

Ingenuidad e ingenuismo: la (im)posibilidad del paisaje en la Reseña del arte en Colombia durante el siglo XIX (1965) de Eugenio Barney Cabrera

Ingenuity and Naivety: The (Im)possibility of Landscape in the 'Review of Art in Colombia during the 19th Century' (1965) by Eugenio Barney Cabrera

Verónica Uribe

v.uribe20@uniandes.edu.co

Facultad de Artes y Humanidades.

Universidad de los Andes. Bogotá

Recibido: 5 de mayo de 2024

Aceptado: 15 de agosto de 2024

Resumen

En el contexto de la pintura de paisaje en el siglo XIX en Colombia, se plantea la ausencia de una historia robusta debido a la escasez de obras significativas en este género. Este artículo revisa el texto de Eugenio Barney Cabrera, *Reseña del arte en Colombia durante el siglo XIX*, para entender que el uso continuo del término *ingenuidad* para describir la producción artística de la época, caracterizándola como pobre y primitiva, dificultó la escritura sólida de una historia del género del paisaje del siglo XIX en Colombia. Según Barney, el paisaje fue relegado a un segundo plano en favor de géneros como el retrato y la pintura costumbrista.

Palabras clave

Eugenio Barney Cabrera; paisaje; Colombia; ingenuidad; siglo XIX

Abstract

In the context of 19th-century landscape painting in Colombia, the absence of a robust history is noted due to the scarcity of significant works in this genre. This article reviews the historiographic text by Eugenio Barney Cabrera, "Review of Art in Colombia During the 19th Century," to understand that the continuous use of the term naivety to describe the artistic production of the time, characterizing it as poor and primitive, made it difficult to write a solid history of the 19th-century landscape genre in Colombia. According to Barney, the landscape was relegated to the background in favor of genres such as portrait and costumbrista painting.

Keywords

Eugenio Barney Cabrera; landscape; Colombia; ingenuus; 19th Century



La etimología de la palabra ingenuo tiene sus raíces en el término latín *ingenuus* que significaba natural, puro, y se aplicaba a los hombres nacidos libres. A su vez, *ingenuus* provenía de *gignere*, engendrar o generar, palabra a la que se le sumaba el prefijo *in* para significar nacido dentro del país. De estas dos raíces surgió el sustantivo ingenuidad, que la RAE define como candor o falta de malicia (Real Academia Española, s. f.-a, definición 1). Candor, a su vez, se define como sinceridad, sencillez, y pureza del ánimo (Real Academia Española, s. f.-b, definición 1). A partir de ello, se puede pensar que la ingenuidad es un estado deseable de pureza, naturalidad y bondad. Sin embargo, este estado adquiere un sentido peyorativo cuando la ausencia de malicia se traduce en falta de experiencia o, incluso, de inteligencia.

¿Cómo pensar los términos ingenuidad e ingenuismo cuando se trata de escribir una historia de la pintura de paisaje en el siglo XIX en Colombia? ¿Por qué no ha habido esfuerzos contundentes para escribir esa historia? La respuesta más rápida de lo que sería una compleja y larga discusión sería: porque no hubo pintura de paisaje. A esto tendríamos entonces que preguntar, ¿cómo estudiamos lo que sí hubo?: ¿las acuarelas de los viajeros, las batallas de Espinosa, los cuadernos de Manuel Doroteo Carvajal, las composiciones de Groot, las láminas de la Comisión Corográfica o los álbumes de Soledad Acosta y José María Samper? Lo que suele encontrarse en la historiografía son menciones a pintores que entre sus labores incluyeron algún tipo de práctica paisajista, pero siempre en términos menores, como una práctica relegada a ser fondo de miniaturas, obras costumbristas o retratos, géneros que tradicionalmente se destacaron en la historia de la pintura decimonónica en Colombia.

El historiador Eugenio Barney Cabrera publicó, en 1965, su *Reseña del arte en Colombia durante el siglo XIX*, un texto de 47 páginas donde aparece 57 veces la palabra ingenuidad y sus derivados. El autor utiliza este término para describir el carácter de los pintores, el estado de las artes, la labor de los dibujantes, la calidad de las obras y de las formas representadas, los apuntes del mundo natural, las tendencias artísticas, las corrientes estéticas, el oficio y la técnica, los temas y los conceptos, el modelado de las figuras, los valores, los géneros, las manifestaciones visuales y básicamente, el siglo en su totalidad. En su análisis, Barney llega también a utilizar las palabras: *pobre, primitivo, fallido, incapaz, elemental, espontáneo, sencillo, y esquemático*, entre otras, para explicar el estado del arte en Colombia del siglo XIX que él data entre la Expedición Botánica y la llegada de Andrés de Santamaría.

Barney inicia sosteniendo que «el panorama de las artes visuales en Colombia, cuando principia el siglo XIX, es de aparente pobreza» (Barney Cabrera, 1965, p. 71) y propone dos momentos clave: uno, los dibujantes primitivos de la Expedición y dos, la fallida intención académica. Esta ponencia propone revisar algunos aspectos de este texto y sus efectos sobre la historia de la pintura de paisaje del siglo XIX en Colombia a la luz de los significados que el autor propone para el término ingenuo. Si en un texto canónico como éste, dedicado exclusivamente a esta cronología y geografía, el paisaje tuvo poca oportunidad de brillar, debe revisarse con urgencia el mito de este género y la errada noción de que en Colombia hubo espacio para una pintura de caballete con temas de naturaleza. Barney se pregunta por el género paisajístico en esta época como una gran contradicción, y establece una historia del arte del paisaje imposible e inexistente. Las menciones que hace sobre este tema son suficientemente problemáticas para demostrar que este género no tuvo oportunidad de gestarse ni de madurar. Cuando el siglo lo inician y lo terminan dos manifestaciones que «quedan reducidas al carácter ingenuo que resulta de la incapacidad técnica o de la inhabilidad» (Barney Cabrera, 1965, p. 71), propongo que la pintura de paisaje en el siglo XIX en Colombia, entendida como una producción sólida y cohesionada es, definitivamente, una ilusión.

Para entender la reseña de Barney es clave explicar brevemente su estructura: el texto inicia con una «Reseña General», donde el autor plantea el panorama triste y desolador de las artes del XIX. Su segunda parte se titula, «Originalidad en la incompetencia», y trata temas y artistas desde la Expedición Botánica hasta la Comisión Corográfica. El tercer aparte, «La anécdota política y social», menciona artistas individuales como Manuel Doroteo Carvajal y José Manuel Groot, así como algunos dibujantes, miniaturistas y viajeros extranjeros. El cuarto capítulo, «La incompetencia superada», rescata a José María Espinosa, Ramón Torres Méndez y Alberto Urdaneta como milagros individuales. En la quinta sección, «Principios de la Academia», Barney hace un recuento del estilo preacadémico trazándolo desde los Figueroa hasta mencionar brevemente nombres de escultores y tallistas. Por último, el historiador propone, en el capítulo «Madurez de la Academia», una línea que inicia con el mexicano Felipe Santiago Gutiérrez continúa con los Garay y Pantaleón Mendoza, una muy breve sección dedicada a paisajistas y neocostumbristas y termina con Santamaría y Ricardo Acevedo Bernal.

Como el objetivo principal es revisar el problema historiográfico del paisaje, este texto se enfoca en mirar cómo plantea Barney

algunos aspectos de esta situación en los acápites número 2, 3 y a manera de conclusión, en el capítulo 6. Volviendo a la idea de que el siglo XIX inicia con la Expedición Botánica, noción que ha sido continuamente repetida por historiadores como Gabriel Giraldo Jaramillo y Beatriz González, dice el autor que «...sólo a partir de la Expedición Botánica será posible encontrar, en los documentos visuales, un carácter de espontánea sencillez, de genuina intención representativa, de ingenua calidad plástica...» (Barney Cabrera, 1965, p. 76) a esto se suma su opinión de que estos eran, «Acuarelistas de medianos conocimientos, dibujantes autodidactas [que] agotaron los recursos de la escasa habilidad manual para alcanzar exactitud científica que les exigía la misión a ellos encomendada...» (Barney Cabrera, 1965, p. 77). Dos ideas hay que problematizar aquí: la noción de que las raíces de la producción republicana de paisaje nacen de una empresa imperial y virreinal como fue la Real Expedición Botánica, y de que ésta, a pesar de sus esfuerzos, sea ingenua y, contradictoriamente, que, a pesar de esa ingenuidad, ésta permita el inicio de una conciencia paisajística. En el caso específico del pintor de flores, Francisco Javier Matís, Barney da una idea clara que refuerza los débiles cimientos paisajísticos, dice «Más interesado en el detalle de la naturaleza que en sus manifestaciones complejas, este artista [...] sólo dejó apuntes reducidos, ingenuos sí y no carentes de aguda observación sobre el paisaje y la gente que lo habita» (Barney Cabrera, 1965, p. 78). Si bien la intención de Mutis y sus alumnos fue un primer interés por mirar hacia afuera, la producción mutisiana no puede considerarse ni ingenua ni paisajista, ya que ésta se enfoca con mucho cuidado y sofisticación en el conocimiento científico específico de las plantas, eso sí, sin considerar un entorno más amplio ni un contexto estético de la mirada panorámica del territorio. Esto es evidente en la calidad de láminas como la *Alstroemeria multiflora* [*Bomarea multiflora*] de Francisco Javier Matís [Figura 1]. Lo que da este inicio de la mirada científica es un eslabón por medio del cual hilar la incipiente producción de imágenes del territorio de la mano de viajeros, científicos y locales, que la historiografía ha insistido en llamar, producción de paisaje.

Después de la Expedición, Barney trae la Comisión Corográfica a la discusión como un siguiente paso, como si la construcción de la noción de territorio y a su vez, de paisaje, fuera una sucesión de eventos con causas y efectos reconocibles. El autor inicia esta sección citando a Marta Traba quien, en el *Suplemento de la Revista Lámpara* de 1960 explica que



Figura 1. Francisco Javier Matís Mahecha. *Alstroemeria multiflora* [*Bomarea multiflora*]. Proyecto de digitalización de los dibujos de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada (1783-1816), dirigida por José Celestino Mutis: www.rjb.csic.es/icones/mutis. Real Jardín Botánico-CSIC

A mitad del camino entre el estilo «naif» y la simple Academia, los pintores que participaron en la Comisión Corográfica pusieron por primera vez sobre la mesa un material de imágenes completo acerca del hombre y del paisaje colombianos. Es evidente que se esforzaron en mantener una completa neutralidad ante los modelos, y esta misma actitud pasiva les impidió desarrollarse como artistas (Barney Cabrera, 1965, p.79).

Nuevamente el paisaje se encuentra sujeto al servicio de proyectos otros, en este caso, no de una expedición científica imperial, sino de una empresa positivista que, cuando rescató el paisaje en sus láminas, casi siempre lo hizo mediado por sucesos históricos.¹ Por ejemplo, Carmelo Fernández, representó lugares emblemáticos como el paisaje donde tuvo lugar la Batalla de Boyacá [Figura 2], la iglesia donde se reunió la Convención de Ocaña [Figura 3] y el Congreso de Cúcuta [Figura 4] y las civilizaciones prehispánicas [Figura 5] en un acto de reconocimiento historicista. El paisaje, per se, no encontraba, ni siquiera en el discurso que buscaba promover el federalismo y el apoyo a las regiones, un lugar propio al alcance de las escuelas de pintura de paisaje del norte de Europa, de Inglaterra o de la misma Estados Unidos. La función de este género era enmarcar la historia nacional, enaltecer los episodios claves de la República, y conmemorar los actos heroicos por medio de los cuales la geografía colombiana tomaba forma. Esto, además, materializado casi siempre en pequeñas acuarelas, no en enormes bastidores.

1 Para entender la Comisión Corográfica como una empresa del positivismo decimonónico ver: Uribe Hanabergh, V. (2016). *La Comisión Corográfica colombiana y la Mission Héliographique francesa: dos empresas nacionales a luz del positivismo del siglo XIX*. Revista Historia y Sociedad, (30). <https://doi.org/10.15446/hys.n30.53810>



Figura 2. Carmelo Fernández. *Vista del terreno en donde se dio la acción de Boyacá, la que dio la libertad al país*. 1851. Acuarela sobre papel. 28 x 20 cm. Biblioteca Nacional de Colombia. https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/2979/0

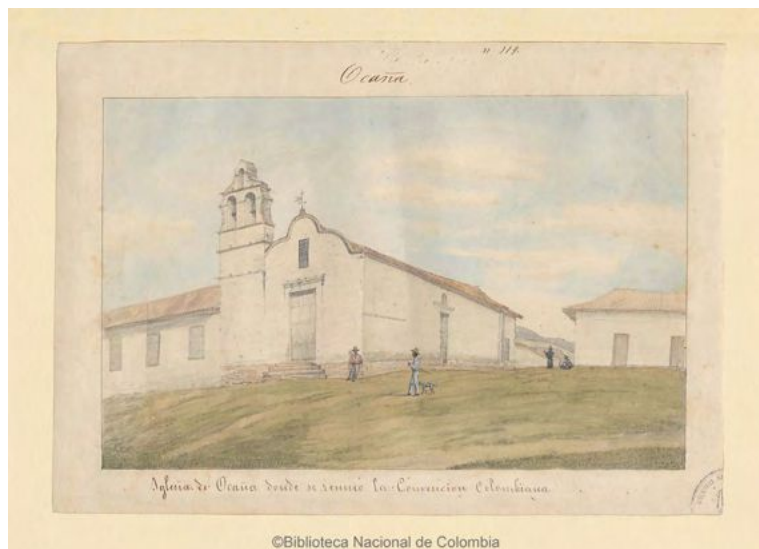


Figura 3. Carmelo Fernández. *Iglesia de Ocaña donde se reunió la Convención Colombiana*. 1851. Acuarela sobre papel. 28 x 20 cm. Biblioteca Nacional de Colombia. https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/3057/0



Figura 4. Carmelo Fernández. *Yglesia ó capilla del Rosario de Cúcuta donde se reuno el congreso admirable de Colombia; provincia de Santander*. 1850. Acuarela sobre papel. 28 x 20 cm. Biblioteca Nacional de Colombia. https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/3062/0

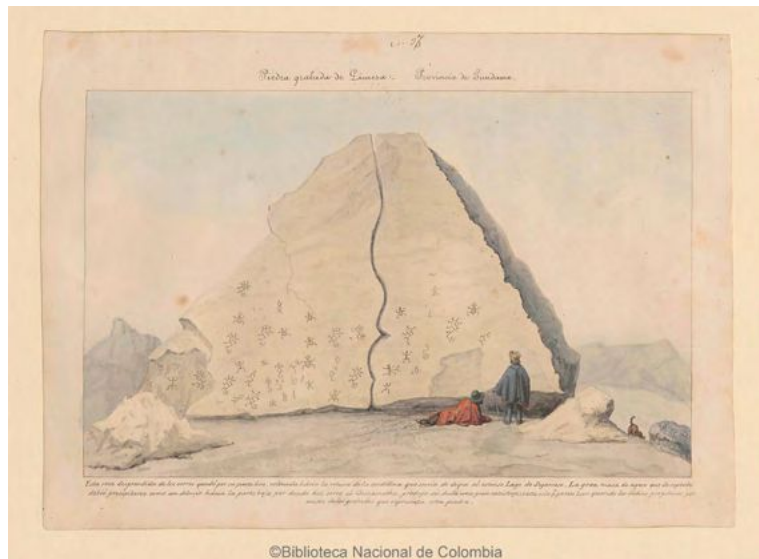


Figura 5. Carmelo Fernández. *Piedra tallada de Gámeza- Provincia de Tundama*. 1851. Acuarela sobre papel. 29 x 21 cm. Biblioteca Nacional de Colombia. https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/2976/0

Barney se ocupa en breves secciones de los pintores de ésta Comisión de la década de 1850, y aquí se quiere hacer hincapié en la forma como el autor enmarca la labor paisajística de cada uno de los exponentes para resaltar nuevamente que el paisaje en la narración historiográfica, es, desde su nacimiento hasta su tardía independencia a principios del siglo XX, un género servil, menor, atrapado en la jerarquía de los géneros del arte académico, angustiado sin lugar en la ausencia de un sistema de educación artística, fondo del costumbrismo, del retrato y de la historia, reflejo de la compleja geografía e incapaz de ser pensado como paseo, ocio, disfrute y mucho menos, experiencia estética. Sobre Carmelo Fernández dice Barney «en el paisaje gusta de las vistas topográficas y con preferencia de las grandes masas pétreas o de acantilados y rocas, cuyos poderosos volúmenes compensa con graciosas figuras de animales o de personajes campesinos a quienes retrata en acciones instantáneas, como a hurtadillas o de sorpresa» (Barney Cabrera, 1965, p. 80). Casi podemos pensar en un cierto *horror vacui* ante la naturaleza, una vez planteadas las grandes masas o accidentes geográficos, el factor humano debe *compensar* aquel temor ante la representación del vacío geográfico, debe mostrar lo agreste, como acto de superación humana. Parece como si, en la Comisión, en busca del desarrollo regional, de la exportación de bienes y materiales, no conviene evidenciar la soledad y peligro del paisaje colombiano.

Sobre Henry Price, es interesante que, si bien ha sido considerado el más paisajista de los pintores contratados por Codazzi, sobre todo por su conocimiento de la técnica de la acuarela y su inevitable bagaje intelectual británico, Barney se apoya en un texto de 1891 de Lázaro María Girón quien dice que el paisaje era el fuerte de este londinense que tenía, «franqueza en la ejecución» y «la mano de un gran maestro» (Barney Cabrera, 1965, p. 81) Pero acto seguido, Barney critica a Girón diciendo que hay que poner en su justa dimensión la exageración del entusiasmado crítico (Barney Cabrera, 1965, p. 81) y aunque reconoce que Price es hábil al captar la luz y el color en la naturaleza, que sus detalles en todo caso tienen un sentido documental, ingenuo y «ausente en la intimidad», algo que sí tenían las acuarelas de los extranjeros (Barney Cabrera, 1965, p. 81). Es decir, en Price hay representación del paisaje, pero ésta siempre se queda corta, en su intención, en su objetivo y sobre todo en su capacidad de abarcar la poesía del paisaje en un sentido clásico. Esto sucede en láminas como *Santa Rosa de Osos: provincia de Antioquia* [Figura 6], el acuarelista inglés registra un paisaje pintoresco de la montaña y el pueblo del occidente colombiano, pero la inmensidad y solemnidad del paisaje

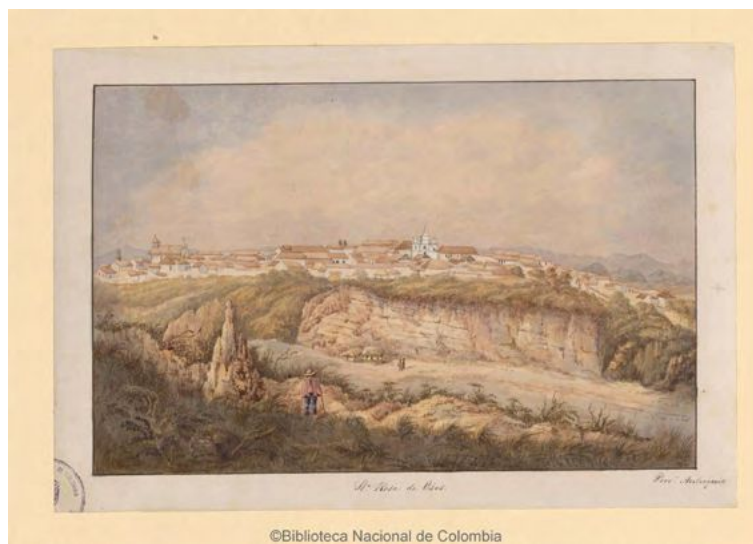


Figura 6. Henry Price. *Santa Rosa de Osos; provincia de Antioquia*. ca. 1852. Acuarela sobre papel. 29 x 19 cm. Biblioteca Nacional, Bogotá. https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/2943/0

en su grandeza se escapa al registro sobre el papel. El sentido de ilustración que cumple esta lámina, no le permite abarcar la totalidad de los contrastes del paisaje, construir puntos de énfasis, ni elevar al paisaje a un tema clásico.

En el caso de Manuel María Paz, la opinión de Barney es que este artista y militar colombiano es dibujante, no pintor. Ahí se encuentra el *quid* del asunto, la relación del dibujo con la ciencia que traza Barney desde la Expedición es la que no permite el florecimiento de la pintura de paisaje y la que lleva la bandera del hacer ingenuo. El mismo uso de la acuarela, como herramienta de dibujo y observación científica, no invoca la construcción del paisaje como poesía estética de la naturaleza. Visualmente evidente en ejemplos como la lámina titulada *Cascada cerca del origen del Magdalena: provincia de Neiva* [Figura 7], los elementos del paisaje, piedras, riscos, agua, árboles, han sido todos representados con el mismo valor tonal, aplanando así las distancias, proporciones o contrastes que podrían ponerse en evidencia con un interés mayor en el paisaje como poesía y no en este como escenografía de imágenes de registro estatal. Dice Barney de Paz que éste, «quiere representar exactamente la escena que tiene delante, sin alterar sus movimientos ni variar su colorido» (Barney Cabrera,

1965, p. 82), esta declaración es clave para entender lo que se hubiera requerido de la condición paisajística. Menciona el autor, «la estupenda labor documental de Paz... conlleva indudable calidad artística en relación con la difícil gama del candor y del ingenuismo» (Barney Cabrera, 1965, p. 82).



Figura 7. Manuel María Paz. *Cascada cerca del origen del Magdalena: provincia de Neiva*. ca. 1857. Acuarela sobre papel. 23 x 31 cm. Biblioteca Nacional, Bogotá. https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/3088/0

En el capítulo 3, «La Anécdota Política y Social», Barney da continuidad a las dos empresas mencionadas anteriormente que, según él, dan nacimiento «a la formación de tendencias artísticas, ingenuas sí y por ello mismo espontáneas e impregnadas de frescura, pero también originales en la medida del afecto por las cosas nacionales y de la incapacidad en el manejo de la materia» (Barney Cabrera, 1965, p. 83). En este caso, se enfoca en perfiles independientes como Manuel Doroteo Carvajal y José Manuel Groot, entre otros. Lo curioso es que inserta estos casos de estudio en una especie de limbo que describe como, «una manera en equilibrio que gusta de oscilar entre el espontáneo candor

de los dibujantes egresados de los destinos científicos y el duro acartonamiento del convencionalismo académico» (Barney Cabrera, 1965, p. 83), lo que yo llamaría, ni lo uno ni lo otro. Pensar artistas de este tipo en un camino intermedio entre los proyectos científicos oficiales o la añoranza de mitad de siglo por una academia, sobre todo a nivel de paisaje, considero es un absurdo. Ya que ni la primera empresa, que no era una escuela de paisaje, logró una continuidad estable más allá de que sus dibujantes enseñaron a futuras generaciones, ni la Academia llegó a tiempo suficiente para rescatar a estos que quedaron en el medio, aquellos que el mismo Barney, contradictoriamente llama, «los naif de la procedencia científica» y «los dibujantes al servicio de la política y de la sociedad encumbrada», y en ambos casos declara que es, «anotable la originalidad de la incapacidad», y «el balbuceo dibujístico» (Barney Cabrera, 1965, p. 84) de estos nombres.

A Carvajal, Barney lo tilda de pintor aficionado que hace un «arte testimonial, apasionado, sencillo, contradictorio en ocasiones, inestable en las calidades, variado y primitivo» (Barney Cabrera, 1965, p. 85). Si bien en las formas Carvajal podría parecer un poco autodidacta, tiene un interés genuino por observar el paisaje, las vistas, los lejos, lo que vemos en una acuarela que este dibuja en uno de sus Álbumes [Figura 8]. El mismo artista, o en su defecto un viajero que lo acompaña se para sobre la cima de la ruina a mirar hacia la distancia, y ese acto de mirar es el que Carvajal aquí describe. A Groot, el maestro de Carvajal le dice que «sus apuntes a la acuarela, algunos lápices, miniaturas y retratos, recuerdan que el arte de la centuria pasada era conocimiento y práctica necesarios para la educación; así como luego, «adorno» obligatorio en la formación de la mujer» (Barney Cabrera, 1965, p. 86). Curioso que entre uno y otro Barney vuelve a utilizar los términos, ingenuidad e ingenuo. ¿Cómo iban a ser paisajistas pintores que habían aprendido de la mano de aquellos que habían dominado el arte de la miniatura? ¿Quién les iba a enseñar y promover la dimensión amplia y grande de las escuelas de paisaje que tradicionalmente han elevado la pintura de la naturaleza a grandes formatos y espacios épicos y de múltiples dimensiones sobre el caballete?

Cuando nos hacemos esta pregunta, aparece Barney en una siguiente sección del mismo capítulo, titulada «Dibujantes y Miniaturistas» explicando que la miniatura fue un arte constante a lo largo del siglo y que

2 Ver Uribe Hanabergh, V. (2021). *Keeping, saving and remembering: Manuel Doroteo Carvajal's trompe l'œil autograph drawings as elements of rhetorical visual strategy during the Colombian civil wars of the 1850s and 60s*. Notes on the History of Art. University of Chicago Press.

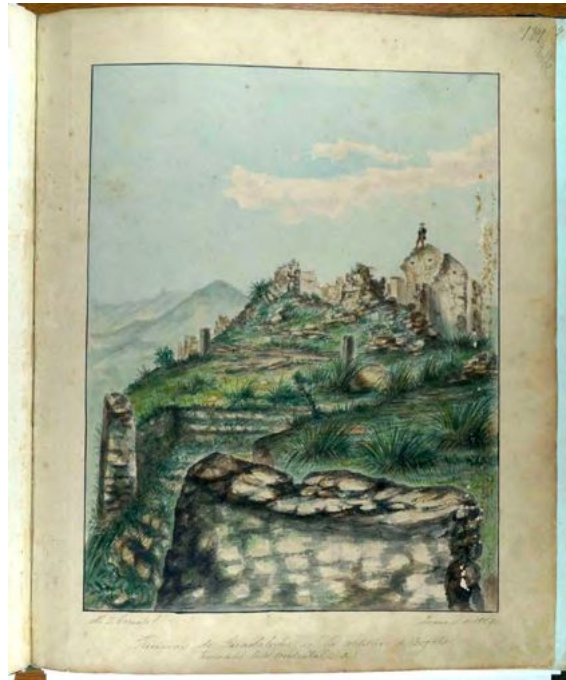


Figura 8. Manuel Doroteo Carvajal Marulanda Álbum II. 1830 - 1871. Mixta (acuarela, lápiz e impresos sobre papel). 31,5 x 23,5 x 5 cm. 233 Folios. No. inventario: 115444. Ministerio de Cultura - ICC (Comodato No. 4986)

en tiempos en que la fotografía no existía y el daguerrotipo era extraño o demasiado costoso... la miniatura estaba llamada a ocupar primerísimo lugar en la solicitud y el reclamo de damas y caballeros ansiosos de que sus efigies, idealizadas por el artista al gusto de la clientela, perdurasen como signo de elegancia, muestra de prosapia, cifra de distinción y lisonjero recuerdo de juventud (Barney Cabrera, 1965).

El toque final a la discusión lo da Barney cuando, después de elevar a la miniatura al estatus del género clave del arte republicano, cierra diciendo que «la miniatura no solo es el producto de un medio social, cuyos estamentos burgueses la exigen y precisan, sino también un derivado casi obvio de la habilidad manual aprendida en las faenas dibujísticas de tipo científico» (Barney Cabrera, 1965, p. 88). Barney nuevamente reproduce un modelo de progreso entre Expedición Botánica, Comisión Corográfica y el retrato en miniatura que contradice la lógica obvia de que al proceder científico y a la observación empírica, habría tenido que seguirle el género de paisaje, lo que no sucedió por diversas razones, entre ellas: la falta de mercado para una pintura de paisaje, la ausencia

de enseñanza de este género, su vínculo con el concepto de lo amateur y la asociación del mismo con una modernidad latente que a mediados del siglo XIX el arte de la república no estaba preparado para acoger.

La Reseña de Barney es un texto complejo que vale la pena leer y revisar muy cuidadosamente. Aquí únicamente se han revisado dos capítulos, pero a manera de conclusión se cerrará con la breve sección «Paisajistas y neocostumbristas» que toca Barney en el capítulo 6, «Madurez de la Academia». Con la ilusión de finalmente poder llegar a mirar el paisaje como un género que se desarrolló muy hacia finales del siglo y ya *ad portas* de lo que sería el arte del siglo XX, Barney no permite a los paisajistas inscribirse en una historia de largo alcance que se da en la pintura occidental. A Ricardo Moros Urbina, Francisco Antonio Cano, Ricardo Borrero y José María Zamora, entre otros, los reduce a ser pintores de temas de costumbres campesinas (Barney Cabrera, 1965, p. 111) y describe sus obras como paisajes domingueros, literarios e ilustrativos. (Barney Cabrera, 1965, p. 111) Los clasifica como parte de una corriente neocostumbrista que «solo ve el paisaje como motivo pintoresco», e incluso sobre los que aprovechan el paisaje para enarbolar los temas de historia, pintores como Ricardo Acevedo Bernal, dice que «aunque es una temática explotada por estos artistas, sin que con ella le agreguen nada de calidad al arte que se hace en Colombia» (Barney Cabrera, 1965, p. 112). El capítulo, que termina con un análisis sobre Andrés de Santamaría, finalmente lo que concluye es que a éste hay que considerarlo un pintor extranjero y que no sacamos nada tratando de «adueñarnos de un patrimonio que nunca nos ha pertenecido» (Barney Cabrera, 1965, p. 115)

Inevitablemente, la sensación que se tiene como lector de esta reseña, si la lee con sed y urgencia de encontrar la génesis del paisaje en el arte en Colombia en el siglo XIX, el resultado es terriblemente desolador. Pero si esta lectura se hace a consciencia, entendiendo que tanto de lo que hemos llamado paisaje no lo ha sido, Barney aterriza la realidad hacia la comprensión de una historia del arte compleja, que en el diecinueve constantemente se nos escapa, porque las ganas de construir el pasado y de enarbolar las banderas del arte nacional enneguecen de una realidad inevitable. Lo que Barney insiste en calificar como ingenuidad e ingenuismo en todas las páginas de la *Reseña*, es, al final, una especie de angustia y frustración de intentar leer en la historia del arte del XIX una unidad, así esta sea fragmentada, dispersa, casi que intransable. En Colombia se hicieron paisajes, pero la historia

del arte del género del paisaje a lo largo del siglo XIX es esquivo y coqueta, y debemos mirarla con recelo y cuidado para no caer en lugares comunes que se han repetido a lo largo de las décadas y que es menester mirar por la ventana y poner en duda.

Referencias

Barney Cabrera, E. (1965). Reseña del arte en Colombia durante el siglo XIX. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 2(3), 71-118.

Barney Cabrera, E. (1970). *Temas para la historia y el arte en Colombia*. Universidad Nacional de Colombia.

Fajardo, M. (2000). Manuel Dositeo Carvajal y el nacimiento del paisaje en Colombia. *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, (6), 1-15.

Real Academia Española. (s. f.-a). *Ingenuidad*. En *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). <https://dle.rae.es/ingenuidad>

Real Academia Española. (s. f.-b). *Candor*. En *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). <https://dle.rae.es/candor>

Uribe Hanabergh, V. (2021). Keeping, saving and remembering: Manuel Doroteo Carvajal's trompe l'œil autograph drawings as elements of rhetorical visual strategy during the Colombian civil wars of the 1850s and 60s [Conservar, salvar y recordar: los dibujos autógrafos en trompe l'œil de Manuel Doroteo Carvajal como elementos de estrategia visual retórica durante las guerras civiles colombianas de las décadas de 1850 y 1860]. *Notes on the History of Art*, 40(3), 1-15. <https://www.journals.uchicago.edu/toc/sou/current>

Uribe Hanabergh, V. (2016). La Comisión Corográfica colombiana y la Mission Héliographique francesa: Dos empresas nacionales a luz del positivismo del siglo XIX. *Revista Historia y Sociedad*, 30, 1-15. <https://doi.org/10.15446/hys.n30.53810>