

DANTO, ARTHUR C., *Después del final del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona: Editorial Paidós, 1999, 252 págs. ISBN 84-493-0700-7.

**POR**  
**MARTA RODRÍGUEZ**  
PROFESORA  
INSTITUTO DE  
INVESTIGACIONES ESTÉTICAS,  
Universidad Nacional de  
Colombia, Sede Bogotá.

Esta reseña sobre el libro de Arthur C. Danto se presentó en un seminario de profesores de la maestría en Historia y Teoría del arte y la Arquitectura en el segundo semestre de 2001. En ella se busca explicar el significado del título del libro, para lo que se hacen algunas referencias al tema de las narrativas, que se vincula directamente con la visión que tiene Danto de la historia del arte. A partir de este concepto del autor se busca definir la condición de la obra de arte contemporánea, que pertenece al periodo que Danto denomina como “posthistórico”. Por último, en esta reseña, se mencionan los problemas críticos que esta obra genera.

### ¿QUIÉN ES ARTHUR C. DANTO?

Arthur Danto nació en Detroit en 1924, se formó primero como artista y luego como filósofo “de estricta formación analítica”, y actualmente trabaja como crítico de arte en Nueva York, ciudad a la que llegó después de la Segunda Guerra Mundial. Su “encuentro con la filosofía se dio casi por azar en la Universidad de Columbia, en la cual, exceptuando una breve transferencia a Colorado, enseña todavía hoy después de más de treinta años”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> GIOVANNA BORRADORI, *Conversaciones filosóficas*, Bogotá: Norma, pág. 133.

Sobre su etapa de pintor no se sabe mucho, sólo que ésta se prolongó hasta los primeros años sesenta, y el propio Danto menciona que, por esa época, “entre sus fantasías estaban Cézanne, Filippo Lippi y Massaccio”<sup>2</sup>. Agrega que durante esos años no escribió

ni una línea de estética. Sólo hacia la mitad de los años sesenta —dice— logré conciliar los dos planos y comencé a reflexionar y a escribir sobre la filosofía del arte. [...] Mi primer ensayo estético salió en 1964, pero sólo con *The Transfiguration of Commonplace (La transfiguración de lo ordinario)*, publicado en 1980, alcancé la certeza de haber formulado una “teoría” en el pleno sentido de la palabra<sup>3</sup>.

A partir de esa publicación, la revista *The Nation* le propuso tener una columna permanente, y así inició su trayectoria como crítico de arte hacia 1984.

En el libro que hoy nos ocupa subyace una visión que se vincula con la historia entendida como narración. A propósito de este tema existe un libro de Danto que resultó muy influyente en la historiografía norteamericana, *Analytical Philosophy of History*, publicado en 1965. En este escrito se ponen en crisis los modelos positivistas que igualan los métodos del trabajo humanístico con los de las ciencias exactas, sujetas a leyes<sup>4</sup>. El positivismo es cuestionado, especialmente, con la introducción del tema de la narración que mencionaba anteriormente. La narración comienza a tener gran importancia en las controversias que tienen lugar entre las distintas corrientes anglosajonas, cuando la historiografía da un viraje hacia una tradición a la que pertenecen Croce y Collingwood; de esa manera, el estudio humanístico se vincula con el punto de vista del sujeto que mira al pasado, un sujeto que “mira a través de los acontecimientos para discernir el pensamiento” que estos contienen<sup>5</sup>. La nueva propuesta historiográfica afirma que si no hay narrador no hay historia, y esto se puede ejemplificar con la frase de O. Mink, quien en 1985 dijo: “La historia sobreviene cuando la partida está terminada y, por lo tanto, debe mucho al punto de vista del que narra”<sup>6</sup>.

En *Filosofía analítica de la historia*, Danto pone especial atención en la estructura de las oraciones que utiliza el narrador para hablar del pasado<sup>7</sup>. Ese narrador se diferencia de un cronista de la época, de un testigo presencial de los hechos (que él irónicamente llama “el cronista ideal”), quien sería un sujeto que hablaría en presente y daría cuenta de

---

<sup>2</sup> DANTO, en BORRADORI, ob. cit. pág. 144.

<sup>3</sup> *Ibid.*, ob. cit. pág. 135.

<sup>4</sup> A este respecto, ver la introducción de María Luisa Borrás en ARTHUR C. DANTO, *Historia y narración: ensayos de filosofía analítica de la historia*, Barcelona: Paidós, 1989; *Covering Law Model*, (CLM), pág. 14.

<sup>5</sup> BORRÁS, ob. cit., pág. 17.

<sup>6</sup> O. MINK, cit. en DANTO, ob. cit., pág. 20.

<sup>7</sup> DANTO, ob. cit., cap. “Oraciones narrativas”.

todo que acontece en el momento. El historiador, en cambio, está ubicado en el *futuro* del tiempo pasado, es un sujeto que habla desde su presente, con distancia; así, para Danto, el sentido de la historia “se halla ligado a la conciencia retrospectiva”<sup>8</sup> del narrador. De esta manera el pasado no se presenta como un hecho determinado, sino que está abierto, como también lo está el futuro, a numerosas narraciones que se relacionan con el punto de vista del narrador que “re-crea el pasado, lo re-piensa y re-actualiza”<sup>9</sup>.

Esta idea de la narración es importante porque lo que intenta Danto en este libro es proponer una nueva narrativa del arte<sup>10</sup>.

### DESPUÉS DEL FINAL DEL ARTE. EL ARTE CONTEMPORÁNEO Y EL LINDE DE LA HISTORIA

El libro de Arthur Danto está conformado por una serie de ponencias que dictó hacia mediados de los noventa; algunas de ellas pertenecen al ciclo pronunciado en la Galería Nacional de Washington (1995) como parte de un programa titulado “Andrew W. Mellon”, donde también participó Gombrich en los años cincuenta; además de estas conferencias, en el libro se incluyen otras realizadas en Múnich, París y Finlandia. El tema que trata Danto, en todas ellas, es el arte contemporáneo, cuya narrativa se inicia hacia mediados de los sesenta con el arte pop<sup>11</sup> y se prolonga hasta nuestros días, un arte al que Danto denomina “posthistórico”, es decir un arte que aparece después de las grandes “narrativas maestras”, donde no hay más un “linde de la historia”<sup>12</sup>, término que toma Danto de Hegel<sup>13</sup>. Veamos cuáles son las narrativas maestras en el campo del arte, según Danto.

### LAS NARRATIVAS MAESTRAS

Toda narrativa, en el ámbito de la historia del arte, se articula en torno a un concepto, a un *a priori* que define lo que se entiende por arte, concepto que le sirve de guía al narrador para trazar el hilo de la historia, una historia que, como toda

<sup>8</sup> *Ibid.*, pág. 20.

<sup>9</sup> FINA BIRULÉS en DANTO, ob. cit. pág. 17.

<sup>10</sup> DANTO, *El arte después del arte*, Barcelona: Paidós, 1999, pag. 158: “Ahora desco volver a mi propia narrativa. [...] La estructura profunda, tal como la veo, es una clase de pluralismo”.

<sup>11</sup> Ver DANTO, ob. cit. Con el pop se rompen los imperativos a priori (pág. 37).

<sup>12</sup> *Ibid.*, pág. 20.

<sup>13</sup> DANTO, *Historia y narración*, ob. cit., comenta que la visión de Hegel sólo toma ciertas regiones del mundo para referirse a la historia; por ejemplo, Siberia queda por fuera de los lindes de la historia (pág. 49).

narración, dice Danto siguiendo a Virginia Woolf, siempre tiene un comienzo y un final<sup>14</sup>. El primer narrador que inaugura la historia del arte es Vasari, con su historia de la vida de los grandes artistas y arquitectos, que se publica en 1550, “cuando la partida está terminada”, es decir cuando el ciclo iniciado por Giotto ha culminado con Leonardo, Rafael y Miguel Ángel. Un ciclo que permite, según Danto, realizar una “narración” progresiva acerca del desarrollo de la pintura<sup>15</sup>, que gira en torno al concepto de mimesis, la cual se define como una representación fiel a lo que el ojo ve<sup>16</sup>. Pero advierte Danto que en el interior de esta narrativa no se tienen en cuenta ciertas particularidades del arte, porque, como decíamos, el narrador parte de un concepto que define qué es el arte, en este caso el concepto de arte que se formula en el Renacimiento, en el que, por una parte, aparece la noción del artista como sujeto y, por otra, se crea una equivalencia entre arte y pintura, y ésta debe crear una ilusión visual de realidad. Dice Danto que lo que no se acomoda a este concepto *a priori* queda por fuera de la narración, queda por fuera del “linde de la historia”<sup>17</sup>. Del texto de Danto parece deducirse que la narrativa de Vasari es aplicable al arte hasta los inicios del impresionismo, pues los artistas se mantienen fieles al principio de la mimesis. Gombrich, dice Danto, continuará trabajando el tema de la mimesis en *Arte e ilusión*.

Esta historia termina cuando la pintura se aleja de las intenciones miméticas; así, a esta narrativa le sucede la de Clement Greenberg<sup>18</sup>, la narrativa del modernismo, que comienza con Manet y se prolonga hasta el expresionismo abstracto. En ella se continúa con la centralidad de la pintura, pero el concepto que la guía es la “pureza

<sup>14</sup> DANTO, *Historia y narración*, ob. cit., pág. 113.

<sup>15</sup> Dice Rudolf Chadraba, en *Después del fin del arte*, ob. cit.: “El encuadre histórico de las *Vidas*, que se refleja en su estructura arquitectónica, no tiene, sin embargo, para Vasari valor esencial. A él no le preocupa, en realidad, un progreso anónimo del arte, como dos siglos después a Winckelmann en su historia del arte de la antigüedad, sino hacer historia de unos hombres y de sus acciones. Su concepto de la historia, entendida como *magistra vitae*, es el humanístico y programático del Renacimiento. La forma de su expresión es necesariamente la biografía [...] la narración dramática de casos y acontecimientos. Hasta las obras de arte no valen para él como expresiones absolutas en sí, sino como testimonios de vidas, frutos de aquella ‘virtud’ que impele a todo artista a superar a sus predecesores y que es, por ello, el resorte del progreso del arte, claramente afirmado por Vasari” (*Vidas de grandes artistas*, México: Porrúa, 1996, pág. xii).

<sup>16</sup> DANTO, pág. 29: “El arte fue una conquista progresiva de las apariencias visuales, de las estrategias dominantes a través de las que el efecto de las superficies visuales del mundo en el sistema visual de los seres humanos, pueden ser duplicadas mediante la pintura de superficies, que afectan al sistema visual de la misma manera que lo afectan las superficies del mundo”.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pág. 128. Las apreciaciones de Durero acerca del “arte del nuevo mundo”, págs. 123, 124, 128; los objetos de Leonardo, fuera del linde de la historia.

<sup>18</sup> *Ibid.* pág. 30: “...quien construye una narrativa de la modernidad para reemplazar la narrativa de la pintura representacional tradicional definida por Vasari”.

de la pintura”, una pintura autorreferencial, que se toma a sí misma como tema. En ella también se da una secuencia lineal progresiva que adoptarán los museos modernos para la exhibición de sus obras<sup>19</sup>. Igual que acontecía con la narrativa de Vasari, hay hechos que quedan por fuera del linde de la historia, y, en el caso de Greenberg, esto ocurre con el surrealismo, que “sucedió pero no fue significativo como parte del progreso”<sup>20</sup>. El surrealismo era considerado por Greenberg un arte “académico y retrógrado”<sup>21</sup>, “informal y antiestético”<sup>22</sup>, características que no coincidían con la “pureza de la pintura”, un concepto que se ajusta a los criterios de la autonomía del arte, con la que se inaugura la condición de la obra moderna. En buena parte, esta categoría se explica, según Danto, por la adhesión de Greenberg a los principios de la estética kantiana del gusto, el desinterés de lo estético y la “universalidad subjetiva”<sup>23</sup>.

La narrativa de Greenberg es un tema que atraviesa buena parte del texto, pues la imposibilidad de aplicar sus principios críticos al arte contemporáneo y la pérdida de vigencia de su narrativa frente al arte de hoy, así como la incompreensión del pop por parte de Greenberg, son argumentos que le sirven a Danto para sustentar que la narrativa del modernismo ha llegado a su fin, que el arte contemporáneo se encuentra fuera del “linde de la historia”, fuera de los límites de una narrativa maestra, excluyente, como en su momento lo fueron la de Vasari y luego la de Greenberg. Así, lo que ha terminado no es el arte<sup>24</sup> sino una narrativa que determine, bajo un concepto unificador y excluyente, lo que se entiende hoy por arte<sup>25</sup>.

Y con esto tal vez podamos entrar a trabajar la condición de la obra de arte contemporánea<sup>26</sup>, que tiene un momento inaugural con la *Fuente* de Duchamp, luego con las cajas *Brillo* de Warhol y posteriormente con las distintas manifestaciones artísticas de los setenta, que se engloban como “arte conceptual”, en las que existe la intención de ampliar el sentido del arte y vincularlo con la vida, y que atentan contra la materialización tradicional de la obra de arte.

---

<sup>19</sup> DANTO, ob. cit., pág. 38.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pág. 31.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pág. 121.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pág. 126.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pág. 102.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pág. 180.

<sup>25</sup> Danto parece tomar como concepto *a priori* el pluralismo; ver cap. 11.

<sup>26</sup> Ver DANTO, a propósito de las diferencias entre arte moderno y contemporáneo, “la conciencia de lo contemporáneo comenzó a emerger a mediados de los setenta”.

## EL FIN DEL ARTE: ARTE POSTHISTÓRICO

El arte actual no está condicionado por “el cerco de la historia”<sup>27</sup>: es un arte pluralista que está abierto a todas las posibilidades. Los distintos medios y lenguajes tienen igual validez, de manera que la pintura, que sigue vigente, ha dejado de ser sinónimo de arte y es un medio entre muchos otros<sup>28</sup>. A la diversidad de medios le corresponde una variedad de lenguajes y actitudes que resultan difíciles de englobar bajo un mismo rótulo, es decir bajo una “narrativa maestra”. Además, tampoco es posible inscribirlas en una dinámica de desarrollo; es decir, en el momento actual existe una práctica artística en la que todo es posible. Por ejemplo, dice Danto, un artista puede ser “abstracto por la mañana, un realista fotográfico por la tarde y un minimalista mínimo por la noche. [...] Ha llegado la era del pluralismo, es decir, ya no importa lo que hagas. Cuando una dirección es tan buena como otra, el concepto de dirección deja de tener sentido”<sup>29</sup>.

El pensamiento de Danto mantiene una gran proximidad con el de Hegel<sup>30</sup>, quien asume la obra de arte como una unidad en la que convergen forma y contenido. Es así como Danto busca “identificar las nevaduras filosóficas del gesto creativo partiendo de la idea hegeliana de que la obra de arte encarna una ‘materialización sensible’ de la idea”<sup>31</sup>. Por ejemplo, Danto, en su artículo “La transfiguración de lo ordinario”, que mencionábamos al comienzo, buscó desentrañar la estructura conceptual que soporta las experiencias de los artistas del arte pop, operaciones mentales<sup>32</sup> que están muy alejadas de la tradición, de manera que evidencian una ruptura histórica significativa “ante la cual la filosofía debe dejarse conducir de la mano del arte”<sup>33</sup>. De esta manera, Danto cree que el arte de hoy “nos invita a contemplarlo de

<sup>27</sup> *Ibid.*, pág. 206.

<sup>28</sup> “...una abierta disyunción de medios que, al mismo tiempo, han servido a las correspondientes disyunciones de motivaciones artísticas y han bloqueado la posibilidad de que el desarrollo progresivo (ejemplificada en Vasari y Greenberg) vaya más lejos. No había ya un vehículo privilegiado para el desarrollo, y me parece que esto se debe a la sensación de que la pintura llegó tan lejos como pudo, y de una manera en que la naturaleza filosófica del arte fue finalmente comprendida. Así los artistas se sintieron libres para tomar diversos caminos” (DANTO, *Después del fin del arte*, ob. cit., pág. 112).

<sup>29</sup> DANTO, ob. cit., págs. 23-25.

<sup>30</sup> *Ibid.*, cap. II.

<sup>31</sup> BORRADORI, ob. cit., pág. 133.

<sup>32</sup> ARTHUR DANTO, en *The Nation*, marzo 29 de 1999. Esta estructura mental será trabajada en un artículo crítico referente a Fluxus como un concepto cercano a lo que los franceses llaman “mentalidad: un conjunto de actitudes, prácticas y creencias”.

<sup>33</sup> BORRADORI, ob. cit., págs. 133-134.

manera reflexiva [...] con el objeto de descubrir científicamente su naturaleza”<sup>34</sup>. Tal como lo dijera Hegel acerca del arte romántico.

## LOS PRINCIPIOS CRÍTICOS DESPUÉS DEL FIN DEL ARTE

Para finalizar, veamos los problemas que la obra de arte le plantea a la crítica de arte.

Dice Danto que el objetivo de su libro es

identificar cuáles principios críticos pueden existir cuando no hay más narrativas, donde, en un sentido calificado, todo es posible. El libro está destinado a la filosofía de la historia del arte, la estructura de las narrativas, el fin del arte y los principios de la crítica de arte. [...] Gran parte de mi texto —prosigue— es relativo al fin de la modernidad, [y quiere] mostrar algo de lo que significa disfrutar la realidad post-histórica<sup>35</sup>.

De esta manera, prosigue el autor,

un mundo pluralista del arte requiere de una crítica pluralista, lo que significa, según mi opinión, una crítica que no dependa de una narrativa histórica excluyente y que tome cada obra en sus propios términos, en términos de sus causas, sus significados, sus referencias y de cómo todo esto está materialmente encarnado y debe ser entendido. [...] el arte, en sus más mínimos efectos, debe ser pensado críticamente<sup>36</sup>.

Ese pensamiento crítico no se relaciona tanto con las semejanzas visuales entre las obras como con “las historias individuales de las obras”<sup>37</sup>: “Debemos explicar —dice Danto—, cómo llegaron al mundo y aprender a leerlas según lo que expresa cada una y evaluarlas según esa expresión, para decir si son miméticas o metafísicas, formalistas o moralistas”<sup>38</sup>.

<sup>34</sup> DANTO, ob. cit., pág. 138.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pág. 20.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pág. 161.

<sup>37</sup> En este sentido, Danto se acerca a la estética de Hegel: “En el pasaje famoso ya citado acerca del fin del arte, Hegel habla del juicio intelectual de a) el contenido del arte, y b) los medios de representación de la obra de arte. La crítica no necesita ir más allá. Necesita identificar sentido y modo de representación, o lo que nombré como “encarnación” en la tesis de que las obras encarnan sentidos. Poner todo esto en palabras es lo que es la crítica de arte” (*ibid.* pág. 112).

<sup>38</sup> *Ibid.*, pág. 179.

Tal vez podríamos concluir diciendo que en el periodo posthistórico, en el que en el ámbito del arte “todo es posible”<sup>39</sup>, la obra de arte es un hecho particular, singular, único, que no se ajusta a un solo concepto que la defina como arte (la esencia del arte es la pluralidad). La obra contemporánea se erige a partir de sus propias coordenadas y, para ser comprendida, exige del crítico un conocimiento que le permita develar sus intenciones, su trama conceptual, que es, en última instancia, lo que define su forma sensible<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> *Ibíd.*, pág. 206.

<sup>40</sup> Ver, a propósito de la pintura monocroma, DANTO, *Ob.cit.*, pág. 175: “Por eso para observarlas como arte se requería conocer la historia y la teoría del objeto, más que lo palpablemente visible”. Con este concepto mostrará nuevamente otra coincidencia con la estética hegeliana que comprende la forma (lo sensible) a partir del contenido (la idea).

## DIVAGACIONES MUSICALES DE UN POETA

ESCOBAR, EDUARDO, *Fuga canónica. En torno a la figura desdichada de Julio Quevedo Arvelo, llamado El Chapín, y otras notas sobre la música y la amusia*, Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit, 2002, 262 págs. ISBN 958-8173-17-5

**POR**  
**JAIME CORTÉS**  
PROFESOR  
FACULTAD DE ARTES,  
Universidad Nacional de  
Colombia, Sede Bogotá.

La publicación de un libro sobre un tema de la historia musical del siglo XIX colombiano es un hecho excepcional en nuestro medio; de allí las expectativas que genera *Fuga canónica* de Eduardo Escobar, un escritor bien conocido por sus travesías en el movimiento nadaísta, por su obra poética y narrativa y por sus colaboraciones en diversos periódicos y revistas del país.

Aunque *Fuga canónica* no corresponde a una historia de la música en un sentido convencional ni académico, como lo advierte explícitamente el autor, aborda un tema histórico e inevitablemente entra a hacer parte de las representaciones con que contamos de nuestro pasado musical. El libro de Escobar se encontrará en las secciones de música de las librerías y en no pocos casos será ofrecido como un texto sobre música en Colombia a pesar de que su contenido nada tenga que ver con el hecho musical en sí mismo. Por estas razones creemos conveniente realizar algunos comentarios desde la perspectiva de la historia de la música dejando de lado otras posibles lecturas, igualmente pertinentes, entre ellas las correspondientes a los juicios enunciados por la crítica literaria.

Escobar inicia con una "Carta al editor" en la que identifica como eje central de su libro al músico Julio Quevedo Arvelo (1829-1897), uno de los compositores colombianos del siglo XIX más significativos y a la vez menos conocidos actualmente. No contamos con un

trabajo extenso y profundo que documente, analice y revele datos sobre su trayectoria, su creación musical completa y su vida personal. Aun así, sabemos que es una figura clave para comprender la condición del músico, la música y, en general, la práctica musical de la sociedad a la que perteneció.

Quevedo Arvelo creció en un ambiente propicio para el quehacer que se convirtió en el centro de su vida. Su padre, Nicolás Quevedo Rachadell (1803-1874), fue un competente músico aficionado venezolano que se radicó en Colombia para desempeñarse como compositor, violinista y director. Bajo su tutoría, Quevedo Arvelo se formó y ganó su primera reputación artística. Éstas fueron las bases para que participara todo cuanto pudo en la actividad musical de su época. Quevedo Arvelo fue miembro de la Sociedad Filarmónica (1846-1857), actuó en los improvisados conjuntos orquestales de las compañías de óperas, fue profesor de música en casas de familia, en colegios y en la Academia Nacional de Música (fundada en 1882); hizo parte del Sexteto de Armonía, uno de los conjuntos más destacados en la vida cultural bogotana; varias de sus piezas fueron publicadas en el contexto del naciente mercado local de partituras editadas; fue uno de los pioneros en la composición de obras bajo la influencia de las ideas primigenias del nacionalismo musical, probablemente fue el compositor colombiano más prolífico en el repertorio religioso, y tal vez fue el músico que contó con los conocimientos teóricos más profundos en relación con sus contemporáneos.

Pero Quevedo Arvelo resulta llamativo para Escobar no por su música ni en cuanto músico sino por la imagen de romanticismo que encierra. Ya los estudios clásicos de José Ignacio Perdomo Escobar y Andrés Pardo Tovar subrayaron el carácter conflictivo de la personalidad del compositor, los desamores apenas mencionados en varias anécdotas y el dramático destino marcado por un defecto físico de nacimiento suficiente para hacerle ganar el mote de *El Chapín*.

Escobar no nos ofrece nueva información. Su aspiración es “capturar la atmósfera interior del personaje precario, sus relaciones con otros, los paisajes y los espacios por donde se movió, entre Bogotá, Caracas y Chiquinquirá” (pág. 7). Para ello se valió de la bibliografía disponible aunque, como queda expuesto en las secciones iniciales, emprendió un trabajo de búsqueda que lo situó en las fases preliminares de la investigación basada en la consulta de fuentes de primera mano. Esta no es una tarea fácil. Escobar se enfrentó a partituras y, a pesar de ser los documentos más ricos y valiosos, no las pudo descifrar y por lo tanto no las pudo valorar. En consecuencia, es explicable la posición descontextualizada que las reproducciones de algunas de ellas ocupan en el libro.

Como lo afirma el autor, no es un texto de historia “a pesar de que esté atiborrado de hechos y de fechas” (pág.7). Deliberadamente no es exhaustivo. Al respecto Escobar es enfático: “Para empezar, muchos días pueden estar equivocados, por

distracción o por simple desinterés contable, y hasta episodios, personas y lugares trastocados. No lo disculpo. Ni me importa” (pág.7). En efecto, Jorge Price es confundido con su padre, Henry Price (pág. 238); data erróneamente la fundación del Sexteto de Armonía en 1886, cuando la agrupación musical aparece reseñada en 1866 —es decir, veinte años antes— (pág. 209), y a Mariano de la Hortúa le atribuye la organización de un conjunto orquestal que ofreció recitales a Bolívar y a Santander en 1850, cuando éstos ya habían muerto (pág. 194). Sin embargo, para el autor, “no tienen importancia las imprecisiones en la propuesta” (pág. 7).

Escobar tampoco propone una nueva interpretación de la información conocida. El libro está estructurado en múltiples secciones, no muy extensas, en donde aparecen temas diversos, no todos relacionados con la figura de Julio Quevedo Arvelo. De allí la justificación aclaratoria del subtítulo: *En torno a la figura de Julio Quevedo Arvelo, llamado El Chapín, y otras notas sobre la música y la amusia*. Se trata de, en palabras del autor, “el *collage* azaroso, el enorme pegado, el intrincado montaje de voces en canon que se separan y se unen para volver a separarse”(pág. 7). Escobar recurre a la noción musical de fuga canónica para justificar la construcción particular del libro, pero, en este caso, la analogía entre un procedimiento musical y una forma narrativa no pasa de ser la observación de un lego. En ella se basa para llevar al lector a través de menciones muy contrastantes: algunos hechos bien conocidos que le dieron sentido a la vida de Julio Quevedo Arvelo, comentarios poco atinados sobre la música europea e indígena en territorio colombiano en el periodo colonial, observaciones someras sobre la situación precaria de la Bogotá del siglo XIX y opiniones sobre la música popular y las vanguardias del siglo XX, entre otras. En un libro sobre un músico colombiano del siglo XIX se citarán los nombres de otros músicos, como Luciano Berio, Philip Glass, Franz Liszt, Richard Wagner, Eric Satie, Arnold Schoenberg, John Cage, Joan Manuel Serrat, Astor Piazzola, Carmiña Gallo, Obdulio y Julián, Domenico Zipoli, John Lennon, etc., etc. También encontraremos al boxeador Muhammed Ali (Cassius Clay) y a los escritores Jorge Luis Borges, Vinicius de Moraes y José Asunción Silva. Éste es el *collage* que, con buena calidad de impresión, incluye, además de las reproducciones de partituras, algunas imágenes de Quevedo Arvelo. El libro concluye con un apéndice de las obras del compositor —no elaborado por el autor—, una “discografía esencial” y una “bibliografía aproximativa”.

El resultado es desconcertante. Escobar no hace historia de la música pero paradójicamente, con el apoyo institucional del Fondo Editorial de la Universidad EAFIT, publicó un libro en la colección especializada en historia Cielos de Arena. Del trabajo editorial provienen los elementos que a primera vista lo presentan como un libro producto del entorno académico universitario, cuando en realidad son 262 páginas en las que un tema histórico se convierte en pretexto para exponer la cultura musical del

autor. Así, tal vez *Fuga canónica* se cristalizará como un documento no musical para que en el futuro un historiador se acerque con la intención de desentrañar el gusto musical de un bardo colombiano de nuestro tiempo.

GUTIÉRREZ, NATALIA\*, *Arte para todos*, Bogotá: Intermedio, 2004, 174 págs. ISBN 958-709-081-0

**POR**  
**RICARDO RIVADENEIRA V.**  
PROFESOR  
INSTITUTO DE  
INVESTIGACIONES ESTÉTICAS,  
Universidad Nacional de  
Colombia, Sede Bogotá.

El libro de la profesora Natalia Gutiérrez es una muy agradable introducción a la apreciación del arte universal. Su publicación contribuye a la difusión de este tipo de conocimiento entre un público no especializado, pero además propone revisiones a las formas tradicionales de enseñanza del arte. Continuando con su apuesta por los “cruces” de conocimiento y experiencia, la profesora Gutiérrez construye una trama narrativa basada en la correcta descripción de obras y hechos artísticos, influencia que proviene de los estudios realizados por Svetlana Alpers y Clifford Geertz. De esta manera van apareciendo imágenes y visiones que se adhieren a una estructura organizativa cuyo parámetro es similar al de las “edades de la mirada” de Régis Debray.

Quizás el mayor aporte no se encuentre en la enunciación temática sino en la reconstrucción histórica, proceso que se presenta a manera de un tejido fino lleno de nexos originales y que en ocasiones es el resultado de hacer colisionar las miradas. Un ejemplo de esta forma de trabajo es la inclusión de fuentes cinematográficas contemporáneas en la recontextualización de la obra del pintor Michelangelo da Merisi. A lo largo del texto se hace evidente el interés de la autora por incluir, dentro de la Historia universal del arte, referencias a

---

\* Natalia Gutiérrez Echeverri es profesora adscrita al Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia.

imágenes hechas en el territorio colombiano. En esta perspectiva se tratan las pinturas de los indígenas tucanos, las pinturas rupestres de Mongua, los petroglifos de Honda, las acuarelas de la Comisión Corográfica y la primera fotografía realizada en el país en 1842.

La presentación de los temas se hace recurriendo a conceptos como “mapa” y “viaje”, aspectos que deberían orientar al lector en la construcción de una mirada enriquecida por el surgimiento de múltiples “conexiones visuales”. El uso del referente cartográfico y su constitutivo: el “pliegue”, permiten develar una visión del mundo liberada de límites y categorías jerárquicas, esto sucede específicamente en la revaluación que se hace de la figura del genio en el arte y de la invitación al lector para que se acerque a las obras de una “manera desprevenida, guiándose bajo el derecho que todos tenemos a construir nuestra mirada”. Incluso, este último hecho se puede leer como una propuesta de empoderamiento, elemento valioso en cuanto a las grandes posibilidades de difusión masiva que tiene este material.

Sin duda este libro ocupará un lugar especial dentro de las bibliotecas familiares y escolares de las capas medias de Colombia y de los países donde el grupo editorial tiene distribución. Desde ya esperamos una segunda edición revisada y ampliada, ojalá que incluya aspectos relacionados con la Historia del Arte Contemporáneo.

Finalmente hay que advertir la generalizada ausencia de editores nacionales, que logren identificar los grandes potenciales expresivos y económicos que tienen los temas artísticos. Un poco más de sensibilidad e información de su parte, redundaría notablemente en la calidad de los libros que se hacen en Colombia.



**SOCIEDAD FILARMONICA.**

**PROGRAMA**

**del 6.º concierto.**

**PARTE PRIMERA.**

- 1.—Cancion nacional, compuesta en conmemoracion del dia cuyo aniversario se celebra. Música del señor Price.
- 2.—Cavatina: "Meco tu vieni, oh! misera."—(*Bellini*)
- 3.—Cuadrillas: "Don Quijote."—(*Bohlmann*)
- 4.—Solo de piano: Capriccio.—(*Cross*)
- 5.—Overtura: "El 20 de julio."—(*Price*) Compuesta espresamente para estrenarla en este dia, y dedicada por el autor á la Sociedad.

**PARTE SEGUNDA.**

- 1.—Duo de la *Norma*: "Doh con te."—(*Bellini*)
- 2.—Cuadrillas: "La Mascarada" (*Bosio*.)
- 3.—Cavatina: "A to o cara."—(*Bellini*)
- 4.—Coro de *Semiramis*.—(*Rossini*)
- 5.—Overtura: "Sitio de Coripto."—(*Rossini*)

ISSN 1692350-2



9771692350001 00009