

NUEVOS HORIZONTES EN LA HISTORIA DEL ARTE. RESEÑA

Fernández, Carlos Arturo, Vanegas, Carlos y Tobón, Daniel Jerónimo (Eds.). (2022). *Las indisciplinas de la Historia del arte*. Facultad de Artes, Universidad de Antioquia. 241 p. ISBN: 9786287519923.

Julián David Chavarría

Estudiante de Licenciatura en Filosofía
Instituto de Filosofía
Universidad de Antioquia

julian.chavarriag@udea.edu.co
<https://orcid.org/0009-0009-1370-3083>

DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.artes.361681>

Para citar este artículo: Chavarría, J. D. (2025). Nuevos horizontes en la Historia del arte. Reseña. *Artes La Revista*, 24(32), 180-187. <https://doi.org/10.17533/udea.artes.361681>



La Historia del arte es una de las disciplinas de las ciencias humanas con mayores tensiones en su estatuto ontológico y sus fundamentos epistemológicos y metodológicos. Por esa razón, el libro *Las indisciplinas de la Historia del arte* (2022), reconociendo estas tensiones, propone fecundas y audaces apuestas para abordar el arte con modelos historiográficos distintos a los tradicionales y, a su vez, dar cuenta de la supuesta crisis que afronta la Historia del arte por la hibridación con otras disciplinas como la sociología, la semiótica o los estudios visuales.

La disciplina en la que se inscribe el libro es la Historia del arte, su objeto de estudio es la historiografía y su objetivo es “explorar la diversidad e independencia de perspectivas que integran, dentro de un rico campo de tensiones (no libre de complejas críticas), la historia del arte de hoy” (Fernández *et al.*, 2022, p. 3). En ese sentido, el carácter abierto de la obra de arte, la narración, la interdisciplinariedad y la heterocronía constituyen el andamiaje del libro.

Dividido en dos partes, el libro combina reflexiones teóricas y aplicaciones específicas. La primera parte, de índole histórico-filosófica, revisa los fundamentos teóricos de la disciplina, desde Schnaase, pasando por Hegel y Gombrich, hasta autores contemporáneos. La segunda parte, de orientación histórico-crítica, aplica estas ideas a casos particulares, como el arte latinoamericano y las memorias culturales. Estas apuestas permiten articular una crítica fundamentada que, sin abandonar el rigor teórico, se proyecta hacia una praxis renovada de la historiografía del arte. Ahora bien, con el fin de situar las propuestas del libro, propongo a continuación un esbozo de la historia de la disciplina.

Nacimiento y conformación de una disciplina histórica en tres momentos

Los orígenes, siguiendo la reconstrucción histórica de la disciplina de Udo Kulterman (1998) en el libro *Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia*, nos llevan al gesto fundacional de Giorgio Vasari y su libro *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos italianos*, donde elaboró el relato de los artistas seleccionados bajo un criterio geográfico y estilístico. Este libro, publicado en Florencia en 1550, se volvió canon de la historiografía del arte.

Johan Winckelman, denominado el padre de la moderna Historia del arte, se diferenció porque concibió el pasado de los antiguos griegos como el Ideal. Su nostalgia por lo antiguo canonizó una época e implicó un esquema interpretativo que lo llevó como historiador al reduccionismo y el idealismo.

Hegel ha sido la expresión más completa de las reflexiones en torno a la Historia del arte, pues en su filosofía reclamó la reivindicación del estatuto ontológico de la obra de arte, su historicidad —el devenir de la obra de arte en la historia— y la importancia del arte como *formelle Bildung*, es decir, culturalmente formativo para el presente. Por esa razón, propuso un tratamiento filosófico de la obra de arte y la historia. Logró integrar mejor la compleja relación del pasado y el presente, para destacar el reconocimiento de lo propio en la otredad, a nivel temporal y espacial.

Y así como Winckelmann superó los límites de la Historia del arte, siendo baluarte de una estética que sustentaba un proyecto de política cultural y un estilo artístico, también la filosofía de Hegel se difundió en la teoría del arte y la historiografía, hasta volverse referencia fundamental para entender las derivas del modernismo y el núcleo reflexivo del arte contemporáneo.

Modelos historiográficos tradicionales frente a nuevas categorías temporales

El inicio de la Historia del arte como disciplina histórica estuvo marcado por la unilateralidad de la época, como puede verse en los modelos de Vasari y Winckelmann. En el artículo “Los comienzos indisciplinados de una disciplina: la Historia del arte alemana del siglo XIX” de Henrik Karge (pp. 5-40), centramos la atención en dos modos de hacer una historia del arte: el de Kugler, quien se fijó solo en los estilos y lo superficial, y Schnaase, quien escribió una historia del arte donde se disuelve el modelo lineal del relato histórico, dado que los productos artísticos reunidos fueron comprendidos en su contexto histórico-cultural e histórico-artístico, y narrados en la complejidad de su circunstancia específica (p. 30). El de Schnaase será el primer gesto indisciplinado de la historiografía del arte.

En el segundo artículo, Carlos Arturo Fernández (pp. 41-67) revisita la *Historia del arte* de Gombrich y delinea un método abierto e interdisciplinario para la escritura y la comprensión de las obras de arte. Destacamos el concepto de *ecología de la imagen*, que hace referencia a que cada obra tiene un medio ambiente que debe ser reconstruido. Todo esto, en respuesta al modelo hegeliano que fue impuesto como una “dictadura del método”: con prescripciones, principios eurocéntricos y pretensiones universalistas.

Para Gombrich, no es el *Zeitgeist* ni el *Volksgeist* lo que se busca en las obras de arte, sino a ellas mismas sin esquemas previos, pues ellas son “el documento esencial de la historia del arte” (p. 59). Su enfoque propuesto de una “libertad de método”, en oposición al modelo germano, prepara el terreno para los análisis contemporáneos que veremos en el capítulo de Pol Capdevila,

donde las categorías de *heterocronía* y *anacronismo* amplían las posibilidades de una historiografía indisciplinada.

En el artículo de Carlos Vanegas (pp. 69-102) es señalada la actualidad de la filosofía de la historia del arte de Hegel y algunas objeciones de intérpretes como Gombrich. Se expone un concepto de *arte* que abre perspectivas para la comprensión de lo histórico desde una narrativa filosófica (pp. 86-89), que concibe la tarea del arte como “posibilidad de representar sensiblemente en la apariencia [*Schein*] lo que para la cultura humana es significativo” (p. 81), y define *lo histórico* como el “reino de lo humano” (p. 70). Así, lo histórico del arte es reflexionado como producto de lo humano y el tratamiento filosófico de las obras de arte reivindica su estatuto ontológico y sus funciones: no como *ancilla theologiae*, sino como *formelle Bildung*, es decir, formativa en términos de cultura histórica.

Respecto a las objeciones hechas a Hegel: en primer lugar, a la supuesta indeterminación del concepto de *espíritu* por abstracto, son destacados los argumentos de Hegel donde enfatiza que el espíritu no es un *Geist* trascendental, sino un *Geistgeschichte*, inmanente en la historia, que se mantiene en sus particularizaciones y se expresa en el actuar del ser humano y sus productos. Contra la objeción de que el artista es mero vocero de su comunidad, se recuerda que, para Hegel, el artista solo es vocero de sí mismo ligado a su circunstancia (p. 74). Otra crítica se dirige hacia el “relativismo dialéctico” de su narrativa, “que se construye en la herramienta fundamental de los análisis” (p. 53). Sin embargo, ya previendo tales objeciones, Hegel dice que “lo que importa es determinar qué relación existe realmente [entre las esferas de la cultura]. Pero no se ha atendido, sin embargo, a esto, como si las distintas esferas se limitaran a estar en general relación entre sí” (Hegel, citado por Vanegas, p. 75).

Conviene prevenir a quien no esté familiarizado con el pensamiento de Hegel y decirle que preste atención cuando se habla de la apariencia (*Schein*) y la historicidad del arte, pues son fundamentales para la comprensión de la actualidad, siempre renovada, de una narrativa filosófica que concibe al arte como objeto histórico y da cuenta de sus cambios constitutivos en el tiempo (p. 92). En pocas palabras, Hegel amplía la experiencia y disfrute del arte de obras de lugares lejanos y épocas remotas para el presente (p. 95), y fundamenta la consideración filosófica del arte y su historiografía.

Pol Capdevila (pp. 103-132) ofrece en su artículo un análisis de las categorías temporales en la Historia del arte, desafiando las nociones lineales propias del progreso moderno. Inspirado en autores como Didi-Huberman y Bourriaud, introduce los conceptos de *heterocronía* y el *anacronismo*, que rompen con la temporalidad homogénea y permiten comprender el arte contemporáneo en su complejidad fenomenológica. Se destaca la relevancia de estas categorías para construir una historiografía que no solo registra el

tiempo cronológico, sino que también dialoga críticamente con el pasado y el futuro. Este planteamiento se alinea con el objetivo del libro de articular una historiografía indisciplinada que prioriza la pluralidad temporal sobre las estructuras rígidas para dar cuenta del arte contemporáneo.

Es oportuno decir que el artículo de Capdevila no fue motivado por densos tratados de Estética, sino por obras de arte contemporáneo y textos críticos de comisarios de museo que ejercían labores teóricas y curatoriales. En la introducción lo menciona, y en las conclusiones vuelve sobre ello: la exposición *Documenta 14* hace parte de las obras de arte que pueden llevarnos a reflexionar sobre el problema o la pregunta sobre el modelo temporal que puede elaborar la Historia del arte como disciplina.

Tras una presentación de posibles modelos y categorías temporales elaboradas por Capdevila, Vicente Jarque, en su artículo (pp. 133-174), dirige su mirada a la supuesta crisis que atraviesa la historiografía del arte. Detiene su atención en las propuestas metodológicas y epistemológicas de Didi-Huberman, en especial la relación que el historiador francés establece entre Warburg y el Benjamin de la obra *Pasajes*. Las ideas del historiador francés llevan a Jarque a la necesidad de visitar las ideas de Benjamin en torno a la *narración*.

Con el énfasis que otorga Didi-Huberman al concepto de *imagen dialéctica* de Benjamin, restituye la presencia de la imagen —planteamiento fundamental del giro icónico— y propone una metodología en la que salta por un instante la chispa que expone el punto de convergencia del pasado y el presente. Desde una clave benjaminiana, es evidente la importancia de la narración como transmisión de una experiencia de la historia y una cultura viva, opuesta a la concatenación cronológica del historicismo.

En oposición a una narrativa maestra y una historia universal (*Weltgeschichte*) del historicismo, Jarque destaca la noción que Benjamin extrae de los cronistas medievales: *curso del mundo* (*Weltlauf*), vinculada a la memoria como imperativo que conjuga teología y materialismo histórico en la figura del cronista y el historiador (p. 165). Y Hayden White, quien analiza la *narrativización* de lo histórico, es mencionado para señalar que la historiografía es un modo de escritura (p. 135) y “no es otra cosa que componer una narración (que es también una interpretación) a partir de la crónica de unos hechos que se supone que han ocurrido” (p. 167). Finalmente, recordando a Hegel, para quien la obra de arte es el objeto histórico que toda narrativa filosófica debe comprender, Jarque concluye que “la narración constituye la manera característica de interpretar en los dominios de la historiografía” (p. 170).

Hacia una narrativa indisciplinada: el caso del arte latinoamericano y el archivo

Mientras los artículos iniciales se enfocan en fundamentos filosóficos e historiográficos —interdisciplinariedad, narración, heterocronía y anacronismo—, los capítulos finales aplican estos enfoques a situaciones específicas, como el arte latinoamericano y la memoria cultural.

“Una historia del arte latinoamericano en red” (pp. 175-189), de María Clara Bernal, permite acercarnos al concepto de *redes intelectuales*, que visibilizó puntos de encuentro de intelectuales y artistas, en medio de los desplazamientos, para dar cuenta de “lo latinoamericano” en el período de 1920 a 1960. Para ello, Bernal destaca la gira de David Alfaro Siqueiros en Latinoamérica, difundiendo sus ideas en torno al arte y la sociedad. Este artículo es parte del proyecto *Redes intelectuales. Arte y política en América Latina*, que desafía una historia “donde se hablaba de manifestaciones como productos de países aislados” (p. 178) sin dar cuenta de los intercambios entre los intelectuales, como en el caso destacado.

En este sentido, “la red fue, al mismo tiempo, tema y metodología de trabajo, buscando con la investigación detectar y estudiar vínculos específicos entre diferentes intelectuales del continente” (pp. 188-189). Es destacada la consciencia de las intersecciones entre el arte y lo político que debe tener toda narrativa de una Historia del arte latinoamericano.

El artículo “Ficción e historiografía del arte. Escritura del arte y narración. El caso del Concurso Nacional de Arte Riogrande II” (pp. 191-216), de Efrén Giraldo, presenta un detallado análisis del concepto de *narración* como fundamento del relato histórico, y nos muestra, con Hayden White, nuevas perspectivas para relacionar la historiografía, la crítica, el archivo y la memoria cultural, especialmente para disolver la noción de *ficción* como engaño y verla como despliegue de una forma o relato que reconstruye una imagen del pasado. En el artículo se ve que la historia depende de la literatura, pues el concepto de *narración* no es exclusivo de la escritura de las historias universales, sino que la literatura, por ejemplo, en la narración de la novela histórica, puede realizar frescos históricos que nos hacen más inteligible el pasado.

Esto lo desarrolla Giraldo para restituir, en la historia del arte colombiano, obras de arte proyectadas que no llegaron a su concreción arquitectónica por problemas con los organizadores y quedaron como índice en el archivo. Este salvataje para el arte procesual es posible por una escritura de la historia del arte apoyada en la narración.

Por último, el trabajo de Virginia de la Cruz Lichet (pp. 217-238), en el que señala en el arte un espacio de *hibridación* cultural y social (p. 219), le permite situar artistas contemporáneos. Sin embargo, su atención está en Óscar Muñoz, que le sugiere las ideas de disolución de la imagen y la memoria, y la sensación de quebradura y pérdida como resistencia; y Erika Diettes, quien en su obra *Sudarios* le permite ver el instante más intenso del relato de las madres de desaparecidos: esa tensión entre la imagen y el relato. Nos recuerda la tensión del dolor: un cuerpo desaparecido sin duelo o el cortejo fúnebre en torno al ataúd vacío. Estos sudarios se expusieron en un lugar sacro, donde tienen lugar los ritos, y revelan el culto a la memoria mediante la imagen como umbral (p. 226). Sin recurrir a categorías de los esquemas lingüísticos del estructuralismo o el posestructuralismo, estos modos de acercarse al arte contemporáneo son una apertura de la imagen y del archivo.

Conclusión

Las indisciplinas de la Historia del arte propone una renovación epistemológica y metodológica al cuestionar sus bases canónicas y promover una lectura plural de los fenómenos artísticos. Los artículos que componen el libro dialogan en torno a un eje común: la necesidad de reconfigurar las narrativas de la Historia del arte desde enfoques “indisciplinados” que integren contextos, temporalidades y categorías críticas divergentes. Y efectivamente, cumple con los objetivos planteados por los editores en la presentación.

La primera parte del libro explora cómo las categorías temporales y filosóficas permiten reimaginar la historiografía tradicional. El artículo de Vane-gas revisita la filosofía de Hegel, destacando su reivindicación del estatuto ontológico del arte como *formelle Bildung* y como expresión histórica de lo humano. Este marco filosófico encuentra una contraposición interesante en el texto de Fernández, quien, a partir de la obra de Gombrich, critica las imposiciones metodológicas del modelo hegeliano y desarrolla el concepto de *ecología de la imagen* desde una libertad metodológica, subrayando la necesidad de reconstruir las circunstancias particulares de las obras para su comprensión histórica. Luego se complementa esta discusión, al abordar, en el texto de Capdevila, la *heterocronía* y el *anacronismo* como categorías que rompen con la linealidad del tiempo historiográfico.

La segunda parte aplica estas reflexiones a casos específicos que subrayan la importancia de la construcción de relatos historiográficos situados en el contexto: Bernal, al mostrar cómo los intercambios entre artistas e intelectuales transformaron las concepciones del arte y la política en el siglo xx; Giraldo, por su parte, al analizar la narración como fundamento de la historiografía del arte procesual en Colombia y destacando cómo la

reconstrucción de archivos permite resignificar proyectos artísticos inconclusos; y Lichet, finalmente, al ver la relación entre la memoria, la identidad y la imagen, y resaltando la potencia narrativa de las obras de artistas como Óscar Muñoz y Erika Diettes.

En conjunto, el libro no se limita a cuestionar las narrativas tradicionales, sino que construye un andamiaje conceptual que interrelaciona los aportes filosóficos, metodológicos y críticos de los autores. La “indisciplina” que atraviesa la obra es una invitación a reconsiderar el papel del historiador del arte como mediador entre temporalidades, contextos y discursos diversos, que debe responder a la urgencia de articular nuevas formas de narrar la experiencia artística en un mundo cada vez más plural y complejo.

Referencias

Fernández, A., Vanegas, C. y Tobón, J. (Eds.). (2022). *Las indisciplinas de la Historia del arte*. Facultad de Artes, Universidad de Antioquia.

Kultermann, U. (1998). *Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia*. Akal.