron por la segunda opción. Mientras que la apropiación del academicismo francés en Latinoamérica se entendía como un sinónimo de progreso y cosmopolitismo, las ambiciones coloniales europeas de la segunda mitad del siglo XIX habían puesto en auge un marcado interés por la estética orientalista como forma de exaltar las diferencias entre las diversas partes del mundo. Es así como esta fue una toma de decisión ante un problema que se comenzaba a perfilar y que luego marcará el trabajo de los artistas latinoamericanos que trabajaron en París hasta 1930, quienes para

135. Epifanio Garay, "Contra-crítica", *El Auto-nomista*, 7 de octubre de 1899.



Imagen 11. Francisco Antonio Cano. *Estudio del pintor*, ca 1885 -1890. Oleo sobre tela. 1885. 42 × 59 cm. Colección Particular, Medellín. Fotografía Biblioteca Pública Piloto.

posicionarse con respecto a un público para su trabajo debieron tomar una posición estratégica con respecto al localismo o el universalismo. Enfocarse en las particularidades de sus regiones para tratar de construir una imagen de autenticidad era una forma de atender las expectativas europeas, mientras que mostrarse diestro en la estética europea para evidenciar su entrenamiento artístico resultaba en una forma de construir una imagen cosmopolita hecha para el público del otro lado del Atlántico.¹³⁶

Es evidente la dificultad que los gestores culturales tuvieron para sincronizar los relojes atlánticos. La experiencia de Cuervo y Gutiérrez Vergara marcó el rechazo inicial de Colombia y su legado colonial. Por su parte, el paso transatlántico de Urdaneta en su momento pasó desapercibido debido a que el artista fue rechazado en Colombia como producto de los conflictos internos del país. Finalmente, como representante oficial, Garay es quien logra que los artistas colombianos se sientan parte de un circuito cosmopolita de la tradición pictórica europea.

136. Greet, *Transatlantic Encounters*, 74.

Respecto a lo que significó el paso de Epifanio Garay por París, quisiera cerrar referenciando la obra de Francisco Antonio Cano, *Estudio del pintor* (ca. 1885/1890). Esta es la obra temprana de un artista unos años más joven que Garay, que describe su estudio en Medellín. Aquí se ve su autorretrato en el centro de la composición trabajando junto con su colega Mariano Montoya y dos de sus aprendices.¹³⁷ Ellos dibujan a una modelo de tez oscura vestida de campesina que sostiene a un niño entre sus brazos. Esta imagen contrasta fuertemente con la decoración del taller, propia de una casa de clase media alta. En la pared detrás de la modelo están colgadas dos pinturas, una de gran formato que parece ser de tema religioso y debajo de ella un bodegón. En la pared de fondo está colgada la pintura sin acabar de un Cristo y recostado sobre un escritorio el retrato del político Mariano Ospina Rodríguez realizado por Cano. En un escritorio de varios estantes están algunos papeles e implementos de pintura, un daguerrotipo, un reloj y un pequeño busto. La sección principal de la mesa sostiene una paleta de pintura y, junto a ella, una pequeña reproducción enmarcada de la obra *Recreación*. No es claro si se trata de un bosquejo o de una reproducción fotográfica de la obra que estuvo en el Salón de París, pero el nivel de detalle con que se la describe evidencia la importancia que tiene para Cano. Pues al cruzar el Atlántico de vuelta esta imagen legitima la práctica de estos artistas trabajando en un taller antioqueño como afirmación de que ellos también forman parte del circuito internacional de las artes. (Img. 11)

137. Santiago Londoño Vélez, *La mano luminosa: vida y obra de Francisco Antonio Cano* (Medellín: Universidad EAFIT, 2002), 25.



BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, Olga Isabel. “Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Reflexiones sobre la construcción de un mito”. En *América: Cultura visual y relaciones artísticas*, editado por Rafael López Guzmán et al. Granada: Universidad de Granada, 2015, 3-11.
- Acosta, Olga Isabel. *De vuelta a casa. Los Vásquez de los Cuervo*. Guía 17, Exposición temporal (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2020).
- Acuña, Ruth. “Hacia una República civilizada: tensiones y disputas en la educación artística en Colombia (1873-1927)”. Tesis de doctorado, Universidad Nacional de Colombia, 2017.
- Acuña, Ruth. *Alberto Urdaneta. Coleccionista y artista*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010.
- Bartoli, Damien con Frederick C. Ross. *William Bouguereau. His Life and Works*. Nueva York: Antique Collectors Club, 2010.
- Bashkirtseff, Marie. *The Journal of Marie Bashkirtseff Volume 2*. Londres: Cassell & Company, 1890.
- Benjamin, Walter. “Paris, the Capital of the Nineteenth Century”. En: *Walter Benjamin Selected Writings Volume 3, 1935-1938*, editado por Howard Eiland y Michael W. Jennings. Cambridge y Londres: The Belknap Press y Harvard University Press, 2002.
- Biedermann, Zoltán, Anne Gerritsen y Giorgio Riello. “Introduction”. En *Global Gifts: The Material Culture of Diplomacy in Early Modern Eurasia*, editado por Zoltán Biedermann et al. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- Boime, Albert. *The Art Academy & French Painting in the Nineteenth Century*. Londres y New Haven: Yale University Press, 1986.
- Bouguereau, William. “Bellas Artes —Testimonios relativos á los trabajos artísticos del señor Epifanio Garay”. En *Anales de la Instrucción Pública en los Estados Unidos de Colombia Tomo IX*. Bogotá: Imprenta Echevarría Hermanos, 1885, 349.
- Brace, Laura. “Rousseau, Maternity, and the Politics of Emptiness”. *Polity* 39, no. 3 (2007): 361- 383.
- Bushnell, David. *Colombia, una nación a pesar de sí misma*. Bogotá: Editorial Planeta, 2003.
- Caicedo Rojas, José. *Recuerdos y apuntamientos. Cartas misceláneas*. Bogotá: Imprenta Antonio M. Silvestre, 1891.
- Cano, Francisco A. “Epifanio Garay”. *Lectura y Arte* 5 (1903): 66.

- Chicanga-Bayona, Yobenj y Juan Camilo Rojas, “El príncipe del arte nacional: Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos interpretado por el siglo XIX”. *Historia crítica* 52 (2014): 205-230.
- Chitty, Naren. “Soft Power, Civic Virtue, and World Politics”. En: *The Routledge Handbook of Soft Power*, editado por Naren Chitty. Londres: Routledge, 2016, 9-36.
- Cordovez Moure, José María. *Reminiscencias (escogidas) de Santafé y Bogotá*. Bogotá: Ministerio de Cultura y Biblioteca Nacional de Colombia, 2015. E-book.
- Cuervo, Ángel y José Rufino Cuervo. *Vida de Rufino Cuervo y noticia de su época*. París: A. Roger y F. Chernoviz, 1892.
- Cuervo, Ángel (Moreli). *Conversación artística*. París: Imprentas Reunidas, 1887.
- Cuervo, Ángel (Moreli). *Curiosidades de la vida americana en París*. París: Imprenta de Durand, 1893.
- Darío, Rubén. “Los hispano-americanos en el Salón de París”. *Revista moderna de México* 4 (1904): 655-660.
- Diario Oficial de la República de Colombia. Bogotá, 1882, 1886, 1887.
- Diez, José Luis (editor). *La pintura histórica del siglo XIX en España*. Madrid: Museo del Prado, 1992.
- Domínguez, María Fernanda. “Epifanio Garay: promiscuidad, fotografía y arte académico en Colombia en el siglo XIX”. Simposio Internacional Colombia, siglo XIX: Viajes, Intercambios y otras Formas de Circulación, Panel: Conocimiento, prácticas y objetos. Universidad de los Andes (Bogotá: 4 de abril de 2019).
- Dugard, John y David Raič. “The Role of Recognition in the Law and Practice of Secession”. En *Secession. International Law Perspectives*, editado por Marcelo G. Kohen. Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 94-137.
- Dumas, F. G. (editor). *Catalogue illustré du Salon 1880*. París: Motteroz, 1880.
- Durey, Philippe y Constance Cain Hungerford. *Ernest Meissonier. Rétrospective*. Lyon: Réunion de Musées Nationaux, 1993.
- Duro, Paul. *The Academy and the Limits of Painting in Seventeenth-Century France*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- El Nuevo Tiempo Literario. Bogotá, 1903.
- El Autonomista. Bogotá, 1899.
- Europa y América. Revista Quincenal Ilustrada. Literatura, Artes y Ciencias. París, 1886.

- Feherer, Catherine, "History of the Julian Academy". En *The Julian Academy: Paris 1868-1939*. Nueva York: Shepherd Gallery, 1989, 1-5.
- Feherer, Catherine. "New Light on the Académie Julian and its Founder (Rodolphe Julian)". *Gazette des Beaux-Arts* 1384-1385 (1984): 207-216.
- Gaibrois, J. T. (editor). *Homenaje de amistad a Alberto Urdaneta (en su cumpleaños). Mayo 29 de 1887*. Bogotá: Imprenta La Luz, 1887.
- Garay, Epifanio. "Carta al director del Museo Nacional de Colombia. Bogotá". Bogotá, 8 de noviembre de 1898. Archivo Histórico Museo Nacional de Colombia. vol_1_1893_fol20.
- Garay, Epifanio. "Carta a Don Pedro Carlos Manrique". Ciudad de Panamá, 26 de enero de 1890. *Julio Manrique —Abuelos*, http://www.julioamanrique.com/abuelos/5_EPIFANIO_GARAY.html.
- Garay, Epifanio. "Carta a Ministerio de Instrucción Pública". París, marzo de 1883. Archivo General de la Nación. Secretaría de Instrucción Pública: SR.87, 16. D.6.
- Garay, Narciso. "Mi hermana Nicolle, su vida, su obra, su muerte". En *Nicolle Garay. Versos y prosas, 1873-1928*. Bruselas, 1930, I-XXV.
- Giraldo Jaramillo, Gabriel. *Notas y documentos sobre el arte en Colombia*. Bogotá: Editorial ABC, 1954.
- Girón, Lázaro M. "El nuevo cuadro del señor Garay". En *Anales de la Instrucción Pública en los Estados Unidos de Colombia Tomo IX*. Bogotá: Imprenta Echevarría Hermanos, 1885, 346.
- Girón, Lázaro M. *El Museo-Taller de Alberto Urdaneta, estudio descriptivo*. Bogotá: Imprenta a Vapor de Zalamea Hermanos, 1888.
- González Aranda, Beatriz. *Manual de arte del siglo XIX en Colombia*. Bogotá: Ministerio de Cultura y Biblioteca Nacional de Colombia, 2017. E-book.
- Good, E. L. "American Artists in Paris". *The Catholic World, a Monthly Magazine of General Literature and Science* 66 (1898): 453-465.
- Greet, Michele. *Transatlantic Encounters. Latin American Artists in Paris Between the Wars*. New Haven y Londres: Yale University Press, 2018.
- Groot, José Manuel. *Noticia biográfica de Gregorio Vázquez Arce i Ceballos*. Bogotá: Imprenta Francisco Torres Amaya, 1859.
- Habermas, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere*. Cambridge: MIT Press, 1991.
- Hall, Stuart. "The West and the Rest: Discourse and Power". En *Formations of Modernity*. Cambridge: Polity Press, 1992, 275-331.
- Hayden, Craig. *The Rhetoric of Soft Power: Public Diplomacy in Global Contexts*. Nueva York: Lexington Books, 2011.

- Honneth, Axel. *La lucha por el reconocimiento. Por una gramática de los conflictos sociales, traducido por Manuel Ballester*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1997.
- Horne, Alistair. *Seven Ages of Paris. A Portrait of a City*. Londres: Pan Books, 2017.
- Jiménez, Maya A. "Colombian Artists in Paris, 1865-1905". Tesis de doctorado, The City University of New York, 2010.
- Kaenel, Philippe. "Faire revivre l'histoire par l'imagerie vivante: John Grand-Carteret, Eduard Fuchs et les cultures visuelles transnationales autour de 1900". En *Quelle est la place des images en histoire?* París: Nouveau-Monde Éditions, 2008, 305-314.
- La Ilustración Española y Americana. Madrid, 1880.
- La Siesta. Bogotá, 1886.
- Londoño Vélez, Santiago. *La mano luminosa: vida y obra de Francisco Antonio Cano*. Medellín: Universidad EAFIT, 2002.
- Los Andes. Semanario Americano Ilustrado. Bogotá, 1878.
- Mainardi, Patricia. *The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic*. Cambridge: Cambridge University press, 1993.
- Martínez-Pinzón, Felipe. "El costumbrismo cosmopolita: deuda, producción de pueblo y color local en el siglo XIX". En *Revisitar el costumbrismo. Cosmopolitismo, pedagogías y modernización en Iberoamérica*, editado por Felipe Martínez-Pinzón y Kari Soriano. Frankfurt: Peter Lang, 2016, 231-250.
- Martínez, Frédéric. "¿Cómo representar a Colombia? De las exposiciones universales a la Exposición del Centenario, 1851-1910". En *Museo, memoria y nación*, editado por Gonzalo Sánchez y María Ema Wills. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2000, 315-333.
- Martínez, Frédéric. *El nacionalismo cosmopolita. La referencia europea en la construcción nacional de Colombia, 1845-1900*. Bogotá: Instituto Francés de Estudios Andinos y Banco de la República, 2001.
- Mauss, Marcel. *The Gift. The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies*. Londres y Nueva York: Routledge, 2002.
- Medina, Álvaro. "Historiografía y ubicación de Epifanio Garay". *Revista ensayos: Historia y teoría del arte* 3 (1996): 96-116.
- Medina, Álvaro. *Procesos del arte en Colombia, Tomo I (1810-1930)*. Bogotá: Laguna Libros y Universidad de los Andes, 2014.
- Mignolo, Walter D. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- Milner, John. *The Studios of Paris. The Capital of Art in the Late Nineteenth Century*. New Haven: Yale University Press, 1988.

- Montoya, Armando y Alba Cecilia Gutiérrez. *Vásquez Ceballos y la crítica de arte en Colombia*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2008.
- Morgenstern, Mira. "Strangeness, Violence, and the Establishment of Nationhood in Rousseau". *Eighteenth-Century Studies* 3 (2008): 359-81.
- Nobili, Riccardo. "The Académie Julian". *The Cosmopolitan; a Monthly Illustrated Magazine* 8 (1890): 747.
- Nye, Joseph S. Jr. *The Future of Power*. Nueva York: Public Affairs, 2011.
- Ospina, Gloria Inés. "La política internacional de la Gran Colombia: sus negociaciones con España". *Quinto centenario* 14 (1988): 119-166.
- Papel Periódico Ilustrado. Bogotá, 1883, 1886.
- Pérez, Amada Carolina. *Nosotros y los otros. Las representaciones de la nación y sus habitantes. Colombia, 1880-1910*. Bogotá: Universidad Javeriana, 2015.
- Poulot, Dominique. "Revolutionary 'Vandalism' and the Birth of the Museum: The Effects of a Representation of Modern Cultural Terror". En *Art in Museums*, editado por Susan Pierce. Londres y Atlantic Highlands: Athlone, 1995, 192-214.
- Quijano, Anibal. "Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America". *Nepantla: Views from South* 1, n.º 3 (2000): 533-580.
- Ramírez Botero, Isabel Cristina. "Génesis de la Academia de Bellas Artes de Bolívar. El arte en la consolidación de las ideas de cultura y civilización, a finales del siglo XIX, en Cartagena". En: *Bellas Artes como historia de Cartagena*, editado por Sacra Norma Náder David. Cartagena: Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar, 2016, 101-135.
- Revista Ilustrada. Bogotá, 1898, 1899.
- Ripa, Cesare. *Iconología o tratado de alegorías y emblemas Tomo I*, traducido por Luis G. Pastor. Ciudad de México: Imprenta Económica, 1866.
- Sánchez, Efraín. "La imagen de la nación en el siglo XIX. Pintores de lo cotidiano y lo extraordinario". *Credencial historia* 312 (2015), <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-312/la-imagen-de-la-nacion-en-el-siglo-xix-pintores-lo-cotidiano-lo-extraordinario>.
- Secretaría de Instrucción Pública. "Concurso Nacional sobre temas científicos, artísticos y literarios". En *Anales de Instrucción pública de 1881*. Bogotá: Imprenta de Echavarría Hermanos, 1881, 27.
- Société des Artistes Français. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants. Exposées au palais des Champs-Élysées le 1 mai 1886*. París: Paul Dupont, 1886.

- Streckert, Jens. *París, capital de América Latina. Latinoamericanos en la Ciudad Luz durante la Tercera República (1870-1940)*. Madrid: Universo de Letras, 2019.
- Thomson, Richard. *Art of the Actual. Naturalism and Style in Early Third Republic France, 1880- 1900*. New Haven y Londres: Yale University Press, 2012.
- Uslenghi, Alejandra. *Latin America at Fin-de-Siècle Universal Exhibitions. Modern Cultures of Visuality*. Londres: Palgrave Macmillan, 2016.
- Vásquez, William. “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, n.º 1 (2014): 35-67.
- Vergara y Vergara, José María. *Guía oficial y descriptiva de Bogotá*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1858.
- Waller, Susan y Karen L. Carter (editoras). *Strangers in Paradise: Artists and Communities in Modern Paris 1870-1914*. Farnham y Burlington: Ashgate, 2015.
- Weisberg, Gabriel. “The Women of the Académie Julian: The Power of Professional Emulation”. En *Overcoming All Obstacles: The Women of the Académie Julian*, editado por Gabriel P. Weisberg y Jane R. Becker. Nueva York y New Brunswick: The Dahesh Museum y Rutgers University Press, 1999: 13-68.
- Widdifield, Stacie G. *The Embodiment of the National in Late Nineteenth-Century Mexican Painting*. Tucson: University of Arizona Press, 1996.
- Zerda, Liborio. “Informe de miembro de la junta de la Universidad Nacional”. En *Memoria del Secretario de Instrucción Pública 1881*. Bogotá: F. Mata, 1881: 25.