

# LA CONSOLIDACIÓN DEL CAMPO DEL ARTE EN COLOMBIA: INFLUENCIAS Y TRANSFORMACIONES EN EL SIGLO XX\*

The Consolidation of the Art Field in Colombia: Influences and Transformations in the Twentieth Century

A consolidação do Campo da Arte na Colômbia: influências e transformações no século XX

Fecha de recepción: 2 de junio de 2024. Fecha de aceptación: 5 de agosto de 2024. Fecha de modificaciones: 7 de agosto de 2024  
DOI: <https://doi.org/10.25025/hart19.2025.03>

SARA FERNÁNDEZ GÓMEZ

Doctora en Filosofía por la Universidad de Antioquia, Colombia. Historiadora y magíster en Historia del Arte. Es investigadora posdoctoral en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Es integrante del grupo de investigación Teoría, Práctica e Historia del Arte en Colombia, y del Global Art Archive, de la Universidad de Barcelona, que dirige Anna María Guasch, y hace parte del Comité Colombiano de Historiadores del Arte. Coordinadora editorial de Artes la Revista y Coordinadora de Investigaciones de la Facultad de

RESUMEN:

Este estudio explora cómo factores como la aparición de publicaciones culturales, la profesionalización de la crítica y la emergencia de los museos y galerías, entre otros, dieron forma a la narrativa de la historia del arte colombiano en la segunda mitad del siglo XX, haciendo hincapié en la interconexión de artistas, obras de arte, críticos y público dentro del panorama artístico en evolución. A través de una lente metahistórica se considera el concepto de nación como lugar de enunciación, destacando la compleja interacción entre arte, contexto e identidad nacional. Al examinar las perspectivas polifacéticas que presentan los textos de esta época, esta investigación subraya la importancia de evitar enfoques reduccionistas en el estudio de la historia del arte.

PALABRAS CLAVE:

Arte, Colombia, siglo XX, consolidación del campo del arte, historia del arte, nación, identidad, metahistoria.

\* Este artículo es resultado de la investigación, Viejos signos/nuevas rotaciones. Espacio, tiempo y acción en la poesía experimental en América Latina (CODI-2021-42770), del grupo Teoría, práctica e historia del arte en Colombia, Instituto de Filosofía-Facultad de Artes, Universidad de Antioquia (Colombia) y de mi investigación posdoctoral *La situación semióticamente mixta de la historia del arte: la representación de una representación a partir del tránsito del archivo textual al visual*, dirigida por la Dra. Natalia Taccetta en el programa de Posdoctorado en Ciencias Humanas y Sociales de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina (Resolución Consejo Directivo de la Facultad RESCD-2022-780-E-UBA-DCT#FFYL).

Cómo citar:

Fernández Gómez, Sara. "La consolidación del campo del arte en Colombia: influencias y transformaciones en el siglo XX". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n.º 19 (2025): 57-78. <https://doi.org/10.25025/hart19.2025.03>.

Artes de la Universidad de Antioquia. Docente de la Maestría en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia y del programa de Historia de la Universidad Pontificia Bolivariana. Sus intereses residen en las áreas de la historiografía del arte; la filosofía del arte y de la historia; el arte contemporáneo en Colombia; las posibilidades de la semiótica aplicada al campo específico del arte, así como las interacciones historia-arte-filosofía. Entre sus publicaciones destacan los libros *Historia y arte, una propuesta metodológica desarrollada en Débora Arango y sus obras sobre el período de la Violencia* (2016), *Conceptos generales en las historias del arte colombiano: historia, arte y nación, 1959-1985* (2022), *Acciones políticas del arte* (2024); autora de "Arte, memoria e historia en la obra de Jorge Marín" (2023); "Arte precario: la posibilidad de pensar la experiencia deficitaria del mundo contemporáneo" (2023); "Aproximación al uso de estrategias del Barroco en el arte contemporáneo latinoamericano" (2024); "Aprovechando las lecciones de los antepasados indígenas: el caso de los Bachués" (2024); "Aproximación a los usos prehispánicos en el arte contemporáneo latinoamericano" (2024).

ABSTRACT:

This study explores how factors such as the emergence of cultural publications, the professionalization of criticism, and the rise of museums and galleries, among others, shaped the narrative of Colombian art history in the second half of the twentieth century, emphasizing the interconnection of artists, artworks, critics, and the public within the evolving artistic landscape. Through a metahistorical lens, it considers the concept of the nation as a site of enunciation, highlighting the complex interaction between art, context, and national identity. By examining the multifaceted perspectives found in texts from this period, this research underscores the importance of avoiding reductionist approaches in the study of art history.

KEYWORDS:

Art, Colombia, 20th century, consolidation of the art field, art history, national identity, metahistory.

RESUMO:

Este estudo explora como fatores como o aparecimento de publicações culturais, a profissionalização da crítica, o aparecimento de museus e galerias, entre outros, moldaram a narrativa da história da arte colombiana, salientando a interconexão entre artistas, obras de arte, críticos e público no panorama artístico em evolução. Através de uma lente meta-histórica, considera o conceito de nação como um local de enunciação, destacando a complexa interação entre arte, contexto e identidade nacional. Ao examinar as perspectivas multifacetadas apresentadas nos textos deste período, esta investigação destaca a importância de evitar abordagens reducionistas ao estudo da história da arte.

PALAVRAS-CHAVE:

Arte, Colômbia, século XX, consolidação do campo artístico, história da arte, nação, identidade, meta-história.

## INTRODUCCIÓN

A mediados del siglo XX se generó en Colombia un proceso acelerado de consolidación del campo del arte que estuvo marcado por acontecimientos como la emergencia de publicaciones culturales como las revistas *Mito* (fundada en 1955), *Tierra firme* y *Contemporánea* (ambas fundadas en 1958).<sup>1</sup> Adicional a ello, esta época vio nacer un nuevo tipo de intelectuales en el país: los profesionales en historia, gracias a la fundación del programa de historia en la Universidad Nacional en 1962.<sup>2</sup> Asimismo, se hace necesario destacar la presencia de Marta Traba, crítica argentina que llega a Colombia en 1954 y que, con actividades como sus programas de historia del arte en la recién inaugurada Televisora Nacional, se entrega a un ejercicio profundo de difusión del arte en el país, actividad que se veía reforzada por los programas radiales de Casimiro Eiger.<sup>3</sup>

Todo esto, aunado a la especialización de la crítica,<sup>4</sup> la emergencia de espacios expositivos como el Museo de Arte Moderno de Bogotá y el Museo de Arte Moderno La Tertulia,<sup>5</sup> y la aparición de las primeras galerías —espacios de intermediación entre el ámbito social y el circuito artístico— se tradujo en una apropiación de las ideas vanguardistas europeas y norteamericanas, ocasionando una ruptura profunda con las tradiciones academicistas imperantes en la primera mitad del siglo que tuvo como consecuencia significativa la victoria de Alejandro Obregón al obtener el primer puesto del Salón Nacional de Artistas con su obra *Violencia* en 1962, acontecimiento que consolida de manera concreta una nueva aproximación al arte en el país. Estos eventos se convirtieron en el contexto idóneo para la consolidación del campo específico del arte en Colombia y constituyen un terreno intelectual que permite que, desde la arista editorial, emerja una producción escrita y discursiva asociada a la historia del arte en Colombia, específicamente ocho historias del arte escritas entre 1959 y 1986.

De ese modo, las décadas entre los 50 y los 80 son un momento histórico en el cual los intelectuales adquieren plena autonomía a partir de los movimientos de consolidación de un campo que, en términos de Pierre Bourdieu,<sup>6</sup> es definido por una lógica interna propia y con elementos claramente establecidos, donde más allá de los historiadores, los artistas y las obras van a ser clave los críticos, las reflexiones estéticas y filosóficas, los espacios expositivos, los medios de difusión y, finalmente, el público receptor del arte. Así, las ocho historias del arte de carácter general que aparecen en este periodo cobran un sentido particular por cuenta de su estructura de largo aliento temporal, no solo porque el contexto cultural de estas décadas es condición de posibilidad de los mismos, sino además por la simbiosis entre la situación histórica y las publicaciones, que apoyan la configuración del campo en tanto apoyan la configuración del público, la difusión

1. Miguel Ángel Urrego, *Intelectuales, Estado y nación en Colombia. De la guerra de los Mil Días a la Constitución de 1991* (Siglo del Hombre Editores, 2002).

2. Jaime Jaramillo Uribe, *Memorias intelectuales* (Taurus, 2007).

3. Nicolás Gómez Echeverri, *En blanco y negro. Marta Traba en la televisión colombiana, 1954-1958* (Universidad de los Andes, 2008).

4. Luis Vidales (1900-1990), Juan Fride (1901-1990), Jorge Zalamea (1905-1969), Walter Engel (1908), Casimiro Eiger (1909-1987), Eugenio Barney Cabrera (1917-1980), Clemente Airó (1918-1975), Marta Traba (1923-1983) y Jorge Gaitán Durán (1924-1962). Jaime Jaramillo, *Memorias*.

5. Colección de Arte del Banco de la República (1957), el Museo de Arte Moderno de Cartagena (1959/1962), el Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá (1966) y el Museo de Arte de la Universidad Nacional (1970).

6. Pierre Bourdieu, *Campo de poder, campo intelectual* (Quadrata, 2003); *Sociología y cultura* (Grijalbo, 1990); *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Anagrama, 1995).

del arte y la consolidación de una narrativa en la que se insertaban las prácticas emergentes; de ahí que su sentido pedagógico y su lenguaje sencillo no sea algo menor para su consideración.

Las historias del arte que analizaremos son: *Artes plásticas en Colombia* de Juan de Garganta, *Geografía del arte en Colombia* de Eugenio Barney Cabrera, *Enciclopedia de historia del arte colombiano* de Salvat, *Historia abierta del arte colombiano* de Marta Traba, *Procesos del arte en Colombia* de Álvaro Medina, los apartados dedicados a las artes plásticas en el *Manual de historia de Colombia* escritos por Eugenio Barney Cabrera, Germán Rubiano y Francisco Gil Tovar, *El arte colombiano* de Francisco Gil Tovar y *Cien años de arte colombiano* de Eduardo Serrano y Myriam Acevedo. Ahora, a partir de los procesos antes señalados emerge la posibilidad de proponer un acercamiento metahistórico, en el que consideraremos la categoría de nación como lugar y campo de enunciación en tanto nos permite, en última instancia, tejer la trama y la urdimbre de la historia del arte en Colombia a partir de la inclusión de artistas, obras y movimientos que según estos distintos historiadores, desde sus diferentes perspectivas, apelan a lo nacional. Además, recurriremos a la écfrasis como estrategia de representación, dado que nos permite afirmar que los textos sobre arte pueden ser considerados como una estructura discursiva diacrónica en la que estas diferentes concepciones de lo nacional se juxtaponen. Esto significa que, en la intención de hacer comprensibles los acontecimientos propios del arte, aquellos que los autores conciben como parte de la lógica de lo nacional, estas historias del arte no son solo la representación textual de representaciones visuales sino que presentan y elaboran, ello de manera específica, representaciones narrativas en torno a la noción de nación, al discutir obras que a su vez representan la idea de lo nacional en tanto, según los autores, tematizan, aluden o se asocian a lo colombiano. Se trata entonces, en último término, de una metaécfrasis de lo colombiano.

## EL CAMPO DEL ARTE Y LO NACIONAL COMO LUGARES DE ENUNCIACIÓN

Aunque la categoría de “campo” ha sido hábilmente definida por Walter Mignolo,<sup>7</sup> aquí nos interesa desarrollarla a partir de la lógica expuesta por Bourdieu, para quien “el campo de poder es el espacio de las relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos (económico y cultural en especial). Es la sede de luchas entre ostentadores de poderes (o de especies de capital) diferentes”.<sup>8</sup> Nos referimos por ende a un campo de relaciones de fuerza entre agentes e instituciones<sup>9</sup> orientado a inculcar nuevos ideales plásticos y a configurar la autonomía del campo, logrando consolidar y sistematizar prácticas y discursos especializados. Así, el campo se desplaza paulatinamente de las

7. Walter Mignolo, *Historias locales, diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo* (Akal, 2003).

8. Bourdieu, *Las reglas del arte*, 319.

9. Bourdieu, *Sociología y cultura*.

simples reseñas de prensa y compilaciones de fuentes documentales a textos que se configuran desde el ejercicio profesional y que tienen, en último término, la función de activar las dinámicas de recepción del arte en Colombia<sup>10</sup> y de mover el capital simbólico. Así, nos encontramos en un momento de emancipación que produce dos modificaciones: primero el distanciamiento del modelo previo en términos de la práctica, en tanto los artistas optan por distanciarse de las dinámicas de finales del siglo XIX y principios del XX, pero además la emergencia de la escritura sobre el arte, asociada a un proyecto renovador y democratizador propio de la modernidad.<sup>11</sup>

Como consecuencia de ello, los textos fundacionales de la disciplina en el país no solo permitieron edificar la historia del arte en Colombia sino que además, siguiendo la lógica del campo de Bourdieu, se configuran como un lugar de enunciación focalizado y con un discurso común. Es por esto que De Garganta,<sup>12</sup> Barney Cabrera,<sup>13</sup> Traba,<sup>14</sup> Medina,<sup>15</sup> Rubiano,<sup>16</sup> Gil Tovar<sup>17</sup> y Serrano<sup>18</sup> emergen como actores claves del proceso. Ahora bien, y siguiendo las ideas de Carlos Arturo Fernández,<sup>19</sup> para escribir una historia del arte se debe tener claro qué se considera arte; a esto se suma la inquietud por lo nacional en la medida en que la idea de lo colombiano es el eje alrededor del cual se articulan, de forma discursivamente coherente, procesos, artistas y obras que no necesariamente tematizan la nación pero que ineludiblemente son actores que le dan coherencia al devenir histórico del arte en el país.

Encontramos así que no solo el campo del arte puede entenderse como el lugar de enunciación de un nuevo ejercicio disciplinar en el país, sino que además la pregunta por la idea de nación emerge como un lugar de enunciación propio de la historia del arte en Colombia. Esto a su vez nos lleva a preguntarnos si en estas historias hay comprensiones divergentes de lo que sería un arte colombiano, un arte en Colombia o un arte de artistas colombianos, diferencias que finalmente quedan irresueltas en el análisis metahistórico de las ocho historias seleccionadas. Desde esta perspectiva, la pregunta por lo nacional se asocia a las estrategias utilizadas por los autores para incluir un corpus amplio de artistas que no son colombianos (como Guillermo Wiedemann), de artistas que no vivieron gran parte de su vida en Colombia (como Andrés de Santamaría) o de obras que, a diferencia del arte de los muralistas mexicanos, por citar un ejemplo, no tematizan de manera evidente lo nacional, o son incluso manifestaciones externas a la esfera temporal de la estructuración de Colombia como Estado Nación. En consecuencia, el análisis detallado de estos ocho textos fundacionales de la disciplina de la historia del arte evidencia el choque entre las ideas de mapa y territorio, una prueba más de que los límites son tanto incluyentes como excluyentes, lo que hace necesario recordar que el Estado Nación es una invención del hombre sedentario que funge como máquina de memoria y de olvido.<sup>20</sup>

10. Carolina Ponce de León, *El efecto mariposa. Ensayos sobre arte en Colombia, 1985-2000* (Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Gerencia de Artes Plásticas, 2005).

11. Néstor García Canclini, "La modernidad después de la posmodernidad", en *Modernidad. Vanguardias artísticas en América Latina*, editado por Ana María de Moraes Belluzzo (UNESP, 2004), 201-237.

12. Juan de Garganta, *Artes plásticas en Colombia* (Compañía Suramericana de Seguros, 1959).

13. Eugenio Barney Cabrera, *Geografía del arte en Colombia* (Imprenta Nacional, 1963); "La actividad artística en el siglo XIX", en *Manual de historia de Colombia*, tomo 2, director Jaime Jaramillo Uribe (Círculo de Lectores, 1982), 565-612.

14. Marta Traba, *Historia abierta del arte colombiano* (Museo La Tertulia, 1974).

15. Álvaro Medina, *Procesos del arte en Colombia* (Instituto Colombiano de Cultura, 1978).

16. Germán Rubiano, "Las artes plásticas en el siglo XX", en *Manual de historia de Colombia*, tomo 3, director Jaime Jaramillo Uribe (Círculo de Lectores, 1982), 413-444.

17. Francisco Gil Tovar, *El arte colombiano* (Plaza y Janés, 1980); "Las artes plásticas durante el período colonial", en *Manual de historia de Colombia*, tomo 1, director Jaime Jaramillo Uribe (Círculo de Lectores, 1982), 463-492.

18. Eduardo Serrano y Myriam Acevedo, *Cien años de arte colombiano, 1886-1986* (Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1985).

19. Carlos A. Fernández Uribe, *Concepto de arte e idea de progreso en la historia del arte* (Editorial Universidad de Antioquia, 2008).

20. José M. Rodríguez, "Discurso y nación", *Atenea*, n.º 493 (2006): 151-166.

Considerar lo nacional como lugar de enunciación implica entender claramente que aquello a lo que nos referimos políticamente como Colombia es una invención del siglo XIX, y que llevada al marco geográfico la temporalidad se hace más estrecha aún. Es por eso que autores como Gil Tovar optan por denominar las manifestaciones previas a la configuración del Estado como “manifestaciones artísticas en el [actual] territorio colombiano”.<sup>21</sup> De esta manera, podemos sostener que no es errado entablar vínculos anacrónicos entre el pasado y el presente, siguiendo las ideas de Georges Didi-Huberman,<sup>22</sup> en la medida en que la nación como espacio territorial funciona como eje discursivo vinculante. Ahora bien, la situación se hace más compleja al detectar que los autores incluyen en sus historias a artistas extranjeros residentes en el país, así como nacionales radicados durante casi toda su vida fuera del territorio nacional. Es por eso que la nación como lugar de enunciación debe pensarse como una construcción conceptual amplia, como una categoría móvil que los diferentes historiadores adaptan y utilizan como estrategia argumentativa y cuyos significados diferentes dependen del artista de quien se habla.

Así, contrario a la posición de Fernández,<sup>23</sup> quien afirma que para escribir una historia del arte hay que tener clara *a priori* la idea de arte que se defiende, lo que implica que algunos artistas no se incluyan en tanto no se adaptan a la categoría,<sup>24</sup> en el caso de la categoría de nación esta se define *a posteriori* y se adecua a las especificidades propias de cada artista, considerado previamente dentro de la órbita de lo nacional. La idea de nación es una abstracción que, siguiendo las ideas de Alain Touraine,<sup>25</sup> articula diferencias e identidades disímiles; una nación es entonces un constructo ambivalente que termina por naturalizarse, en términos de Michel de Certeau,<sup>26</sup> pero que es en buena medida una construcción simbólica imaginada<sup>27</sup> que varía dependiendo del momento histórico. Este planteamiento, traspuesto al campo del arte y de la escritura sobre el arte, implica distintas posiciones iconográficas y discursivas que operan como representación de las tensiones y ambivalencias que, finalmente, se anudan en un tejido narrativo que le da una forma particular a esas identidades múltiples, y que en su conjunto configuran lo nacional sin deteriorarlo. En ese sentido, José María Siciliani afirma: “¡No una sola historia! ¡Sí muchas historias entretreídas! Relatos que convergen no por la uniformidad de una ‘personalidad nacional’ o de unos ‘rasgos étnicos unificadores’, sino por la aceptación de la diversidad y la lucha por el respeto y el cuidado de la vida en todas sus formas”.<sup>28</sup>

Es, quizá, la *Geografía del arte en Colombia* de Barney Cabrera<sup>29</sup> la historia que de manera más clara evidencia la tensión de las ideas unificadoras, demostrando que la idea de lo nacional implica una integración de particularidades y fragmentos. Esto quiere decir que la idea de nación como lugar de enunciación implica la adaptación e inclusión de identidades locales, sin que se menoscabe la

21. Gil Tovar, *El arte colombiano*, 7.

22. Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Adriana Hidalgo, 2005).

23. Fernández Uribe, *Concepto de arte*.

24. Un ejemplo de esto es la no inclusión de artistas con fuertes vínculos con lo político en la historia de Traba, como el caso de Débora Arango, quien para la argentina estaba más allá del linde de la historia.

25. Alain Touraine, “El nacionalismo contra la nación”, *Sociológica* 13, n.º 38 (1998): 177-201.

26. Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano* (Universidad Iberoamericana, 2000).

27. Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (Fondo de Cultura Económica, 1993).

28. José María Siciliani, “Nación, narración y exclusión”, *Revista colombiana de bioética*, n.º 2 (2007): 195.

29. Barney Cabrera, *Geografía*.

idea amplia de pertenencia, que se sustenta en una memoria compartida y permite que arte precolombino y modernismo de los años sesenta formen parte de una misma narración.

La idea de lo nacional es, pues, la posibilidad de configurar un sentido que articula discursividades que tejen vínculos entre el pasado y el presente; se sigue de esto que la pertenencia al territorio o la tematización de lo propio excluyen otras alternativas. Ahora bien, la categoría de lo nacional como estrategia de inclusión de manifestaciones disímiles requiere de un relato mínimo que “posibilite a los colombianos de todas las razas, etnias y regiones, ubicar sus experiencias cotidianas en una mínima trama compartida de duelos y logros”;<sup>30</sup> esto es, una narrativa que, sin ser hegemónica, sea vinculante y trascienda la glorificación de los acontecimientos y personajes históricos propia de la iconografía del siglo XIX, cuyo carácter es evidentemente nacionalista.<sup>31</sup> Lo que queremos señalar es que los referentes republicanos no son la única manera en la cual los historiadores abordados entienden la inserción del arte en la órbita de lo colombiano, dejando claro que ese *ser* colombiano propio del arte puede incluir otros referentes de memoria, presencias, reminiscencias e incluso la consideración de personajes que, sin colombianismos temáticos, hacen parte de la historia del arte nacional gracias a invenciones técnicas y de soportes que les aseguran un lugar en la historia.

Este último planteamiento está presente en los textos de Traba,<sup>32</sup> Medina<sup>33</sup> y Serrano,<sup>34</sup> con quienes podemos aseverar que la idea del arte colombiano se distancia de la simplicidad del criterio espacial y se complejiza por dinámicas propias del país, como el no tener ni marcadas tradiciones indígenas ni fuertes vínculos europeos, dinámicas que incluso lo distancian de otros países latinoamericanos como México y Argentina. Así, en el relato del arte nacional encontramos desde artistas que mantienen un preponderante academicismo —que continúa anacrónicamente vivo hasta bien avanzado el siglo XX con Pantaleón Mendoza, Epifanio Garay y Ricardo Acevedo Bernal— hasta otros con una propuesta americanista que reivindica la cultura popular, como el caso de los Bachué y los muralistas antioqueños.<sup>35</sup> En ese sentido, afirma Serrano que su texto “se circunscribe básicamente a las fronteras del país, sin incluir los fáciles y pretenciosos cuadros cronológicos sobre el arte universal, en los cuales se tiende invariablemente a subrayar el desfase del arte hecho en Colombia (en especial el de épocas pasadas), en relación con el desarrollo plástico internacional”.<sup>36</sup>

De manera relativamente opuesta, Gil Tovar<sup>37</sup> afirma la dificultad profunda de determinar el componente de lo nacional en el arte, en la medida en que gran parte de las obras que podrían ser catalogadas como “arte hecho en Colombia” se han visto influenciadas por técnicas y movimientos de otras culturas y regiones. Por otra parte, la enciclopedia *Historia del arte colombiano* de Salvat<sup>38</sup> presenta el recuento más armónico y amplio de los textos fundacionales

30. Jesús Martín-Barbero, citado en Siciliani, “Nación, narración y exclusión”, 177.

31. Laura Malosetti, “Arte, memoria e identidades nacionales en Latinoamérica”, en *Nazioni e identità plurime. Studi latinoamericani* 02, editado por Mario Sartor (Università degli Studi di Udine, 2006), 103-127.

32. Traba, *Historia abierta*.

33. Medina, *Procesos*.

34. Serrano y Acevedo, *Cien años*.

35. Carlos Arturo Fernández, “El despertar de la conciencia artística en Colombia”, *Revista Universidad de Antioquia* 63, n.º 237 (1994): 31-39.

36. Serrano y Acevedo, *Cien años*, 13.

37. Gil Tovar, *El arte colombiano*.

38. Manuel Salvat (director editorial) y Eduardo Barney Cabrera (director científico), *Historia del arte colombiano* (Salvat Editores, 1977).

de la disciplina en el país, abarcando en profundidad desde las manifestaciones indígenas hasta las obras y artistas de mediados del siglo XX, sin que entre ellas se señalen nexos nacionales asociados a lo colombiano, inclinándose más bien por asimilar la noción de lo nacional a lo territorial. Surge de ese modo la pregunta de si la enciclopedia, a pesar del título, más que apelar al arte colombiano ofrece un recuento amplio del arte realizado en Colombia, lo que evidencia una cercanía indiscutible de Barney Cabrera, director científico de la enciclopedia, con las ideas que Traba planteaba en los años sesenta al afirmar:

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.<sup>39</sup>

Ahora, partiendo de la afirmación de la movilidad de las ideas y de la categoría de nación como un lugar de enunciación y estrategia argumentativa, se hace necesario recordar que, contrario a lo previamente planteado por la misma Traba en la revista *Mito*, para la década de los setenta la argentina toma una posición diferente en su *Historia abierta del arte colombiano*, pues desde el inicio afirma allí que ha “escogido para armar la ‘Historia abierta’ sólo aquellos artistas cuyas obras podrían ubicarse claramente dentro del problema de un arte nacional, bien sea dando respuestas negativas o positivas”.<sup>40</sup> Por eso, en su historia se incluyen artistas nacionales y extranjeros que se vinculan a la idea de lo colombiano, entendiendo dicho adjetivo como un espectro de posibilidades que va desde lo autóctono hasta la novedad absoluta.

Dicha disonancia entre título y contenido se hace a su vez presente en *Artes plásticas en Colombia* del español Juan de Garganta, primer texto de historia del arte publicado en Colombia, donde se asegura que el libro “quiere dar una síntesis del estado actual del conocimiento científico de la interpretación estética del arte colombiano. Se propone, en consecuencia, presentar al lector culto lo esencial de la evolución histórica del mismo y aquellas obras que

39. Traba citada en Carlos A. Fernández, “La búsqueda de la identidad en el arte colombiano. Entre centralismo y diversidad cultural”, en *Nazioni e identità plurime*, 209.

40. Traba, *Historia abierta*, 9.

deben destacarse por su significado de época (influjo, representación) o por su valor intrínseco”.<sup>41</sup>

Los autores, entonces, mueven la idea de nación no solo desde un sentido en el que lo territorial es el eje articulador de lo nacional, o desde la afirmación de lo colombiano asociado a la consolidación republicana del Estado Nación, sino que además consideran lo nacional como un asunto étnico, vinculado a la idiosincrasia colectiva, como lo proponen Barney Cabrera en *Geografía* y Serrano al afirmar que hay artistas que “rompen los diques del ingenuo nacionalismo y permiten a las generaciones presentes la elección, de entre innumerables maneras de expresión, [de] una estrictamente colombiana que se traduce en una espléndida floración artística de una inesperada latitud, pero aseverando cada obra la identidad cultural de nuestro país”.<sup>42</sup>

Ahora bien, los textos también asocian lo nacional a un proceso histórico común al que se apela a la hora de interpretar los paisajes, los bodegones, los costumbrismos y los nacionalismos que, desde estrategias formales distintas, se entienden como reafirmaciones de lo colombiano desde diferentes puntos de vista. Nos posicionamos por ende ante una idea de lo plurinacional, en la medida en que lo colombiano se desplaza entre lo geográfico, lo político, lo histórico, lo cultural y lo étnico, evidenciando que, de manera creciente, ni los Estados ni los historiadores están en capacidad de imponer una idea única y permitiendo la aparición de posibilidades regionales como las que desarrolla Barney Cabrera en su *Geografía del arte en Colombia*, al separar el texto por provincias con singularidades propias que le permiten “precisar la expresión artística de cada una”<sup>43</sup> de las zonas, para considerar “ciertos elementos, algunos gustos, determinados aspectos artísticos que inciden con mayor énfasis en ciertos sectores geográficos”.<sup>44</sup>

Esta emergencia de micro-identidades lleva a lo que Ticio Escobar define como un giro identitario, es decir, la clausura de “un centro unificador previo a la historia y el reconocimiento de múltiples modelos de subjetividad capaces de asumir el azar, el riesgo y la ambigüedad que plantean las diferentes posiciones y los juegos diversos de lenguaje”.<sup>45</sup> Así, la nación como lugar de enunciación debe apelar a apropiaciones y tergiversaciones de sentido en las que la autorrepresentación de un *nosotros* estimula la posibilidad de particularidades que erosionan los relatos unificadores. Por eso, como se ha señalado insistentemente, ninguno de los autores abordados tiene una definición *a priori* de lo colombiano que pueda ser aplicada de manera homogénea a todos los artistas presentes en su historia.

Lo que sí podemos afirmar, siguiendo a Fernández, es que la pregunta por lo identitario amerita nuestra atención. Si bien es una inquietud constantemente debatida durante buena parte del siglo XX en la esfera del arte, en los ocho textos aquí analizados no aparece de manera específica, ello porque en la época en que fueron escritos el estudio del arte en Colombia se acercó de manera profunda a

41. De Garganta, *Artes plásticas*, 3.

42. Serrano y Acevedo, *Cien años*, 9

43. Barney Cabrera, *Geografía*, 51.

44. Barney Cabrera, *Geografía*, 51.

45. Ticio Escobar, “La identidad en los tiempos globales”, en *Nazioni e identità plurime*, 278.

las vanguardias y al modernismo, alejándose en buena medida de anclas al pasado que pudieran generar constricciones.<sup>46</sup> Estas formulaciones, que se acercan a la pregunta de lo nacional pero sin debatir abiertamente la construcción de lo colombiano —o incluso lo latinoamericano— pueden rastrearse en Gil Tovar, quien señala:

El territorio que hoy se llama Colombia pudo ser justamente calificado como una “casa de esquina”; y aunque se trata con ello de aludir a su situación geográfica rozadora de un envidiable lugar con amplias fachadas a los océanos Atlántico y Pacífico, la influencia de dicha localización, en el norte del continente suramericano —cercano a las islas del Caribe, puerta de entrada a América de los descubridores— con el apéndice del istmo de Panamá —que lo relaciona directamente con América Central— hace que su desarrollo cultural y, en consecuencia, el artístico, obedezca constantemente a un cruce de manifestaciones recibidas y asimiladas con más o menos fortuna. Puede decirse, pues, que su arte es también un “arte de esquina”.<sup>47</sup>

Así, en la historia de Gil Tovar presenciamos una tensión entre el impulso internacionalista y los nexos nacionales y latinoamericanos que lo llevan a señalar que el arte de nuestro país había sido tradicionalmente subsidiario de dichas interacciones. En sus palabras:

No es posible hablar de un *arte nacional* en sentido estricto; es decir, en el que la nación como tal haya producido desde el siglo XVI hasta la actualidad un tipo de expresiones visuales con peculiaridades distinguibles en el conjunto de otras comunidades nacionales. Bien es verdad que hoy tampoco es posible hablar de arte nacional aun en relación con naciones de más sólido y de antiguo desarrollo que durante los siglos pasados —en que el mayor aislamiento cultural previo a la ‘aldea global’ lo hacía más fácil— lograron plasmar una escuela característica. Con toda razón suele hablarse hoy de que el mundo de la expresión artística sufre y goza de la “escuela internacional”.<sup>48</sup>

Sin embargo, si bien aquel “no era el momento estratégico para formular la pregunta por la identidad en el ámbito colombiano”,<sup>49</sup> hay que observar que, aunque no entran en conceptualizaciones detalladas y debates abiertos sobre la nación como campo de enunciación, los autores son conscientes de que la categoría hace parte de un proceso de construcción y de que, por ello mismo, es contingente y debe mantenerse abierta. Más aún, con la emergencia de la sociedad de masas esta noción se distancia de la cristalización unitaria, dando aparición a un sinnúmero de alternativas que se cuestionan y, muchas veces, rechazan la

46. Fernández, “La búsqueda de la identidad”.

47. Gil Tovar, *El arte colombiano*, 9.

48. Gil Tovar, *El arte colombiano*, 113.

49. Fernández, “La búsqueda de la identidad”, 208.

posibilidad de la homogeneidad, como plantea Ticio Escobar.<sup>50</sup> Lo nacional es así un elemento vinculante donde las experiencias de orden social, étnico y cultural, entre otros, evidencian que hay formas amplias de entender lo colombiano. Ahora bien, un punto que nos parece interesante señalar es que los autores tienen un modo particular de configurar un discurso que logra hacer el tránsito de la nación como lugar de enunciación a la representación de lo nacional en las formas artísticas y discursivas. Se produce así una reiteración de sentido de la idea de lo colombiano que traduce representaciones de lo nacional, desde diferentes aristas, a una representación narrativa que condensa en un discurso coherente ese supuesto ser colombiano del arte. Es esto lo que propongo definir como una metaécfrasis, pues se construye como si se tratara de un cuadro dentro de un cuadro: una representación de lo nacional en la imagen que se traduce en lo nacional del discurso sobre arte, de tal modo que texto e imagen contienen la representación de lo colombiano dentro de sí mismos.

Si consideramos entonces las ocho historias del arte aquí abordadas como componentes fundamentales de la historia del arte misma, nos encontramos con la necesidad de emprender un estudio metahistórico que trascienda la descripción de los textos y los acontecimientos y se enfoque, como lo hemos hecho ya con la categoría de nación, en la estructura narrativa, las estrategias discursivas, la temporalidad y los métodos, para elaborar una reflexión crítica no solo de los acontecimientos propios de la historia del arte, entendida como el devenir del arte en el tiempo, sino además de la historia del arte escrita, que es no solo un sujeto sino que funge en el presente análisis como objeto. En consecuencia, al considerar las narraciones y la categoría de nación como lugares de enunciación propios del campo del arte en la segunda mitad del siglo XX, podemos entender cómo se construye el conocimiento histórico y cómo, desde los discursos, se representa una idea propia de nación con y desde las obras, los artistas y los movimientos.

## RELACIONES ENTRE LAS REPRESENTACIONES VISUAL Y TEXTUAL DE LO NACIONAL

Cuando nos acercamos a la historia escrita, específicamente a la historia del arte, como en los textos abordados en esta reflexión, nos encontramos, siguiendo las ideas de Arthur Danto<sup>51</sup> y Hayden White,<sup>52</sup> ante representaciones textuales no solo de acontecimientos sino, de manera privilegiada, de representaciones visuales. Así, podemos afirmar que estos textos nos presentan una situación semióticamente mixta, en tanto la historia del arte es la representación de una representación, un ídolon fragmentado e inseparable de la particularidad de su objeto de estudio, que representa la imagen en el discurso a pesar de los límites de

50. Escobar, “La identidad en los tiempos globales”.

51. Arthur Danto, *Historia y narración* (Paidós, 1989).

52. Hayden White, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica* (Paidós, 1992); *Metahistoria* (Fondo de Cultura Económica, 1992); *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos* (Paidós, 2003); *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica* (Prometeo, 2010).

los medios textuales. Sin embargo, la historia del arte escrita no se reduce a una transposición semiótica de la imagen,<sup>53</sup> pues en el ejercicio de representar textualmente lo observado se agrega algo más. En este caso, los discursos históricos que apelan a lo nacional como categoría y campo enunciativo nos permiten entender las obras de arte en un marco de análisis en donde los autores consideran que las obras son representación de las diferentes formas de lo nacional y, a su vez, los textos tematizan y reflexionan sobre esa misma idea. Por eso la categoría de lo nacional se utiliza de diferentes formas en estas historias del arte, pues la nación es el lugar de enunciación de los textos, que utilizan la estrategia como forma de vincular en una narración coherente un corpus de obras disímiles que han sido seleccionadas previamente y que, desde diferentes puntos de vista, los historiadores consideran representativos de lo nacional. Ahora bien, la nación misma es también representada en los textos, pues son estas historias nacionales las que, finalmente, cohesionan lo que se nombra como *lo colombiano*. En ese sentido, las obras son representación de la idea de nación, del mismo modo —aunque dislocado— en que los textos representan el ser colombiano que se asocia al arte y son, a su vez, representaciones narrativas de la nacionalidad. De ahí, justamente, las reiteraciones de sentido de la categoría, así como la situación semióticamente mixta de la historia del arte escrita.

Sin embargo, es importante afirmar (como ya lo hemos hecho al examinar las diferentes aproximaciones a la idea de lo nacional) que ni las obras ni los textos pretenden ser una réplica exacta del mundo o, en este caso, una evidencia prístina de un nacionalismo simplista. Ambos, imagen y narración, son representaciones que siguen ciertas reglas y que, en el caso de las historias del arte, exacerbaban el sentido de las obras al vincularlas a un proceso amplio de configuración de memorias locales, identidades múltiples y conciencia nacional desde y con el arte. Esto quiere decir que las historias del arte no solo apelan a lo nacional como estrategia enunciativa, sino que la aplicación de la categoría a una serie de artistas, obras y movimientos implica una autorreflexión teórica sobre la escritura de la historia y la indagación sobre lo colombiano, para lo cual seguimos las ideas de Reinhart Koselleck,<sup>54</sup> Danto<sup>55</sup> y White<sup>56</sup> como base conceptual para este ejercicio metahistórico que pretende trascender las descripciones y plantear un acercamiento crítico a la historiografía del arte en Colombia.

Los historiadores del arte que aquí estamos analizando estimulan las relaciones entre obra y contexto, y no solo construyen representaciones textuales de representaciones visuales importantes para construir una historia del arte en Colombia, sino que además, en la transposición semiótica propia de la escritura sobre el arte, le añaden espesor semiótico a la idea de lo nacional, ello porque sus textos son, siguiendo las ideas de White,<sup>57</sup> construcciones metafóricas que desde diferentes aristas articulan en una única unidad discursiva posibilidades

53. Áron Kibédi Varga, “Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen”, en *Literatura y pintura*, editado por Antonio Monegal (Arco Libros, 2000), 109-135; Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Taurus, 1989).

54. Reinhart Koselleck, *Historia/historia* (Trotta, 2004); *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos* (Paidós, 1993).

55. Arthur Danto, *Historia y narración; Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia* (Paidós, 1999); *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte* (Paidós, 2002).

56. White, *El contenido de la forma; Metahistoria; El texto histórico; Ficción histórica*.

57. White, *El texto histórico*.

múltiples. Por esta razón, más allá de un ejercicio retórico que adecúa la categoría a lo necesario, la idea de nación, como eje articulador de los discursos, es “el resultado de todo un conjunto de reglas que figuran en un momento determinado como forma típica de enunciación”.<sup>58</sup> Así, el ámbito conceptual, con las nociones de “lo colombiano o hecho en Colombia” como eje, configura un dominio semántico que le otorga coherencia a la construcción narrativa de las historias del arte. Estas historias del arte (y en este punto se destaca la propuesta de Traba) se modulan y configuran por ende como redes conceptuales que, entendiendo las dinámicas del objeto que representan y las variaciones de los fenómenos culturales, ajustan y modifican la idea de lo nacional de acuerdo con la historicidad específica de las obras y los artistas.

Afirmamos así que las historias del arte son producto de discursos que explican los acontecimientos al representarlos “como si tuvieran la forma y la sustancia de un proceso narrativo”;<sup>59</sup> por eso las historias que son objeto del presente análisis, con su estructura de larga duración y amplitud geográfica, no solo se proponen como un modelo del pasado, explicado mediante su representación, sino que además dotan a los acontecimientos que abordan de un sentido particular<sup>60</sup> al considerarlos como representación de lo nacional a partir de las representaciones específicas —no necesariamente miméticas— que las obras producen de esta misma categoría. Las historias del arte fundacionales de la disciplina en nuestro país son narrativas que, siguiendo las ideas de Hans-Georg Gadamer<sup>61</sup> y Paul Ricœur,<sup>62</sup> manifiestan una conciencia temporal y, además de ello, una conciencia nacional históricamente construida, fragmentaria y múltiple.

Es por eso que el devenir histórico en el que se insertan las obras, los artistas y los movimientos, desde el mundo prehispánico hasta mediados del siglo XX, se configura como un simulacro plausible sostenido por la historia de nuestro país, historia nacional que permite, en último término, vincular las obras a una trama de sentido, puesto que son acontecimientos propios de una historicidad concreta que lleva a considerarlos, de manera retrospectiva<sup>63</sup> y anacrónica,<sup>64</sup> dentro de la órbita de lo colombiano. Por eso, como ya mencionamos, los autores articulan a una misma trama de sentido imágenes diversas que pueden ser incluso opuestas (como el caso de artistas colombianos residentes en el extranjero, extranjeros nacionalizados, obras de temas locales y aquellas realizadas en Colombia sin referencia alguna a “lo propio”), evidenciando, como señala Jorge Echavarría, que “[l]a 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 jalonada por ideas de nacionalidad y etnicidad, incluso hoy, solapados tras discursos sobre multiculturalismo, transnacionalidad y postcolonialismo”.<sup>65</sup>

Por eso, así como la noción de nación que los autores consideran representada y representativa en obras y artistas nos lleva al problema de la identidad

58. Jairo Montoya, *Gramática, representación y discurso. El proyecto de la gramática general: ¿un proyecto concluso?* (FODUN, 1998), 26.

59. White, *El texto histórico*, 48.

60. White, *El texto histórico*.

61. Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello* (Paidós, 1991).

62. Paul Ricœur, *La lectura del tiempo pasado. Memoria y olvido* (Arrecife, 1999).

63. Danto, *Historia y narración*.

64. Didi-Huberman, *Ante el tiempo*; Marc Bloch, *Introducción a la historia* (Fondo de Cultura Económica, 2010).

65. Jorge Echavarría, “Las metáforas de las historias del arte”, *Errata*, n.º 2 (2010): 53.

como elemento vinculante variable, la categoría de lo nacional concebida por los historiadores es de la misma índole: una estrategia sin definición unívoca que permite vincular a una misma representación textual representaciones plásticas diversas. Esto implica que “las identidades ya no son definidas según sus emplazamientos fijos sino consideradas en sus muchos tránsitos”.<sup>66</sup> En efecto, en las historias del arte analizadas encontramos una confluencia de muchas formas de entender la identidad nacional, y cada forma se encuentra anclada a premisas diferentes que terminan siendo representaciones textuales de representaciones visuales que se asocian a las identidades nacionales y encuentran en ellas la justificación histórica para ser parte de las narrativas. De ese modo, así como lo nacional ha variado en el tiempo y se encuentra representado de acuerdo a la temporalidad propia de cada obra, la representación discursiva de lo nacional como lugar de enunciación y clave de articulación discursiva es ambivalente, sin que ello implique, en ninguno de los dos casos, que la categoría se erosione, sino que, por el contrario, configura un mestizaje de la idea de lo colombiano en el arte y la escritura del arte.

Ahora bien, regresando a la *Historia abierta* de Traba constatamos que el elemento que la distancia de manera contundente de los demás historiadores es que para ella el devenir histórico nacional no es algo que se dé por sentado sino que, por el contrario, la historia nacional, al ser clave de comprensión y condición de posibilidad ineludible del arte, aparece de manera clara en cada apartado que constituye el texto. Así, Traba inicia cada sección con un contexto histórico, social y cultural del período que aborda, y en su postura se evidencia por tanto la pretensión de vincular de manera clara y específica las manifestaciones plásticas al devenir histórico del país, situación en la que las obras que configuran su historia son catalogadas como colombianas justamente a partir de las influencias históricas que las permean, sin que eso signifique que artistas y obras hayan respondido de forma normativa a la idea tradicional de la identidad nacional, tesis a la que Traba se oponía rotundamente, como queda evidenciado en la afirmación de que el muralismo, como el de Pedro Nel Gómez, era evidencia de mediocridad estética y simulación mediocre del modernismo.<sup>67</sup>

Además, es importante reiterar que los autores detectan que artistas como los paisajistas, costumbristas, muralistas y los modernos, entre otros, representan en sus obras la idea de lo nacional. Ejemplos de esto se encuentran en el texto sobre el arte del siglo XIX de Barney Cabrera en el *Manual de historia de Colombia*; según Barney Cabrera los paisajistas de la Comisión Corográfica configuran la primera escuela de pintura de nuestro territorio, en tanto aquella expedición fue el espacio de consolidación de los valores plásticos propiamente nacionales. Por eso afirma que “gracias a sus auténticas condiciones expresivas y comunicativas, el arte de los tres dibujantes de la Comisión Corográfica, defectuoso y balbuceante,

66. Escobar, “La identidad”, 283.

67. Traba, *Historia abierta*, 119.

si se lo mide de acuerdo con los cánones de rigor académico, además de anotado valor anecdótico y documental, es obra genuina de arte colombiano”.<sup>68</sup>

Por su parte, Serrano considera que Antonio Cano es “un anticipado ensayo no sólo de plasmar el espíritu del país sino de expresar un fervor nacionalista con medios diferentes —o por lo menos simultáneos— a la exaltación de sus panoramas”.<sup>69</sup> Sobre el género del bodegón, entendido como espacio de representación de objetos y comestibles, el autor considera que se prestaba “para reflejar el medio ambiente en que había sido producido”.<sup>70</sup> Quizá una de las posibilidades plásticas que de manera más evidente plantea vínculos con lo nacional es el muralismo, del cual Medina afirma que “la necesidad de un arte que reflejara los acontecimientos sociales y políticos no tenía vigencia en Colombia [a inicios siglo XX]” y que tal “concepción sería el aporte fundamental de la generación de los 30”.<sup>71</sup>

Ahora, como ya hemos señalado, los casos de los modernos y los extranjeros representan una inserción más compleja en los discursos. Para Serrano, si bien Wiedemann no es un artista nacional, forma parte de la historia del arte en Colombia gracias a “su interés por la vegetación y por la población negra de la costa del Pacífico y las riberas del Magdalena, las cuales interpretó en un dibujo seguro y expresivo aunque con manchas de color cada vez más sueltas y poéticas”.<sup>72</sup> Algo similar nos encontramos con el caso de Alejandro Obregón, incluido en las ocho historias analizadas. De Garganta, en su *Artes plásticas en Colombia*, señala que Obregón, alejado del autoctonismo tradicional, tiende a una clara “adhesión a la visualización pura y una cierta inclinación a lo abstracto”<sup>73</sup> y por ello “ya tiene un lugar en la historia del arte nacional”.<sup>74</sup> En términos similares, Traba asegura que este extranjero nacionalizado “escribe la mejor historia del arte colombiano del siglo XX”<sup>75</sup> pues su obra tiene una identidad que apela a una suerte de verdad, “una verdad en Colombia [que] está indestructiblemente ligada a la vida nacional”.<sup>76</sup>

Y es justo al tener en cuenta la aproximación de los historiadores a las obras, basada en este caso en la idea de nación, que destacamos, siguiendo las ideas de W. J. T. Mitchell<sup>77</sup> y Luz Aurora Pimentel,<sup>78</sup> la actividad efrástica de las historias del arte. Más allá de las descripciones formales de las obras de arte, en el caso aquí analizado los autores logran evocar la idea de nación por medio de un discurso que, a su vez, configura esta misma idea. Así, las características visuales se conjugan con significados, símbolos y emociones, dándole a las obras un lugar concreto dentro de la narración de la historia del arte en Colombia. Como propone Mitchell,<sup>79</sup> los historiadores construyen entonces interpretaciones de las imágenes como elementos inexorablemente vinculados a la cultura visual nacional, imágenes que en el discurso pasan a comunicar significados y a profundizar la comprensión de lo colombiano, e igualmente discursos que, entendidos

68. Barney Cabrera, “La actividad artística”, 596.

69. Serrano y Acevedo, *Cien años*, 70.

70. Serrano y Acevedo, *Cien años*, 69.

71. Medina, *Procesos*, 65.

72. Serrano y Acevedo, *Cien años*, 119.

73. Garganta, *Artes plásticas*, 81.

74. Garganta, *Artes plásticas*, 81.

75. Traba, *Historia abierta*, 131.

76. Traba, *Historia abierta*, 125.

77. W. J. T. Mitchell, *Teoría de la imagen* (Akal, 2009).

78. Luz Aurora Pimentel, “Ecfrafrasis y lecturas iconotextuales”, *Poligrafías*, n.º 4 (2003): 205-218.

79. Mitchell, *Teoría de la imagen*.

desde esta base teórica, tuvieron un impacto importante en la construcción de lo nacional.

Lo que me gustaría resaltar aquí es que cuando los historiadores del arte incluyen a los artistas en sus relatos, reiteran una representación de la nación, pero no ya una imagen basada en las evidencias iconográficas en donde los artistas han enablado negociaciones entre lo individual, lo local, lo nacional y lo internacional, sino en una construcción discursiva de lo nacional entendido como una categoría marcada por relaciones sociales, culturales y políticas. Por ello, considerar la noción de nación como un lugar de enunciación configurado a partir de la lógica del campo, y como representación textual de representaciones visuales que apelan a lo nacional, implica hablar de intertextualidades, apropiaciones y dislocaciones de sentido, siguiendo las ideas de ubicación cultural de Traba<sup>80</sup> y de giro cultural de Carolina Ponce de León<sup>81</sup> y Efrén Giraldo.<sup>82</sup> Estas construcciones textuales desplazan los relatos unificados al evidenciar que lo nacional tiene un sentido marcado por la superposición de ideas, relatos y temporalidades, y por esta razón reiteramos que, a diferencia de la categoría de arte, la idea de nación no puede definirse *a priori* y aplicarse de manera equivalente a todos los artistas. En las historias del arte fundacionales aquí analizadas lo nacional, al tener un carácter general en duración y geografía, es contingente, variable e, incluso, contradictorio.

## CONCLUSIONES

Hemos propuesto que las historias del arte aquí analizadas articulan una manera particular de percibir el mundo visual, un ídolon fragmentado y mixto por cuenta del carácter particular de sus objetos de estudio. Eso nos lleva a recordar la comprensión triple de la historia del arte propuesta por Ernst Gombrich,<sup>83</sup> para quien el concepto se refiere a la disciplina que estudia las obras de arte, al relato sobre el arte y al devenir del arte en el tiempo. Por eso, hemos querido reflexionar sobre la historia del arte en Colombia sin limitarnos al estudio de las imágenes y enfocándonos más bien en la historiografía, siguiendo posiciones históricas de autores como Hermann Bauer<sup>84</sup> y Udo Kultermann.<sup>85</sup> Nos ha interesado por tanto estudiar los textos fundacionales de la historia del arte disciplinar en nuestro país, historias que han pretendido representar imágenes en textos que, a la larga, se quedan cortos; por eso hemos señalado esa suerte de écfrasis fragmentada en donde se conjugan alternativas múltiples para entender la nación. Siguiendo la propuesta de Pimentel,<sup>86</sup> es importante recordar que este ejercicio ecfástico de las historias del arte pretende ante todo establecer relaciones de representación con las obras. Por eso las historias del arte aquí analizadas apelan a un carácter relacional entre texto y objeto, partiendo de la categoría de nación como lugar de

80. Marta Traba, "La cultura de la resistencia", *Revista de estudios sociales*, n.º 34 (2009): 136-144.

81. Ponce de León, *El efecto mariposa*.

82. Efrén Giraldo, "La construcción del concepto de lo contemporáneo en la crítica de arte en Colombia, de Marta Traba a Esfera Pública. Seis momentos, veinte tesis, cinco críticos y diez publicaciones acerca de una unificación cultural aplazada", en *Moderno/contemporáneo: un debate de horizontes*, editado por Javier Domínguez, Carlos Arturo Fernández, Efrén Giraldo y Daniel Jerónimo Tobón (La Carreta Editores y Universidad de Antioquia, 2008), 135-188.

83. Ernst Gombrich y Didier Eribon, *Lo que nos dice la imagen. Conversaciones sobre el arte y la ciencia* (Norma, 1993); Ernst Gombrich, *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos* (Debate, 1998).

84. Hermann Bauer, *Historiografía del arte* (Taurus, 1983).

85. Udo Kultermann, *Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia* (Akal, 1996).

86. Pimentel, "Écfrasis y lecturas iconotextuales".

enunciación y extendiendo los límites del concepto más allá de los lugares tradicionales, donde los textos se han seleccionado y organizado a partir de su lugar en la historia del arte nacional. “Lo colombiano” es entonces un “a partir de” desde el cual se escribe, pero también aquello que se representa en el discurso y que, en consecuencia, se construye.

Hemos hecho un recorrido por textos que apoyan además la renovación de una práctica, la escritura sobre el arte, que hasta bien avanzado el siglo XX seguía asociada a literatos, periodistas e incluso abogados, pero que, a partir de la década de los cincuenta experimentó una transformación acelerada gracias a la emergencia de las publicaciones académicas, los museos, las galerías, la especialización de la crítica y la fundación del primer programa de historia, entre otros elementos que finalmente propendieron por algo clave: la formación de un público y por ende la consolidación de la recepción de nuevas exploraciones plásticas basadas en la conciencia de que las mismas, ya fuese en la distancia o en la continuidad, se vinculaban a una tradición artística nacional.

Las historias del arte de De Garganta, Barney Cabrera, Traba, Medina, Gil Tovar, Rubiano y Serrano, siguiendo las ideas de White,<sup>87</sup> Danto<sup>88</sup> y Didi-Huberman,<sup>89</sup> son textos históricos que representan acontecimientos del campo del arte a partir de estrategias narrativas diferentes. Sus relatos, al pretender darle sentido al presente desde el que se escribe, parten de categorías de historia y arte definidas *a priori* en una actividad retrospectiva que determina lo memorable a partir de decisiones conceptuales y experiencias concretas. Ahora, diametralmente opuesto a esto, marcado por un principio previo que incluso opera como criterio de selección de los artistas y obras considerados como relevantes, la categoría de lo nacional —que es además el lugar de enunciación de discursos que apelan al arte colombiano— surge de manera posterior a la definición del objeto de análisis.

Así, hemos afirmado que la idea de lo nacional, presente no solo en las obras sino también en las narraciones, se adapta dependiendo de cada caso particular a partir de ese ejercicio de reiteración de sentido asociado a la representación de la representación. El grupo de artistas que el historiador selecciona a partir de la categoría restrictiva de lo definido como arte es unificado entonces en la trama de sentido de “lo colombiano”, que articula asuntos disímiles bajo la premisa de que todos se asocian a un eje común: el devenir del arte en el país, marcado por la afirmación de que en Colombia nunca han existido ni tradiciones ni convenciones unívocas y, por ende, lo nacional, representado visualmente en las obras y textualmente en las historias del arte, es una suma de identidades que configuran los vínculos entre el pasado y el presente, como memoria histórica en y desde el arte.

De ese modo, los autores analizados se mueven desde el problema de lo precolombino, adaptado a unas lógicas del arte inexistentes en su época, hasta

87. White, *Ficción histórica*.

88. Danto, *Historia y narración*.

89. Didi-Huberman, *Ante el tiempo*.

el arte moderno y los primeros escándalos contemporáneos de las décadas de los cincuenta a setenta, pasando no solo por momentos en que la idea del Estado Nación aún no existía, como en el período colonial, sino además por obras y artistas con una posición incómoda en la esfera de lo colombiano, como sucede con los adherentes al abstraccionismo, los extranjeros en Colombia y los colombianos en el extranjero. Estas posibilidades evidencian que más allá de obras que tematizan la idea de nación de manera clara, como el nacionalismo de los muralistas, el vínculo al espacio de los paisajistas, la cotidianidad de los costumbristas y la identidad de la iconografía del siglo XIX, la nación como eje que articula el devenir del arte colombiano y como lugar de enunciación es múltiple y apela a un valor simbólico y a un significado concreto y difícilmente generalizable.

Lo clave en todos los casos es que los autores, justamente al considerar la nación como lugar de enunciación, apelan en diferente medida, pero de manera inevitable, a procesos sociales, políticos y económicos de la historia de Colombia, como condición de posibilidad del desenvolvimiento del arte en momentos específicos. Por eso, la pregunta de si se debe hablar de un arte colombiano, o un arte hecho en Colombia o un arte de colombianos, queda irresuelta, en tanto las tres ideas son desarrolladas de manera simultánea en todas las historias. La nación es, como ya hemos afirmado, una estrategia aplicada de modos distintos en la construcción narrativa de los ocho textos analizados, con la intención de insertar el *corpus* seleccionado previamente por el tamiz del arte a una unidad narrativa.

En ese sentido, este ejercicio metahistórico ha pretendido analizar y considerar las distintas aplicaciones de la categoría que logran finalmente considerar no solo lo evidentemente colombiano, sino además el trabajo de artistas extranjeros, de otros que no se interesan en tematizar la nación y de actividades fuera de la esfera temporal de lo que es Colombia, en términos republicanos, como lo prehispánico y lo colonial. Es por eso que la categoría de lo colombiano, como lugar de enunciación, es una suma de particularidades que en conjunto configuran y dan coherencia a lo nacional, un concepto relacional, abierto y adaptativo que se articula con diversos contextos y contingencias y que adquiere un espesor significativo al hacernos conscientes del doble momento de la representación. No solo evidenciamos que lo nacional es representado por los artistas, sino que además, al considerar que las obras son representación de la idea de nación, los historiadores representan nuevamente, ahora en el texto, la categoría de lo colombiano como relato que teje vínculos entre los diferentes tiempos históricos.

Hemos además evidenciado que, si bien en la actualidad no es procedente ni deseable encerrar los conceptos con definiciones unívocas, los autores abordados detectaron ya desde las décadas de los cincuenta a ochenta que un reduccionismo de esa índole tampoco era prolífico para el ejercicio de la disciplina de la historia del arte. Es por eso que la amplitud conceptual se posiciona como

condición *sine qua non* para el abordaje de las artes plásticas que se ha desarrollado en los diferentes períodos de la historia de Colombia. Así, considerar lo nacional desde la lógica del campo de Bourdieu nos posiciona ante la categoría como una constelación de signos contradictorios que hibridan diferentes posiciones, generando historias del arte que son un universo de acontecimientos múltiples que, al agruparse bajo una lógica específica, se significan narrativamente.

Vemos así que De Garganta, Gil Tovar, Barney Cabrera, Traba, Serrano, Rubiano y Medina, desde la representación textual e histórica de representaciones iconográficas, hacen un recorrido por la historia del arte en nuestro país, siendo enfáticos en que los acontecimientos históricos dan sentido a los procesos plásticos y articulando, en un tejido discursivo minucioso, la historia del arte y la historia nacional entendiendo que los movimientos se enlazan no solo en su despliegue sino en el relato que los significa. Eso implica que, desde la consciencia de que la imagen no puede ser subsumida por el texto, es decir, de que una transposición semiótica total no es posible, se debe reconocer que la representación discursiva de las representaciones visuales le agrega una profundidad significativa a las obras. Así, los campos monosémicos pasan a estar sobredeterminados gracias a la metaéfrasis asociada a la interacción entre imagen y discurso, sin que eso implique que pueda llegar a considerarse algún tipo de simetría entre texto e imagen. Por eso afirmamos que las historias del arte analizadas no solo reproducen la idea de lo nacional, sino que además lo producen; esto quiere decir que en el nervio mismo de la escritura de los siete historiadores abordados se constata una saturación de sentido que carga de potencial significativo aquello que se considera susceptible de inclusión dentro de la historia del arte en Colombia.



## BIBLIOGRAFÍA .....

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Barney Cabrera, Eugenio. *Geografía del arte en Colombia*. Imprenta Nacional, 1963.
- . “La actividad artística en el siglo XIX”. En *Manual de historia de Colombia*, tomo 2, editado por Jaime Jaramillo Uribe. Círculo de Lectores, 1982.
- Bauer, Hermann. *Historiografía del arte*. Taurus, 1983.
- Bloch, Marc. *Introducción a la historia*. Fondo de Cultura Económica, 2010.

- Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura*. Grijalbo, 1990.
- . *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama, 1995.
- . *Campo de poder, campo intelectual*. Quadrata, 2003.
- Danto, Arthur. *Historia y narración*. Paidós, 1989.
- . *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós, 1999.
- . *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Paidós, 2002.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano*. Universidad Iberoamericana, 2000.
- De Garganta, Juan. *Artes plásticas en Colombia*. Compañía Suramericana de Seguros, 1959.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo, 2005.
- Echavarría, Jorge. “Las metáforas de las historias del arte”. *Errata*, n.º 2 (2010): 44-59.
- Escobar, Ticio. “La identidad en los tiempos globales”. En *Nazioni e identità plurime. Studi latinoamericani 02*, editado por Mario Sartor. Università degli Studi di Udine, 2006.
- Fernández Uribe, Carlos Arturo. “El despertar de la conciencia artística en Colombia”. *Revista Universidad de Antioquia* 63, n.º 237 (1994): 31-39.
- . “La búsqueda de la identidad en el arte colombiano. Entre centralismo y diversidad cultural”. En *Nazioni e identità plurime. Studi latinoamericani 02*, editado por Mario Sartor. Università degli Studi di Udine, 2006.
- . *Concepto de arte e idea de progreso en la historia del arte*. Editorial Universidad de Antioquia, 2008.
- Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Paidós, 1991.
- García Canclini, Nestor. “La modernidad después de la posmodernidad”. En *Modernidade. Vanguardas artísticas na América Latina*, editado por Ana Maria de Moraes Belluzzo. UNESP, 2004.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus, 1989.
- Gil Tovar, Francisco. *El arte colombiano*. Plaza y Janés, 1980.
- . “Las artes plásticas durante el período colonial”. En *Manual de historia de Colombia*, tomo 1, editado por Jaime Jaramillo Uribe. Círculo de Lectores, 1982.
- Giraldo, Efrén. “La construcción del concepto de lo contemporáneo en la crítica de arte en Colombia, de Marta Traba a Esfera Pública. Seis momentos, veinte tesis, cinco críticos y diez publicaciones acerca de una unificación cultural aplazada”. En *Moderno/contemporáneo: un debate de horizontes*, editado por Javier Domínguez, Carlos Arturo

- Fernández, Efrén Giraldo y Daniel Jerónimo Tobón. La Carreta Editores y Universidad de Antioquia, 2008.
- Gombrich, Ernst. *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos*. Debate, 1998.
- Gombrich, Ernst y Didier Eribon. *Lo que nos dice la imagen. Conversaciones sobre el arte y la ciencia*. Norma, 1993.
- Gómez Echeverri, Nicolás. *En blanco y negro. Marta Traba en la televisión colombiana, 1954-1958*. Universidad de los Andes, 2008.
- Jaramillo Uribe, Jaime. *Memorias intelectuales*. Taurus, 2007.
- Kibédi Varga, Áron. “Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen”. En *Literatura y pintura*, editado por Antonio Monegal. Arco Libros, 2000.
- Koselleck, Reinhart. *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Paidós, 1993.
- . *Historia/historia*. Trotta, 2004.
- Kultermann, Udo. *Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia*. Akal, 1996.
- Malosetti, Laura. “Arte, memoria e identidades nacionales en Latinoamérica”. En *Nazioni e identità plurime. Studi latinoamericani 02*, editado por Mario Sartor. Università degli Studi di Udine, 2006.
- Medina, Álvaro. *Procesos del arte en Colombia*. Instituto Colombiano de Cultura, 1978.
- Mignolo, Walter. *Historias locales, diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Akal, 2003.
- Mitchell, W. J. T. *Teoría de la imagen*. Akal, 2009.
- Montoya, Jairo. *Gramática, representación y discurso. El proyecto de la gramática general: ¿un proyecto concluso?* FODUN, 1998.
- Pimentel, Luz Aurora. “Ecfrasis y lecturas iconotextuales”. *Poligrafías*, n.º 4 (2003): 205-218.
- Ponce de León, Carolina. *El efecto mariposa. Ensayos sobre arte en Colombia, 1985-2000*. Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Gerencia de Artes Plásticas, 2005.
- Ricœur, Paul. *La lectura del tiempo pasado. Memoria y olvido*. Arrecife, 1999.
- Rodríguez, José M. “Discurso y nación”. *Atenea*, n.º 493 (2006): 151-166.
- Rubiano, Germán. “Las artes plásticas en el siglo XX”. En *Manual de historia de Colombia*, tomo 3, editado por Jaime Jaramillo Uribe. Círculo de Lectores, 1982.
- Salvat, Manuel (director editorial) y Eugenio Barney Cabrera (director científico). *Historia del arte colombiano*. Salvat Editores, 1977.

- Serrano, Eduardo y Myriam Acevedo. *Cien años de arte colombiano 1886-1986*. Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1985.
- Siciliani, José María. “Nación, narración y exclusión”. *Revista colombiana de bioética*, n.º 2 (2007): 173-201.
- Touraine, Alain. “El nacionalismo contra la nación”. *Sociológica* 13, n.º 38 (1998): 177-201.
- Traba, Marta. *Historia abierta del arte colombiano*. Museo La Tertulia, 1974.
- . “La cultura de la resistencia”. *Revista de estudios sociales*, n.º 34 (2009): 136-144.
- Urrego, Miguel Ángel. *Intelectuales, Estado y nación en Colombia. De la guerra de los Mil Días a la Constitución de 1991*. Siglo del Hombre Editores, 2002.
- White, Hayden. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Paidós, 1992.
- . *Metahistoria*. Fondo de Cultura Económica, 1992.
- . *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Paidós, 2003.
- . *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Prometeo, 2010.