

## EDITORIAL

### LAS ARTES COMO FRAGMENTOS DE MEMORIAS

**Sara Fernández Gómez**

Doctora en Filosofía por la Universidad de Antioquia. Historiadora y magíster en Historia del Arte. Investigadora posdoctoral en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires (Argentina). Integrante del grupo de investigación Teoría, Práctica e Historia del Arte en Colombia, y del Global Art Archive. Docente de la Maestría en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia y del programa de Historia de la Universidad Pontificia Bolivariana.

sara.fernandezg@udea.edu.co  
<https://orcid.org/0000-0002-9468-6167>

Analizados desde un punto de vista particular, los diferentes artefactos culturales pueden ser interpretados como documentos históricos de gran valor para acercarnos a diferentes aspectos de la vida social. En este sentido, los distintos fenómenos estéticos y artísticos que se mueven desde la pintura y la fotografía, y además se desplazan a otros elementos como la música, el teatro y el cine, son, siguiendo las ideas de Debray (2001) y Burke (2005), fragmentos de memoria que, a diferencia de las fuentes tradicionales para acercarse a la historia, nos ubican ante contextos que esos documentos pasan por alto. De ese modo, todo aquello que estimamos susceptible de ser denominado “arte”, cuando se pone en relación y se contrasta con otros referentes, nos lleva a trascender el tiempo y a tejer vínculos entre el presente de la obra y otros tiempos que se superponen y yuxtaponen, como plantea Didi-Huberman (2005).

En ese sentido, las obras pueden ser tratadas como representaciones, a partir de las ideas de Chartier (2002) y Marin (2009), de memorias aceptadas, pero también de otras subalternizadas, marginadas, clandestinas

y subterráneas (Todorov, 2000). Las artes son, entonces, un espacio que permite trastocar las versiones oficiales de la historia, para pensar en los procesos constitutivos de la memoria colectiva y para contemplar lo qué hay de colectivo en el arte. Para esto, recurriendo a las ideas de Ricœur (1999) y Le Goff (1991), afirmamos que la memoria individual es un fragmento de lo colectivo. Por eso, entendemos que el arte puede ser asumido como un objeto de memoria, con una pluralidad de comprensiones, que implica fijar la atención en las estrategias simbólicas y significativas que hacen presente lo ausente e inefable desde la textualidad.

En esta línea surge la alternativa de reavivar problemas sobre los que, posiblemente, ya se ha dicho mucho. Es decir, la opción de fisurar la interpretación tradicional de las realidades sociales, en tanto cada obra trata sobre algo, es decir, en la medida en que los artistas son intelectuales situados (Mannheim, 1957), es una declaración que en ningún caso pretende ser un reflejo de la realidad. Por eso, en las diversas artes que indagan los contextos históricos y los relatos de la historia se ponen en diálogo los discursos que representan a los acontecimientos, la historia cultural, la historia política, la historia de las ideas, entre un sinnúmero de posibilidades que evidencian, finalmente, que las artes son significados encarnados (Danto, 2010), síntoma de la cultura y sus transformaciones (Didi-Huberman, 2005) y vehículos de comunicación (Panofsky, 1977).

Pinturas, fotografías, video, música y teatro, solo por mencionar los objetos analizados en el presente número, son artefactos en los que los diferentes tiempos de la historia se reconfiguran. Sin embargo, entendemos que no hay simetría entre obra y realidad, sino que, desde la afirmación de una exuberancia de tiempos heterogéneos, estos fenómenos expresivos se configuran como objetos sobredeterminados, en los cuales la saturación de sentido los carga de potencial significativo, como es claro, por poner solo un ejemplo, en el análisis que hace Juan David Chávez Giraldo del *Guernica* de Picasso en el texto “La vigencia de las obras maestras. *Guernica* a medio siglo de la muerte de su autor”. Como Chávez Giraldo lo propone, la obra del español nos ubica frente a la historia de la guerra y la violencia, un aspecto que va más allá de la descripción del acontecimiento histórico y nos interpela sobre cómo se experimentó. Ahora, quisiéramos destacar que las obras de arte, en tanto fuente para la historia, requieren, siguiendo las ideas de Chávez, poner en diálogo la obra con otros referentes históricos, teóricos y filosóficos que les dan profundidad analítica a sus intervenciones expresivas y críticas.

Esas mismas interacciones entre imagen y filosofía son también exploradas por Juliana Marín Taborda en “Agenciamiento rizomático para obras fotográficas: despliegue de individualidades a partir de la multiplicidad”, quien analiza el encuentro sensible de la relación entre el artista, la obra y

el espectador. Es esta una arista de las posibilidades analíticas de los artefactos culturales que evidencia la multiplicidad de aproximaciones.

Por otra parte, encontramos las propuestas de Juan Camilo Ocaña, Kaaren Mastache Martínez y Vera Ramírez Muñoz, quienes, desde su análisis de los murales, el canto y el teatro, nos llevan de nuevo a esa diversidad ya señalada. Pero, adicional a eso, y en la línea ya anotada de las memorias que se desplazan de la oficialidad, quisiéramos destacar los acercamientos a los casos de Salvador Arango Botero y al teatro de San Onofre. Estas alternativas analíticas evidencian que, a pesar de la gran cantidad de aproximaciones, existen aún muchos ocultamientos y posibilidades por explorar. Contrario a la posible subalternización de los casos antes señalados, el de la enseñanza del *bel canto* apela a la institucionalización del estilo. Con esto, lo que deseamos destacar es que las posibilidades son amplias, se desplazan de los lugares tradicionales y nos invitan, además, a observar las obras y las prácticas más allá de los lugares académicos tradicionales.

Hace parte, además, del presente número, y justamente en la misma línea de exploración de espacios subalternizados, el texto “Documental *El Chocó tiene la palabra*. La realidad profunda de un territorio en donde se conjugan lo trágico con lo maravilloso” de Leonardo Otálora Cotrino, en donde nos hallamos ante esa Colombia profunda que sigue siendo desconocida para muchos. Otálora Cotrino nos comparte una obra que, desde la imagen móvil, conjuga lo que hemos señalado hasta aquí: las posibilidades de acercarse a aspectos de realidades sociales que, por las intenciones de las fuentes hegemónicas, no aparecen en los espacios de enunciación más tradicionales.

Finalmente, encontramos la traducción de “Arte y cartografía”, de la historiadora Catherine D’Ignazio, realizada por Juan Gabriel Giraldo Ceballos, y la reseña del libro *Studiolo*, de Giorgio Agamben, escrita por Kevin Amaya.

Para terminar, quisiera resaltar el valor de la traducción del texto de D’Ignazio, no solo para el contexto hispanohablante, pues es la primera vez que el mismo es traducido al español, sino además para el estudio del arte contemporáneo en Colombia, en la medida en que la cartografía es uno de los elementos que se hace presente de manera más evidente en las prácticas actuales. En el arte colombiano contemporáneo, la preocupación por el territorio y el espacio son elementos transversales a una gran cantidad de modalidades y prácticas de las artes. En ese sentido, el texto de D’Ignazio no solo es un referente conceptual ineludible, sino que también, como ya lo hemos mencionado en este texto, permite darles profundidad crítica a los análisis, al poner en diálogo y posibilitar la constatación entre prácticas, teoría, filosofía e historia.

Que este número 28 de *Artes La Revista* sea una invitación para abrir la mirada y ampliar las interpretaciones de las diferentes artes e ir más allá de la contemplación pasiva que, en la modernidad, se gestó entre obras y público. Es una invitación a ser conscientes de que las obras de arte son, como planteamos al inicio, fragmentos de memorias múltiples, que nos entregan diferentes puntos de vista del mundo en que nos ha tocado vivir.

## Referencias

- Burke, P. (2005). *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Crítica.
- Chartier, R. (2002). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Gedisa.
- Danto, A. (2010). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós.
- Debray, R. (2001). El tiempo de la transmisión. El ángulo de ataque. En *Introducción a la mediología* (pp. 13-52). Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2005). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo.
- Le Goff, J. (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Paidós.
- Mannheim, K. (1957). *Ensayos de sociología de la cultura*. Aguilar.
- Marin, L. (2009). Poder, representación, imagen. *Prismas. Revista de historia intelectual*, (13), 135-153. [https://prismas.unq.edu.ar/OJS/index.php/Prismas/article/view/Marin\\_prismas13](https://prismas.unq.edu.ar/OJS/index.php/Prismas/article/view/Marin_prismas13)
- Panofsky, E. (1977). *El significado en las artes visuales*. Alianza.
- Ricœur, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado. Memoria y olvido*. Arrecife.
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Paidós.