

# Marta Traba: una relación filosófica entre la representación visual y textual. A propósito de la representación narrativa en la Historia del arte

## Marta Traba: A philosophical relationship between visual and textual representation. On narrative representation in the history of art

Sara Fernández Gómez †



Fecha de entrega: 21 de febrero de 2024

Fecha de evaluación: 25 de octubre de 2024

Fecha de aprobación: 20 de diciembre de 2024

**Citar como:** Gómez, S. F. (2025). Marta Traba: una relación filosófica entre la representación visual y textual. A propósito de la representación narrativa en la Historia del arte. *Cuadernos De Filosofía Latinoamericana*, 46(132), 85-100. <https://doi.org/10.15332/25005375.10916>

## Resumen

Desde algunas perspectivas de la filosofía de la historia del siglo XX, se ha planteado que el discurso de la historia, y singularmente el del arte, invoca una estrategia narrativa que le permite representar una serie (trama) de eventos, a partir de la relación entre la historia y la representación visual y textual. Asimismo, y de la mano de tendencias semióticas que han indagado la écfrasis como estrategia de representación, proponemos que los textos históricos de y sobre el arte pueden ser entendidos como una di-

acronía en la que se produce una sustitución del espacio por el tiempo, toda vez que apreciamos en ellos una yuxtaposición de tiempos que enriquece la comprensión y las interacciones entre el pasado y el presente del arte. Para lograr esta hipótesis, exploramos un caso paradigmático de la historia del arte en Latinoamérica: la *Historia Abierta del Arte Colombiano* de Marta Traba, para exponer conceptualmente cómo el discurso histórico se configura como la representación de una representación que permite entender la historia y su relación con la representación visual y textual.

**Palabras clave.** historia del arte, representación, arte, narrativismo, historia.

## Abstract

From some perspectives of the philosophy of history, such as metahistory, it has been proposed that the discourse of history, and singularly of art, invokes a narrative strategy that allows it to represent a series (plot) of events, based on the relationship between history and visual and textual representation. Likewise, and hand in hand with semiotic tendencies that have investigated ekphrasis as a representation strategy, we propose that historical texts of and about art can be understood as a diachrony in which a substitution of space for time takes place, since we appreciate in them a juxtaposition of times that enrich the understanding and interactions between the past and the present of art. To achieve this hypothesis, we explore

†Universidad de Antioquia. Correo: [sara.fernandezg@udea.edu.co](mailto:sara.fernandezg@udea.edu.co). ORCID: [0000-0002-9468-6167](https://orcid.org/0000-0002-9468-6167).

a paradigmatic case of art history in Latin America, Marta Traba's *Historia Abierta del Arte Colombiano*, to conceptually expose how the historical discourse is configured as the representation of a representation that allows us to understand history and its relationship with visual and textual representation.

**Keywords:** art history, representation, art, art, narrativism, history.

## Introducción

Al acercarnos a la historia escrita, nos ubicamos ante representaciones textuales de acontecimientos sociales, culturales o políticos, como lo sugieren, desde la filosofía de la historia y el narrativismo, Arthur Danto (1989) y Hayden White (1992a, 1992b, 1999, 2003, 2010). Ahora, cuando conceptualizamos la estructura específica de la historia del arte, afirmamos en primera instancia que estas representaciones textuales están, a su vez, acompañadas de representaciones visuales que nos enfrentan a una situación semióticamente mixta, en la que el discurso de la historia del arte se configura como la representación textual de una representación visual. De este modo, la historia del arte se entiende como una forma de percibir el mundo visual, caracterizado por un *eídolon* fragmentado y mixto, debido al carácter particular de su objeto de estudio. En este caso, es importante recordar el triple sentido del concepto de historia del arte del que habla Gombrich (1993, 1998): disciplina que estudia las obras de arte, el relato sobre el arte y el devenir del arte en el tiempo.

En este sentido, al hablar de la historia del arte no pensamos exclusivamente en las imágenes, sino en la reflexión filosófica, teórica y semiótica sobre el discurso y la escritura histórica que indaga en las diferentes transformaciones que ha sufrido la escritura en y sobre el arte (Bauer, 1983; Kultermann, 1996; Mitchell, 2009). De este modo, la conceptualización filosófica sobre la historia del arte ha señalado que esta disciplina ha pretendido representar la imagen en un texto (con los límites y alcances de sus medios textuales), lo que implica que, en su narración, nos enfrentamos a una especie de écfrasis fragmentada, representada en categorías como arte, nación o narración, en las cuales se conjugan interacciones entre

lo textual y lo visual, y se propone una coherencia interpretativa del corpus de imágenes.

Por eso, partimos de la afirmación de que en la escritura de la historia del arte hay algo más: no se trata solamente de la transposición semiótica de algo que se observa en la imagen (Kibédi, 2000; Genette, 1989), sino que a esa representación visual se le agrega algo en el ejercicio de representarla textualmente, como las categorías concretas de historia, arte y nación, por ejemplo. De esta manera, exponemos este entramado de la representación histórica en la *Historia Abierta del Arte Colombiano* de Marta Traba para indagar cómo el discurso histórico se configura como la representación de una representación que, a su vez, permite entender la historia y su relación con la representación visual y textual.

## Un campo disciplinar en emergencia

Se propone, de ese modo, un acercamiento metahistórico, como lo formula White (1992a, 1992b, 1999, 2003, 2010) al texto de la argentina Marta Traba, no solo por su papel clave en la consolidación de la disciplina de la historia del arte en Colombia, sino además porque su trabajo implicó la apropiación de las ideas vanguardistas fundamentales para el establecimiento de un arte moderno colombiano, del cual sería una de las grandes defensoras. Así, las décadas de los 50 y 60 fueron el período de consolidación de un campo intelectual y artístico (Bourdieu, 1995) que paulatinamente afirmó su autonomía frente a otros espacios de poder social y político (Urrego, 2002, p. 146). En este sentido, es posible afirmar que Marta Traba entiende el problema de la escritura del arte y la relación entre discurso textual e imagen visual en su libro *Historia abierta del arte colombiano* (1974).

El texto no es, ni pretende ser, una réplica exacta del mundo, sino, por el contrario, una representación en función de ciertas reglas que pretende, en último término, exacerbar el sentido de las obras al vincularlas a procesos. Es decir, que *Historia abierta* es una representación en la que la autora condensa conceptualmente en categorías, apelando a la filosofía, la historia y la sociología para elaborar interpretaciones y sentidos de las obras y, a la vez, plantea explícitamente una autorreflexión teórica o filosófica sobre

la propia escritura de la historia, como lo plantea la filosofía de la historia de Koselleck (1993, 2004), Danto (1989, 1999, 2002) y White (1992a, 1992b, 2003, 2010).

Ahora bien, es importante aclarar que, si bien este ejercicio no fue exclusivo de Argentinala argentina, su protagonismo en la historia del arte en Colombia es destacado en la medida en que, contrario a los críticos e historiadores previos, que no contaban con formación especializada y, por ende, tendían a una historia monumental y decimonónica, Traba empieza a configurar un público culto y educado (Gómez, 2008) desde la influencia de las ideas de Francastel y Argan (González, 2007). De ese modo, Argentina apoyó la llegada a Colombia de la sociología del arte de Francastel, como señala Emma Araujo (1984), y la puso en diálogo con el formalismo de Worringer (Traba, 1958).

Con esta perspectiva, defendió la idea de que “solamente puede ser respetable un juicio desligado de todo otro compromiso distinto del estético” (Traba citada en Gómez, 2008, p. 45). Así, no solo a través de sus programas de televisión y libros, sino también por medio de sus recurrentes artículos en medios de publicación periódica:

estableció un discurso que sugería a los artistas considerar como medio y fin esencial de sus trabajos elementos plenamente formales, entre otros, la composición, el espacio, el plano, el color o la línea, para ‘realizar [un] hecho plástico que se baste a sí mismo, cuyo valor resida íntegramente en sí mismo’. (Gómez, 2008, p. 45)

Es, pues, gracias al papel de personajes como Traba que se dio paulatinamente la profesionalización del campo artístico y disciplinar en Colombia, apelando, como defendía Venturi, a una unificación de ambas aproximaciones en la medida en que consideraba que

una obra de arte posee, ciertamente, valor por sí misma, sin embargo, este en sí no constituye algo simple, abstracto o una unidad aritmética, es ante todo algo complejo, concreto y viviente, un todo compuesto de partes. Comprender una obra de arte es comprender el todo en las partes

y las partes en el todo. (Croce citado en Venturi, 1979, p. 33).

Por consiguiente, en sus textos, siendo la *História abierta* uno fundamental, Traba estimuló filosóficamente las relaciones entre la obra, el público y el contexto, construyendo así representaciones textuales de representaciones visuales clave para la historia del arte en Colombia (Ponce de León, 2005, p. 245), y lo grande, como veremos más adelante, hacer interpretaciones conceptuales y juicios valorativos relevantes para la historia del arte nacional, entendida como campo disciplinar, discurso, texto-narración y devenir (artistas y obras), y, a su vez, desvinculando al arte de un papel simplemente decorativo.

De ese modo, podemos afirmar que el texto de Traba se mueve en tres niveles reflexivos diferentes, a pesar de ser complementarios: 1) uno informativo, donde se pone a conocimiento del público un tema; 2) uno evaluativo, donde se toma una posición filosófica y teórica que pretende formar el gusto estético; y 3) uno monográfico, en donde la autora se detiene a hablar de artistas y obras en profundidad (Quinche, 2006). En este tercer punto, que es el que le da mayor valor al texto, la autora trasciende las descripciones ingenuas, que eran comunes para la época, y carga el texto de reflexiones teóricas donde ubica las obras, conceptualiza e interpreta con las herramientas propias de la teoría vanguardista.

Lo más interesante del texto de Traba es que la argentina apuntala su reflexión sobre el desarrollo del arte en Colombia con el contexto internacional, del cual tiene conocimiento no solo por su formación en Europa, sino también por los vínculos que sostenía con las publicaciones internacionales especializadas.

## El relato

Desde el narrativismo propuesto por autores como Hayden White (2003), es posible considerar que la historia es un discurso que apela a la narrativa como estrategia que permite tramar la sucesión de acontecimientos. De ese modo, la disciplina de la historia del arte se concibe como aquella que “situúa, comprende y explica el arte y sus obras a través de coordenadas espacio-temporales” (Guasch, 2003, p. 211). Es decir,

es una actividad que intenta, desde diferentes puntos de vista epistemológicos,

abrir, clasificar, relacionar y explicar aquellas prácticas que en cada cultura pudiesen tener afinidad con el trabajo de los hábiles hacedores renacentistas, así las asimilaciones parezcan forzadas en un primer vistazo, al incorporar objetos, prácticas y productos de las esferas de lo religioso, lo ritual, etc., al campo de lo ‘artístico’. (Echavarría, 2010, pp. 46-47)

Con esto queremos decir que las historias del arte apelan a construcciones metafóricas que, desde diferentes puntos de vista, introducen objetos al campo de las humanidades y legitiman un quehacer concreto. Así, el discurso de la historia del arte parte de la legitimación y la consolidación de ciertos objetos como obras de arte. Ahora, contrario a las visiones decimonónicas del siglo XIX, como la planteada por Ranke, que concebían la historia como una actividad objetiva, para Marta Traba la historia, y en concreto, la historia del arte, no es sinónimo de ecuanimidad, pues hay tendencias, olvidos y simpatías (Traba, 1974, p. 9).

El problema de esta falta de supuesta objetividad se aprecia en las consecuencias moralizantes, ideológicas y simbólicas que se desprenden de la no inclusión de artistas, obras y acontecimientos que no aportan a la trama y construcción narrativa del propio presente del historiador. Así, “el objeto, lejos de ser aquello que puede servir de referencia para definir un conjunto de enunciados, está constituido más bien por el conjunto de esas formulaciones” (Foucault, 1970, p. 241).

Por esta razón, los estilos de escritura no son un simple esteticismo retórico, “sino que son el resultado de todo un conjunto de reglas que figuran en un momento determinado como forma típica de enunciación” (Montoya, 1998, p. 26), donde el ámbito teórico terminará configurando un dominio semántico que le da coherencia a la construcción narrativa.

En este sentido, la estrategia utilizada por Traba para construir y legitimar la emergencia del arte mod-

erno<sup>1</sup>, propio de su época, es lo que nos permite entender las elecciones, insistencias y exclusiones concebidas, en términos de Foucault (1970), como una red teórica con posibilidades estratégicas que está organizada de la forma que el historiador considera más conveniente, distanciándose de la noción de una posible verdadera naturaleza de los acontecimientos (White, 2003, p. 137).

Es por eso que la historia de Traba no es una más que se agregue al corpus de las historias generales del arte, pues para cada tiempo y cada contexto, “el

<sup>1</sup>Traba, que desde la década de los cuarenta se inició en el mundo del arte en la revista Ver y Estimar (González, 2007, p. 440), se había graduado de la Universidad de Buenos Aires, en Filosofía y Letras, y había estudiado en Europa, hizo parte de un grupo de intelectuales defensores del modernismo en América Latina (Medina, 1978, p. 174). Así, emprendió un movimiento de renovación desde diferentes plataformas académicas, políticas y de gestión cultural, que pretendía que el público, poco a poco, dejara a un lado el temor a ser engañado por el arte moderno (González, 2007, p. 438). Eso la llevó, desde la defensa de la eficacia de la crítica destructiva, a implementar una actitud de inclusión y exclusión: dejar de lado a los maestros vinculados a los muralistas mexicanos, al tiempo que defendía la presencia de los jóvenes que estaban introduciendo un nuevo lenguaje en el arte (González, 2007, p. 443). De ese modo, la *Historia abierta* de Marta Traba toma como punto de partida el caso tardío colonial de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, que se utiliza como excusa para explorar la artesanía e imaginería de la época, y se prolonga hasta la década de 1960, donde se detiene en artistas cercanos al pop, como Beatriz González, así como otros artistas que apelan a usos de cerámica y tapicería, estrategias precolombinas de Olga de Amaral y Beatriz Daza, en un contexto de emergencia de lo contemporáneo. Por este proyecto intelectual “la importancia de Marta dentro del contexto nacional es que volvió el arte un problema de discusión pública, lo sacó del particular círculo de los artistas e hizo que todo el país se sintiera capacitado para opinar sobre el tema” (Carbonell citado en Semana, 1984, párrafo 19), pues no se trata simplemente de una historia más de larga duración (fundamentales para una época en la que el público apenas se encontraba en formación), sino que se trata de un relato en el que se hace presente su formación en historia y filosofía en la medida en que los puntos seleccionados se articulan a un hilo teórico a partir del cual la argentina ha conceptualizado categorías que considera vitales para entender los procesos del devenir del arte en Colombia.

pasado siempre es nuevo, se modifica continuamente según la vida avanza. Partes de él, que parecen yacer en el olvido, surgen de nuevo, mientras otras se vuelven a hundir, porque son menos importantes” (Svevo, citado en Echavarría (2010, p. 49)).

Su historia se modula y se configura como una red teórica que entiende la dinámica histórica de su objeto, las vicisitudes de los fenómenos culturales, y por ello se ajusta y se modifica según la propia historicidad de los eventos.

La *Historia abierta* de Traba tiene, pues, una mitología propia, donde las elecciones de la historiadora se sitúan en jerarquías y valoraciones de los objetos culturales. Quizá, influenciada por la aproximación de Panofsky (1977), quien dividió la historia del arte en etapas claras y delimitadas, inspirado en la categorización histórica hecha en el siglo XVII por Christoph Cellarius, Traba se distancia de la visión atomista de Gombrich (2007) al agrupar a los artistas en zonas espaciotemporales y categorías concretas.

Es decir, su texto apela a una construcción taxonómica al interpretar el arte que se desarrolló entre los siglos XIX y XX en Colombia, apelando a un elemento que es preponderante en las construcciones discursivas sobre el arte: la idea de originalidad, una de las metáforas más fuertes de la disciplina, que se deriva del reconocimiento de los artistas. Así, Traba creó márgenes, canonizó artistas e impuso ideas. Con esto se quiere decir que la historia del arte:

no se trata de un recorrido guiado por una historia teleológicamente ya resuelta, cronológicamente segmentada, sino un tránsito en un Dédalo lleno de recurrencias y de encrucijadas, historia como jardín borgiano de senderos bifurcados, de opciones creativas e inestables, donde no hay predeterminaciones mecánicas impuestas por el pasado, ni leyes inexorables sean divinas o institucionales o internas a un presunto discurrir del arte como quehacer: una historia como trayecto sorpresivo, nunca como proyecto determinado, en contravía de las nociones históricas que hacen pesar leyes económicas, sociales, históricas o de cualquier otro tipo sobre del trazado futuro del discurso creativo. (Echavarría, 2010, p. 56)

A partir de lo anterior, reiteramos que, en el intento de “organizar los hechos sueltos del arte colombiano” (Traba, 1974, p. 9), la argentina privilegió a los artistas que se separaron de un hacer tradicional y propusieron un lenguaje plástico diferente. Vio en sus procesos artísticos momentos de transición a una nueva situación histórica que, como menciona White (2010), implica reordenar el material histórico previo en clave del presente que se está desarrollando. De este modo, la historia de Traba, así como todos los textos de la misma índole (historias del arte generales), es un esfuerzo por anclar los acontecimientos a una trama de sentido (Siciliani, 2007, p. 175).

De este modo, nos hacemos conscientes de que la historia es el producto de un discurso que busca explicar los acontecimientos al representarlos “como si tuvieran la forma y la sustancia de un proceso narrativo” (White, 2003, p. 48). Asimismo, se presenta como la configuración textual de estructuras verbales que se proponen como un modelo del pasado y lo explican mediante su representación. De donde se infiere que la historia del arte no solo es representación textual de las representaciones visuales —las obras-, un ejercicio de écfrasis fragmentaria, sino que, además, es representación del pasado, en tanto acontecimiento temporal, que se dota de un sentido particular en la narración (White, 2003, pp. 51-52).

De acuerdo con esto, la historia de Traba es historia narrada y no crónica; o, en términos de Danto (1989), una explicación coherente que trasciende la percepción. De esta manera, al apelar al carácter narrativo tanto del texto como de la historia, cobra vigencia la postura de White: “la narración es una forma de hablar tan universal como el propio lenguaje, y la narrativa es una modalidad de representación verbal aparentemente tan natural a la conciencia humana que sugerir su carácter problemático puede fácilmente aparecer algo pedante” (White, 1992, p. 41).

Habría que decir también que tanto Gadamer (1991) como Ricœur (1999) consideran la narrativa como manifestación de una conciencia temporal, una suerte de sinédoque de su contexto que termina por evidenciar la experiencia que la historiadora argentina tiene del entorno que narra, motivo por el cual lo escrito aparece como la consumación de la experiencia (White, 2010, p. 40). Por ende, el valor narrativo que apreciamos en la historia de Marta Traba trasciende

la mera descripción en un ejercicio discursivo que explica, establece vínculos y conexiones entre los fenómenos, los agentes y la circunstancia, pero siempre desde la concepción de que su texto no es un hecho que clausura el sentido interpretativo, sino que, por el contrario, abre la pregunta de por qué elegir la narrativa concreta como proceso discursivo.

Entendemos que el caso de Traba es particular, pues no solo escribe una de las primeras historias del arte generales y disciplinares de Colombia, sino que, debido a sus actividades como gestora cultural, crítica de arte y formadora, estuvo en el nodo de importantes procesos plásticos del país. Es por eso que en su texto no solo están contenidos los acontecimientos relevantes, sino que además ofrece una yuxtaposición de capas temporales que enriquecen la comprensión y las interacciones entre el pasado y el presente (Didi-Huberman, 2005).

Ahora bien, para dar estructura narrativa a su texto, Traba selecciona un punto de partida: un mito de origen que, de alguna manera, le dé comprensión a los acontecimientos que se sucedieron posteriormente. Y si para Traba hay un referente inicial del contexto tardocolonial, realmente es la figura de Andrés de Santamaría la que le da comprensión al arte en Colombia, desde su punto de vista moderno. En este caso, es importante tener en cuenta que la definición de este punto de inicio termina organizando la temporalidad; es decir, se trata de una forma particular de entender los acontecimientos que vinculamos al *urfaktum* de Agamben y Benjamin, pues, como plantea el italiano,

El origen no es aquí una proveniencia [Entstehung], sino sobre todo algo así como un Urphänomenon en sentido goethiano, un “fenómeno de origen” en el que “se determina la figura en la cual una idea se confronta siempre de nuevo con el mundo histórico, hasta que este yace completo en la totalidad de su historia” (GS I, 1, 226). Del mismo modo el fin ya no es aquí simple cesación, sino antes bien totalidad (“El ser que está en cuestión en la filosofía – dice Benjamin – no se sacia con el fenómeno sino solo con la consumación de su historia”). (Agamben, 2007, p. 62)

En ese sentido,

se trata de tomar conciencia de que el origen del lenguaje debe situarse necesariamente en un punto de fractura de la oposición continua entre lo diacrónico y lo sincrónico, lo histórico y lo estructural, donde sea posible captar, como un *Urfaktum* o un archiacontecimiento, la unidad-diferencia entre invención y don, humano y no humano, habla e infancia. (Agamben, 2007, p. 68)

Ahora, como las historias “no versan solo sobre acontecimientos, sino también sobre los posibles conjuntos de relaciones que puede demostrarse que esos acontecimientos representan” (White, 2003, p. 130), se hace necesario tener en cuenta la carga decisiva que se asigna a los diferentes artistas, obras y eventos.

De este modo, es posible entender que la construcción tiene una estructura determinista, donde el primer evento tiene carga decisiva, o si es teleológica, asociada a la potencia dada al último acontecimiento. Sin embargo, White considera que hay casos de una causalidad diferente marcada por la noción de cumplimiento que “permite dotar a la historia con el significado de un *progressus*<sup>2</sup>, en el sentido señalado por Koselleck (1993), hacia una meta que nunca es plenamente realizable, ni siquiera totalmente especificable” (White, 2010, p. 35).

Es necesario recalcar que, en el caso del pintor colombiano Santamaría, lo llamativo de la apuesta de Traba es que su valor solo se da retrospectivamente: solo cuando se consolida el arte moderno en la década de 1960, el artista de finales del siglo XIX y principios del XX es considerado clave para el arte en Colombia.

Por eso, Santamaría y Obregón, sin relación aparente y evidentemente separados en el tiempo, se vinculan solo cuando se hace un ejercicio genealógico, donde la historia es concebida como una promesa no necesariamente cumplida, pero sí latente. Es decir, la vida de Andrés de Santamaría estuvo completa como

<sup>2</sup>Aquí vale la pena recordar que “Terminológicamente, el profectus religioso fue desbangado o sustituido por un *progressus* mundano. La determinación de fines de una posible perfección, que antiguamente solo podía alcanzarse en el más allá, sirvió desde entonces para mejorar la existencia terrenal, lo que permitió sobrepasar la doctrina de las postrimerías arriesgándose a un futuro abierto” (Koselleck, 1993, p. 346).

acontecimiento en la época del artista, pero el significado que él tiene para la historia del arte solo fue dado y revelado de forma posterior, con el desarrollo y consolidación del arte moderno. Por eso,

los hechos del acontecimiento previo son los mismos aun después de la apropiación. Lo que ha cambiado es la relación que agentes de un tiempo posterior establecen retrospectivamente con el evento previo como elemento en su propio pasado —un pasado sobre la base del cual un presente específico es definido-. (White, 2010, p. 38)

Nuestra apuesta en este caso es considerar el valor del narrativismo como estrategia de análisis que, en oposición al historicismo del siglo XIX, emerge como una posibilidad que considera el pasado como un espectro temporal susceptible de ser aprehendido mediante figuras lingüísticas, en tanto que la realidad de los acontecimientos no es equivalente a la veracidad de los hechos.

En la historia, no como narración sino como evento, no hay momentos de inicio o fin, sino, por el contrario, un *continuum* de eventos “que los historiadores dividen en diferentes maneras y de donde hacen historias, bastante arbitrariamente” (White, 2010, p. 114). Es precisamente la distinción que Koselleck (2004) hace entre historia e Historia, entre *Historie* y *Geschichte*<sup>3</sup>.

En este caso, nos interesa destacar que Traba tiene el privilegio de la perspectiva temporal, lo que le permite introducir cambios retrospectivos en el significado del pasado (Danto, 1989, p. 25). Pero, y justo por ese motivo, es fundamental considerar la contemporaneidad del texto y la historiadora como posibilidad de dilucidar sus intenciones e intereses propios en el microcosmos en el que se ubica (Danto, 1989).

<sup>3</sup>Vale la pena recordar las ideas de Koselleck (2004) a propósito de la historia del arte cuando señala que “Winckelmann explicaba el concepto, que se percibía como una novedad, remitiendo especialmente a la intención sistemática que le guiaba: “La historia del arte de la Antigüedad que me propongo escribir aquí no es una mera narración de la serie temporal y de los cambios que tuvieron lugar en la misma, sino que tomó la palabra historia [*Geschichte*] en el sentido amplio que tiene en la lengua griega, y es mi intención producir un ensayo de un sistema doctrinal [*Lehrgebäude*]”” (p. 42).

Por eso, los acontecimientos abordados por Traba, si bien son los mismos considerados por otros historiadores contemporáneos suyos, como Serrano, Barney Cabrera y Garganta, tienen un significado particular, en la medida en que esto no es algo que se posea, sino una carga simbólica que se le da a los hechos y personajes al configurarlos en un discurso histórico concreto.

Todo esto nos lleva finalmente a afirmar que la escritura sobre el arte es la realización del concepto mismo, porque se trata de una actividad pragmática en la que lo que no contribuye a la realización del objetivo no se incluye, como es el caso de los muralistas colombianos (Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo), considerados por la argentina como ejemplos de un arte decadente y sin valor plástico.

Así, vanagloriar o dilapidar un movimiento y a sus personajes no va en contravía de informar sobre el pasado, pues la historia escrita no habla de lo que realmente sucedió, como fue planteado por Ranke, sino que se trata de selecciones hechas para explicar el presente. Por ello, podemos afirmar que la historia es siempre contemporánea, reescrita incesantemente, donde la trama emerge como estructura simbólica que no reproduce los acontecimientos que describe, sino que nos da una dirección para pensar en ellos al cargarlos de diferentes dimensiones emocionales (White, 2003, p. 125).

Y esto es particularmente claro en la *Historia abierta* de la argentina, pues el devenir histórico se presenta como un simulacro plausible, enlazado y sostenido por la estructura de la historia nacional, que a la larga le da sentido y potencia argumentativa a las afirmaciones que se hacen sobre las obras. En este sentido, podemos afirmar con Ricoeur que,

De este modo, al contar una historia, el historiador necesariamente revela una trama. Esta trama ‘simboliza’ los acontecimientos, mediando entre su estatus, en tanto que cosas existentes ‘dentro del tiempo’, y su estatus de indicadores de la ‘historicidad’ en la que participan estos acontecimientos. (Ricoeur, citado por White (1992, p. 70))

Traba nos pone frente a un entramado figurativo, como el teorizado por White en la *Metahistoria*, que

debe llevarnos a diferenciar entre la narrativa de la historia y la serialidad de la crónica, especialmente porque la historia parte de una mirada retrospectiva que encuentra, por ejemplo, en los acontecimientos sociales, políticos y culturales, las condiciones de posibilidad de las manifestaciones artísticas. Finalmente, la consideración de la historia desde el punto de vista narrativo nos lleva a marcar una distancia entre la exactitud predicativa y la adecuación representacional, es decir, a diferenciar los niveles de expresión, contenido, forma y sustancia. De esta manera, podemos pensar en “la función semántica de las tramas estructurales usadas por los historiadores para dar a una serie de eventos reales del pasado la forma de un relato” (White, 2010, p. 191).

La historia, como relato, va, pues, más allá de lo dado (Danto, 1989), sin perder de vista que esto implica que, en ocasiones, se carga de afectos e ideologías. No en vano, a finales de los noventa se señalaba que “Marta Traba se había encargado de decírnos qué estaba bien y qué estaba mal. Bastaba leerla para quedar uno convencido de lo malos que eran esos pintores de los cuales uno ni siquiera había visto su obra” (Arias, 1997, p. 9B).

Por eso, White afirma que “la narrativa no es solo un medio de una producción ideológica, sino además una manera de ver el mundo que conduce a la toma de una posición ideológica” (White, 2010, p. 77), lo cual no implica que sea intrínsecamente negativo en la medida en que la historia es siempre subjetiva, a pesar de la supuesta objetividad propuesta por el historicismo, corriente que da nacimiento a la historia como disciplina.

## El problema de la idea de lo nacional como eje articulador del discurso

Contrario a la categoría de historia, que nos llevó a plantear la narración como estrategia discursiva de la *Historia abierta* de Traba, en este apartado apelamos al problema de la nación que se elabora en su texto. En este caso, lo que encontramos es que la argentina, apelando a ideas disímiles de lo nacional, articula en una misma trama de sentido personajes, obras y movimientos diversos que, en ocasiones, son opuestos (como el caso de artistas colombianos residentes en el extranjero, extranjeros nacionalizados,

obras de temas locales, así como otras realizadas en Colombia sin referencia alguna a “lo propio”).

Por eso, no podemos simplificar el asunto de lo nacional al reduccionismo asociado al arte hecho en Colombia o al arte de artistas colombianos, sino que debemos apelar a las contraposiciones entre las ideas del mapa, el territorio y la nación, teniendo en cuenta que siempre esos límites terminan siendo tanto incluyentes como excluyentes. Adicionalmente, no podemos perder de vista que:

La historia del arte está fuertemente asimilada con la idea de identidad regional y nacional. Lejos de ser un proyecto apolítico o de pura ‘objetividad histórica’, la historia del arte está fuertemente jalona por ideas de nacionalidad y etnicidad, incluso hoy, solapados tras discursos sobre multiculturalismo, transnacionalidad y postcolonialismo. (Echavarría, 2010, p. 53)

En este sentido, llevamos al análisis de la historia de Marta Traba las consideraciones alrededor de una invención del hombre sedentario, que no es más que una abstracción asociada a las ideas de conservación y orden, como lo plantea Alain Touraine (1998). Se considera, de ese modo, un constructo histórico, simbólico y naturalizado, como catalogación de manifestaciones plásticas disímiles que, más que a una nación real, se asocian, desde posiciones iconográficas ambivalentes, a esas comunidades imaginadas de las que habla B. Anderson (1993). Por eso, los artistas abordados por Traba no se vinculan a un modo único de ser colombiano, sino a múltiples formas entrelazadas que, en conjunto, configuran de algún modo una especie de conciencia artística nacional.

De modo que la *Historia abierta* del arte colombiano contempla a aquellos que, desde un esquema de producción de sentido, permiten establecer vínculos entre los eventos del pasado y el presente, desde la relación existente con un relato mínimo que emerge como posibilidad de establecer una trama compartida.

Lo interesante es detectar que en los autores hay contradicciones conceptuales o quizás, si se prefiere, variaciones a lo largo del tiempo. En ese sentido, encontramos que, por una parte, Traba defiende la idea de un arte colombiano al haber “escogido para armar

la ‘Historia abierta’ solo aquellos artistas cuyas obras podrían ubicarse claramente dentro del problema de un arte nacional, bien sea dando respuestas negativas o positivas” (Traba, 1974, p. 9). Sin embargo, un par de años antes, la crítica argentina señalaba en la revista Mito:

No creo que haya un ‘arte colombiano’, sino un arte que se realiza en Colombia. Si decimos ‘arte colombiano’ estamos implícitamente dando un calificativo común a una serie de obras y admitiendo que ellas están ligadas entre sí por principios estéticos particulares, por principios ‘colombianos’. Sin embargo, sabemos muy bien que tales principios no existen ni pueden ser enunciados de manera alguna. Lo único que es posible afirmar es, entonces, que varias obras sin relación aparente entre sí se están produciendo en un sitio cualquiera del planeta. [...] Sería, pues, inútil intentar la formulación de una doctrina acerca de ‘algo colombiano’ que ligara las unas con las otras. Se producen en este lugar; no son el resultado de una cultura nacional, que está muy lejos de haberse formado, ni de una conciencia nacional a la cual Colombia como todo pueblo tiende, pero que todavía nadie sabe en qué podrá consistir. (Traba citada en Fernández, 2006, p. 209)

Es decir, por un lado, la argentina rechaza la idea de lo nacional asociada a los “nacionalismos revanchistas” que se vinculaban al muralismo; pero, simultáneamente, apela a la idea de un arte nacional que le permite construir un sentido que se mueve de maneras diversas entre lo autóctono y la novedad absoluta. De este modo, la historia de Traba nos permite recordar y afirmar que, con la emergencia de la sociedad de masas, el contenido afectivo de la nación como unidad se disuelve y da paso a un sinnúmero de identidades que nunca logran, ni pueden, ni pretenden homogeneizarse, como lo señala Ticio Escobar (2006).

En consecuencia, la historiadora y crítica argentina entiende la identidad como un asunto de identificación variable, donde la nación es un elemento vinculante que lleva a compartir experiencias de orden social, político, cultural, étnico, entre otros, cada uno

de los cuales evidencia una forma diferente de entender el “ser colombiano”. Si bien Traba no se interesa por las manifestaciones precolombinas en sentido estricto, sí contempla los usos indígenas de artistas del siglo XX como Beatriz Daza y Olga de Amaral, cuyas estrategias plásticas transforman el pasado en patrimonio activo de la conciencia artística nacional contemporánea.

En una línea similar, se encuentran las reflexiones alrededor de la iconografía republicana. Así, Traba se distancia de apuestas como la de Laura Malosetti (2006), que tienen como eje las imágenes de los próceres de la independencia realizadas en el siglo XIX; la argentina se enfoca en una artista contemporánea, Beatriz González, que utiliza referentes iconográficos populares como Simón Bolívar, pero desde la arista del *pop art*.

Por ende, el valor de la obra de Beatriz González reside en que logra configurar “una unidad de sentido que, sin moverse de lo regional, es capaz de transmitir lo regional como una vivencia donde se expresan concepciones humanas y estéticas extremadamente amplias y complejas” (Traba, 1974, p. 218). Por lo anterior, para Traba, estas artistas son colombianas en tanto que su obra, desde diferentes estrategias, se vincula al simbolismo social de la nación, demostrando que el lenguaje de lo nacional no es universal, sino que debe considerarse desde la noción de la ubicación cultural de la cultura de la resistencia (Traba, 2009).

Estas posiciones se complementan con la inserción de artistas extranjeros que desarrollan su trabajo en el país, así como con artistas nacionales que tienen una residencia prolongada o permanente en el exterior. EnPara todos los casos, la historiadora y crítica argentina logra establecer vínculos con el país como forma de asociar el trabajo del personaje al devenir del arte nacional. Por eso, “las identidades ya no son definidas según sus emplazamientos fijos sino consideradas en sus muchos tránsitos” (Escobar, 2006, p. 283). Como consecuencia, lo que hay en la Historia abierta es una confluencia de múltiples tipos de identidades, fundadas, cada una de ellas, en premisas diferentes.

Lo nacional no se trata solo de un tema, de una escuela o de un lugar de origen o residencia, implicando la necesidad de “una justificación histórica más amplia que la estrictamente nacional” (Traba, 1974,

p. 90). Quizá es en ese mismo sentido que Traba cuestiona la pertinencia de incluir a los personajes del contexto tardocolonial, a quienes considera meros artesanos y hábiles copistas de los europeos, en el proceso de desarrollo del arte.

Lo destacado de Traba es que selecciona un grupo de artistas a los cuales aplica la categoría de lo nacional de modo variable, dependiendo de la época y de su actividad. Es decir, no hay una idea idéntica de lo colombiano, ni para los artistas ni para la historiadora. De ese modo, la idea de lo nacional como clave de articulación del discurso se asocia a un corpus amplio, fragmentario y ambivalente de diferentes aspectos de la realidad. Así, la multiplicidad no erosiona la categoría, sino que, por el contrario, termina configurando un mestizaje de la idea de nación.

Finalmente, lo más importante para Traba, y quizás el gran valor de su texto, a diferencia de otros con características similares y de la misma época, es que considera el devenir histórico nacional como tema y condición de posibilidad del arte; es decir, la historia nacional como clave de comprensión del arte. La crítica argentina afirma la existencia de una relación ineludible entre el arte, el relato del arte y la historia, y esto es evidente en la decisión de tomar siempre como punto de partida el contexto histórico, social y cultural del período que se aborda.

Hay, en esta postura, una pretensión clara de vincular las manifestaciones plásticas al devenir histórico nacional, contexto que da una perspectiva de análisis en la que el arte colombiano termina siendo tal por las influencias históricas, sin que esto implique que todos los artistas, los movimientos y las obras respondan de forma normativa a ese carácter nacional.

Como consecuencia, pensar la categoría nación como marcada por un relato común mínimo (no único) es lo que nos lleva a encontrar en los paisajistas, los costumbristas, los muralistas, los modernos, entre otros, características que nos permiten insertarlos en la órbita de un todo nacional marcado por relaciones sociales, culturales y políticas a gran escala, donde los artistas entablan un proceso de negociación entre lo nacional, lo local, lo internacional y lo propiamente individual. Por eso, hablamos de apropiaciones, reinscripciones, intertextualidades y tergiversaciones de

sentido<sup>4</sup> que disagregan los relatos unificadores y homogeneizantes.

Por ello, contrario a la categoría arte, la idea de nación no es un a priori que pueda ser aplicado de forma equivalente a todos los artistas seleccionados por Traba. La nación es, pues, un concepto contingente, variable, incluyente y, a su vez, excluyente y contradictorio.

## La categoría arte como un a priori excluyente/incluyente

En *Concepto de arte e idea de progreso en la historia del arte* Carlos Arturo Fernández afirma que

el arte es un producto de la cultura históricamente desarrollado, su marco conceptual está ligado con la producción efectiva de obras de arte y, al mismo tiempo, con la reflexión acerca de determinadas ‘familias’ de conceptos y de realidades históricamente dadas: reflexión que ya desde la Antigüedad había conducido a la formulación de distintos conceptos y clasificaciones del arte. (Fernández, 2008, p. xxiv)

Es decir que todos los autores parten de una noción de arte definida a *priori*, que termina determinando qué elementos hacen o no parte de ella. Un ejercicio que se vincula a la lógica desarrollada por Tatarkiewicz (1993), quien afirma que el concepto es resultado de discusiones y prácticas propias del siglo XVIII, y que luego se ha extrapolado a diferentes épocas en las cuales la noción de arte, vinculada a las ideas de mimesis, belleza e imitación, no era operante.

Al llevar estas ideas al caso de la *Historia abierta* de Marta Traba, nos ubicamos en una época en la cual la lógica impuesta por el sistema moderno del arte es imperante; eso lleva a que todas las manifestaciones plásticas sean interpretadas desde un sistema conceptual propio de mediados del siglo XX. Así, llegamos a dos posibilidades: o lo que no se adapta no se incluye en la narración como históricamente apropiado para la construcción de la idea de arte, o, por el contrario, las normas estéticas y teóricas se aplican de

<sup>4</sup>Es la idea de ubicación cultural de Traba (2009) y de giro cultural de Ponce de León (2005) y Giraldo (2008).

modo normativo y todo se termina, así sea de modo forzoso, adecuado a las mismas, como es el caso de lo precolombino y lo colonial.

Es por eso que se afirma que “el desarrollo de la disciplina de la Historia del Arte ha estado rigurosamente vinculado con el concepto de autonomía, e inclusive puede afirmarse que depende de él” (Fernández, 2000, p. 57). Una idea de autonomía llevada al paroxismo en el contexto del arte moderno, tal y como lo describen Greenberg (2006), Bürger (2010), Glusberg (1993) y Huyssen (2006) y que es, indiscutiblemente, el paradigma conceptual de Traba.

Por su parte, las ideas vanguardistas en las que se basa la historiadora y crítica argentina fueron ampliamente difundidas en publicaciones periódicas, libros y programas de televisión, y configuraron una suerte de “escuela trabista” que agrupó a otros autores y artistas y que, además, marcó el paradigma de un deber ser del arte en el contexto colombiano<sup>5</sup>.

En este sentido, en la Historia abierta opera un triple ejercicio: selectivo, valorativo y crítico, que parte de la ordenación de los objetos y termina en la consideración de artistas y obras en clave de las consideraciones básicas del desarrollo semántico de la estética y la historia del arte como disciplinas.

<sup>5</sup>Para esto recurrió a la reciente llegada de la televisión, la dirección del Museo de Arte Moderno de Bogotá y los textos en libros y revistas. Por eso, Traba defendía que su papel como crítica e historiadora se enfocaba en “realizar un acercamiento entre el público y la obra de arte; apasionarlo [al espectador] por ella e iniciarlo en su misterio” (Traba citada en Medina, 1978, p. 350). De su actividad divulgativa se destacan programas como *El museo imaginario*, *Una visita a los museos*, *El ABC del arte* y *Curso de Historia del Arte*, primera cátedra televisada del país desde la idea de sacar la cultura del limitado círculo universitario. Tal vez el programa más simbólico fue *La historia del arte moderno contada desde Bogotá*, con 30 episodios grabados en 1983 y transmitidos de manera póstuma en 1984 (Gómez, 2008, p. 29). Pero no olvidemos, como ya se mencionó, que todo este esfuerzo estuvo acompañado de proyectos editoriales, así como de la dirección del Museo, lo que terminó imponiendo el canon estético de la vanguardia modernista bajo el cual giran, como señala Casimiro Eiger en sus *Crónicas de arte colombiano: 1943-1963* (1995), artistas como Obregón, Grau, Negret, Ramírez Villamizar, Wiedemann, González, Bursztyn y Salcedo, promovidos por la historiadora y crítica argentina.

Este proceder de la autora, por ejemplo, considera valioso a un artista porque en su obra hay un claro “rechazo a la placentera instalación de la mediocridad burguesa” (Traba, 1974, p. 86). En otro caso, señala que “la intensidad pictórica aumenta con la progresiva manía de someter todo a su dictamen y eliminar cualquier circunstancia distinta a materia y color” (Traba, 1974, p. 96); y, quizás, como común denominador, podríamos afirmar que apela a la consolidación de un lenguaje autosuficiente donde el gran artista es aquel que “por intuición o por conocimiento de causa, descubre que la cosmovisión original que está obligado a transmitir un artista debe hacerse a través del tratamiento original de los medios pictóricos, de la exaltación de unos en beneficio de los otros” (Traba, 1974, p. 20).

Para Traba, el artista genial es aquel que expresa su estilo por medio de un comportamiento identificable; es decir, no es un simple repetidor, como en el caso de los artistas coloniales (según su percepción), sino que es quien origina un estilo individual: un personaje que se apropiá de modo particular y formal de la realidad, porque “apropiarse del mismo es ‘apropiarse de la realidad, pero, sobre todo, descubrirla’” (Traba, 1974, p. 159).

Ahora, quizás por su cercanía a Francastel, Traba fue consciente de que el ideal de arte autónomo de los siglos XVIII y XIX estaba sustentado en el espíritu ilustrado de la modernidad, que no necesariamente se adaptaba al contexto latinoamericano. Por esto, contrario a tener una ideología inamovible vinculada a lo estrictamente formal, Traba conecta la emergencia de las obras con acontecimientos culturales y situaciones específicas. Sin embargo, la argentina es clara en afirmar que no se debe confundir la insistencia en el contenido, posibilitada por el contexto, con los significados anecdóticos, los cuales considera cuestionables e incluso indeseables (Traba, 1974, p. 217).

Desde esta perspectiva, se vuelca a la posición sociológica cercana a Francastel, a partir de la cual desarrolla la categoría de ubicación cultural (Traba, 2009), que aplicó de manera amplia a contextos posteriores que podríamos catalogar, en términos de García Canclini, como un período de postautonomía, entendido este como el

proceso de las últimas décadas en el cual aumentan los desplazamientos de las prá-

ticas artísticas basadas en objetos a prácticas basadas en \*contextos\* hasta llegar a \*insertar las obras en medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social donde parece diluirse la diferencia estética\*. (García Canclini, 2010, p. 17)

Este planteamiento dialoga con la posthistoria de Danto (1999) porque implica pensar el arte bajo criterios que ya no pueden ser los de los relatos legítimos del arte moderno. Se establece así un nexo entre la sensibilidad histórica del presente, como característica de la contemporaneidad emergente en la década de 1970, tal como lo plantean Danto (1999) y Foster (2001), y las ideas que Traba aplica en la *Historia abierta* a artistas como Daza, Amaral y González.

Las obras de estas artistas emergen en un momento de cambio que, vistas retrospectivamente, como señalamos en el caso de la historia como narración, cobran relevancia en tanto son el *urfaktum* que marca el paso del arte moderno al contemporáneo. Para la argentina, estas dos artistas, así como otros que, en sus palabras, han perdido contacto con la realidad (Traba, 1974, p. 109), son importantes en la medida en que su obra revela condiciones del mundo en que viven (Traba, 1974, p. 113). Es decir, considera que el valor significante de la obra reside en su poder cultural (Traba, 1974, p. 114), en estar ubicado culturalmente (Traba, 2009), desplazándose de manera clara de la noción imperante de la teórica autonomía moderna expuesta por autores como Greenberg (2006).

## Conclusiones

Es indiscutible el papel y valor de la historiadora y crítica argentina Marta Traba para el desarrollo de la historia disciplinar del arte en Colombia (Fernández, Giraldo, González). Ella, junto a otros extranjeros como Francisco Gil Tovar y Juan de Garganta, llevó al país ideas que renovaron una práctica que, desde el siglo XIX, estaba asociada a periodistas, literatos e incluso abogados. Una actividad que, a mediados del siglo XX, experimentó un proceso acelerado de transformación, posibilitado por la consolidación del campo autónomo del arte, la aparición de la historia como disciplina universitaria, la especialización de la

crítica, la emergencia de los museos, las publicaciones académicas y la formación de público<sup>6</sup>.

Su historia del arte va más allá de los objetivos de la mera difusión divulgativa, pues, desde una clara posición teórica, sentó las bases de un desarrollo posterior. Como hemos señalado, la autora ha seleccionado previamente a una serie de artistas y obras que se adaptaron en diferente grado y medida a las categorías de historia, arte y nación. Personajes y objetos que operan en el proceso de consolidación de una historia del arte nacional y que, desde diferentes estrategias narrativas, como las planteadas por White y Danto, se insertan en el devenir del arte en Colombia para dar sentido a un presente concreto.

Así, Traba elabora una trama en un ejercicio retrospectivo y, en ocasiones, con una lógica causal, sin que eso implique que artistas, obras y procesos se hayan desenvuelto en ese sentido. Con esto queremos decir que lo susceptible de ser históricamente relevante es algo mutable y ambivalente, pues Traba, al igual que todos los historiadores, adecúa lo que es importante recordar a unas decisiones conceptuales y experienciales concretas que la llevan, incluso, a imponer una idea de arte específica como la adecuada.

Por eso, recordamos en términos de White (2010) que la verdad de los hechos no es igual a la verdad de los acontecimientos, en la medida en que la primera está marcada por elementos subjetivos, donde la necesidad de la narración, la causalidadfigural, la noción de cumplimiento y la mirada retrospectiva se entrelazan (Danto, 1989; White, 2010).

Por otro lado, respecto a las ideas de arte y nación, las aproximaciones son diametralmente opuestas, pues mientras la categoría de arte es un *a priori* que se adapta a las manifestaciones y que incluso es criterio de selección de las obras, con la idea de nación sucede todo lo contrario, en la medida en que esta se adapta y moldea a ese grupo previamente definido y condicionado por la categoría arte.

<sup>6</sup>Casos como los críticos Walter Engel, Casimiro Eiger y la misma Traba, así como las revistas *Mito*, *Tierra Firme* y *Contemporánea*, se destacan. Por otra parte, en esta época se fundan museos como el Museo de Arte Moderno de Bogotá y el Museo de Arte de la Universidad Nacional.

De este modo, el concepto de nación permite unificar en una trama de sentido asuntos altamente disímiles bajo la idea de que todos se vinculan a un objetivo común: dar cohesión al devenir del arte nacional, en el que no hay tradiciones ni convenciones únicas. Así, lo nacional es suma de partes e identidades que, en conjunto, configuran, junto a la narración, los vínculos entre el pasado y el presente.

De igual manera, la categoría arte es clave en la medida en que alrededor de ella confluyen las dos anteriores, en tanto que la construcción histórica/narrativa es, en último término, la configuración paulatina del concepto arte en el contexto nacional específico. Eso lleva a que la argentina no incluya a artistas como Débora Arango, por ejemplo, hoy considerados sobresalientes, en tanto no se adaptan a su criterio de lo estéticamente válido, a pesar de que este se va transformando paulatinamente.

Vemos, pues, que la *Historia abierta* está plagada de ideas y aproximaciones plurales, de significados múltiples para un mismo significante. Quizá uno de los mayores aportes de Marta Traba a la historia del arte en Colombia fue demostrar que no es particularmente deseable establecer una definición única, común e inamovible a la cual todo sea reductible (a pesar de que su eliminación de los muralistas cae en eso).

Lo que encontramos en su historia es que una serie de obras y artistas diferentes son incluidos bajo la categoría de *arte colombiano* en un ejercicio que opera desde lo retrospectivo. La crítica argentina demostró que el rigor y la amplitud conceptual y metodológica son condición *sine qua non* para el abordaje de una plástica nacional que se ha adaptado a las épocas.

Historia, arte y nación son, pues, una constelación de signos contradictorios que hibridan las teorías europeas y estadounidenses con los procesos latinoamericanos, afirmando de manera constante que el valor fundamental del arte es introducir al espectador en los aspectos sociales que, a su vez, son la condición de posibilidad para establecer sentido (Traba, 1974, p. 67). Para Traba, el arte tiene la capacidad de decir algo (Traba, 1974, p. 220), así como Panofsky (1977) consideraba el arte como vehículo de comunicación y Danto (1999, 2002) como un significado encarnado.

Por eso, más que una serie de acontecimientos, personajes y obras acumuladas, la Historia abierta del arte colombiano de Marta Traba es un universo de hechos que se han significado narrativamente. Ella nos demuestra que la historia del arte en Colombia, no solo hasta la década de los setenta, momento de publicación del libro, sino hasta hoy, es una tarea construida en plural.

Por ello, Traba, desde la representación verbal e histórica de representaciones visuales, recorre el devenir del arte en Colombia, haciendo énfasis en los acontecimientos históricos que dan sentido a los procesos, deteniendo la narración para las descripciones, pero luego devolviendo las mismas, desde la arista analítica, a un contexto en el cual las particularidades formales dan cuerpo a una serie de procesos y movimientos que, en el relato, se entrelazan.

Hemos visto cómo la historia escrita del arte en Colombia opera de manera mixta. Quizá el texto se queda corto ante la imagen, pero es claro que Traba no pretende que esta sea subsumida por aquél. La narración es solo una forma de percibir ese mundo visual en un corpus textual coherente que no pretende llegar a la transposición semiótica. En este sentido, Traba toma las representaciones visuales y les agrega algo en la actividad de representarlas textualmente. Y esto que agrega discursivamente está estrechamente vinculado a las categorías anteriormente abordadas, lo cual hace que campos monosémicos pasen a estar sòbredeterminados por esa interacción ineludible entre palabras e imágenes que nos lleva a una especie de metaécrasis.

En consecuencia, en la *Historia abierta* no encontramos imágenes que se llevan a la narración, así como relatos que se convierten en imagen. Por eso, no es operativo pensar en la equivalencia semántica entre palabras e imágenes; sino, por el contrario, entender que ambas son síntomas e índices que, desde diferentes aristas, representan la realidad. Pues, si bien para Traba el vínculo de las obras con el contexto es inevitable, de modo análogo, la palabra tiene el poder de producir y reproducir imágenes en la mente, algo logrado precisamente en esos momentos en que el análisis se detiene para dar paso a la descripción morfológica y formal de la imagen.

Palabras que representan la ausencia. Una ficción narrativa que desempeña un efecto de realidad donde

el discurso termina siendo la representación en glosa de una imagen y todo lo que la rodea. Ahora bien, es claro que nunca hay una completa correspondencia, pues el discurso no siempre ni necesariamente es reflejo de la imagen que representa, porque, entre otras cosas, el texto no puede controlar el significado de las obras de arte, como lo plantea Foucault (1984) al analizar *Las Meninas*. Quizá lo más interesante de la relación entre imagen y texto que podemos observar con la historia de Traba es que se da una suerte de sustitución del espacio por el tiempo; es decir, un momento en el que la sincronía de lo visual es desplazada, más no reemplazada, por la diacronía de lo textual.

Traba, desde el uso de tropos narrativos, “manipula” la representación y pone en acción tanto los recursos de la imagen como las posibles y diferentes figuras del discurso. Sin embargo, su texto no es posibilidad cerrada ni unitaria; por el contrario, es referencia de experiencias compartidas que produce un efecto de realidad que termina por desdibujar los contornos de las dos representaciones.

Así, en la *Historia abierta* nos encontramos con palabras que producen y reproducen, en la acción de representar, las imágenes. Por eso apelamos al poder de la écfrasis, sin que esto implique la desaparición de la imagen, pues el texto es discurso, pero también es imagen: imagen mental. De esta manera, entendemos escritura e imagen como materialidades diferentes, donde cada una de ellas sugiere cosas de las que la otra carece. Sin embargo, esto no implica que, en ocasiones, el texto de Traba se vea impotente en el deseo de llevar al discurso los significados múltiples que las imágenes sugieren; esto se da porque, a diferencia del texto, en la imagen todo es simultaneidad, todo es presencia, sincronía, coexistencia.

Por eso, no hay ni puede haber simetría entre el texto y la imagen. Lo que sí hay, en el nervio mismo de la escritura de Marta Traba, es una saturación de sentido que llena de potencia significativa la historia del arte en Colombia.

## Referencias

Agamben, G. (2007). *La potencia del pensamiento*. Adriana Hidalgo Editora.

- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Araujo, E. (1984). *Marta Traba*. Museo de Arte Moderno de Bogotá y Editorial Planeta.
- Arias, E. (1997, 23 de noviembre). Lo que Marta trabó. *El Tiempo*, p. 9B.
- Bauer, H. (1983). *Historiografía del arte*. Taurus.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.
- Bürger, P. (2010). *Teoría de la vanguardia*. La Cuarenta.
- Danto, A. (1989). *Historia y narración*. Paidós.
- Danto, A. (1999). *Después del final del arte: el arte contemporáneo y el límite de la historia*. Paidós.
- Danto, A. (2002). *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*. Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2005). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo.
- Echavarría, J. (2010). Las metáforas de las historias del arte. *Errata #*, (2), 44–59.
- Eiger, C. (1995). *Crónicas de arte colombiano: 1943–1963*. Banco de la República.
- El Tiempo. (1957, 22 de noviembre). Hoy se inicia primer curso de extensión cultural televisado. Con él se reincorpora a la Televisora Nacional doña Marta Traba. *El Tiempo*, p. 17. <https://news.google.com/newspapers?id=EZ8cAAAAIBAJ&sjid=xWgEAAAIBAJ&hl=es&pg=744%2C2697370>
- Escobar, T. (2006). La identidad en los tiempos globales. En M. Sartor (Ed.), *Nazioni e identità plurime. Studi Latinoamericaniani 02* (pp. 277–296). Università degli Studi di Udine.
- Fernández Uribe, C. A. (2000). Formalismo y autonomía en la historia del arte. *Estudios de Filosofía*, (21–22), 57–78.
- Fernández Uribe, C. A. (2006). La búsqueda de la identidad en el arte colombiano: entre centralismo y diversidad cultural. En M. Sartor (Ed.), *Nazioni e identità plurime. Studi Latinoamericaniani 02* (pp. 207–232). Università degli Studi di Udine.

- Fernández Uribe, C. A. (2008). *Concepto de arte e idea de progreso en la historia del arte*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal.
- Foucault, M. (1970). Respuesta al círculo de epistemología. En P. Brugelin, *Análisis de Michel Foucault* (pp. 221–301). Tiempo Contemporáneo.
- Foucault, M. (1984). *Arqueología del saber*. Siglo XXI.
- Gadamer, H. G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Paidós.
- García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia*. Katz.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Giraldo, E. (2008). La construcción del concepto de lo contemporáneo en la crítica de arte en Colombia, de Marta Traba a Esfera Pública. En J. Domínguez, C. A. Fernández, E. Giraldo y D. J. Tobón, *Moderno/Contemporáneo: un debate de horizontes* (pp. 135–188). La Carreta Editores y Universidad de Antioquia.
- Glusberg, J. (1993). *Moderno / Postmoderno: De Nietzsche al arte global*. Emecé.
- Gombrich, E. (1998). *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos*. Debate.
- Gombrich, E. (2007). *Historia del arte*. Phaidon.
- Gombrich, E. y Eribon, D. (1993). *Lo que nos dice la imagen. Conversaciones sobre el arte y la ciencia*. Norma.
- Gómez Echeverri, N. (2008). *En blanco y negro. Marta Traba en la televisión colombiana, 1954–1958*. Universidad de los Andes.
- González, B. (2007). Marta Traba. En S. Castro Gómez (Ed.), *Pensamiento colombiano del siglo XX*, 1, 435–460. Universidad Javeriana.
- Greenberg, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Siruela.
- Guasch, A. M. (2003). Las estrategias de la crítica de arte. En A. M. Guasch (Coord.), *La crítica de arte: historia, teoría y praxis* (pp. 211–244). Serbal.
- Huyssen, A. (2006). *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Adriana Hidalgo Editora.
- Kibédi Varga, Á. (1989). Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen. En A. Monegal (Comp.), *Literatura y pintura* (pp. 109–135). Arco Libros.
- Koselleck, R. (1993). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Paidós.
- Koselleck, R. (2004). *historia/Historia*. Editorial Trotta.
- Kultermann, U. (1996). *Historia de la historia del arte: el camino de una ciencia*. Akal.
- Malosetti, L. (2006). Arte, memoria e identidades nacionales en Latinoamérica. En M. Sartor (Ed.), *Nazioni e identità plurime. Studi Latinoamericaniani 02* (pp. 103–127). Università degli Studi di Udine.
- Medina, A. (1978). *Procesos del arte en Colombia*. Instituto Colombiano de Cultura.
- Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen*. Akal.
- Montoya, J. (1998). Ciencia y formación discursiva. En J. Montoya, *Gramática, representación y discurso. El proyecto de la Gramática General: ¿un proyecto concluido?* (pp. 15–30). FODUN.
- Panofsky, E. (1977). *El significado en las artes visuales*. Alianza.
- Ponce de León, C. (2005). *El efecto mariposa. Ensayos sobre arte en Colombia 1985–2000*. Instituto Distrital de Cultura y Turismo – Gerencia de Artes Plásticas.
- Quinche Ramírez, V. A. (2006). La crítica de arte en Colombia: primeros años. *Historia Crítica*, (32), 274–301.
- Ricœur, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Arrecife.
- Semana. (1984, 2 de enero). Adiós a Marta Traba. *Semana*. <http://www.semana.com/perfil/articulo/adios-marta-traba/4563-3>
- Siciliani, J. M. (2007). Nación, narración y exclusión. *Revista Colombiana de Bioética*, 2(2), 173–201. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=189217250008>

Tatarkiewicz, W. (1993). *Historia de seis ideas*. Tecnos.

Touraine, A. (1998). El nacionalismo contra la nación. *Sociológica*, 13(38), 177–201. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=305026670011>

Traba, M. (1958). *Museo vacío*. Mito.

Traba, M. (1974). *Historia abierta del arte colombiano*. Museo de la Tertulia.

Traba, M. (2009). La cultura de la resistencia. *Revista de Estudios Sociales*, (34), 136–144.

Urrego, M. A. (2002). *Intelectuales, Estado y Nación en Colombia: de la guerra de los Mil Días a la Constitución de 1991*. Siglo del Hombre Editores.

Venturi, L. (1979). *Historia de la crítica de arte*. Editorial Gustavo Gili.

White, H. (1992a). *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*. Paidós.

White, H. (1992b). *Metahistoria*. Fondo de Cultura Económica.

White, H. (2003). *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Paidós.

White, H. (2010). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Prometeo.

## Sobre la autora

† Profesora de la Universidad de Antioquia y de la Universidad Pontificia Bolivariana. Doctora en Filosofía por la Universidad de Antioquia, Colombia. Historiadora y magíster en Historia del Arte.