

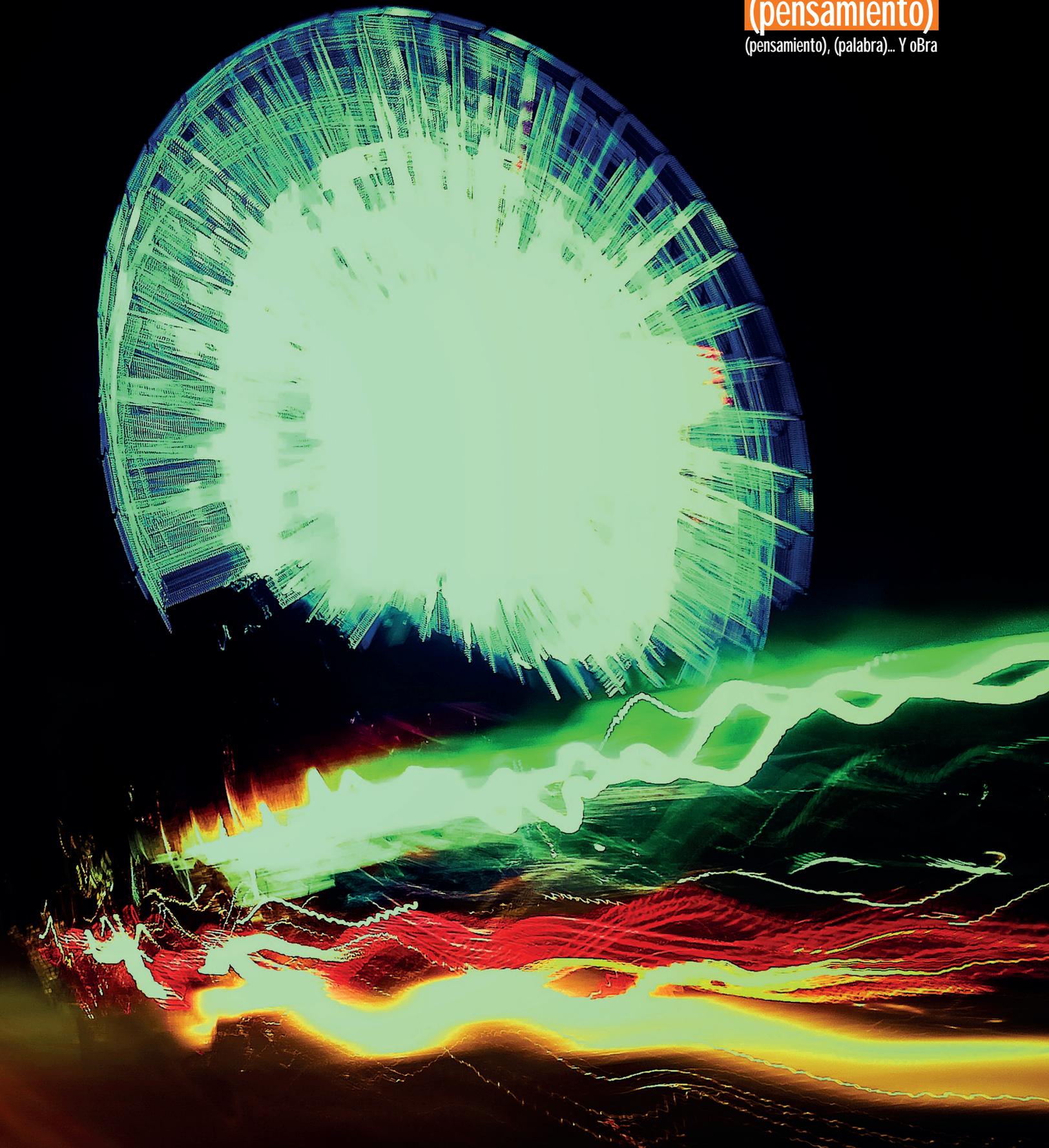
El montaje: entre la realidad y la ficción

La **investigación-creación** y la
memoria en algunas obras del arte
colombiano

Omar Alonso García-Martínez *

(pensamiento)

(pensamiento), (palabra)... Y oBra



* Doctor en Artes Visuales por la Universidad Federal de Río de Janeiro, Brasil. Docente investigador de la Corporación Unificada Nacional de Educación Superior (CUN), Colombia. omar_garcia@cun.edu.co. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9225-9903>.

Resumen

Este artículo de investigación establece una discusión entre los conceptos de realidad y ficción como temas fundamentales en los procesos de investigación-creación presentes en productos artísticos que se valen de la memoria para su formulación. Se centra en el análisis de conceptos provenientes del campo de la historia como lo veraz o lo real y la ficción como invención, y busca entender cómo estos actúan en los campos estético y político en los procesos artísticos. El artículo dialoga con el pensamiento del filósofo e historiador del arte Georges Didi-Huberman a través del concepto de montaje y las posibilidades que se presentan en la construcción histórica en la que tienen lugar fragmentos colectivos o personales. El resultado nos conduce a la apropiación de elementos metodológicos para la construcción simbólica del pasado, que en el contexto colombiano se considera importante por su propia narrativa trágica, a la que se le hace frente desde la capacidad metafórica del arte.

Palabras clave: realidad; ficción; cultura; montaje; investigación-creación

The Montage: Between Reality and Fiction Research-Creation and Memory in some Colombian Artwork

Abstract

This research paper establishes a discussion between the concepts of reality and fiction as fundamental topics in the research-creation processes present in artistic products that use memory for their formulation. It focuses on the analysis of concepts from the field of history, such as truth or reality and fiction as invention, and seeks to understand how they act in the aesthetic and political fields in artistic processes. The paper dialogues with the thought of the philosopher and art historian Georges Didi-Huberman through the concept of montage and the possibilities that arise in the historical construction in which collective or personal fragments take place. The result leads us to the appropriation of methodological elements for the symbolic construction of the past, which in the Colombian context is considered important for its own tragic narrative, which is faced from the metaphorical capacity of art.

Keywords: reality; fiction; culture; montage; research-creation

A montagem: entre realidade e ficção A pesquisa-criação e a memória em algumas obras de arte colombian

Resumo

Este artigo de pesquisa estabelece uma discussão entre os conceitos de realidade e ficção como tópicos fundamentais nos processos de pesquisa-criação presentes em produtos artísticos que utilizam a memória para sua formulação. Assim, centra-se na análise de conceitos do campo da história, tais como a verdade ou a realidade e a ficção como invenção, buscando compreender como estes atuam nos campos estéticos e políticos nos processos artísticos. O artigo dialoga com o pensamento do filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman por meio do conceito de montagem e das possibilidades que surgem na construção histórica em que se dão os fragmentos coletivos ou pessoais. O resultado nos leva à apropriação de elementos metodológicos para a construção simbólica do passado, que no contexto colombiano é considerado importante por sua própria narrativa trágica, que é enfrentada desde a capacidade metafórica da arte.

Palavras chave: realidade; ficção; cultura; montagem; pesquisa-criação

Introducción

Afrontar la investigación supone una multiplicidad de caminos metodológicos en los que confluyen la experiencia propia y la colectiva. Este artículo propone que el uso de la memoria como excusa creativa implica una postura de investigador-creador, a partir de lo cual expone algunas de las relaciones que se presentan entre la investigación-creación y la plástica contemporánea, en la que confluyen procesos creativos e históricos, ya que son componentes activos de lectura de nuestro contexto. La actualidad global nos indica un cambio en los procesos de pensar los problemas; la tecnicidad y su presencia ubicua proporcionan material de manera expedita, la construcción de conocimiento es, asimismo, dinámica y ágil. Textos en distintos formatos, material audiovisual y sonoro componen la biblioteca personal de todo investigador, elementos estos que se convierten en vestigios situacionales y culturales de una región o microsociedad. La cultura investigativa contemporánea articula las manifestaciones artísticas como contenedoras de memoria en donde los procesos individuales relacionan núcleos temáticos como la historia, la ficción, lo real, lo veraz, la retórica, lo político y el *casi*; como dinámicas propias de un ejercicio dialéctico que establece maneras innovadoras del pensar artístico, capaces de convivir, crear y apropiarse la cultura mediada por el lenguaje de lo histórico. El arte posee la capacidad de simbolizar la historia, y en contextos tan complejos como el colombiano, es importante reflexionar acerca de la memoria y las maneras en las que construimos los imaginarios sociales. Nos proponemos entonces el análisis del montaje como herramienta metodológica que reúne en un producto plástico, visual o audiovisual la postura política del autor—un auténtico investigador-creador—, a la luz de las posibilidades históricas.

Planteamiento de la cuestión

La línea entre historia y ficción es vaporosa, y esto promueve lecturas de la ficción como veraces en donde lo real tiende a metaforsarse. El campo de las artes utiliza la apropiación como lenguaje común; este atributo puede denominarse creatividad, innovación o reconstrucción (montaje), lo cual ubica al artista, investigador-creador como un invasor o (re)intérprete de la memoria. No obstante, esto genera en el observador una especie de comparación con la realidad, así sea que el objeto

observable (cine, televisión, pintura o fotografía) sea conscientemente ficticio. Se podría suponer que presentamos una necesidad innata de reconocer lo real como argumento lógico en la consolidación del entendimiento-mundo. Cuando se unen el arte y la historia se organiza lo simbólico, un código que da cuenta del pasado con resultados que por lo general se alejan de lo veraz. Esta afirmación se debe entender dentro del contexto colombiano, donde la violencia ha sido transversal en los últimos años en la construcción del imaginario de país. Plantar una serie de reflexiones acerca de la memoria, la cultura y lo político, mediadas por la historia y la imaginación nos conduce a la pregunta ¿cómo entender nuestro contexto a través de la investigación-creación en artes, teniendo en cuenta que en él se fusionan los límites de la historia a través de la metaforsación de los hechos? ¿El arte a través de su producción simbólica logra posicionarse como real?

Historia y arte: puntos de vista

La cultura indefectiblemente dialoga con el contexto, es producto de este. En la actualidad, reconocer la historia como un ejercicio crítico en el que se establecen múltiples miradas sobre lo social, lo político y lo estético implica reconocerla como fenómeno que alimenta la memoria, más allá de las precisiones institucionales que quiera proferir. Dentro de este proceso metodológico, la mirada dialéctica—aquella que enfrenta y mezcla ideas positivistas y académicas con conocimientos empíricos y mágicos— permitirá considerar como fuente oportuna las singularidades que se presentan regularmente en los procesos tradicionales de la cultura. De este modo, la experiencia científica converge con la actividad mística (popular) y es susceptible de equipararse a la experiencia autóctona como punto de partida o de llegada. Así, la utilización de las intersensibilidades, de la socio-estética, de las interdisciplinidades, y de la racionalidad son valoradas como elementos creadores en la formulación de problemas vinculados a la historia. Por lo tanto, la apertura y la posibilidad de inclusión de fuentes y miradas diversas ampliará, asimismo, las historias resultantes y sus particularidades. Otro de los factores relevantes en el proceso de la escritura de la historia y la consolidación de la memoria colectiva es el tiempo. Hablar del tiempo supone una conexión con algún pasado, presente o futuro deseado, mediada por la verificación de lo real, en la cual, la consulta de archivo adquiere el papel de verdad, de modo que dicha consulta no se considera el resultado de un

proceso estético en el que interviene la ficción, sino verificación de algún hecho. Se crea entonces una dicotomía: la historia ficcional o la ficción histórica como ejercicio de apropiación del conocimiento a través de la investigación-creación en el campo de las artes.

El componente investigativo en ocasiones se nutre de la reescritura y relectura del pasado. En las primeras décadas del siglo xx el espectro investigativo toma otra dirección gracias a la captura de la imagen que produce la tecnicidad de las cámaras. Para Peter Burke, los cineastas configuraban desde entonces una nueva especie de escritores de la historia. Anteriores técnicas, como la pintura o la escultura, reproducían visiones subjetivas de los acontecimientos, que en la actualidad podrían ser vistos como leves a la hora de confrontarlos con la idea de veracidad que proporciona la tecnología. No obstante, Burke nos presenta el género de pintura histórica con artistas que reciben la denominación de historiadores por la profundidad de sus investigaciones y la apropiación de la historia como método narrativo:

El pintor prerrafaelista William Holman Hunt (1827-1910), fue a Palestina en los años cincuenta del siglo xix para dar a sus escenas de la Biblia el “color local” adecuado. Los artistas que preferían pintar asuntos militares, tan populares durante el siglo xix, realizaron a veces cuidadosas investigaciones acerca del atuendo y el armamento de los soldados que pintaba, como el francés Ernest Meissonier (1815-1891), que se especializó en la época napoleónica, el alemán Adolph Menzel (1815-1905), cuyo interés se centró en la época de Federico el Grande, o Franz Roubaud (1856-1928) que pintó sendos panoramas de las batallas de Sebastopol y Borodino. (Burke, 2004, p. 200)

Así, para Burke, “el punto esencial es que la historia filmada, la historia pintada o escrita es un acto de interpretación” (2004, p. 203), de donde se desprende que el artista construye y deconstruye las narrativas de poder, mediado por su percepción estética y su influencia política, pero claramente cambia por el formato narrativo y su inmediatez.



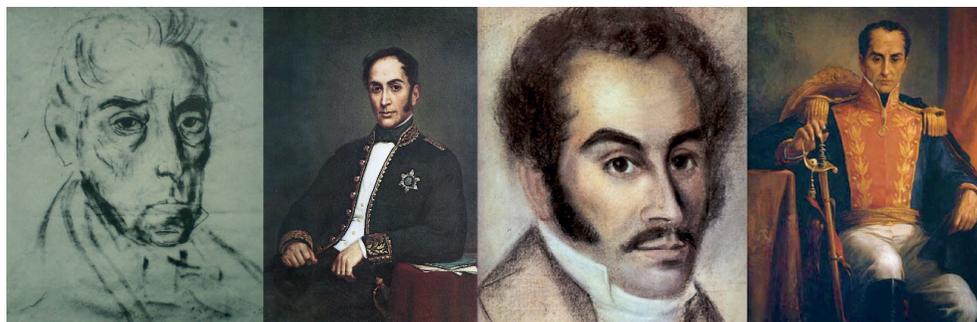


Ilustración 1. De izquierda a derecha: José María Espinoza (1830), *Retrato de Bolívar*. Carboncillo y grafito. (<http://tinteriando.blogspot.com/2012/07/el-verdadero-rostro-de-simon-bolivar.html>). Rita Matilde de la Peñuela (1860), *Bolívar diplomático*. Óleo sobre tela. (<https://www.bcv.org.ve/bcv/obras-de-arte>). Anónimo (1816), *Retrato de Bolívar en Haití*. Grafito sobre papel. (<http://www.minci.gob.ve/wp-content/uploads/downloads/2016/04/BICENTENARIO.pdf>), Ricardo Acevedo Bernal (1920), *Simón Bolívar*. Óleo sobre tela (https://museonacional.gov.co/coleccion/piezas-en-dialogo/Paginas/Agosto_septiembre_octubre.aspx).

Estableciendo un paralelo de nuestro contexto histórico, la imagen de Simón Bolívar de la ilustración 1 tiene múltiples interpretaciones, que se pueden clasificar por su tono de piel, bigotes, tipos de peinados, sus atuendos y la morfología, que coinciden con el lenguaje napoleónico del héroe de la época, pese a que el retrato del pintor José María Espinosa (1796-1883) se reconoce como el único realizado en vida del libertador.¹ Este suceso nos ratifica que en la construcción de nuestra historia la ficción se utiliza como formato narrativo oficial, lo que propicia tipos de realismo:

Fue unas semanas antes de la conspiración del 25 de septiembre de 1828, cuando llegó a la casa de Espinosa su tío don José I. París y le dijo: “El Libertador te manda llamar para que vayas a retratarlo”. El artista preparó un marfil y salió en seguida para palacio en compañía de su pariente. Después de presentado a Bolívar, quien le hizo un cariñoso recibimiento, el pintor preparó sus elementos de trabajo y se colocó frente al héroe que ya posaba con los brazos cruzados. ¿Ya está? Preguntó éste a los pocos minutos, cuando apenas estaba comenzado el esbozo. Al recibir la respuesta de que todavía faltaba mucho, estiró los brazos y dijo: “Puede usted venir cuantas veces quiera a las once, antes de que se reúna el Consejo”. Efectivamente, Espinosa estuvo puntual a las once los siguientes días. [...] Por la copia que guardó en su poder, el artista hizo varios óleos, entre ellos el célebre de cuerpo entero, que corre en litografías por los países bolivarianos. (Moreno, 1961, p. 771)

La discusión generada por la historia cuando esta es mediada por el arte nos puede conducir a elementos críticos superficiales, ya que la historia pretende la veracidad y el arte cuando se le escapa este componente puede argüir como defensa que se trata de una interpretación. Sin embargo, las dos se alimentan de la inferencia como arte de narrar. El uso de la fotografía corresponde a un cambio paradigmático en el quehacer histórico e investigativo, y se relaciona, a su vez, con el pensamiento propuesto por la Escuela de los Annales a partir de la segunda década

1 Se puede consultar en la Colección de arte del Banco de la República: <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/simon-bolivar-ap2097>.

del siglo pasado, que coincide con la publicación de *The camera as historian* (Elizabeth Edwards, 1916). La Escuela de los Annales propone una mirada crítica de la herencia, estableciendo convergencias en la interpretación histórica entre los campos social, económico y artístico de las comunidades como contenedoras de cultura.² Por otra parte, la obra relaciona la captura de la imagen como un acontecimiento del pasado, a partir de la representación habitual a la que se le atribuye la noción de verdad. De esta forma, la construcción de un pensamiento histórico relaciona el contexto, haciendo que el término de lo cotidiano se convierta en un elemento inherente en la construcción del pasado como vestigio de lo real, mediado por la tecnología. La cámara activó una forma distinta en la percepción del acontecimiento en las primeras décadas del siglo xx (la velocidad de la captura de lo mimético), y, en consecuencia, las singularidades y particularidades propias de la imagen permitieron múltiples interpretaciones y calificaciones a sus antecesores, como la pintura y la escritura. La tecnología estimuló el archivo y la copia, pero este a su vez no funciona por sí solo, aunque lo retratado toque el concepto de lo real por medio de la imitación, que se puede entender como un tipo de objetividad. Para Hayden White (1992), la imagen se debe activar (comprender) al igual que casi todos los procesos creativos que produce el hombre, por medio de la codificación interpretativa del observador, llámese historiador, artista o investigador:

Esa mimesis no debe ser considerada ni como reproducción fotográfica de los hechos ni como operación en que se permite a los sucesos “hablar por sí mismos”; porque, insistía Droysen, “sin el narrador para hacerlos hablar, serían mudos”. Y lejos de tratar de ser objetivo, añadía, “la objetividad no es la mayor gloria del historiador. Su justeza consiste en tratar de comprender. (White, 1992, p. 261)

De esa forma, la obra puede ser comprendida al menos desde dos perspectivas: la primera obedece al estudio narrativo del autor, deducir la perspectiva estética; la segunda indica la comprensión del contexto, que se puede entender como lo situacionalmente político de la imagen.

La posición de la verdad

Por lo general, toda investigación es subjetiva, y esto lo denomina el filósofo del arte Georges Didi-Huberman como *tomar posición*, ya que la mayoría de las veces los puntos de vista expuestos persiguen la condición de verdad. El problema de lo real en la historia es polisémico y esto nos inquieta, ya que, por una parte, se relaciona con la realeza, y por otra, con un adjetivo de veracidad que pretende contener la verdad como principio de lo real. La pregunta que nos hace Michel Foucault “¿Por qué entonces hay, además de lo real, lo verdadero?” (2014, p. 240), si lo real como tradición parte de un sistema de poder, y se articula dentro de un aparato ideológico (política) sin la necesidad de que sea auténtico. Entonces, lo real³ (imperial-feudal-monárquico-regio, etc.) supone una estrategia de divulgación de una verdad ajena, que se considera una ficción redactada desde el propio poder institucional (regimiento), que establece dinámicas sociales como la historia, la educación o las reglas. De forma que “la verdad sin poder es una quimera, puesto que la verdad se constituye y emerge como ejercicio de poder, ella misma es poder. Así, cada sociedad dispone de su propio régimen de verdad, de ‘una política general de la verdad’” (Rodríguez, 2015, p. 217). En este sentido, lo real y lo veraz pueden ser sinónimos, pero varían sustancialmente por la fuente, el contexto, el periodo de escritura y de lectura. Como concepto fundamental en la formación de conciencia (*regia*) investigativa y de la apropiación del pasado por medio de la creación artística, este proceso se puede denominar *montaje*, debido a que entretiene hechos, imágenes, gradaciones de verdad y realidad, en la creación de nuevas versiones. El montaje en el tiempo puede ser leído como real y verdadero, pero también posee rasgos de titubeo, grietas o fisuras por las que se escapa el símbolo y permite que se filtre la ficción.

La realidad y la ficción también son susceptibles de analizarse desde el concepto del *casí*, que opera como un comodín en el método creativo, e indica que no es algo, pero le falta poco para ser, o es lo contrario. Desde el *casí*, el concepto de montaje funciona como *collage*, ya que organiza fragmentos para la construcción de un todo. Paul Ricoeur utiliza el concepto del *casí* como un límite que

2 Una perspectiva global, crítica, comparatista y desde la larga duración histórica que nos lleva todo el tiempo desde los personajes hacia las obras, de las obras al proyecto colectivo, del proyecto hacia los contextos culturales y sociales, y de estos hasta el panorama más global de la curva de los estudios históricos de la etapa contemporánea (Aguirre, 2006).

3 *Real, regio*. Ambas vienen de *regir*, como *regla, reglamento, régimen, regimiento, corregir, regimentar*, etcétera. *Real* se aplica al título o dignidad de rey. *Regio* se aplica al rey como persona, como inteligencia y como sentimiento, es decir como espíritu; por eso, la palabra *regio* es más noble que el vocablo *real* (Barcia, 2010).

[...] puede entenderse en dos sentidos: por límite interno se entenderá el traspasar, hasta el agotamiento del arte de narrar, casi el umbral de lo inescrutable. Por límite externo, la superación del género narrativo por otros géneros de discurso, que, a su manera, se dedican también a decir el tiempo. (1995, p. 1032)

Esta unidad ronda entre lo positivista y lo empírico, es *casi* historia y es *casi* ficción, es *casi* verdad y es *casi* mentira; un juego bastante artístico porque apropia los dos elementos y convierte sus resultados (imágenes, narraciones) en juegos dialécticos, dando paso a una manifestación artística.

La construcción de la verdad desde la perspectiva del arte

El interés por establecer una contrafuerza al sistema supone sujetos políticos más activos. En consecuencia, las macronarrativas tradicionales son cuestionadas con mayor insistencia a partir de las primeras décadas del siglo xx, cuando lo real y lo veraz pasa por el tamiz de la interpretación y se compara con estudios de historiofotía e historiografía en el campo de las artes. El rigor en busca de lo cierto o de lo (im)perfecto desestabiliza narrativas que durante décadas o siglos fueron indiscutibles, ya que provenían de la narrativa real-poder.



Ilustración 2. De izquierda a derecha, Francisco Antonio Cano (1922), *El ejército patriota en el páramo de Pisba*. Óleo sobre lienzo (<http://quintadebolivar.gov.co/que-hacemos/coleccion/Piezas%20Destacadas/Forms/DispForm.aspx?ID=38&RootFolder=/que-hacemos/coleccion/Piezas%20Destacadas>). Robert Capa (1936), *Muerte de un miliciano republicano*. Fotografía en blanco y negro (<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/death-loyalist-militiaman-muerte-miliciano-republicano>). Reuters (2000), *Colombian soldiers carry a guerrilla injured in combat during an attack in Guayabetal Meta province*, Fotografía a color (<https://www.reuters.com/news/picture/colombias-long-war-with-the-farc-idJPRTSR6WS>).

Así, representaciones de género como *El ejército patriota en el paramó de Pisba* (1922), de Francisco Antonio Cano, entrecruzan el poder narrativo con la veracidad de la imagen en un periodo tradicional de la pintura en Colombia. Cano crea un montaje pictórico del evento casi cien años después (dicha batalla tuvo lugar en 1819), para lo cual, posiblemente tuvo en cuenta lecturas del periodo de Independencia. Su estudio invita a observar una composición dramática teatral en la que se confiere un carácter más humano al Libertador Bolívar y presenta las adversidades de la guerra desde una óptica que humaniza la figura heroica, generando de ese modo un aura de verdad. ¿Sucede del mismo modo con la historiofotía, o esta nos acerca al suceso de otra manera? En la fotografía de Robert Capa *Muerte de un miliciano republicano* (publicada por primera vez en *Revista Vu*, 1936), asistimos al preciso instante en que la munición impacta al miliciano Federico Borrell García, y, a diferencia de la pintura, la fotografía trae consigo la realidad y la verdad como atributos inherentes, gracias al principio de traducir la luz en forma, a capturar el tiempo en una instantánea. La inmediatez que proporciona la obturación y las

declaraciones de Capa como testigo presencial del acontecimiento son cuestionadas como un montaje; algunos aseguran que Capa escenificó la imagen y es producto de una acción compositiva.⁴ Además de la cuestión sobre la veracidad de la fotografía, la imagen de Reuters se configura en un periodo álgido de violencia en Colombia (2000) y su noción de verdad es susceptible de analizarse dentro del contexto de lo (im)perfecto de la guerra, debido a las necesidades narrativas de los medios de comunicación al servicio del Estado por construir relatos más allá de lo puramente informativo. Peter Burke dice al respecto que “las fotografías no son nunca un testimonio de la historia: ellas mismas son algo histórico” (2001, p. 28), de manera que tanto la pintura como la fotografía funcionan como materias subjetivas, que mantienen la posición del autor, y que, además, tienen la habilidad de modificarse según el contexto y el observador, estableciendo el principio de lo (im)perfecto de la imagen.

La realidad y la ficción son elementos que se configuran en la idea de la imagen de mundo. Lo veraz pretende comprender los eventos que inciden en los comportamientos humanos. La verdad es relativa; de esta forma, las expresiones artísticas históricas (ilustración 2) cuentan con distintos medios para su comprensión, como la historiofotía, que Hayden White define como la disciplina que estudia “la representación de la historia y nuestro pensamiento acerca de ella en imágenes visuales y discursos filmicos” (2010, p. 217). Los referentes cambian con el contexto. Antes, para algunos historiadores las imágenes provenientes de los campos artísticos como la pintura o la escultura no poseían el suficiente peso en la construcción histórica, por ser representaciones atribuidas a la praxis del artista, posiblemente, por su relación con la (*im*)perfección (De *Im*: ‘distanciamiento de lo real’ y *Perfección*: ‘canon estético’ = ‘distancia espacio-temporal del evento’). La historiofotía, en cambio, debido a su relación con inventos modernos como la fotografía y las cintas de video, se convierte en una herramienta complementaria de la historiografía (testigo), y en la actualidad equivale a una herramienta inseparable del estudio de la historia. Para Burke, la fotografía se convierte en un testimonio de la cotidianidad y del contexto que precisa ser analizada siempre a profundidad:

Desde una fecha muy temprana de la historia de la fotografía, el nuevo medio fue estudiado como auxiliar de la historia, en una conferencia pronunciada en 1888, por ejemplo, George Francis invitaba a coleccionar sistemáticamente fotografías por considerarlas “la mejor representación gráfica posible de nuestras tierras, de nuestros edificios y de nuestros modos de vida”. El problema que se plantea al historiador es si se debe prestar crédito a esas imágenes y hasta qué punto debe hacerse. (Burke, 2001, p. 25)

La ingente producción fotográfica, en esta perspectiva, representaría un problema de tiempo y selección para la consecución de los elementos para tener en cuenta. El exceso de archivos fotográficos dificultaría la apreciación y el estudio del material; el riesgo de construir las versiones con la selección imprecisa es, también, un cuestionamiento a la verdad.

4 Véase por ejemplo la exposición que le dedicó el Museo Reina Sofía al tema en 1999: *Capa: cara a cara. Fotografías de Robert Capa sobre la Guerra Civil española de la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/capa-cara-cara-fotografias-robert-capa-sobre-guerra-civil-espanola-coleccion-museo>.

La verdad como herramienta simbólica del artista investigador-creador

El ejercicio investigativo establece relaciones intersubjetivas en campos situacionales y temporales propios del campo social y cultural. Así, pensamientos como el de Walter Benjamin con su concepto *El autor como productor* (1934) y más adelante Hal Foster, quien reformula esta idea con “El artista como etnógrafo” (*El retorno de lo real: La vanguardia a finales del siglo*, 2001), proponen metodologías importantes en la forma de pensar el producto artístico y cómo este se relaciona con la actividad histórica, política y cultural, la cual se sumerge en un contexto definido y posibilita una relación social participativa, distanciándose de la tradición funcionalista que propone un único receptor y emisor de la información, lo que posibilita un contrapeso en la narrativa. Por consiguiente, el campo de conocimiento es amplio y múltiple en sus acepciones y alcances,

[...] la cualidad estética frente a la relevancia política, la forma frente al contenido eran “sempiternas y estériles” ya en 1934. Benjamin trató de superar estas oposiciones en la representación mediante el tercer término de la producción, pero ninguna de las dos oposiciones ha desaparecido. (Foster, 2001, p. 176)

La relación con múltiples saberes teóricos y prácticos posibilita la formulación de ejercicios innovadores que se asocian a la investigación-creación, los cuales son mediados por el arte y se convierten en ejes transversales en un espacio de reflexión crítica, bien sea el lugar de exposición, el texto sobre arte, el aula o el taller, entendidos como lugares determinantes del pensamiento. El arte, desde su facultad productiva e inclusiva, compone tramas colaborativas con otras áreas, no solo por su capacidad interdisciplinar, sino porque su haber constructivo se configura en la complejidad expansiva de temas y modos, pues tal como lo propone Juan Carlos Arias,

[...] no existen objetos de investigación en sí mismos, sino que se convierten en objeto de investigación en la medida en que el proceso de la investigación misma los configura como tales. Esta definición del objeto de investigación implica necesariamente una distancia desde la cual el objeto se reconoce como objeto de investigación. (2010, p. 7)

En esta lógica, no basta contar un hecho, expresar un sentimiento o denunciar cualquier condición; estas excusas son tratadas como materia observable, traducible, reinterpretada y vuelta producto *a priori* y *a posteriori*. Y dado que “la base para la construcción de una relación entre arte e investigación es una nueva comprensión de la escritura en el arte” (Arias, 2010, p. 8), en el campo exploratorio estamos frente a renovaciones escriturales, creativas, artísticas y narrativas en las que no hay subordinación, pero sí fugas expansivas.

Como proceso investigativo-creativo, el arte adapta y retorna al objeto de estudio —o al arte mismo— mediante dispositivos retóricos de tipo semiótico. El filósofo Joan Carles Mélich en su libro *Antropología simbólica y acción educativa* (1998) nos acerca a las relaciones simbólicas artísticas, pedagógicas e históricas como lenguajes comunes estudiados a partir de la antropología como noción de lo social, de la cultura y de la memoria, en el afianzamiento del pensamiento crítico mediado por lo estético a partir de lo simbólico.

El símbolo no solo desvela sentido, lo otorga. La educación con acción social es una acción simbólica, porque todas las acciones sociales son, de un modo u otro, “simbólicas”. La educación simbólica es un proceso intersubjetivo “otorgador” de sentido. Se le pide al símbolo que “dé un sentido” que, “haga señal”. De ahí la doble presencia del símbolo en las acciones educativas: en tanto que hecho social, el símbolo es un objetivo de la educación; se sitúa como su finalidad. (Mélich, 1998, p. 67)

Lo simbólico como herramienta metodológica en la construcción del pensamiento investigativo se presenta también como un nodo en la apropiación histórica por medio de las representaciones artísticas. Para White, partir de lo simbólico constituye una noción abstracta de la realidad, una alegoría que nos hará retornar al problema inicial, donde la frontera es subjetiva con relación a lo real, lo veraz, la historia y la ficción. Como se enunció antes, la investigación es un órgano vivo con la capacidad de hibridarse en la construcción de narrativas mediadas por la investigación-creación, objetivo primordial de esta discusión entre los hechos y sus formas narrativas:

El relato “real” se opone a un relato “ficticio” o “mítico” como una consideración (de cualquier cosa) a ser tomada literalmente, se opone a una consideración cuyo propósito sea ser tomada alegóricamente. Pero esta oposición oscurece el hecho de que una historia factual puede ser aprehendida *como una historia* solamente en la medida en que puede ser leída como una alegoría de los procesos envueltos en la creación de eventos “imaginarios” con la coherencia del tipo de trama ficcional. (White, 2010, p. 61)

En consecuencia, el valor que atribuimos a los hechos, los eventos y relatos se inscribe, a partir de la interpretación, en elementos simbólicos cuyo peso supera la existencia como hecho histórico o social y se encausa hacia la conformación de verdades propias, mucho más reales que lo real, en cuanto al papel identificador y figurativo de las necesidades afectivas y psicológicas traductoras de la mitología personal. El recurso simbólico manifiesta la necesidad interpretativa de los hechos, y en ese punto, el arte interviene como mediador e intérprete, ya que

[...] se debe considerar que un documento es verdadero y falso a la vez, es decir, es

una traducción que nunca podrá ser lo que sucedió, porque el hecho real siempre será extralingüístico, este hecho narrado por una subjetividad inmersa en determinado contexto social que se enuncia desde un lugar específico. (Acosta, 2021, p. 9)

De nuevo, la dicotomía sobre la necesidad de las maneras de lectura de lo histórico posiciona al artista investigador-creador en el núcleo del papel productor del sentido en el que la ficcionalización posibilita la comprensión y presentación del suceso, la acción o el hecho traumático. Tal como propone Paola Helena Acosta, sobre la obra de Erika Diettes *Río abajo* (2008), la violencia y sus múltiples fantasmagorías elaboradas a partir de procesos investigativos y relacionales a partes iguales esterilizan la imagen para dar paso a la estetización de la historia en la que hay presencia-ausencia de los hechos y de las víctimas (para el caso puntual). En esa medida, el excedente interpretativo atraviesa al espectador, resignifica su experiencia como quien mira, trae a la mente a través de la obra al sujeto aludido así como el hecho representado, y fusiona la información previa con la imagen presente para crear una nueva versión, conjunta, simbólica y amplia. La búsqueda de objetos de estudio y análisis, así como sus productos artísticos, se sintonizan con la adquisición de fragmentos capaces de contener y producir otras formas narrativas, o autonarrativas.

El montaje como método

El concepto de *montaje* consolida el proceso investigativo en relación con los campos histórico, pedagógico, político y estético. Es un término que se utiliza recursivamente en el arte, y funciona como una especie de *collage* que pretende organizar una idea mediada por el guion, un hilo conductor que entrelaza la ficción y la realidad. Esta colcha de retazos simboliza, por lo general, la conformación del pensamiento investigativo.

El montaje como construcción de saberes en el discurso investigativo conforma la narrativa en la pretensión de crear algo nuevo o una visión innovadora del material en cuestión. Comparable a la deconstrucción derrideana — en donde el lenguaje sirve de vínculo de exploración de lo real y lo aludido, y construye y articula las diferencias y las coincidencias para crear otros sentidos de lo indagado, y en donde es contenedor (Derrida, 1986)—, el montaje es una



estrategia que funciona de un lugar a otro en pro de estimular la producción de sentido y el significado en un campo vasto de posibilidades, de tal forma que para investigar se debe articular y desarticular el objeto de estudio, uniendo sus partes con hechos veraces y con quimeras. Para Georges Didi-Huberman (2017a), el montaje es una acción que invita a diversos actores como elementos intrínsecos a provocar y a producir interpretaciones culturales e históricas complejas y múltiples; por lo tanto, todo proceso investigativo devendría una postura política:

El montaje sería a las formas lo que la política es a los actos: necesita juntos estos dos significados del desmontaje que son el exceso de las energías y la estrategia de los lugares, la locura de la *transgresión* y la sabiduría de la *posición*. Walter Benjamin, me parece, nunca ha dejado de pensar lado a lado estos dos aspectos del montaje y de la acción política. (Didi-Huberman, 2017a, p. 153)

El estudio del concepto de montaje que plantea Didi-Huberman se basa en la poética de Bertolt Brecht y sus fotomontajes, en los cuales “dramatiza un argumento histórico con piezas teatrales” (Didi-Huberman, 2017a, p. 79) utilizando la dialéctica para crear nuevo significado. Este componente se torna sugestivo en el campo de la investigación-creación, ya que la dramatización de la historia se convierte en un elemento pedagógico en la circulación de esta. Uno de los puntos de partida del conocimiento procede desde este principio: se genera una especie de teatralización de la historia, que se desborda de significantes simbólicos que son reinterpretaciones elaboradas a partir de cada subjetividad. Así, esta deconstrucción implica una postura crítica

(*tomar posición*) desde la que, inexorablemente, se debe evitar el automatismo investigativo y creativo. Dicha colcha de retazos no se construye con objetos aleatorios; se deben realizar costuras verosímiles e increíbles, con un alto grado de conciencia, que articulen discusiones permanentes entre las inter-sensibilidades, la socio-estética, vinculadas a su vez a la interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad dentro de un resultado académico y social.

De cara a los montajes históricos

Didi-Huberman nos presenta el concepto de *frotarse los ojos* como la acción instintiva de corroborar la certitud de lo visto cuando nos enfrentamos a una imagen-sueño, en estado somnoliento. Nuestra contemplación de esta imagen se puede considerar leve, ya que nuestro reconocimiento de aquella representación no obedece a un estado pleno de conciencia; sin embargo, perdura de forma diáfana en la memoria. La lectura que de Benjamin hace el autor certifica la capacidad que tiene el historiador en la acción de despertar; por esta razón, el proceso de apropiación histórica se configura perfectamente para los artistas: “obrar como un historiador no significa saber cómo sucedieron realmente las cosas. Significa apoderarse de un recuerdo” (Didi-Huberman, 2017b, p. 416). Apropiarse de los recuerdos en un contexto como el colombiano puede ser dramático. La memoria se convierte en un espectro fantasmagórico, que de forma inversa al concepto de Didi-Huberman configura una *imagen-pesadilla*. La cultura violenta la han consolidado diversos actores en el país, que convergen en la creación de imágenes patéticas y sollozantes. Sin embargo, el contexto trágico se torna en uno de los principales elementos de investigación en sociedades que necesitan recordar su dramático pasado como

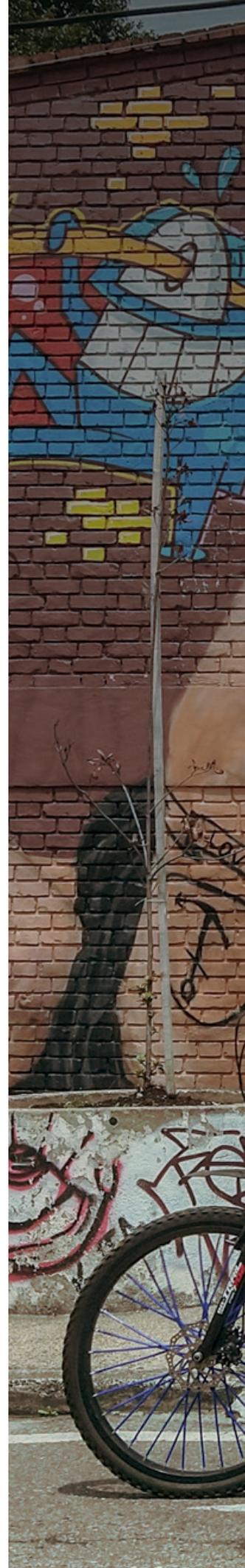
catalizador de la memoria simbólica, y se convierte en un objeto de estudio-deseo a partir de la apropiación de la historia colectiva y personal.

Pretender reconstruir la historia a partir de las prácticas artísticas constituye la hibridación entre ficción y realidad de la que hemos venido hablando, y a su vez dialoga con el contexto del país en la construcción de sujetos políticos que reconocen en las expresiones artísticas una forma distinta de narrar la historia. En el contexto colombiano de violencia, la realidad y la verdad exigen ser tratadas por mecanismos simbólicos que aludan indirectamente a la problemática por medio de mecanismos diáfanos que permitan observar difusamente lo ocurrido, sin la intención de reproducir los acontecimientos de manera veraz, ya que en ese intento de veracidad se estaría reproduciendo de nuevo lo trágico, pero sin dejar de lado que en lo simbólico también hay cabida para el olvido, factor sustancial en la construcción de la memoria colectiva.

La deconstrucción histórica se convierte en un ejercicio complejo por su dicotomía entre narrar o callar. El arte posibilita el lenguaje retórico como herramienta persuasiva, política y a su vez histórica; y de alguna forma, vincula esta bifurcación en el acto creativo, de modo tal que el montaje genera vacíos (grietas) que se pueden considerar olvidos. No obstante, esto no significa que “poner fin al horror en la propia historia personal [...] [genere] deseos de olvido, que se [...] [contradigan] inevitablemente con la voluntad política de no olvidar, que suele ser la expresión de la resistencia de las víctimas” (Lira, citada en Rubiano, 2022, p. 26). Así, la convergencia de la historia y la creación artística en la apropiación de la memoria mediada por la violencia vincula el dolor como sentimiento inherente de un pasado común.

El encuentro con la historia, sin duda, se convierte en una relación mística. *Frotarse los ojos* asume la perspectiva de intriga, ubicar en primer lugar a la duda, cuestionar si lo que vemos está mediado por lo real o por la ficción, por lo ideal o por lo reprimido; implica el discernimiento constante entre lo vivido, lo recordado y lo soñado. Por lo tanto, es importante crear un contexto crítico desde el primer encuentro con la cultura-historia. Didi-Huberman en su libro *Cuando las imágenes toman posición* indica que no se puede escapar tan fácil del pasado, “porque lo político del presente se refleja en el futuro” (2017b, p. 45). Este comentario propone una especie de cita de la teoría del eterno retorno de Nietzsche y de la sobrevivencia de Aby Warburg, ya que los acontecimientos se extienden por medio de la memoria. Sin embargo, la historia mediada por la imagen no pretende mantener una continuidad de las narraciones; al contrario, propone crear una diferencia dentro de un análisis del contexto, exaltar las similitudes y diferencias, que alimentan los contrastes en relación con el pasado-presente, entendiéndola como una manipulación, reinterpretación o apropiación. En tal sentido, las reflexiones artísticas se movilizan por medio del préstamo de memorias, que son variantes del pasado por su alto grado de subjetividad, lo que permite la resignificación por parte de los artistas o de las propias comunidades.

En el microfilm *Abrir monte* (María Rojas, 2020) y la exposición “Abrir monte: relación de aspecto” (curada por María Rojas y Andrés Jurado, 2021) vemos que el montaje histórico toma tintes detectivescos, reivindicatorios y políticos, al utilizar como punto de partida y de investigación una sola fecha (el 19 de julio de 1929), un pequeño grupo de personas, y una única —y en apariencia insignificante— motivación: promover una revolución bolchevique en el municipio de Líbano, Tolima. Para la época, las ideas socialistas provenientes de Rusia alcanzaron cierta popularidad, y el Partido Revolucionario Socialista tenía filiaciones en varios lugares de Colombia, entre estos, el Líbano. La iniciativa de crear una revolución bolchevique obedecía a la convicción de que esta era la vía para generar cambios en favor del campesinado y de los asalariados. En principio, dicha revuelta tendría lugar en varias ciudades del país al mismo tiempo; sin embargo,



en el Líbano, los trescientos hombres dispuestos a iniciar la contienda no se enteraron de que el plan había sido descubierto y la idea abortada, y emprendieron, tal vez, la primera insurrección comunista armada en América Latina, que duró un día. En *Abrir monte* y *Abrir monte: relación de aspecto* se alternan las voces de personajes que escucharon de algún familiar la historia —hoy relatos fantásticos debido al poco conocimiento del asunto—, y, en consecuencia, posiciona los relatos en el intersticio de la ficción y la realidad:

Las narraciones que se encuadran son el remanente de un trauma. No están asegurando o relatando los hechos con fidelidad, lealtad o corrección, están abriendo un camino para considerar las acciones del presente o sentir la repetición y el arquetipo del drama que se encuadra en las pantallas. Algo que, de antemano y de un modo material, afecta a todas las imágenes realizadas por medios técnicos o transmitidas [...], bien sea en cine, en video, en fotografía o en pintura. (Rojas y Jurado, 2021, web)

Conviven en estos proyectos aspectos de las posibilidades, las distintas posturas políticas, los sueños de mejores condiciones de vida, en los que, cerrar los ojos a la realidad y anhelar otras se acaricia en tanto deseo. En las diversas posiciones históricas resultantes del experimento visual y audiovisual, el montaje permite la coexistencia de técnicas, puntos de vista, discursos, estrategias narrativas y ejercicios de memoria.

Diversas miradas históricas en el montaje

Tratar de entender el pasado es una necesidad impostergable para el ser humano, ya que siempre estamos viviendo en él. La historia por lo general se clasifica en dos grandes aspectos: las *macro-narrativas*, que cumplen la función de reproducir la voz del poder, las versiones estatales de grandes héroes o políticos que se autoproclaman como hombres universales; y las *micro-narrativas*, que se centran en las historias no oficiales, los textos, las cartas, las autobiografías (diarios), objetos que potencian una particular forma de ver el pasado. La convergencia de estas dos tendencias nos invita a la historia comparada, a crear nexos singulares en la



comprensión del contexto identificando las particularidades a partir de métodos historiográficos e historiofóticos, donde el tiempo, el espacio y el reconocimiento del autor (posición) son vitales para la comprensión social de un acontecimiento. Tratar de establecer diferencias y semejanzas de la propia historia oficial implica un ejercicio de relectura capaz de generar nuevas interpretaciones, además del desafío que representa para la investigación-creación entender lo simbólico como conector de lo histórico.

La Escuela de los Annales exploró este tipo de comparación, generando nuevos modelos para aproximarse al pasado, en los que se ubica a la sociedad y su infinita diversidad como la manera más eficiente de comprensión de la cultura. Esta forma de ver y apropiarse la historia se torna particular en el enfoque metodológico de una investigación, ya que algunos modelos canónicos de la cultura funcionan como evidencias estatales de la historia, en una única vía, pero el reconocimiento de historias particulares sin un enfoque institucional, microhistorias, posibilitan la inserción y el análisis más plural y diverso de cualquier aspecto cultural. Las nuevas tecnicidades proponen un cambio de paradigma en la interpretación de la imagen y el contexto. Los sistemas de almacenamiento actuales se pueden entender como más democráticos; a diferencia de los centros especializados de archivo como las hemerotecas, plataformas como las redes sociales se pueden considerar de dominio público, en las que, incluso, se expone lo privado, y, por lo tanto, permiten explorar otras versiones denominadas *e-memoria*.⁵

Para Arlette Frage, los archivos producen nuevas experiencias sensoriales, y de manera participativa modifican la idea de historia y de cultura, en relación con la forma de percibirla y narrarla. Esta herramienta se puede ver como una contraparte de la historia oficial, dominada por una minoría, a la cual se le otorgó una supuesta aura de lo real; archivos como la prensa, decretos o comunicados institucionales son contrastados por el propio núcleo social (mayoría), que narra desde otra perspectiva el acontecimiento:

El archivo es una desgarradura en el tejido de los días, el bosquejo realizado de un

acontecimiento inesperado. Todo él está enfocado sobre algunos instantes de la vida de los personajes ordinarios, pocas veces visitados por la historia, excepto si un día les da por reunirse en muchedumbres y construir los que más tarde se denominará historia. (Frage, 1991, p. 11)

No obstante, ninguna de las expresiones nombradas (historia, real, veraz, ficción, quimera, contexto, violencia) escapa a la necesidad de comparación, aunque se diferencian en sus diversos soportes o tonos. La interdisciplinariedad se conjuga con el contexto, invitando a la diversidad de análisis heterogéneos, a la consulta de otras fuentes del conocimiento como el empírico, el científico, el filosófico o el dogmático; quizá, con la pretenciosa idea de entender y dominar la investigación.

La ficción es un elemento inseparable de la historia. La intriga que crea la experiencia de entender el contexto de una situación establece un dinamismo con la creación, con lo cultural y con lo metodológico. Esta visión está mediada por la idea de Paul Ricoeur y el entrecruzamiento de la historia y la ficción en su texto *Tiempo y narración III* (1995), en el que no pretende establecer una competencia entre el concepto de lo real o lo veraz; por el contrario, busca instaurar una comunicación con el lugar imaginado y el lugar escrito (historia-cultura) como refiguración que se entiende como efecto-signo, asociado al concepto de tiempo vivido y al acto poético de narrar:

El problema será, pues, mostrar cómo la refiguración del tiempo mediante la historia y la ficción se concretiza gracias a los préstamos que los dos modos narrativos se hacen recíprocamente. Estos préstamos consistirán en esto: que la intencionalidad histórica sólo se realiza incorporando a su objetivo los recursos de formalización de ficción que derivan del imaginario narrativo, mientras que la intencionalidad del relato de ficción produce sus efectos de detección y de transformación del obrar y del padecer sólo asumiendo simétricamente los recursos de formalización de la historia que le ofrecen los intentos de reconstrucción del pasado efectivo. (Ricoeur, 1995, p. 780)

En la cultura es común observar el pasado mediado por el archivo en términos colectivos y personales. En

⁵ Nueva forma de intercambio de información, construcción de redes de distribución y almacenamiento de una existencia sin procedencia, pero con mucho futuro; sin origen, pero con mucho pasado. La e-memoria es una esfera desde la que podemos ver a todos los individuos caminando hacia el mismo punto, pero con diversas rutas (Fernández Arias, 2016).

lo colectivo, se revisa un acontecimiento histórico y se formula una interpretación retórica, o se toma una manifestación hasta convertirla en texto (producto narrativo); entonces, el tiempo vivido se ficcionaliza en el ejercicio de la creación o de su transcripción. En lo privado, la historia centra su mirada en objetos de estudio individuales, procesos comprendidos desde el Yo que circulan en un pasado singular, el cual establece vínculos con la memoria y el tiempo vivido propio.⁶ Este se diferencia del tiempo que denominaremos estatal u oficial. La idea de narrar a partir del Yo utiliza mecanismos íntimos como el amor y la familia, entre otros. Los deseos hacen presencia y la relación creativa hace posible las singularidades que se asumen como particularidades.

Para Roger Chartier la historia presenta diversos grados: racionales, sociales o ideológicos, que se organizan en una idea frágil (pobre, como él la denomina) en el desarrollo de la lectura del objeto de estudio, que establece o determina los grados de historización donde intervienen la historización de la ficción o la ficcionalización de la historia. Dicha dualidad representa para el autor la debilidad de la disciplina misma. Partir de un ejercicio de investigación-creación, mediado por lo imaginado, no indica que no se establezca un reconocimiento del contexto por medio del archivo o de las fuentes. En el campo de las artes, lo ideal es convertir la lectura histórica en vehículo de simbolización que apropia la memoria, lo que produce un desequilibrio entre lo real-verídico y la imaginación, que a su vez es un acto imperativo, pero que no pretende alcanzar el estatuto de realidad:

entre estos grados de realidad (lo que desde hace mucho tiempo ha sido la base de la oposición entre la historia socioeconómica que llegaba a lo real a través de los materiales-documentos y otra historia, dedicada a las producciones de lo imaginario) sino comprender cómo la articulación de los regímenes de práctica y de las series de los discursos producen aquello que es lícito designar como la “realidad”, objeto de la historia. (Chartier, 1992, p. 73)

6 Nos dicen el sentido propio donde estamos en la vastedad de la historia, la cual es nuestro sitio en la sucesión infinita de los hombres que han vivido y de las cosas que han sucedido (Ricoeur, 2009, p. 779).

Así, la simbolización del objeto estudiado se transforma en historia al tiempo que la historia permite la modelización del hecho en sí, y el resultado artístico, más allá de pretender instaurarse como una verdad unívoca, busca la promoción del discurso y el despertar de un interés sobre lo analizado que enriquezca el hecho en sus versiones existentes y probables.

El frotarse los ojos y el relámpago como herramientas de montaje

La imagen-cultura se convierte en dialéctica gracias a la discusión entre la ficción y la realidad, ya que se entrecruzan a partir de las fórmulas sociológicas y antropológicas de entender un evento, lo que permite establecer innovadoras formas de apropiación del pasado. La imagen dialéctica sigue asociada al sueño y a su vez con el evento de *frotarse los ojos*, siendo esta última un estadio emocional que transforma el hecho analizado en un problema estético y político. Estético, porque su percepción se debe construir a partir de un microinstante, un vestigio, un relámpago que evoca una imagen. Político, porque parte de experiencias emocionales que podemos denominar ideologías, y que nos permiten establecer un contexto y un relato. Para Didi-Huberman, el acto de frotarse los ojos se expone “—cuando sus imágenes, sus emociones y sus actos políticos no se ven divididos por nada—, las imágenes no son dialécticas, las emociones ‘son pobres en contenido’ y los actos políticos ‘no implican poder ninguno’” (2017b, p. 415). La realidad se nos presenta entonces como un relámpago, como un instante efímero al que asistimos brevemente. La lectura que realiza Georges Didi-Huberman sobre Benjamin con el concepto de la imagen dialéctica advierte sobre la posibilidad de ver el pasado por medio de la experiencia provocada por la luz del *flash* de una cámara fotográfica, instante en el que alcanzamos a captar fugazmente aquel resplandor, ya que la imagen “surge y se desvanece en el instante mismo en el que se ofrece al conocimiento” (Gandillac en Didi-Huberman, 2017b, p. 416). De ahí que el tiempo y la conciencia de asistir a ese instante sean determinantes de la interpretación de los hechos, y luego, de la simbolización a través de la metodología del montaje.



Ilustración 3. *Jesús Abad Colorado (2018). “El testigo. Antología fotográfica–1992 a 2018”.* Fotografía en blanco y negro. En mayo de 1998, los habitantes de Puerto Alvira en Mapiripán, Meta, tuvieron que huir después de la masacre de veinticuatro personas. El apresurado desalojo obligó a que cada habitante llevara apenas una sola pertenencia a la mano, puesto que debía embarcar en un avión fletado por el CICR hacia Villavicencio. La niña optó por llevarse una pequeña gallina, que era el más reciente regalo de su madrina.

Fuente: <https://www.soho.co/entretenimiento/galeria/los-animales-victimas-de-la-guerra-por-jesus-abad-colorado/37849/>.

Lo anterior nos conduce a la obra de Jesús Abad Colorado López y su exposición “El Testigo, Antología fotográfica – 1992 a 2018” (Claustro de San Agustín, Bogotá, 2018) (ilustración 3). El concepto de frotarse los ojos que expone Didi-Huberman se presenta literal y gráficamente en esta muestra, donde la crisis democrática de la sociedad se presenta con y sin la mediación de la metáfora; pero contrario a la idea del autor, las imágenes de Colorado son dialécticas, llenas de contenido y de poder, los montajes son contruidos por las propias víctimas sin la necesidad

de generar una escenografía o una instalación que aluda a ese tiempo vivido. Este montaje se acerca al concepto de la pesadilla como posibilidad del mismo sueño.

Soy periodista, soy fotógrafo y durante muchos años he utilizado las salas de exposición como una forma de narrar la historia de lo que nos ha pasado, en una sociedad a la que le da vergüenza mirarse en ese espejo roto que nos ha dejado la guerra. Hago imágenes con sentido de memoria no para guardar en un archivo de prensa; son fotografías sencillas, pero dignas y hechas a pie, como se hace el periodismo, y por eso tienen nombre y tienen rostro, para que podamos entender que ese dolor también debería ser el mío, que nuestra responsabilidad también es ayudar a solucionar esa historia trágica que ha ocurrido en el país. (Colorado, en Dirección de Patrimonio Cultural un, 2018, p. 5)



Ilustración 4. *Doris Salcedo (1994), La casa viuda. Instalación, madera, yeso y tela.*

Fuente: https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/la_casa_viuda/.

En la obra de Colorado el concepto del montaje es sutil o prácticamente ausente, en contraposición a la obra

de Doris Salcedo y su construcción narrativa del conflicto armado colombiano como lectura histórica. Mieke Bal describe la convergencia de lo real (político) por medio de la metafórica (estético). En la obra *La casa viuda III* (1994) (ilustración 4), la instalación (el espacio) se convierte en un vestigio de la violencia (político) mediado por el concepto del olvido que cumple una función notoria e íntima, que evoca a manera de relámpago una memoria anónima, porque este relato no pretende tener un dueño, pues “el espacio político ya está lleno de política, lo mismo que el privado está invadido del dominio público” (Bal, 2014, p. 177). El montaje en la obra de Salcedo es bastante elaborado, ya que la metáfora implica una lectura del contexto entre líneas; la obra genera vacíos, olvidos, que para el observador pasan desapercibidos por una carencia de contexto o, por el contrario, colma las cavidades por medio de sus recuerdos. El observador tiene la tarea de percibir alguna señal de aquel relámpago, donde lo que se presenta más que un problema es una pregunta, que deberá solucionar por medio de su propia experiencia e interpretación.

Esta analogía con el relámpago se presenta en la forma de construir acontecimiento como una especie de iluminación instantánea que es frágil, pero estable como un cristal por cuanto se fortalece con los destellos mediados por la triangulación del conocimiento sin pretender apoderarse de una verdad absoluta, pero sí apropiarse de un recuerdo común, estableciendo una serie de diálogos con la memoria y la historia violenta. Didi-Huberman propone el término *correr el velo de la represión* (2017b, p. 387), para invitarnos a pensar que cualquiera que sea la intención de la investigación (historia privada o historia pública) es preciso establecer una relación dialéctica con el pasado, a fin de generar diferencias notables de cómo se toma posición en el ver imágenes y objetos. En este artículo, desmarcarse y cuestionar los discursos cerrados y unívocos es una postura que se ha de asumir desde las experiencias de las investigaciones en las que la historia opera como nodo de partida dentro de la subjetividad propia de la creación.

Conclusiones

Dialogar con los discursos de ficción o realidad implica una mirada filosófica que se puede considerar como la convergencia entre lo científico y lo empírico, donde cada creación camina sobre un delgado trazo entre lo mágico como invasión fantástica, y lo comprobable como lo verificable. La realidad y la ficción se encuentran en los archivos por estudiar que posteriormente se convertirán en montajes históricos o artísticos. Los productos artísticos obedecen a búsquedas personales, y en esa medida están atravesados por los distintos contextos que vive el artista investigador-creador, las sucesivas interpretaciones de las experiencias, los recuerdos, lo escuchado, lo leído o lo visto, en traducción y posicionamiento de nuevas versiones, renovadas metáforas o incómodas preguntas a la historia y al presente. Investigar en el campo de las artes con una perspectiva arqueológica implica la reconstrucción de hechos, que convierten a la experiencia creativa en una construcción de montajes, que por un lado funcionan como elementos de catarsis en la apropiación de las memorias trágicas para transformarlas en experiencias sociales que adviertan de la no repetición de eventos similares; y por otro, permiten la reconfiguración histórica con miras a la diversificación de los relatos, y en esta vía, la posibilidad de la reescritura. Resaltar la característica investigativa del arte pone el acento en el rigor que precede a la realización de la obra. La fotografía, la pintura, el audiovisual, el objeto-memoria o el espacio son elementos plásticos con un halo de espectacularidad, de producto finalizado, pero nada más lejos de la pretensión del artista investigador, ya que la obra, en este sentido, es una pregunta abierta a la interpretación.



No cabe duda de que es el espectador quien completa la obra, y en esa medida, el diálogo entre el artista investigador-creador y quien observa es interminable. La obra de arte al poseer la realidad y la ficción como elementos constitutivos es en sí misma un nuevo archivo sobre los hechos estudiados, un hablante que no cesa en su propósito de posicionar e invitar a la construcción, re-construcción histórica.

Referencias

- Acosta, S. P. (2021) Fantasmagoría: Imagen de la contradicción en un tiempo suspendido. *Tempo e Argumento*. Número especial. <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/21751803ne2021e0106/13549>. Acceso: 10/11/2022.
- Aguirre, C. (2006) *La Escuela de los Annales: Ayer, hoy, mañana*. Protohistoria Ediciones.
- Arias, J. C. (2010) La investigación en artes: El problema de la escritura y el “método”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 5(2), 5-8. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae5-2.iape>. Acceso: 10/11/2022.
- Bal, M. (2014) *De lo que no podemos hablar: El arte político de Doris Salcedo*. Universidad Nacional de Colombia.
- Barcia, R. (2010). *Sinónimos castellanos*. Universidad del Rosario.
- Burke, P. (2001) *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica.
- Burke, P. (2004) *Testemunho ocular, história e imagem*. Editora da universidade do sagrado coração.
- Chartier, R. (1992) *El mundo como representación: Estudios sobre historia cultural*. Gedisa.
- Derrida, J. (1986) *De la gramatología*. Siglo Veintiuno Editores.
- Didi-Huberman, G. (2017a). *Quando as imagens tomam posição: O olho da história*. UFMG.
- Didi-Huberman, G. (2017b). *Pueblos en lágrimas pueblas en armas: El ojo de la historia* 6. Shangrila.
- Dirección de Patrimonio Cultural. Vicerrectoría de sede Bogotá (2018). *El testigo: Memorias del conflicto armado colombiano en el lente y la voz de Jesús Abad Colorado*. Universidad Nacional de Colombia. http://patrimoniocultural.bogota.unal.edu.co/fileadmin/user_upload/pdf/comunicado-el-testigo.pdf.
- Edwards, E. (2012) *The camera as historian: Amateur photographers and historical imagination, 1885-1918*. Duke University Press.
- Fernández Arias, J. (2016). *E-Memoria. Una microhistoria sobre la construcción del sujeto en las redes sociales* [ponencia]. II Foro internacional de Estudios Visuales, UAMEX. https://www.researchgate.net/publication/310515063_E-Memoria_Una_microhistoria_sobre_la_construccion_del_sujeto_en_las_redes_sociales.
- Foucault, M. (2014) *Subjectivité et vérité : Cours au Collège de France. 1980-1981. f.* Ewald y A. Fontana (Dirs.). F. Gros (Ed.). EHESS-Gallimard-Seuil.

- Frage, A. (1991) *La atracción del archivo*. Intitució Valenciana d'estudis i investigació.
- Foster, H. (1991) *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*. Akal.
- Mélich, J. (1998) *Antropología simbólica y acción educativa*. Paidós.
- Moreno, J. (1961). *Espinosa y su retrato de Bolívar*. https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/6236/6452.
- Ricoeur, P. (1995) *Tiempo y narración III: El tiempo narrado*. Siglo XXI.
- Rodríguez, A. (2015) *Foucault, lo real, la filosofía*. Praxis Filosófica Nueva Serie, 40, 207-228.
- Rojas, A. M. (2020) *María Rojas Arias* [sitio web]. <https://www.mariarojasarias.com/index.html>.
- White, H. (1992). *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica.
- White, H. (2010) Historiografía e historiofotía. En *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Prometeo Libros.

Fecha de recepción: 23 de agosto de 2022

Fecha de aprobación: 28 de octubre de 2022

Para citar este artículo

García-Martínez, O. A. (2023). El montaje: entre la realidad y la ficción. La investigación-creación y la memoria en algunas obras del arte colombiano. (*pensamiento*), (*palabra*)... Y obra, (29), 143-162. <https://doi.org/10.17227/ppo.num29-18557>