

FOTOGRAFÍA, VIOLENCIA POLÍTICA Y FORMACIÓN DE LA MIRADA

Dixon Vladimir Olaya Gualteros
Tesis doctoral

Director: Dr. MARTHA CECILIA HERRERA

Facultad de Educación
Doctorado en educación
Universidad Pedagógica Nacional

DOCTORADO INTERINSTITUCIONAL EN EDUCACIÓN

Bogotá D.C., mayo de 2024

AGRADECIMIENTOS

A la vida, por permitirme un tiempo para pensar.

A mi familia y a mis hijos, por animarme a continuar,
por esperarme y confiar.

A mi esposa, por creer en mí, más de lo que yo creo en mí.

A mis amigos y maestros por interpelarme, por cuestionar, por el noble hecho de escuchar.

A Martha C Herrera, por la infinita paciencia, por su sabiduría, sus enseñanzas, su vida,
su estar, su amistad.

A Erika Diettes, a Juan Manuel Echavarría y a Jesús Abad Colorado
por construir lugares para ver, para recordar, para comprender y también para llorar.

TABLA DE CONTENIDOS

1	INTRODUCCIÓN	9
1.1	LO METODOLÓGICO	14
2	LA FORMACION DE LA MIRADA	24
2.1	FORMACIÓN DE LA MIRADA COMO PARTE DE LOS ESTUDIOS DE LA PEDAGOGÍA	24
2.2	FORMACIÓN DE LA MIRADA Y SUBJETIVIDAD	28
2.3	LA IMAGEN, LA FOTOGRAFÍA COMO POSIBILIDAD FORMATIVA	40
2.3.1	FOTOGRAFÍA, MEMORIA E INTERPELACIÓN	41
2.4	LOS TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN ACERCA DE LA IMAGEN Y LA VIOLENCIA	57
2.4.1	EN AMÉRICA LATINA	57
2.4.2	LA FOTOGRAFÍA Y LOS DESAPARECIDOS, ALGUNOS APUNTES SOBRE ARGENTINA	58
2.4.3	MEMORIA Y FOTOGRAFÍA: PERÚ, CHILE Y ARGENTINA	66
2.4.4	IMÁGENES Y REPRESENTACIÓN: MÉXICO Y ARGENTINA	74
2.5	<i>LOS ESTUDIOS SOBRE LA IMAGEN, LA FOTOGRAFÍA Y LA VIOLENCIA EN COLOMBIA</i>	78
2.5.1	LA CONCEPCIÓN SOBRE LO FOTOGRÁFICO	82
2.5.2	LA REPRESENTACIÓN EN LAS FOTOGRAFÍAS DE LA VIOLENCIA EN COLOMBIA	86
2.5.3	IMAGEN, FOTOGRAFÍA Y MEMORIA	94
2.5.4	IMAGEN COMO TESTIMONIO Y EXPERIENCIA	96

2.5.5	LO POLÍTICO DE LAS FOTOGRAFÍAS DE LA VIOLENCIA	99
2.5.6	ACERCA DE LOS FOTÓGRAFOS Y LA MIRADA	101
2.5.7	LAS IMÁGENES Y SU RELACIÓN CON LA FORMACIÓN	106
2.5.7.1	Cuando la imagen forma al sujeto	107
2.5.7.2	Imagen, formación, experiencia y didáctica	109
2.5.8	LO QUE NOS DEJAN LOS ESTUDIOS SOBRE LA IMAGEN Y LA FOTOGRAFÍA	111

3 LOS FOTÓGRAFOS Y LOS TRABAJOS FOTOGRÁFICOS SOBRE LA VIOLENCIA Y EL CONFLICTO ARMADO EN COLOMBIA: LA DEVELACIÓN DE UN TIPO DE VISUALIDAD

3.1	LA CONSTRUCCIÓN DE UNA MIRADA AL YO COMO UNA FORMA DE CONOCIMIENTO.	116
3.2	LOS FOTÓGRAFOS EN COLOMBIA	132
3.2.1	ALBEIRO LOPERA	132
3.2.2	ÁLVARO CARDONA	135
3.2.3	CARLOS VILLALÓN	139
3.2.4	FEDERICO RÍOS	140
3.2.5	FELIPE ABONDANO	142
3.2.6	JORGE PANCIOAGA	144
3.2.7	JUAN ARREDONDO	146
3.2.8	NATALIA BOTERO	149
3.2.9	STEPHEN FERRY	152
3.3	MIRADAS COMO FOTÓGRAFOS	154

4 TRES FOTÓGRAFOS Y TRES TRAYECTORIAS DE FORMACIÓN DE LA MIRADA: ERIKA DIETTES, JUAN MANUEL ECHAVARRÍA Y JESÚS ABAD COLORADO

4.1	ERIKA DIETTES: LA BÚSQUEDA DE LA IMAGEN DEL DUELO, DEL LUTO.	159
4.1.1	VOLVIENDO SOBRE SÍ	159
4.1.2	LA MIRADA DE LOS OTROS Y LA CONSTRUCCIÓN DEL VER	169
4.1.3	LAS OBRAS, LOS TRABAJOS ESTÉTICOS DE ERIKA DIETTES	177
I.	SILENCIOS	178
4.1.4	RÍO ABAJO	184
4.1.5	SUDARIOS	190
II.	A PUNTA DE SANGRE	194
4.1.6	RELICARIOS	196
4.1.7	LOS ESPACIOS DE LAS OBRAS, LOS LUGARES DEL ESTAR Y LAS FORMAS DEL TRANSITAR	199
4.2	JUAN MANUEL ECHAVARRÍA: MEMORIA, METÁFORAS E IMÁGENES DE LOS OTROS	209
4.2.1	LA OBRA: LA CONSTRUCCIÓN DE UN TIPO DE VISUALIDAD DE LA MEMORIA	219
4.2.2	LOS ESPACIOS DE EXHIBICIÓN, LA EXPOSICIÓN DE UNA FORMA DE VER	245
4.3	JESÚS ABAD COLORADO: RELATOS FOTOGRÁFICOS	251
4.3.1	CUANDO LA SOLA VIDA TE ENSEÑA: EXPERIENCIA Y CONFIGURACIÓN ÉTICA DE UNA MIRADA	252
4.3.2	LAS OBRAS DE JESÚS ABAD COLORADO: LA FOTOGRAFÍA COMO TESTIMONIO, LA FOTOGRAFÍA COMO VIAJE	277
4.3.3	IMÁGENES HECHAS DE LENGUAJES, IMÁGENES DE LA REFLEXIÓN	278
4.3.4	ORDENAR LA MIRADA, CONSTRUIR UNA PERSPECTIVA DEL PASADO VIOLENTO	285
5	<u>CONCLUSIONES: LA FORMACIÓN DE LA MIRADA, VISUALIDAD, SUBJETIVIDAD Y EXPERIENCIA</u>	315
5.1	FORMACIÓN, EXPERIENCIA Y SUBJETIVIDAD	315
5.2	SOBRE EL CONOCIMIENTO Y LA CONFIGURACIÓN DE LA MIRADA	319

5.3	LOS OTROS EN LA FORMACIÓN	325
5.4	LAS OBRAS	327
6	REFERENCIAS	333

Tabla de figuras

Figura 1.	71
Figura 2.	134
Figura 3.	137
Figura 4.	141
Figura 5.	145
Figura 6.	148
Figura 7.	172
Figura 8.	179
Figura 9.	180
Figura 10.	183
Figura 11.	185
Figura 12.	187
Figura 13.	189
Figura 14.	191
Figura 15.	193
Figura 16.	195
Figura 17.	197
Figura 18.	198
Figura 19.	220
Figura 20.	221
Figura 21.	222
Figura 22.	222
Figura 23.	224
Figura 24.	224
Figura 25.	227
Figura 26.	237
Figura 27.	238
Figura 28.	263
Figura 29.	264
Figura 30.	264
Figura 31.	272
Figura 32.	274
Figura 33.	280
Figura 34.	280
Figura 35.	281
Figura 36.	283
Figura 37.	287
Figura 38.	288
Figura 39.	288
Figura 40.	289
Figura 41.	290
Figura 42.	291
Figura 43.	292
Figura 44.	293

Figura 45	294
Figura 46	295
Figura 47	296
Figura 48	297
Figura 49	298
Figura 50	299
Figura 51	301
Figura 52	302
Figura 53	302
Figura 54	304
Figura 55	305
Figura 56	306
Figura 57	307
Figura 58	308

1 INTRODUCCIÓN

La imagen es un espacio de lucha
G. Didi-Huberman

El pasado, el ya no ser, trabaja apasionadamente en las cosas.
Sigrid Weigel

El campo de la investigación en educación viene desarrollando desde hace varias décadas esfuerzos significativos por comprender las condiciones de emergencia e influencia del orden político, cultural y económico en los ámbitos educativos colombianos. La sociología, la antropología, la historia, incluso la filosofía, han procurado el estudio de estas influencias en la escuela, con especial atención en lo referido a las implicaciones del fenómeno de la violencia en Colombia, a propósito de la reflexión en torno a las configuraciones de la subjetividad en el marco del conflicto interno armado y de otras manifestaciones de violencia política más amplias.

Durante más de dos décadas, las investigaciones han centrado la atención en la identificación y caracterización del fenómeno y su relación con la producción de dispositivos de enunciación vinculados a la construcción de identidades locales y regionales, entre otras. Los impactos de estos dispositivos en la validación de las prácticas de violencia como mecanismos del poder han permeado gran parte de los escenarios de socialización, lo que sugiere que aún hoy tengan vigencia las preguntas acerca de relación entre violencia y formación de subjetividades.

Elsa Blair, Martha Cecilia Herrera y Carol Pertuz, entre muchos otros, conscientes de la endémica situación del país, analizan los contextos, los usos y las estrategias en el presente, pasado y futuro de la violencia en Colombia, demostrando, a través de la narrativa y el testimonio de las víctimas, las implicaciones de dicho fenómeno en la formación de las subjetividades. En esta perspectiva, se realizó el trabajo denominado "Memoria y formación: configuraciones de la subjetividad en ecologías violentas" (Herrera, Crisancho, Ortega, & Olaya, 2013) inscrito en el Programa de Formación e investigación, configuraciones de subjetividades y Constitución de memorias sobre la violencia política en América Latina, dentro del cual se inscribe la presente tesis doctoral.

Pese a estos esfuerzos, uno de los escenarios menos explorados tiene que ver con la manera en la que construimos, como diría Deleuze (1986), aludiendo a la fotografía, unas imágenes fijas de la violencia. Espacios que dicen del modo en que configuramos significados sociales, al tiempo que inciden en la forma en la que planteamos unos modos de ser, pensar, sentir, actuar y narrarnos frente a fenómenos como el conflicto armado y la violencia política en nuestro país. Desde esta perspectiva, cuando nos referimos a la imagen, en tanto construcción física, se hace referencia al modo en que se constituye la mirada, a la forma como una sociedad construye unos modos de significar la sociedad; en otras palabras, a la manera como se construyen significaciones que se expresan en elaboraciones visuales que dicen a través de formas simbólicas y estéticas. A partir de lo expresado, este estudio trata de comprender la manera en que una sociedad constituye los modos de ver y de elaborar imágenes de la violencia política y que se expresa, desde nuestro abordaje particular, en una serie de construcciones visuales.

El anterior posicionamiento tiene que ver con la comprensión, según la cual, lo que vemos no es natural, sino que corresponde a unas condiciones sociales, culturales e históricas particulares. En este sentido, vemos y construimos imágenes en relación con unos campos particulares de sentidos y de saber. De hecho, podríamos decir que nuestros ojos ven aquello que se les ha enseñado a mirar, aunque dichas miradas se vean resignificadas por nuestros posicionamientos en el mundo, por nuestras experiencias y el escenario de relaciones en el cual nos encontramos inmersos.

Ahora bien, analizar los modos en que son constituidas unas formas del ver la violencia política está relacionado con entender cómo dicho fenómeno no solo es un problema de la invasión al otro, de su negación o alteración, sino que, junto con ello, la violencia política se encuentra atada a la transformación y recomposición de los significados sociales, de las formas en que entendemos unos modos de relación, y ello significa la constitución de una serie de sentidos por los cuales los individuos dinamizan sus prácticas sociales y constituyen unas memorias en relación con el conflicto. En este orden de ideas, el análisis a la formación de la mirada y su concreción en imágenes fotográficas, en tanto resultado de procesos de formación del sujeto, implica un ejercicio comprensivo acerca de las maneras en que diversas luchas ideológicas, políticas, culturales, económicas y por el territorio, cobran un nivel de concreción simbólica en los sujetos y las colectividades, las cuales se ponen en juego en la esfera pública y tienen, al mismo tiempo, un fuerte grado de interpelación en la vida privada y en los marcos por los cuales los individuos constituyen representaciones, respuestas y actitudes en la vida cotidiana y en sus actuaciones en la esfera pública.

Así, podemos decir que dicha inquietud, la de la formación de la mirada, se encontraría al interior del campo de la pedagogía, si, por una parte, comprendemos qué es la formación y la educación, objeto de estudio de esta, y, por otra, como lo proponen Runge Peña y Garcés Gómez (2011), acorde a la tradición alemana, entendemos que la formación tendría que ver con un proceso de devenir y autorrealización constante. La formación, desde esta perspectiva, tiene relación con una serie de procesos de transformación del sujeto a partir de su propia reflexividad, lo que no significa desconocer la participación del mundo exterior.

En este marco comprensivo se hace importante referir la emergencia, para la última década del siglo XX y la primera del siglo XXI, de una gran cantidad de trabajos fotográficos provenientes del campo estético y la reportaría gráfica que nos dicen de las formas en que diversos sujetos ven y comprenden el mundo social en los cuales están inmersos, pero, a su vez, también nos hablan de formas de participación en lo social en medio de ecologías violentas. En otras palabras, evidencian las maneras en que los sujetos constituyen modos del ver, se expresan en relación con la experiencia vivida, reconducen y constituyen espacios de visibilidad de los mismos conflictos a partir de la evidencia de una manera de comprenderlo atada, en muchos casos, a intereses sociales, políticos y económicos, pero también a la posibilidad de incitar miradas acerca del conflicto. En este sentido, dichas imágenes recomponen y constituyen significaciones en relación con la violencia, configuran, al tiempo, modos de verla e intentan exhortar en lo que se refiere a acciones y sentidos frente a los significados y memorias de la violencia; es decir, se convierten en espacios de subjetivación, si comprendemos que las imágenes no solo representan sino que dicen de procesos de formación de los sujetos y, a la vez, instalan modos de relación del mundo social que coadyuvan a configurar sentidos, lógicas y posiciones ante el mundo y sus fenómenos. Se convierten\ las fotografías, en acontecimientos que proponen modos de relación en los que se instituyen lugares del poder, de lo social, de lo comunitario, estableciendo formas de cultura política, si por este concepto comprendemos la serie de matrices de sentido, de comprensión común, que pueden orientar los contextos de experiencia de los sujetos, así como las descripciones, interpretaciones, explicaciones y justificaciones que estos pueden dar de sus acciones en órdenes sociales específicos (Cefaï, 1997).

En este contexto, se hacen importantes los trabajos de varios fotógrafos que se han preocupado por atrapar y dejar para la memoria del conflicto imágenes, al tiempo que construir miradas de la violencia política en nuestro país desde diversas perspectivas e intencionalidades. Las imágenes conseguidas por estos fotógrafos de la violencia política han circulado en importantes periódicos y semanarios del país, medios de comunicación internacionales, festivales y bienales. Sumado a ello, muchos de los trabajos fotográficos en

torno al tema de la violencia política han sido financiados por organismos nacionales e internacionales como ACNUR, Don Bosco Vocational Center-Camboya, la Presidencia de la República de Colombia e instituciones universitarias, entre otras, lo que desvela, por una parte, que las fotografías que transitan en diarios, periódicos, TV, semanarios y exposiciones, en muchas de las ocasiones están enmarcadas en el campo del arte y la reportería gráfica y que, en esta perspectiva, la construcción de la mirada está incidida por dichos campos. En tal orden de ideas, las construcciones gráficas y para la memoria de la violencia política no son ajenas a discursos y visibilidades institucionales, los cuales tienen unos intereses particulares sobre los mismos eventos que quieren y necesitan ser legitimados, pero al tiempo, se disputan una serie de órdenes discursivos en lo social.

Sumado a lo expuesto, la mirada fotográfica también dice de las características de los sujetos y los modos en que han sido incididos, formados a través de sus trayectorias de vida. Transversal a ello, la circulación de sus fotografías, su puesta en lo público a través de medios como periódicos, páginas de internet, publicación en libros, informes de investigación y en exposiciones o como parte de campañas sociales agenciadas por diversas instituciones, se convierte en espacios “de formación” de una memoria e historia del conflicto armado y la violencia política del país, y de constitución de sentidos en torno a los mismos eventos. Este complejo entramado discursivo dice de una formación de la mirada, pero, al tiempo, nos desvela las maneras en que se quiere incidir en la construcción de un significado social del conflicto. Por lo anterior, la presente investigación se pregunta por cómo una serie de trabajos fotográficos constituyen significados visuales de la violencia política que posibilitan la construcción de un tipo de mirada. Esto, a través del estudio del trabajo fotográfico y de los procesos de formación de algunos fotógrafos, así como de sus relaciones con la manera en que una época constituye una mirada, un saber frente al conflicto, preguntándonos, al tiempo, por el modo en que la imagen educa, interpela, constituye sentidos y se configura en espacios y mecanismos de subjetivación.

Una indagación como la enunciada cobra importancia si comprendemos que hoy muchas de nuestras significaciones y aprehensiones acerca de la realidad no solo pasan por la escritura o la razón positiva, sino por las tramas de sentido que se instalan en los complejos simbólicos, las cuales se expresan no solo a través de novedosas formas comunicativas, sino además de modos de lectura y de relaciones que dicen de las maneras en que los individuos están configurándose como sujetos y constituyen complejos relacionales, comunitarios, en muchos casos desterritorializados y nómadas. Así, pensar la fotografía y, en este caso

particular, la manera en que se constituye la mirada abre una puerta a la comprensión de la imagen, en tanto resultado de procesos de formación que se develan en complejos simbólicos.

En últimas, la tesis estuvo guiada por interrogantes alrededor de asuntos como: ¿qué tipo de significaciones de la violencia política se han configurado a través de diversos trabajos fotográficos y cómo ellos devienen de los procesos de formación de la mirada de distintos fotógrafos de la violencia?

Es claro que las preguntas antes planteadas son de una gran complejidad y su abordaje solicita procesos de investigación de largo aliento, no obstante, sus respuestas pueden coadyuvar a entender la forma en que en países como Colombia se está constituyendo una compleja trama cultural y política que dice de las maneras en que emergen subjetividades y, a la par con ello, una serie de procesos de formación y educación.

Por lo anterior, la investigación buscó comprender los procesos de formación de la mirada y el trabajo visual de los fotógrafos en Colombia, enfocándose de manera particular en 3 de ellos, observando sus procesos de formación a través del trasegar de su trayectoria biográfica para desvelar aspectos relacionados con la configuración de sus miradas sobre la violencia política, y cómo ellas coadyuvar a construir una memoria del conflicto, que, a su vez, propone significados sociales, en sus trabajos fotográficos. Para ello, el trabajo se planteó identificar la relación entre discursos, visibilidades y configuración de miradas a la violencia política. El trabajo también indagó e identificó los sentidos y estructuras discursivas de la fotografía de la violencia política de los tres fotógrafos seleccionados para el estudio como expresión de formas del ver. Cumplir el objetivo general del trabajo implicó, al mismo tiempo, reconocer las características de los espacios de exhibición y su relación con las obras. Lo anterior, en el entendido de que dichos lugares colaboran en la constitución de los sentidos de los trabajos visuales y la configuración de un tipo de mirada a la violencia. Sumado a lo anterior, comprender los procesos de formación de la mirada de los creadores visuales elegidos para este trabajo implicó identificar las rutas y trayectos formativos de los sujetos, esto es, sus recorridos vitales y los modos en que se fueron dando sus obras.

Emprender un trabajo que quiere comprender los modos como se forma la mirada expresada en imágenes y, a su vez, entender las formas en que ellas, las imágenes, inciden, educan e interpelan sentidos y memorias con relación al conflicto armado y la violencia política en Colombia, puede ser justificado por lo menos desde dos aristas:

1. En Colombia se han emprendido trabajos que intentan estudiar las relaciones entre educación y comunicación. Dichas elaboraciones han ampliado la mirada a los procesos educativos por fuera de la institución escolar, sin embargo, trabajos que estudien la relación entre la formación de la mirada, la fotografía y el conflicto armado son muy escasos. En este sentido, los propósitos y resultados de esta tesis esperan contribuir a ampliar, por un lado, el conocimiento en relación con el campo vinculante educación / comunicación, y por otro, ayudar a desvelar los modos en que constituimos sentidos sobre los fenómenos de violencia en nuestro país.

2. La incidencia de los medios de comunicación en nuestras ecologías sociales no puede ser vista solo como procesos de desarrollo de las sociedades. Su análisis debe estar ligado a las maneras en que construimos significados sociales, nos hacemos en lo social, y constituimos subjetividades. Así, pensar las relaciones entre imagen y formación coadyuva a entender el fuerte entramado en que viven nuestras sociedades y a su vez, sugiere comprensiones que pueden desvelar las maneras como los medios de comunicación, las discursividades, sus visibilidades y las dinámicas y trayectorias de vida de los sujetos se hibridan produciendo complejos procesos de formación y subjetivación.

1.1 Lo metodológico

El trabajo de investigación realizado tiene su fundamento en diferentes lugares y cuestionamientos. Uno de ellos en relación con la presencia del fenómeno de la violencia política, en otras palabras, mi vida y mi nacimiento, que se dieron en medio de ello, de hecho, algunos de mis familiares fueron desplazados por la violencia. Mi abuelo tuvo que abandonar tierras en el Valle del Cauca y trasladarse hacia la ciudad de Cali. Yo emigré a Bogotá escapando de la difícil situación vivida en las calles de la capital del Valle. En este sentido, el problema de la violencia no era un fenómeno aislado de la cotidianidad, no estaba por fuera de la forma en que construí unas relaciones sociales y unos lazos familiares. Hoy lo tengo claro, no tanto en mi época juvenil, pues los sucesos dados en las calles de Cali, en ese momento, desde la comprensión de mi familia, tenían que ver mucho más con enfrentamientos entre personas que de alguna manera se habían extraviado del buen camino. Con la distancia de los años, me pregunto qué era lo que no nos permitía ver la relación de unas situaciones cercanas, que nos afectaban, con una situación macro, por qué pensábamos que aquello que se decía en la televisión y nos mostraban los diarios acerca de las muertes violentas, las disputas por el poder, los negocios del narcotráfico, parecía que se distanciaba de los modos en que entendíamos nuestras vidas cotidianas o, si se hacía alusión a ello o se declaraba algún efecto sobre nosotros, la respuesta parecía alejarnos y nos colocaba a muchas millas de lo sucedido, en términos de una comprensión más amplia. En últimas, ¿cómo aquello que sucedía, que circulaba por los medios, nos colocaba distantes,

estupefactos o con miedo, o de hecho ayudaba a configurar una serie de prácticas, ante la madeja de relaciones en las que estábamos sumergidos?

La pequeña reflexión con la que he iniciado este apartado tiene que ver con una pregunta fundamental para la investigación y es la relacionada con los modos en los que percibimos y construimos una serie de relaciones con fenómenos sociales como los de la violencia: ¿qué es lo que nos permite ver, sentir y construir una serie de prácticas sociales en relación con diversos fenómenos sociales? Y a su vez ¿cómo aquello que vemos, en diferentes espacios de socialización y formación, permea los modos de comprensión y actuación en lo social?

Si bien las preguntas planteadas son amplias, nos colocan ante fenómenos culturales, pero a su vez tienen relación con las dinámicas de lo político, lo social y lo formativo. Cuando hablamos de nuestras formas de percibir, de emprender prácticas sociales, e incluso de las maneras en que conformamos socius, tenemos que plantear que estamos centrando la mirada en las formas en que los sujetos se constituyen al interior de relaciones en las que están imbricados, y las que a su vez corresponden a espacios -tiempos situados que tienen tras de sí dinámicas históricas evidenciadas en el presente, pero que a su vez coadyuvan en la configuración de proyectos.

Desde esta perspectiva, pensar las maneras en que se configura la mirada, se edifican unas imágenes fotográficas de la violencia política en nuestro país, alude a analizar las relaciones que los individuos fotógrafos plantean con otros sujetos, instituciones, circunstancias y enunciados. Esto es, comprender la naturaleza y especificidad del lenguaje visual y sus relaciones sociales con instituciones y otros sujetos, al tiempo que con los trayectos de los sujetos mismos.

Así, el lenguaje visual, en tanto concreción de la mirada y práctica social, dice de procesos de los sujetos en el mundo y del establecimiento de unas correlaciones con el mismo y con la contingencia de unos significados que, si bien pueden decir en relación con una serie de marcos y dinámicas sociales, al tiempo pueden responder a ellas, a lo constituido. En este sentido, comprendemos que la configuración de lo visual corresponde al potencial que tienen los sujetos de constituir, resignificar y ubicarse en situaciones. Esta postura nos ayuda a pensar que el comprender las dinámicas de los sujetos, sus procesos formativos, significa seguir sus trayectos y las lógicas que en dichas dinámicas se configuran.

Lo anterior no significa, desde la postura comprensiva que aquí se expresa, perder de vista los múltiples y heterogéneos procesos que se erigen en el mundo de lo social. En cambio, implica creer en la posibilidad

constructiva de los sujetos, pero al tiempo, reconocer sus significaciones como parte de las incidencias del mundo socialmente organizado en la conducta individual y colectiva. Esta manera de comprender al sujeto, sus procesos formativos, la configuración de la mirada, se aleja de aquellas perspectivas objetivantes en las que las estructuras supeditan a los sujetos. Se piensa, desde esta postura, en la posibilidad creativa de los individuos, en su capacidad de agenciamiento.

El sujeto es constituyente de relaciones, es creador de su mundo e implicado en el mismo. En otras palabras, se forma en las relaciones, pero al mismo tiempo las posibilita. En consecuencia, las relaciones no se encuentran en el interior de los sujetos, ellas se hacen posibles en el devenir, en la movilidad de los individuos, en sus trayectos y en las metáforas que se edifican en la misma experiencia.

Lo anterior hace pensar el análisis y la construcción metodológica sobre planos, entendidos no como estructuras, sino espacios relacionales en los que es posible ubicar agentes y agencias, discursos que configuran y reconfiguran los sujetos, los procesos formativos, y posibilitan diversas lógicas de sentido, que desde luego están sujetas a espacio-tiempos particulares y en las que se edifican unas articulaciones diferenciadas.

Ahora bien, esta comprensión de la configuración y la formación de la mirada pareciera servir, tan solo, para la observación de casos particulares, de narrativas individualizadas, no obstante, identificar posibles articulaciones, las virtuales configuraciones de relaciones y la observación de construcciones visuales, como los enunciados que las atraviesan y erigen, puede suponer, más que predicar sobre lo construido, la identificación de planos- espacios en los que se establecen cimentaciones del ver, del producir de una serie de comunidades, colectivos, sin que ello restrinja nuevas posibilidades o la creación o inclusión de otros planos, otros agentes y agencias.

En este sentido, los sujetos y sus imágenes son vistos como resultado de procesos de formación, de su relación con unas experiencias y trayectorias que han sido incididas por lo social y por campos particulares con una serie de capitales simbólicos específicos. A su vez, se entiende que las fotografías son la concreción de una mirada y unos procesos de formación, siempre en interrelación con diferentes espacios. Por lo anterior, planteamos entre los sujetos y la imagen una relación polidireccional.

En acuerdo con lo planteado, se concibe la construcción de lo social y de los sujetos en términos de una ontología relacional, en la que los individuos tienen posibilidad de agencia, pero a la vez son interpelados por los espacios en los cuales están inmersos. Desde esta perspectiva, la comprensión de dichos procesos es

posible en la identificación y análisis de las relaciones que establecen los individuos, en las dinámicas que agencian, en los procesos creativos que han constituido y que dicen de diferentes formas de ser incididos, pero también de su posibilidad de actuación en diferentes situaciones tempo-espaciales, en las cuales también es posible observar la presencia de los sentidos construidos en el trasegar histórico de los sujetos y que son de vital importancia en la configuración de las posiciones del sujeto en el mundo social.

Comprendido de esta forma, el trabajo no pretende construir una muestra representativa de los modos en que se construye un proceso de formación de la mirada. Tiene como intención entender una serie de experiencias significativas que nos posibiliten acercarnos a los modos en que los individuos se constituyen en lo social. En otras palabras, mucho más que intentar construir generalizaciones, pretendemos adentrarnos en lo singular de un fenómeno, en tanto que, como lo plantea Morín (Los Siete saberes necesarios para la educación del futuro, 1999) los individuos conocen y actúan según los paradigmas inscritos culturalmente en ellos, que dicen de experiencias diversas. Pensar de este modo significa, en la intención de comprender procesos particulares, reconocer la existencia de un multiverso (Maturana, 1995) y, a su vez, adentrarnos en la complejidad humana, sin la pretensión de una verdad única, sino el reconocimiento de las formas en que tejemos una serie de relaciones que constituimos y nos constituyen.

Ahora bien, en principio, esta perspectiva diría de una supuesta condición de profundidad en una sola situación. No obstante, como se pretende en este trabajo, el estudio de las trayectorias de tres sujetos que hacen parte del campo de la producción visual acerca de la violencia política busca, específicamente, adentrarse en la dimensión de la existencia y la experiencia en pro de interpretar las formas en que las trayectorias vitales, las relaciones con las condiciones sociales, coadyuvan a construir procesos de formación que pueden ser relacionados. Sin embargo, ello no significa la enunciación de generalidades, sino de la observación de la forma en que lo social se imbrica en lo particular de diferentes modos, lo que no excluye la apreciación de elementos recurrentes en pro de una construcción analítica y la constitución de proposiciones teóricas para ofrecer comprensiones de lo estudiado.

De acuerdo con lo expuesto, para las intencionalidades de este trabajo consideramos conveniente el acercamiento a la experiencia y a los trayectos formativos de los fotógrafos a través de la entrevista a profundidad (lo anterior complementado con el análisis de otros elementos tales como el estudio de la producción fotográfica y los espacios formación y las discursividades, que explicaremos en líneas posteriores), entendida como un proceso comunicativo que busca adentrarse en la biografía de los sujetos y en el que se desvelan las representaciones asociadas a los acontecimientos vividos, a la experiencia vivida,

pero que al tiempo es conducido en pro de una interpretación significativa de la experiencia del entrevistado (Alonso, 1999) que desvela el tono del yo (Arfuch, 2007) permitiendo, además, la puesta en escena de la subjetividad, presentando la posición del sujeto en la sociedad y “posibilitando recorrer, en su vaivén dialógico, todas las modulaciones de lo vivencial...y en las que es posible encontrar el espesor de lo social” (Arfuch, 2007, pág. 59) y a la vez la singularidad.

Dicha forma de acercarnos al otro, a través de la pregunta construida, pero también en la idea del seguimiento del otro, de las publicaciones o entrevistas que se le han hecho, o los diferentes documentos que se han publicado sobre los fotógrafos seleccionados, dice de una construcción que busca provocar, ejercicios de reflexividad e ir e identificar a los lugares la memoria y la explicación como elementos que ayudan a desvelar y a reconstruir lo acontecido. En este sentido, el entrevistador puede jugar el rol de aquel que ayuda a rememorar y, al tiempo, construir una serie de extrañamientos del sujeto entrevistado frente a sus propias experiencias. Esto no le quita la voz al otro, ni tampoco la oscurece. En el desvelamiento de los trayectos biográficos, quien interpela ayuda a revelar elementos que de otra manera no podrían emerger, hacerse visibles, pues la memoria no se encuentra estática en algún lugar, ella es una dación de sentido, siempre desde el momento presente (Ricoeur, 2000). Es un tipo de organización de lo experienciado en la que emerge la identidad y la urdimbre de la vida misma, pero que se despliega en lo intersubjetivo y en diversos espacios de interpelación.

La entrevista en profundidad, así pensada, conlleva tanto un ejercicio de reflexividad por parte del entrevistado, como del entrevistador. Ella exige, de este último, una mirada al campo sobre el cual se da la entrevista y se estructura (Bourdieu & Wacquant, J.D., 1995). Su revisión, el análisis mismo de las condiciones de constitución dialógica, no debe perder de vista que de ella deviene un discurso compuesto, así como multidimensional, en el que siempre es posible dirigirse por caminos imprevistos. Solo a través de la continua observación y reflexión es posible no terminar pensando que el ejercicio investigativo es tan solo apertura a la voz del otro. Es siempre la acción reflexiva la que permitirá mantener con claridad que los hechos, las experiencias, deben ser interrogadas y que la experiencia del otro es el lugar de entrada a la comprensión del fenómeno estudiado (Bourdieu, Chamboredon, & Passeron, 2002).

Con base en lo anterior, para este estudio se han escogido a los fotógrafos colombianos Jesús Abad Colorado, Juan Manuel Echavarría y Erika Diettes. Ellos expresan en sus construcciones fotográficas una preocupación por la violencia política. La trayectoria fotográfica de Jesús Abad Colorado ha sido reconocida de tal manera que fue nombrado fotógrafo de la violencia en Colombia, al tiempo que fue designado como

el fotógrafo oficial del Grupo de Memoria Histórica, cuya tarea es recoger las memorias del conflicto armado en nuestro país. De hecho, podríamos decir que sus fotografías no solo evidencian una conceptualización de la violencia en nuestro país, sino que hacen parte, de forma novedosa, de la construcción de una narrativa de la historia del tiempo presente.

Sus imágenes han transitado por los museos más importantes de Colombia; sus obras han participado en bienales internacionales y han ganado, en tres ocasiones, el premio Simón Bolívar al periodismo. Sus trabajos han sido expuestos en lugares como el Parlamento Suizo y la sede de las Naciones Unidas en Ginebra, Suiza. También fue premiado en los Estados Unidos con el Premio Internacional de Libertad de Prensa del Comité para la Protección de los Periodistas (CPJ), pero quizás, lo más importante de su trabajo es que en sus fotografías hay una intencionalidad expresa de evidenciar la configuración del sujeto víctima por fuera del desarraigo o la agonía, negándose a la aparición del victimario en sus imágenes, independiente del vector ideológico del que provenga. Sumado a ello, su larga trayectoria, como su experiencia vital de la violencia en nuestro país, nos dicen de una mirada singular que no obstante vehiculiza una forma de acercarnos a la comprensión de nuestro pasado reciente. En este sentido, acercarnos al estudio de sus procesos de formación dice del tratar de comprender una manera particular de formación de la mirada en la que se hibridan de forma abigarrada la experiencia de la violencia, la construcción periodística, y al tiempo, edificaciones éticas y políticas que tienen que ver con su posición como sujeto y sus trayectos en la producción visual y encuentro con las vivencias de los otros en medio de nuestras ecologías violentas.

Juan Manuel Echavarría es un productor de imágenes y piezas audiovisuales acerca de la violencia política en nuestro país. Su elección, para este estudio, deviene tanto de la importancia de su trayectoria, como de la especial característica de sus producciones. Estas exponen lo que podríamos llamar una metaforización de la violencia en la que se evidencia la huella de hechos catastróficos y no el hecho. Mirada que se entiende, para este estudio, como singular y poco usual con respecto a las imágenes de distintos fotógrafos colombianos. Esto es, los trabajos de Echavarría coadyuvan a la constitución de una memoria de nuestros hechos traumáticos que se escapa de la referencia a situaciones de afectación a los cuerpos, sin embargo, trae a la presencia las huellas del dolor, sin ni siquiera congelar, en la mayoría de sus trabajos, un hecho escabroso y en muchos casos sin que aparezca la víctima. Esta forma de evidenciar la violencia nos dice de una construcción ética y política que creemos, sitúa al espectador en otro lugar para el ver y la formación de significados sociales, pero al tiempo constituye un espacio de lo visible que vira y fractura las tradicionales formas sensibles acerca de los acontecimientos violentos tan cara a muchos medios de comunicación.

Adicional a lo expuesto, la trayectoria formativa de este constructor de imágenes y de memorias, tiene como particularidad devenir de la literatura, lo que nos anuncia un punto divergente en relación con otros fotógrafos en los que el campo de la comunicación social ha sido de vital importancia para la construcción fotográfica. En este aspecto, su mirada, como lo ha expresado Echavarría en algunas entrevistas, no solo evita la captura de acontecimientos, sino que persigue la elaboración de un tipo de imágenes que pretenden contar, mucho más que atrapar instantes del pasado. Lo anterior nos dice de la construcción de imágenes que hibridan diferentes tipos de lenguaje y que, a su vez, nos plantean discusiones en torno a la representación y a modos de decir el dolor, al tiempo que las formas en que se narra lo acontecido. De esta forma, las imágenes de Echavarría permiten pensar en la formación de una mirada que va en contravía y subvierte una serie de regímenes escópicos de nuestro pasado reciente.

Un último trabajo que hemos decidido tener en cuenta para este estudio es el desarrollado por Erika Diettes. En ella encontramos una mirada que se edifica en una constatación e interacción con quienes han sido víctimas, resultado del compartir y tratar de construir con ellas sus memorias, así como el trayecto del duelo. En este sentido es posible decir que sus imágenes e instalaciones, desde la perspectiva de quien escribe, tienen la pretensión de edificar el lugar del dolor, la ausencia, el sufrimiento. Por lo anterior, su trabajo, su mirada, es el resultado de la co-presencia en el dolor, y quizás logra evidenciar la suspensión del puro padecimiento. Diferente a otros trabajos que buscan la dignificación de la víctima, que tratan de relatar el hecho en sus huellas, o el escándalo a través de la evidencia del cuerpo afectado, Diettes pretende hacernos imaginar, en distintos trabajos, lo inenarrable, el éxtasis del tiempo, lo que es un riesgo, pero también una necesidad.

Su ya larga trayectoria y la diversidad de sus complejas producciones la han llevado a diferentes lugares del mundo, así como a la exposición de sus obras en museos, libros, revistas, pero sus imágenes vuelven siempre al lugar en el que nacieron y en muchas ocasiones se convierten en parte de los rituales de duelo de las comunidades, así como en ejercicios de denuncia, de memoria y de petición de nunca más, lo que dice de un sentido ético, pero al tiempo, de la apropiación del trabajo visual, lo que no es común que se realice por parte de comunidades afectadas por la violencia. Estudiar su trabajo se hace importante, además, porque tenemos en el ámbito de la fotografía pocas elaboraciones reconocidas realizadas desde los ojos femeninos, lo que evidencia en nuestra actualidad la segregación, la exclusión o el aislamiento de las mujeres de diversos campos de lo social y cultural.

Ahora bien, para la comprensión de los procesos de formación de la mirada, además de la entrevista a profundidad en busca de las trayectorias de los sujetos, se ha decidido acercarse al análisis de la producción visual de los fotógrafos, pues es este lenguaje en el que se entretejen tanto los trayectos de los sujetos, como los múltiples espacios y discursos en los que se evidencia tanto una posición de sujeto como el ejercicio de constitución y reconfiguración de las relaciones de los individuos con el mundo social. En este sentido, podemos entender el ejercicio fotográfico como el lugar de la expresión de los modos de ver. Para ello, entonces, un primer nivel de análisis tiene que ver con la observación de los trabajos visuales a través de los trayectos de vida de los fotógrafos. En ellos se observa la estructura de las imágenes, las matrices de identificación que los componen, las relaciones entre los objetos que las edifican, en tanto ellas nos dicen, por un lado, del modo en que se dispone la discursividad, las formas en que se entrecruzan una serie de enunciados, sus significaciones en torno a la violencia y sus relaciones con marcos de sentido, esto es, con otras discursividades, pero por otro lado, la forma en que interpelan a los sujetos espectadores, el lugar en que colocan a un posible sujeto observador de la imagen y los diseños relacionales con lo visto, con la mirada expuesta en torno a fenómenos como el que la violencia pretende construir.

No obstante, este análisis se hace transversal a la comprensión de las trayectorias y procesos formativos de los sujetos fotógrafos. En otras palabras, el estudio observa la construcción fotográfica en relación con situaciones y momentos particulares.

Para ello, entonces, como ya se explicitó, se efectuaron entrevistas en profundidad a los sujetos elegidos, en algunos casos, y en otros, revisando la producción y las entrevistas realizadas a los fotógrafos por diferentes medios, intentando reconstruir los lugares de transformación, de virajes en los modos de ver y verse, así como los modos en los que confluyen en sus creaciones diversos discursos y momentos —hitos— que sugieran la configuración y explicación de la constitución de una serie de visibilidades. En consecuencia, se extrajo algunos de los elementos de la perspectiva de análisis del relato de Roland Barthes (1977). En este sentido, se observan en los relatos sobre los procesos formativos la forma en la que se estructura la trayectoria formativa y el modo en el que se constituye una secuencia, identificando momentos de apertura, sucesiones, quiebre y transformación en la vida de los sujetos. A su vez, se busca identificar aquellos elementos que sugieren una conversión en los modos de comprensión del sujeto y las formas del ver y del ver-se.

Para el análisis de los relatos se observan elementos indiciales. Estos, entendidos desde Barthes (1977) como aquellos factores, espacios, sujetos, colectivos, que nos permitan comprender los modos de ser y las características de los sujetos partícipes en la narrativa de los sujetos fotógrafos. A través de ello se busca conocer el tipo de relaciones entre sujetos y agentes que intervienen en la trayectoria formativa del sujeto fotógrafo. Los agentes comprendidos como aquellos actores-instituciones tales como medios de comunicación, museos u otros que, durante la trayectoria del sujeto fotógrafo, tienen un grado importante de actuación en la vida del creador visual. De esta forma, podremos identificar formas de relación y construcción de posibles modos de ser y actuar en el campo de la fotografía.

Siguiendo el análisis de la trayectoria formativa se identifican eventos que permitan vislumbrar la concreción de unos modos de visibilidad del sujeto fotógrafo. Esto es, acciones que se convierten en lugares de exposición y concreción de unas formas de visibilidad. En síntesis, el análisis de la trayectoria de vida se caracterizó por tres momentos: la estructura de la narración, los indicios; dedicado al análisis de aquellos elementos que nos permiten comprender las formas de ser del sujeto fotógrafo, las relaciones tanto con sujetos como con instituciones y las acciones o eventos sustanciales en los que se evidencian transformaciones de los sujetos.

Ahora bien, comprender los procesos de formación de la mirada ligada a la formación de subjetividad implica no solo analizar la trayectoria formativa del sujeto; sino también sugiere observar los discursos que rodean e interpelan la trayectoria formativa de los fotógrafos; los modos en que en ellos coadyuvaban a la construcción de un tipo de visibilidad. En este sentido, dos serían las prácticas discursivas y de visibilidad que se analizarían. La primera de ellas es el contexto de violencia política del momento histórico en que se dan los procesos de producción del sujeto fotógrafo. La segunda, los discursos con relación a la visualidad con los cuales estuvieron relacionados los fotógrafos durante su trayectoria de vida y producción estética.

El análisis planteado, como se ha descrito, pretende observar la manera en que se configuran unos modos de ver desde una lógica relacional y en el transcurso de los trayectos de formación de los sujetos fotógrafos. Lo anterior en pro de pensar la formación como el resultado de una serie de afectaciones de unos cuerpos, instituciones, discursividades exteriores, de las cuales no es fácil salir y desde las que los sujetos actúan, resignifican y toman una posición, la que además se transforma en el dándose mismo de la trayectoria de los sujetos y sus campos de relación y actuación. En este sentido, una mirada a los fotógrafos escogidos y los modos en que se van constituyendo unos planos de relaciones y creación de imágenes a lo largo de unos espacios y tiempos determinados, nos ayuda a comprender permanencias, rupturas, transformaciones y

lógicas de los procesos de formación de la mirada, al tiempo que permite entender el sentido de la imágenes de la violencia política, transversal a la comprensión de los modos de interpelación de las fotografías, pues se vislumbra que somos sujetos que son afectados, pero que también buscamos afectar, en tanto somos potencia.

De acuerdo con esta lógica, el trabajo de investigación aquí planteado se encuentra dividido en 5 capítulos. El primero de ellos es la introducción al documento, en el cual además se describen los elementos metodológicos del trabajo investigativo. El segundo capítulo tiene como función referir el lugar teórico y epistémico en el que se posiciona la investigación, pero, a su vez, ahonda en los trabajos que, en América Latina, incluida Colombia, se han acercado al objeto de investigación. Allí se procura comprender las relaciones entre formación, pedagogía y formación de la mirada. El tercer capítulo profundiza en el trabajo de algunos de los más importantes fotógrafos de la violencia en Colombia. El cuarto capítulo se hunde en los trayectos de vida, las producciones de los creadores visuales, lugares de circulación de las imágenes de los artistas visuales Erika Diettes, Juan Manuel Echavarría y Jesús Abad Colorado. Finalmente, en las conclusiones, se arriesga un modo de comprensión de la mirada a la violencia política y sus relaciones con la experiencia y los procesos de formación de la subjetividad. En esta perspectiva, este trabajo deja inquietudes sobre las relaciones que podemos plantear entre la configuración de la mirada, la constitución de las subjetividades, el lugar de la agencia de los sujetos y lo que comprendemos por los procesos de formación, en cuanto elemento complejo y que se puede leer como bisagra entre lo estructural y la agencia individual.

2 LA FORMACION DE LA MIRADA

2.1 Formación de la mirada como parte de los estudios de la pedagogía

Si, como lo hemos planteado en párrafos anteriores, nuestro estudio tiene su centro en el análisis de los procesos de formación de la mirada de un sujeto fotógrafo, y al tiempo la manera cómo ciertas imágenes fijas interpelan y coadyuvan a formar en relación con unos significados sociales en torno al conflicto, es necesario plantear el lugar desde el cual nos situamos para dicho estudio.

Es claro, por un lado, que la mirada ha sido unos de los sentidos privilegiados tanto para la ciencia en la construcción del objeto de estudio y del saber en sí mismo, como para la configuración de una idea de mundo, de lo social, de lo corporal. De hecho, para la filosofía, la visión ha sido planteada como un sentido privilegiado, pues por medio de ella se garantizaba lo pensado. En efecto, la visión, para el raciocinio moderno, se convirtió en el lugar desde el cual se constituía un paradigma de pensamiento. En este sentido, por ejemplo, Heidegger (1996) apunta sobre la forma en que el ocular-centrismo de la era moderna estaba dirigido por un nihilismo que reducía toda presencia a imágenes y representación. Hanan Arendt (1997), a su vez, plantea que, desde sus inicios, la filosofía formal ha pensado en términos de visión. Pero dichas formas de ver serían, según algunos investigadores de los estudios visuales, el resultado de discursos específicos, de formas de orden social y de poder, al tiempo que, de regímenes discursivos y prácticas no discursivas, devenidas de ciertas posturas epistemológicas. En este orden de ideas, el ver es el resultado de una serie de configuraciones históricas, sociales y culturales determinadas.

Desde estas perspectivas, la visión no solo atañe al órgano óptico, de hecho, como lo plantea Mitchell (2009), no existiría un órgano puro, sino que es el resultado de la relación e interacción con otros sentidos. Desde allí se puede plantear que el ver es un problema del cuerpo, de la forma en que se da en él y se reconfiguran unas posiciones en el orden de lo social. La visión sería uno de los sentidos desde los cuales los

individuos se incorporan, están y actúan en lo social. Así, el ver también sería el resultado de una formación subjetiva.

Lo anterior nos puede ayudar a pensar cómo, desde los estudios visuales, existe una preocupación por las formas en que se han generado y coexistido una serie de regímenes visuales que inciden en los modos en que se forman los individuos, pero son ellas, las discursividades, las pugnas, las alternancias discursivas, en las que estarían ubicados estos estudios. Por su parte, la formación estaría del lado de la reflexión sobre los procesos a través de los cuales los sujetos se constituyen a sí mismos con o sin ayuda de otros, pero siempre incididos por el posicionamiento en que se encuentran en el espacio de lo social. Es este, entonces, el campo de lo pedagógico, la pregunta por la formación y, en nuestro caso particular, de la formación de la mirada, si entendemos que ella es parte de los procesos de constitución subjetiva.

Para la tradición pedagógica alemana son, precisamente, la educación y la formación los objetos de estudio. En esta tradición es clara la diferencia entre la educabilidad (*Bildsamkeit*) y la formación (*Bildung*), lo que sugiere, a su vez dos tipos de profesionales, aquel que se dedica a la educación en sí misma, como práctica, y otro profesional-investigador que indaga en dicho campo. Sumado a ello, es interesante observar que, para estudiosos de la cultura alemana y sus desarrollos pedagógicos como Runge y Garcés (2011), la educación alude a una interacción entre un A y un B, mientras que la formación denota el devenir y autorrealización.

Los estudios de estos académicos nos dejan ver que la idea de formación, concomitante con la de formabilidad, deviene de Herbart. Dichos conceptos se convertirían en una pieza angular de toda pedagogía. Ellos aluden a la posibilidad de formar a un alguien, es decir, de un exterior que incide en el otro, pero al tiempo, la idea de cambiar y cambiarse. En este orden de ideas, se comprende al ser humano con una suerte de disposición que le permite el desarrollo y crecimiento de todos los aspectos humanos (Runge, Garcés, 2011, pág. 17). De hecho, este elemento es de tal magnitud que sin él sería impensable permitirse cualquier tipo de educación, pero es desde allí que se puede plantear a la pedagogía como el lugar para pensar los procesos de formación de la mirada, en tanto se entiende que ella está relacionada con los lugares, escenarios, discursos y visibilidades en las que se encuentra el sujeto y que inciden en él, pero que a su vez constituye y les da sentido.

Expresado en términos procesuales, el concepto de formación designa ese movimiento en el cual los contenidos de un mundo material y espiritual se despliegan y se abren al individuo e, incluso, lo determinan,

y en el que el individuo, “igualmente se desarrolla y se abre a aquellos contenidos y a su conexión entre sí como realidad” (Runge, 2005, pág. 4)

Sumado a lo anterior, Runge también dirige sus reflexiones, desde una antropología pedagógica, al análisis de la forma en que las tecnologías y las imágenes coadyuvan a la constitución y la formación de los sujetos. De hecho, plantea que es necesario estudiar los efectos que cumplen los nuevos medios y las tecnologías en los procesos de formación, antropologización, humanización, subjetivación, que sufren los seres humanos. En este sentido, sugiere estudiar las imágenes en tanto ellas configuran modos de entender y de ser de los sujetos y de relacionarse con ellos, tanto, que en muchos casos el mundo de las imágenes desensibiliza a los individuos frente otros lenguajes y realidades (Runge P. A., 2002).

Por su parte, una estudiosa de la pedagogía de las imágenes como Inés Dussel nos propone entender la cultura visual más allá de un repertorio de imágenes, “sino como un conjunto de discursos que construyen posiciones y que se encuentran en el marco de distintas prácticas sociales, estrechamente asociados a las instituciones que nos otorgan el derecho a mirar” (Dussel, 2009, pág. 185). En este sentido nos plantea, por un lado, que lo visual es un campo de significación, pero por el otro, que lo visual se encuentra subsumido a una serie de instituciones y discursos que nos posibilitan unas formas del ver. De este modo, se afirma la premisa según la cual los sujetos somos formados en unos modos del ver, del mirar, pues la visualidad tiene que ver, como es afirmado por Mitchell, con “la construcción social de la visión” y al tiempo con “la construcción visual de lo social” (2003, pág. 33). En este sentido vemos no solo objetos en el mundo desde los cuales constituimos cercanías y distancias, sino que en dichas visibilidades emergen lógicas, ordenamientos, relaciones e implicaciones en las cuales estamos inmersos y a través de ellas constituimos una serie de prácticas sociales.

Como consecuencia de lo dicho, se vuelve importante comprender la manera en que nos formamos en lo visual, pues ello nos ayuda no solo a entender el mundo, sino a interactuar con él. Frente a esto, se vuelve relevante evidenciar algunos ejemplos. Con la emergencia de los dispositivos móviles se pone en práctica una nueva relación entre lo visual y lo táctil que habla no solo de una innovación en los procesos tecnológicos, sino de una transformación en la idea de la materialidad de las imágenes y, en consecuencia, de una mutación en la idea de espacio. Si bien, en otras épocas, la imagen se configura como un algo que es parte del pensamiento, de la imaginación, hoy, al poder movilizar una imagen con un dedo, al señalarla, se la ubica no solo como un algo que se ve sobre un soporte, sino como una entrada a otras relaciones. Las imágenes, además de ser vistas, se convierten en vínculos, redes, que no son, únicamente, un conglomerado

de colores y ritmos sobre un dispositivo o soporte; tienen un peso, un espacio, son portadoras de una existencia que va más allá de su simple presencia. Es esta posibilidad tecnológica la que nos permite una nueva idea de espacio. Las imágenes existen en alguna parte, son móviles, transformables, lo que dice de una nueva construcción cognitiva en las que el tacto y la visión son conjugables, y es esta idea la que nos puede hablar de un nuevo ordenamiento en lo social.

Ahora bien, con la sobrepoblación de imágenes, estas se constituyen en lugares que existen más allá del recuerdo, son un lugar de aprendizaje del mundo. Ejemplo de ello es que muchos de los niños de clase baja en Colombia no han tenido la posibilidad de conocer elefantes, sin embargo, la visualidad les dice de su posible existencia, les habla de sus dimensiones, de sus lugares en el mundo. Pero más allá de que la imagen constituya potenciales cosas a imaginar, ayuda a construir una idea de lo que existe en el mundo y de una posible construcción de relaciones con eso otro. Es decir, la presencia de un tipo de visibilidades no solo afecta la realidad, sino que dispone la constitución de un tipo de ordenamientos y lógicas que poseen configuraciones éticas y políticas. En este sentido, las imágenes se convierten en lugares sobre los cuales aprendemos y formamos. Ellas, en muchas ocasiones, devienen en metáforas de lo exterior desde las cuales configuramos el mundo social.

Siguiendo la línea de la reflexión sobre las posibilidades formativas de lo visual, es interesante observar sus dimensiones políticas y para la memoria. Marta Cabrera (2007-2008), en su artículo Guerra de imágenes, imágenes de guerra: cuatro eventos mediáticos de la guerra de Iraq, nos alerta sobre la forma en que, hacia las décadas de los 80 y los 90, se instaló en el mundo occidental la idea de que las intervenciones norteamericanas servían para salvaguardar la seguridad mundial, ello reforzado por medio de una serie de imágenes televisivas que se enmarcaban en la narrativa de la visión norteamericana del mundo (pág. 62). Desde esta perspectiva, las imágenes, en correlación con otros discursos, hacen posible la comprensión de los fenómenos sociales y sirven para la legitimación de posiciones éticas y políticas. De hecho, se puede decir que, frente a las acciones realizadas por Estados Unidos sobre regiones del mundo como la árabe, las voces de protesta no fueron mayores. En este sentido, las imágenes y lo que ellas nos ayudan a conocer y narrar, no son neutras, permiten la construcción de memorias y comprensiones sobre lo acaecido.

Al lado de lo ideológico, también es posible pensar que las imágenes permiten la configuración de constructos relacionales, es decir, la edificación de formas de acercarnos al exterior, a lo real, lo que no desecha construcciones ideológicas. Así, por ejemplo, es posible sostener que las imágenes de las víctimas de la violencia en Colombia publicadas por la página de internet semana.com, muestran, además de un cierto

significado acerca de las víctimas, un tipo de lógica de acercamiento al otro. Como evidenciamos en un trabajo realizado a través del estudio de las imágenes de las víctimas, del tipo de tomas elaboradas, así como de las relaciones que se planteaban en la composición de la imagen, ellas permitían el reconocimiento del problema desde una individualización del conflicto (Olaya & Herrera, 2014). El fenómeno social es atomizado en el momento presente y sin historia, en muchos de los casos. Esto delata la constitución de un modo de ver y comprender los fenómenos sociales. Sugiere un tipo de relación entre un sujeto observador y el mundo social. El otro, la víctima presentada en la página Semana.com, es el objeto para ver, fuera de sus condiciones sociales y políticas, es decir, desprovista de relaciones complejas en el mundo social, lo que deja la guerra en Colombia sumida en un problema de víctimas y victimarios.

No obstante, la posibilidad de la formación de lo visual no se encuentra, tan solo, en las visibilidades de las imágenes y sus formas de interpelación. La formación es el resultado de los procesos y trayectos formativos de los sujetos, de su interacción con diversas discursividades, del entrecruzamiento de distintos vectores, donde se hacen posibles procesos de creación y resignificación que le permiten a los sujetos estar e interactuar en el mundo. En este sentido, la formación de la mirada tiene relación con la manera en que se constituye un modo de ver, de ordenamiento del mundo desde lo visual, el cual se expresa, en muchas ocasiones, en la construcción de objetos estéticos e icónicos como lo fotográfico. Y es este tipo de formación el objeto de estudio de la pedagogía.

2.2 Formación de la mirada y subjetividad

¿Cómo comprender la construcción de la mirada, su instalación en concreciones simbólicas y estéticas como la fotografía y su relación con la formación, con los procesos de constitución de la subjetividad? Si bien, el acercamiento a una respuesta a este tipo de preguntas no es fácil, quizás sean los estudios visuales quienes de mejor forma se han acercado a la develación de estas cuestiones. El campo de los estudios visuales se preocupa, fundamentalmente, por la manera en que se producen significados culturales a través de la visualidad. Desde esta perspectiva, los trabajos comprensivos que se instalan en este campo de estudios proponen como categoría fundamental la visualidad, referida, sin obviar las grandes discusiones al interior del mismo campo, como aquella que insta a reflexionar sobre los modos de ver de una época ligados a una serie de prácticas y discursos sociales.

En relación con esta temática, es relevante el acercamiento que a los términos visual y visualidad ha realizado Hal Foster (1999). Para este autor, lo visual refiere a construcciones históricas y sociales, a diferencia de la visión, que mencionaría una operación física. Sin embargo, como lo plantea el mismo autor, dichos conceptos no son opuestos. Entiende que lo visual tiene que ver con tecnologías de la visión, con discursos y saberes de época, pero también incorpora el cuerpo. En últimas, comprende que lo visual está estrechamente ligado a las construcciones subjetivas e intersubjetivas, al tiempo que a diferentes dispositivos sociales (1999). En esta misma perspectiva, los modos del ver, la construcción de una mirada, “es el producto de una serie de prácticas de visualización que hacen legibles y perceptibles para la autoridad los procesos sociales históricos y culturales” (Martínez, 2012, pág. 24).

Para los estudios visuales, lo visual se comprende como una forma de relación con el mundo en dos perspectivas. Por una parte, entiende la imagen en tanto lenguaje físico, opuesto a la imagen mental. Por otra parte, comprende que a través de la imagen el espectador aprende el mundo en relación con una serie de cosas que ve en su entorno. Se entiende la visualidad como una forma de conocimiento, como una postura epistemológica que dice de unas relaciones y posicionamientos de los sujetos en el mundo. Es decir, la visualidad haría referencia a los sujetos que conocen en un momento preciso, de alguna forma instalados en una sincronía, sin estar al margen de una duración y de unos procesos históricos y culturales.

En esta perspectiva, la mirada, como construcción social, es el efecto del orden de lo social, pero no excluye las configuraciones ópticas físicas, las cuales no se pueden entender aisladas de otros sentidos, de la corporalidad total de los seres humanos. De esta manera, el órgano óptico se encuentra estrechamente ligado a otros sentidos. Él, el órgano óptico, está en el entretejido de discursos, significados (Mitchell, 2009), plegado al cuerpo, a la afectividad, al deseo, pues el cuerpo físico es un cuerpo social que ha sido afectado y afecta producciones técnicas, tecnológicas, sociales y culturales.

Ahora bien, dicha postura diría de una concepción según la cual la mirada sería el resultado de una suerte de estructuración histórico-social particular, no obstante, desde los estudios visuales, no se trataría de un cuerpo sin agencia y de la visualidad como un elemento independiente de otras configuraciones. La visualidad es pensada como parte de los modos y prácticas de subjetivación establecidos. Sin embargo, desde lo que se entiende por procesos de subjetivación, como es planteado por Martínez Luna (2012), haciendo referencia a Butler

[...] hay un margen de agencia para la desidentificación con los modelos acordados o impuestos para la formación de sí, desde dónde reconfigurar a la virtud como práctica conjugando modos éticos y estéticos de existencia – por la que el yo se forma a sí mismo en desujeción, apostando su propia estabilidad como sujeto y abriéndose al cuestionamiento ético. (pág. 26)

De este modo, las construcciones culturales, los sentidos sociales, se encuentran en medio de prácticas de acción y resistencia (Bal, 2004); por lo anterior, no se entiende la configuración de los individuos como el resultado de una estructuración, sino como el producto de las variaciones y reconstrucciones de las mismas al interior de las prácticas sociales. Esto no quiere decir que dichas variaciones sean distintas a una estructura mayor o de referencia, sino que se realizan con ellas una serie de apropiaciones.

En el campo de lo visual, esto significaría que las formas del ver corresponden, como lo plantearía Kaja Silverman (2009), por un lado, a que dichas variaciones serían la respuesta a circunstancias, situaciones y acontecimientos que desordenan y perturban las gramáticas de las visibilidades en una estancia, una época y un territorio determinado, imposibilitando una homogeneidad gramatical o de estructura. En este sentido, facilitan la movilidad, la dinámica misma de los regímenes visuales. Por otro lado, comprende esta autora, como también lo hace José Luis Brea (2005), que el campo visual es una suerte de pantalla (concepto que deviene de Lacan) o la suma de visibilidades edificadas culturalmente “a través de las cuales los sujetos no sólo se constituyen, sino que se diferencian en relación con su clase, sexualidad, raza, edad y nacionalidad” (Martínez, 2012, pág. 33). Dicha pantalla conforma lo que se podría nombrar una ficción dominante (Silverman, 2009), es decir, como aquella que vale como un enunciado de visibilidad y de verdad para un espacio y sociedad concreta y desde la que es posible que los sujetos compongan sus formas de ver y entender, así como los modos en que ven lo otro y los otros. No obstante, desde esta perspectiva, los individuos poseen un grado de agencia con relación a las imágenes construidas y dominantes de un espacio social, histórico y cultural, pues es posible que ellos se alejen, hibriden o recompongan los elementos categóricos de una época. En esta medida, se comprende al sujeto como una fuerza que se opone o ejerce fuerza sobre otras, dando al repertorio de imágenes otros usos, otras significaciones.

Ahora bien, tales repertorios visuales no se encuentran alejados de textos y enunciados discursivos, lo que supone que ellas, las imágenes, se encuentran en interacción continua. En este sentido, los textos hacen parte constitutiva de las representaciones de las imágenes. Sin embargo, esta interacción no implica una igualdad entre los medios y los lenguajes. Entre el lenguaje escrito y el visual existen diferencias que no son puramente formales. Dicha divergencia es homologable a la que es posible encontrar entre el sujeto que habla y el otro que es visto, entre el decir y el mostrar (ver), entre el testimonio narrativo, expresado, de

oídas, y el testimonio ocular, presencial. Existe una diferencia en la gramática de la enunciación que dice de expresiones que suponen una lógica distinta, la cual tiene relación con los modos de la experiencia, con los procesos sensoriales que se encuentran inmersos en los modos del decir, del construir y figurar. En esta medida es fácil comprender que en la configuración del ver están liados aparatos, instituciones, discursos, cuerpos y, por tanto, su análisis requeriría observar el modo en que ellos se encuentran entretejidos en un espacio histórico particular, pero observando principalmente la forma y la gramática misma de las imágenes, la que no puede centrarse, tan solo, en un modelo textual.

Lo anterior hace énfasis en la comprensión de la visualidad como parte de una serie de prácticas culturales que pasan por el cuerpo de los observadores, los cuales se encuentran inmersos y marcados por tradiciones, así como por representaciones que se encuentran entretejidas con condiciones de género, raza, etnia y diferentes tramas socio-culturales. En este orden, el sujeto se halla actuando y observando a partir de un repertorio de imágenes que le son impuestas y desde las cuales ve el mundo de una cierta manera, pero sobre las que trabaja, resignifica y se constituye. Dicho de otra manera, actuamos sobre unas imágenes, pero ellas también actúan en nosotros. Parafraseando a Didi-Huberman, lo que vemos también nos mira, nos impone su mirada (2011).

Esta comprensión de la formación de la mirada, a la vez que nos hace entender la existencia de unos regímenes escópicos, nos lleva a pensar que dichas construcciones son de carácter histórico y que su análisis debe estar enmarcado en ello. En esta medida, como lo expresa Miguel Hernández Navarro (2007), el siglo XIX y el XX han estado marcados por la aparición del cine, luego la televisión, pero quizás el dispositivo que de alguna manera mejor puede expresar el cambio en una serie de formas del ver en nuestra época ha sido la fotografía. Ella, según este autor, es la mejor metáfora para representar el giro tanto en los modos de representación, como en las formas en que se configura un *sensurium* en relación con la visualidad, pues en ella está implícito todo lo que de la modernidad existe en nuestros modos de ver.

Hernández Navarro entiende, además, que los modos en que se constituye el ver (lo que iguala en muchas ocasiones con la percepción) tienen relación con una serie de hechos sociales y que dirigen a la construcción de unos ciertos hábitos en los que se encuentran inmersos ciertos modelos, categorías, métodos de inferencia, prácticas, convenciones y experiencias contextuales (Hernández-Navarro, 2007), lo que se puede comprender como una lógica o racionalidad sensible que actúa de modo sincrónico afectando la fisiología ocular. Esto es, las tecnologías, las visibilidades, los saberes y los enunciados de una época, proveen un modo de ver contextualmente determinado configurando un horizonte de expectativas, lo que no es otra cosa “que un

sistema de percepción, valoración, juicio, incluso goce que adquirimos en las prácticas de la vida cotidiana” (Hernández-Navarro, 2007, pág. 41) a través de diversas instituciones. En esta medida, los regímenes visuales son históricamente discontinuos, pero resultado del fuerte entrecruzamiento de sentidos, tecnologías, discursividades e imágenes en las que el arte, la fotografía, son tan solo algunos de los factores que posibilitan un ojo de época, un modo instituido de mirar que se refleja tanto en obras artísticas como en productos icónicos como en imágenes fotográficas o televisivas.

Dichos modos de ver se convierten, entonces, tanto en el productor de imágenes como en el espectador, en una suerte de entrelazamiento de creencias y prácticas interpretativas que son socialmente compartidas, pero que a su vez se trenzan con dimensiones del placer y el deseo al interior de ciertas posibilidades de la visión, las cuales acompañan la producción de las imágenes.

Pese a esta alusión, Mitchell (2003) también nos advierte que la visualidad “no sólo es la construcción social de la visión, sino la construcción visual de lo social” (pág. 33). En otras palabras, no se trata únicamente de la manera en que cierta época constituye un modo de ver, sino el modo en que visualizamos los fenómenos sociales y constituimos una serie de representaciones y significaciones. Dicho de otra manera, es la forma en que se visualizan los esquemas culturales e históricos de una época. Se trata del modo en que en un periodo histórico se constituye una lógica de ordenación de la visión. Para explicar estos elementos Hernández (2007) alude, como ejemplo, a la forma en que el medioevo colocaba al hombre en una suerte de posición vertical y era dicho punto de vista el que de cierto modo coadyuva a la constitución de la representación del mundo, posicionamiento que era el complejo trenzado entre visibilidades y saberes de época. Mientras que el renacimiento, como lo explica Hernández, ubica al sujeto, observador y constructor de imágenes, en una posición horizontal desde la cual ordena racionalmente el espacio.

No obstante, y en relación con la construcción de tales regímenes dominantes, como lo han supuesto muchos estudios, Martín Jay (1999) plantea que no es posible pensar la sola existencia de un régimen escópico en un período de la historia. Para este autor es necesario comprender que una época no se compone por ella misma, sino que en ella tienen incidencia la historia y los espacios que la precedieron. De hecho, plantea que un espacio histórico se debe comprender como un campo en el cual se encuentran en disputa diversas perspectivas visuales y no como la unificación de un régimen. Pensar la existencia de un escenario en disputa, permitiría comprender no solo los regímenes visuales de una época sino los modos de su configuración, las distintas formas en que los sujetos ven y constituyen el mundo social y en las cuales están insertos diversos saberes, racionalidades, formas sensibles y estéticas siempre en disputa.

Sin embargo, es necesario explicar que el régimen escópico se entiende en un doble juego, por una parte, como la forma en que se coloca al espectador en relación con las imágenes. Es decir, el lugar que da a ver, su posicionamiento, pero que, no obstante, como segundo elemento, se extiende a las formas en que percibe el mundo social y en el que se encuentran inscritas formas filosóficas, saberes, contenidos que se disputan capitales simbólicos.

En este sentido, las imágenes, lo que ellas describen y presentan, son el resultado de esa serie de saberes y visibilidades. La imagen es vinculante en tanto incorpora en su lenguaje las diversas discursividades de una época, pero a la vez las posibilita y se plantean como un modo de construcción de lo social. Ahora bien, lo anterior no quiere decir que no exista un dominio o hegemonía de una discursividad o visibilidad en una época, sin embargo, al tiempo, presentan la existencia de diversas discursividades y visibilidades que no son necesariamente sincrónicas.

Lo anterior nos invita a concebir, tal como nos lo plantea Jay (1999), que la visión y la visualidad son parte de las posibilidades de los sujetos observadores, cuya subjetividad es el resultado de las dinámicas de lo social y su cuerpo el lugar de una serie de prácticas y procedimientos sociales. En esta misma lógica, en el cuerpo, como lo apunta Crary (2008), un régimen escópico se incorpora, sirviendo de modelo cognoscente e incluso epistemológico y que para que el mismo se haya dado se sirvió, no sólo de discursividades o conocimientos, sino de estructuras tecnológicas, como en el caso de la cámara oscura, que no solo fue utilizada como un lugar de la visión, sino como una estructura cognoscitiva.

Tal modo de comprender la manera en que se configuran los regímenes de época se puede ubicar en relación con la forma en que se entiende, desde la perspectiva Foucaultiana, los enunciados. Para el autor francés, quién nunca usó el concepto de regímenes escópicos, cada época contiene o es configurada por una serie de regímenes discursivos e incluso visibilidades o regímenes de luz. Dichos enunciados se pueden comprender como formaciones creadoras de palabras y objetos. “Es lo que una época recorta como posible de saber y al tiempo define las condiciones de emergencia desde las cuales puede sustentarse un discurso. En este orden, los enunciados son previos a las frases, a los discursos” (Deleuze G. ,1987, pág. 39). Pero lo anterior no sugiere que los enunciados de una época sean estructuras, sino que ellos son y permiten multiplicidades, no sistemas. Es desde ellos que se posibilita algo a decir y ver. Si se quiere, los enunciados son un saber históricamente situado que posibilita una suerte de epistemología.

En este sentido, la mirada y su concreción en formas del lenguaje como la fotografía son expresiones de formas de saber de una época, de los modos del decir y de lo posible a ver en un marco histórico particular. Pese a ello, lo discursivo y lo visible no pueden ser reducibles uno al otro. Desde la perspectiva Foucaultiana, las formas del decir y del ver de una época se enredan, combinan y conforman mutuamente, no obstante, tanto lo visible como lo decible poseen sus propias reglas y estratificaciones.

Aunque lo visible es irreducible a lo decible, ello no quiere decir que el ver no sea un saber y viceversa, que un modo de saber no sea un modo de ver. Ahora bien, es necesario aclarar, del modo como lo comprende Foucault, que las visibilidades no se encuentran en los modos del ver del sujeto ni en sus concreciones. Ellas son emplazamientos de la visibilidad o, en otras palabras, variaciones de un régimen de visibilidad, consecuencia de entrecruzamientos, de fuerzas y discursividades, por ello es posible decir que toda imagen emplaza una visibilidad, la que debe ser entendida como una condición de posibilidad de lo visible. No obstante, estos regímenes visuales se dan y forman en correlación con el poder, la subjetividad, es decir, en las relaciones expuestas en el afuera social y sus pliegues en las subjetividades.

Tal entrecruzamiento entre el poder y la visibilidad y la suerte de relaciones sociales en que se encuentran dichos entrecruzamientos es lo que un autor como Deleuze (1987), desde sus estudios de Foucault, ha denominado un diagrama. Este último término comprendido como el mapa, la cartografía del todo social que anuda relaciones, pero que son ellas,” casi como una máquina muda y ciega que hace ver y hace hablar” (Deleuze G. , 1987, pág. 61), lo que no quiere decir que este, el diagrama sea estable; fluye y no deja de insertarse y mezclarse con diferentes funciones y materiales, lo que hace que se encuentre siempre en mutación. Por lo anterior, el diagrama nunca es una estructura ni se entiende como elemento que representa una realidad, sino que es, desde nuestra comprensión, el flujo de relaciones las que producen puntos, nodos, anudamientos de emergencia y creatividad, conjunciones inesperadas de continuos improbables.

Desde esta comprensión, la visibilidad de una época corresponde a un diagrama, al flujo constante de relaciones de poder y saber, a la mezcla, hibridación de diferentes enunciados, materiales y que en sus anudamientos posibilitan unas formas del ver. En palabras de Deleuze:

El diagrama es profundamente inestable o fluente, y no cesa de mezclar materias y funciones a fin de constituir mutaciones...todo diagrama es inter-social, está en devenir. Nunca funciona para representar un mundo pre- existente, produce un nuevo tipo de realidad, un nuevo modelo de verdad. No es ni el sujeto de la historia, ni el que está por encima de la historia. Al deshacer las realidades y las significaciones precedentes, al constituir tantos puntos de emergencia o de

creatividad, de conjunciones inesperadas, de continuos improbables, hace historia. Subyace a la historia con un devenir. (1987, págs. 61-61)

Pero desde esta perspectiva, ¿dónde queda la formación de la subjetividad? ¿en qué espacio? ¿cómo se da ella en el anudamiento de relaciones?

Un autor como Mijaíl Bajtín (1997) nos permite, desde sus reflexiones, escapar a las lógicas estructuralistas de una modernidad que supuso un sujeto escindido, de la razón, en la que prevalecía la idea de conocimiento como elemento necesario para la trascendencia. Era, como lo explica Bajtin (1982) un sujeto que confiaba ciegamente en la idea de un avanzar progresivo, casi al infinito. En pro de asaltar esta restrictiva forma de comprensión, el autor de “Estética de la creación verbal”, plantea que, para él, como para autores como Buber (2006), el sujeto es y se configura en un “entre”, lo que nos plantea la constitución del mismo desde el ámbito de lo relacional.

Dicha conceptualización del sujeto acepta que el mismo se construye, es proceso, es un ser haciéndose al enfrentarse al mundo cultural, social e histórico (Cardenas, 2014). Esta apuesta nos lleva a pensar al mismo, ya no como un ente, sino como hecho y contenido en múltiples disposiciones, lo que implica, al tiempo, comprenderlo en distintos lugares, en diferentes relaciones, en diversas posiciones. El sujeto, en esta lógica, es un fluir, es un acontecimiento que discurre incesantemente.

Sumado a lo anterior, comprender al sujeto, desde esta perspectiva, supone pensarlo como parte del todo y estando en el todo, así, haría parte del espacio, la naturaleza, el tiempo, del otro y en la cultura. En términos de Alfonso Cárdenas:

El sujeto no solo ocupa un lugar en el espacio, sino que está compuesto en y por el espacio. Esto indica que no obedece solo a sus posiciones, sino que su integración espacial es tan profunda que su existencia es experiencia con otros. (Cardenas, 2014, pág. 16)

Ahora bien, por una parte, dicha conceptualización instala al sujeto en las mismas dinámicas de lo social, de las temporalidades, pero por otra, no lo entiende libre; el otro y lo otro son un pliegue del sí mismo, de sus formas de narrar-se-, juzgar-se, ver-se. Tal conceptualización sobrepasa la relación unidireccional que habría propuesto el positivismo: la relación sujeto- objeto.

Esta posición de Bajtín no discute con los acercamientos de un filósofo contemporáneo como Guilles Deleuze, quién además nos hace la referencia a las diferencias entre sujeto y subjetividad.

El sujeto se define por un movimiento, como un movimiento, movimiento de desarrollarse a sí mismo. Lo que se desarrolla es sujeto. Ese es el único contenido que se le puede dar a la idea de subjetividad: la mediación, la trascendencia (1994, pág. 98).

Como es posible observar el sujeto es cambio, contingencia, producto de un estar. Pese a esta alusión, es necesario decir que para Deleuze no habría sujeto, no hablaría de éste específicamente, aunque así lo nombre en documentos como el arriba citado, pero en su alusión a los cuerpos, a las formas en que se integran y se producen, nos habla de relaciones. En este orden, Deleuze afirma:

Todos los cuerpos son causas unos para otros, los unos en relación con los otros, pero ¿de qué? Son causas de ciertas cosas, de una naturaleza completamente diferente. Estos efectos no son cuerpos, sino incorpóreos estrictamente hablando. No son cualidades y propiedades físicas, sino atributos lógicos o dialécticos. No son cosas o estados de cosas, sino acontecimientos. No se puede decir que existan, sino más bien que subsisten o insisten, con ese mínimo de ser que conviene a lo que no es una cosa, entidad existente. No son agentes ni pacientes, sino resultado de acciones y pasiones, unos imposibles: imposibles resultados. No son presentes vivos, sino infinitivos: Aíon ilimitado, devenir que se divide hasta el infinito en pasado y futuro, esquivando siempre el presente... Sólo existe el presente en el tiempo, y recoge, reabsorbe el pasado y el futuro; pero sólo el pasado y el futuro insisten en el tiempo, y dividen hasta el infinito cada presente. (1994, pág. 9)

De su alusión a los cuerpos podemos resaltar algunos elementos: por una parte, que somos en relaciones, nos encontramos en ellas, pero son estas las que coadyuvan a la construcción de atributos, de lo que somos, por otra parte, somos proceso y resultado al mismo tiempo. Estamos siendo, lo que nos transforma, lo que hace que seamos acciones mucho más que sustancias. Adicional a lo expuesto, los sujetos somos en el tiempo, pero éste no pensado como una condición cronológica o de desarrollo, somos confluencia entre un pasado y un futuro que se conjuga en el presente. En otras palabras, somos el ir y venir entre lo que fuimos y entre lo que deseamos ser, pero que es reactualizado en cada momento presente.

De este modo, la idea de subjetividad se distancia de las concepciones de un sujeto autónomo, normativo, libre y racional. Se ubica la subjetividad siendo en el mundo social, sin las pretensiones de lo trascendental, pero a su vez en su posibilidad de poder y de construir en tanto que a su vez el sujeto es potencia.

Ahora bien, las relaciones en las que se constituye la subjetividad, desde esta perspectiva, como lo plantearía Lazzarato (2006) son en la exterioridad, es decir, ellas son un afuera, autónomas y versátiles de los elementos que las efectúan, pero al tiempo es dicha característica la que les posibilita ser de formas variadas, múltiples, permitiendo la generación de nuevas relaciones. Puede plantearse, entonces, que desde los mismos elementos que se encuentran y actúan en la arena social, se efectúan diversas relaciones en un

campo o en otro, sin que necesariamente cambien todas las relaciones. Es esta posibilidad de comprensión de las relaciones, y en la que se configuran procesos de subjetivación, las que nos permiten hablar de la multiplicidad de estas, de su singularidad y contingencia, disyunción al interior de espacios tiempos particulares.

Esta teoría de las relaciones exteriores, “flotantes”, “variadas”, “fluidas”, nos hace salir del universo de la totalidad y entrar en el mundo del pluralismo y de la singularidad, donde las conjunciones y las disyunciones entre las cosas son en cada momento contingentes, específicas y particulares y no remiten a ninguna esencia, sustancia o estructura profunda que las fundarían. (Lazzarato, 2006, pág. 29)

También habría que decir que dichas relaciones no son sustancias, ni esencias, sino modos en que se componen los cuerpos, maneras en que las cosas, las tecnologías, se unen unas con otras de distintas e invariadas formas, sin que signifique la pérdida de su identidad, aunque dichos elementos, discursividades, presionen y quieran ejercer un cierto tipo de dominio, poder sobre lo otro, sobre los individuos¹. Lo anterior no quiere decir que no existan procesos de composición y descomposición en los múltiples trayectos de lo social, pero es esta lógica de comprensión del mundo social la que nos permite ver la contingencia, la posibilidad, la creación y también la sujeción.

Así tenemos a un sujeto en movimiento, en conjugación, en un estar, dándose que es efecto de las múltiples relaciones, lo que posibilita comprendernos como acontecimientos. Este planteamiento en torno al sujeto en movimiento, en flujo constante, plantea preguntas no solo en términos de cómo se implican los sujetos en las relaciones, sino de la forma en que somos en torno a lo otro, al otro y al sí mismo, es decir, del modo en que el sujeto es en esa relación e interacción con los otros.

El mismo Gilles Deleuze (1987), explicando a Foucault, entiende que los sujetos constituyen una serie de relaciones con una suerte de exterioridad y que seríamos ello. Pero al mismo tiempo se pregunta si entonces no existiría una interioridad. No obstante, Deleuze entiende que la exterioridad ni es estática, ni perenne, pero

¹ Es pertinente aclarar que vemos en Deleuze una suerte de desplazamiento de la idea de sujeto a la idea de cuerpo. Lo anterior, creemos, tiene que ver con que el establecimiento de relaciones no se da tan solo entre humanos, sino con diferentes elementos, aparatos, naturalezas, con las que se elabora algún tipo de relación y las que suponen algún nivel de coacción, de fuerza, de utilización, incluso, pero en las que hay inmersa algún tipo de configuración ética. De hecho, para Deleuze, refiriéndose a Espinoza, entiende los cuerpos de la siguiente forma: “No definiréis un cuerpo (o un alma) por su forma, ni por sus órganos o funciones; tampoco lo definiréis como una sustancia o un sujeto. Todo lector de Espinoza sabe que los cuerpos y las almas no son para él ni sustancias ni sujetos, sino modos. No obstante, si uno se conforma con pensarlo teóricamente no ha hecho lo suficiente. Pues, en concreto, un modo es una relación compleja de velocidad y lentitud en el cuerpo, pero también el pensamiento, y es un poder de afectar y ser afectado, del cuerpo o del pensamiento. Concretamente, si se definen los cuerpos y los pensamientos como poderes de afectar y ser afectado, muchas cosas deberán cambiar” (Deleuze & Guattari, 2004, pág. 151).

es precisamente ese afuera (las relaciones, las continuidades, los ritmos, el diagrama) en tanto pliegues, lo que constituye el adentro. En otras palabras, el sujeto es el ritmo mismo del afuera.

A propósito del loco abandonado en su nave, en el Renacimiento, Foucault decía: - se lo ha puesto en el interior del exterior, e inversamente... prisionero de los caminos, sólidamente encadenado a la infinidad de encrucijada, es el pasajero por excelencia, es decir, el prisionero de la travesía. (Deleuze G. , 1987, pág. 129)

Este modo de comprender diría en principio de un sujeto sin una interioridad, sino producido y construido por el afuera, lo que no alejaría al sujeto y sus procesos de formación de una condición de recipiente de una suerte de condiciones y estructuras históricas, sociales y culturales. No obstante, el mismo Deleuze comprende desde Foucault, que ese sí mismo es un doble, no una proyección del interior, sino un modo particular de interiorizar y significar el afuera. En otras palabras, el yo tendría que ver con la expresión de lo otro, es la emergencia de la relación. El doblez del afuera, los pliegues que se hacen en la vivencia y en la experiencia con ese exterior son los que reconstituyen el yo, lo que nos dice de una relación con el sí mismo. En este sentido, la relación con el otro expresa las formas del sí mismo que tienen que ver con la derivación de códigos morales, con formas de saber, lo que hace que el sujeto se pliegue en su accionar en el mundo social desde una relación con el sí mismo, que son, a su vez, una suerte de auto-regulaciones de los sujetos.

Ahora bien, las relaciones con el otro no son simétricas ni pacíficas, ellas son parte de la conflictividad social, son constituyentes del ser y dejan entrever las luchas de una serie de significados sociales en las que están en juego memorias y horizontes de futuro. En este sentido, si bien somos en los otros, estar en la relación significa, al tiempo, la hibridación en el sujeto, la reconfiguración misma de las relaciones. En otras palabras, el sujeto y los procesos de subjetivación son una suerte de acto creativo, el cual parte de la tensión de fuerzas. La formación, entonces, es un darse forma en el “entre” de las relaciones posibles.

Comprendido de esta forma, ¿cómo se relaciona la construcción de la mirada y la formación de la subjetividad? Entendemos que la mirada, como se ha explicado, no es una construcción individual ni propiamente fisiológica, ella, como lo evidencia Crary (2008) a través del análisis de los estudios de Goethe, tiene un alto grado de hibridación de dos modelos que históricamente se plantearon como irreconciliables:

Un/a observador/a fisiológico/a, que será descrito cada vez con mayor detalle por las ciencias experimentales en el siglo xix, y un/a observador/a que distintas corrientes del «romanticismo» y modernismo temprano consideran como productor/a activo/a y autónomo/a de su propia experiencia visual. (Crary J. , 2008, pág. 99)

Tal premisa tiene su emergencia en el análisis de los estudios de la fisiología del ojo, de los modos de percepción y la forma como un espectador se acerca a una exterioridad, da cuenta de ella. De hecho, en su texto, Crary revisa la manera cómo en la modernidad la idea de luz había pasado de un modelo rectilíneo a una serie de ondas electromagnéticas y, a su vez, el modo como los estudios de la fisiología humana había pasado de una idea de cuerpo separado, fragmentado, a la no menos importante idea de una visión que se define por la afectación de sensaciones que no necesariamente se vinculan con un referente y que no responden de la misma manera a diferentes estímulos. De hecho, creemos que este autor termina por aceptar la teoría de Muller en la que el cuerpo y la percepción son afectados por una serie de sensaciones que son organizadas al interior de los cuerpos. Es esta forma particular de entender la que le permite, al autor citado, demostrar la manera en que una serie de aparatos de visión (por ejemplo el estereoscopio, la cámara oscura, la cámara fotográfica) permitieron, en diversas formas, generar diferentes tipos de observador, los que a su vez constituían modos de comprender, organizar y entender el mundo, pues dichos aparatos han coadyuvado a construir una diversidad de maneras distintas de posicionar a los sujetos en relación con una realidad.

De este modo, la idea de una visión subjetiva se encuentra estrechamente ligada a un proceso de subjetivación en el que los individuos son resultado de una serie de procesos de saber, al tiempo que de procedimientos de control y normalización. De hecho, Crary (2008) comprende, a través de sus estudios en relación con los modos de ver, que el sujeto observador cambia de una época a otra, incidido por una indistinta cantidad de aparatos, ideas filosóficas, y, en este sentido: “...nuestro aparato fisiológico no deja de mostrarse incompleto, inconsistente, presa de la ilusión y, de manera decisiva, susceptible a procedimientos de estimulación y manipulación que tienen la facultad esencial de producir experiencia para el sujeto ” (Crary J. , 2008, pág. 98).

Por medio de sus investigaciones, el autor citado también evidencia que a través de la historia se va asumiendo que el acto de observar está cada vez más ligado a la experiencia corporal. Es decir, no solo es un ejercicio del aparato óptico, sino que ella, la visión, es inseparable cada vez menos del cuerpo y la temporalidad. En otras palabras, los cambios espacio temporales son una suerte de sinónimo de las transformaciones del acto de ver. Sumado a ello, los estudios ópticos realizados por Goethe o Hegel, citando solo unos de sus ejemplos, evidencian que incluso la percepción y la cognición son el resultado de procesos que se encuentran dependientes de las dinámicas del pasado y el presente.

Goethe y Hegel, cada uno a su manera, plantean la observación como un juego e interacción de fuerzas y relaciones, en lugar de la contigüidad ordenada de sensaciones estables y diferenciadas que

concibieron Locke y Condillac. Otros escritores de la época también definieron la percepción como un proceso continuo, un flujo de contenidos dispersos temporalmente. El físico André-Marie Ampère empleaba el término *concrétion* en sus escritos epistemológicos para describir el modo en que la percepción se mezcla siempre con una percepción anterior o rememorada. Las palabras *mélange* y fusión aparecen con frecuencia en su ataque a la idea clásica de las sensaciones «puras» aisladas. La percepción, según escribió a su amigo Maine de Biran, consistía fundamentalmente en «une suite de différences successives». (Crary J. , 2008, pág. 136)

Lo anterior nos hace pensar que tanto la visión, como las ideas del mundo, no serían una copia exacta de la realidad externa, sino el efecto de las interrelaciones que se dan en el sujeto entre las ideas, experiencias, en las cuales se encuentra inserto el individuo y las cuales sufren una compleja gama de operaciones de atenuación, mezcla e hibridación. Es decir, la percepción no es un reflejo de la realidad, sino que ella se extrae de un fuerte proceso de colisión y fusión de temporalidades e influjos sociales, culturales y físicos. Lo anterior no quiere decir que el sujeto se encuentre libre de los agenciamientos sociales y máqunicos de una época, de las relaciones en las que se encuentran involucrados los individuos, de las posibilidades que albergan unos aparatos y tecnologías, sino que el mismo sujeto, a su vez, genera una serie de respuestas a ello, lo que nos ayuda a pensar en la formación de la mirada como una suerte de procesos de constitución de la subjetividad.

Sin embargo, lo anterior no nos debe hacer olvidar que una época constituye lo posible a ver, en su amplio sentido epistemológico, pero que aquello que hacen los sujetos en la diversidad de líneas de poder, en los procesos de normalización en una época, sería lo que podemos entender como los emplazamientos visuales, o archivos escópicos (Hernández-Navarro, 2007). En este entendido, las formas del ver son una suerte de procesos resultados de los agenciamientos sociales y de los procesos de formación subjetiva.

Esto implica entender que las imágenes de la violencia política que hoy circulan en nuestros medios serían el espeso trenzado de los enunciados de una época, de las formas de interiorización de una exterioridad, de la fuerte incidencia de formas de poder, saber y normalización, al tiempo que el resultado de una serie de respuestas a estas incidencias sociales, a la hibridación de las mismas, y que se pueden entender como procesos de formación de subjetividades.

2.3 La imagen, la fotografía como posibilidad formativa

En el anterior apartado hemos planteado algunas ideas con relación al modo en que, desde distintas posturas, se comprende la formación de la mirada y su relación con la constitución de procesos de subjetivación, así

como con la idea de subjetividad. No obstante, lo anterior no nos ayuda, por lo menos desde su generalidad, a pensar en el modo en que las imágenes, particularmente la fotografía se convierte en un espacio que coadyuva, en medio de otros elementos, a la configuración de los modos de ver. Bajo este objetivo, el siguiente apartado intenta acercarse a comprender el modo en que la fotografía es una suerte de escenario que interpela los modos del ver y del dar sentido, en nuestro caso, al fenómeno de la violencia política. Para ello, esta sección inicia tratando de reflexionar acerca de la manera en que la fotografía tiene una fuerte incidencia en los procesos de comprensión histórica, en las formas de entender el espacio, el tiempo, la memoria, para terminar con una reflexión acerca del modo en que ésta, la imagen fotográfica, se constituye en un dispositivo que coopera en los procesos de formación de los modos del ver, de, si se quiere, educar la mirada.

2.3.1 Fotografía, memoria e interpelación

La invención de la fotografía supuso para las sociedades modernas dos movimientos que al decir de Walter Benjamin (1989) transformarían el sensorium de las sociedades. Primero, el autor hace referencia a la creación y emergencia de la fotografía en un contexto de industrialización capitalista. Lo anterior va más allá de una mera coincidencia. Para Benjamin, la fotografía va a despertar una serie de discusiones de lo que significaría poder fijar una imagen del tiempo y el espacio y su posibilidad de reproducción en una era en que lo masivo era preponderante, pero que a su vez supone una forma de acercarse de otro modo a la relación con la memoria y a la comprensión de la historia. A este fenómeno se le suma que con la fotografía tenemos la aparición de una nueva técnica, un nuevo modo de hacer y de acercarse al mundo. De este modo, plantea el filósofo alemán, la fotografía genera una serie de nuevas visibilidades y tiempos cuando enuncia que:

[...] la naturaleza que habla a la cámara es distinta a la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con consciencia. Es corriente, por ejemplo, que alguien se dé cuenta, aunque sólo sea a grandes rasgos, de la manera de andar de las gentes, pero seguro que no sabe nada de su actitud en esa fracción de segundo en que se alarga el paso. La fotografía en cambio la hace patente con sus medios auxiliares, con el retardador, con los aumentos. (Benjamin, Breve historia de la fotografía, 1989, pág. 235)

Lo que apunta Benjamin es que dicha técnica transforma los modos de ver, de ser y acercarse al otro, y por supuesto la constitución de nuevas formas del saber. En este orden de ideas, el autor nos sugiere pensar las relaciones entre técnica y cultura, en donde la primera no es solo un accesorio, ayuda o herramienta, sino que

es vinculante de nuevos significados sociales que pasan por las resignificaciones de unos sujetos y unos entornos históricos, sociales, culturales y políticos determinados. No obstante, el autor alude a como ella nos dirige inexorablemente a vivir el instante, tanto en el ejercicio del ver, como en la acción de capturar el momento.

Tal alusión nos desvela una preocupación acerca del modo en que se transforma la idea de tiempo. Se pasaría, entonces, de una construcción de tiempos largos, de narrativas encadenadas por estructuras complejas, a la reconfiguración del instante como elemento de vital importancia y sobre el cual se constituyen nuevas significaciones. Estamos, desde esta perspectiva, en la edificación, no solo de un modo de ver el mundo, sino de una nueva forma de vivir el tiempo. El instante ya no es sólo el eslabón de la narración larga, de una historia perenne en la cual se pierde, es un espacio con vital significación en sí mismo y un lugar en el que pueden iniciar o terminar diversas narrativas. Es una invitación a vivir al interior mismo del instante, el que perdura, aunque con una revitalizada importancia, en un largo y angustioso tiempo histórico.

De hecho, la fotografía, para Benjamin (1989), así como su concepción de la historia, tiene que ver con la visualización del pasado en el presente lo que sugiere una experiencia fragmentada, entrecortada y sinuosa. Pues lo que hace la fotografía no es otra cosa sino la de fijar un algo del tiempo que ha sido vivido y experimentado. Por lo anterior la fotografía es, a su vez, la instalación de un espacio determinado que siempre permite un particular ver.

Ahora bien, frente a ese ver, también plantea Benjamin (1989), las formas de percepción cambian. Dicha alusión, como es referenciada, tiene relación con las obras de arte en su técnica. Esta vez, ellas serían incididas por la manera en que la fotografía captura la realidad, lo que supondría la necesidad de pensar el realismo y la misma obra de arte. Pese a que esta alusión se hace para la obra de arte en particular, lo que de ello es importante resaltar es como una técnica, en el caso de la fotografía, por su posibilidad de reproductibilidad, ya no sería tan solo un producto para la individualidad, sino para un colectivo, una masa que se puede ver allí. En este sentido, el ángulo de visión de los fotógrafos también es un ángulo del ver que se disemina y captura los cuerpos de los espectadores de las fotografías.

Lo que estos elementos de Benjamin (1989) nos proponen, por lo menos para quien escribe este texto, es una fuerte relación entre la construcción de la técnica², en este caso la fotografía y la construcción tanto de una visualidad, como la transformación de unas formas de entender y comprender el tiempo, el espacio e incluso la historia, la cultura y la memoria.

Ahora bien, autores como Roland Barthes, desde una perspectiva diferente, nos alientan a pensar en relación con lo que significa la imagen fotográfica en trato con eventos y acontecimientos. En su texto, “La Cámara Lucida” (1989), en uno de sus primeros capítulos apunta:

[...] la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. En ella el acontecimiento no se sobrepasa jamás para acceder a otra cosa: la fotografía remite siempre el corpus que necesito, al cuerpo que veo. Es el particular absoluto, la contingencia soberana, mate y elemental. (pág. 31)

En esta cita, este semiólogo nos hace pensar en cómo la fotografía constituye un espacio de congelación y aprehensión del tiempo, elemento que otras técnicas no visuales no habían logrado hasta el momento de la aparición de la fotografía. La congelación del tiempo y esa fuerte impronta que carga con relación a ponernos en frente de un algo que ya “ha sido” sugiere un movimiento existencial: estar frente al pasado en el presente, situación que declara la construcción de una escena. Enfrentarse a otro tiempo, en el tiempo presente, significa la construcción de un estadio dialéctico que no pasa solo por la abstracción sino por la constitución de una experiencia en relación con el tiempo y al mundo.

La presencia de la fotografía nos hace creer, por lo menos en un principio, en el desvelamiento hasta el infinito de un acontecimiento. No obstante, ello es posible por otros medios, otros lenguajes y otras escrituras. Sin embargo, lo inexplicable y fabuloso es lo que ella, la fotografía, construye: un escenario concreto que edifica un campo de significación altamente definido, el cual, a través de su presencia física construye un tiempo, un espacio que es a su vez una interpelación al observador. En este sentido, la imagen edifica, por una parte, una suerte de existencia de un algo, ya no a partir del evento, como lo realiza la escritura y específicamente la narrativa literaria, sino de la interrelación de gestos (los que son cualidades de los cuerpos), colores, objetos que denotan su presencia en interrelación con otros, y en ese sentido son ellos los que construyen la acción, sin que se pueda desprender de los mismos, mientras que en el ejercicio

² Es importante aludir que la idea de técnica, por lo menos en las concepciones de Benjamin, supera la idea de la misma como instrumento. Hay en él, como en autores como Heidegger, la pretensión de entender la tecnología como una razón, es decir, ella coadyuva a transformar los modos de percepción y comprensión del espacio, el tiempo y la idea del sí mismo.

narrativo las acciones desvelan los objetos. Esto es, literariamente se puede decir “alguien fumó”, lo cual se puede complementar con las atribuciones del humo, del cigarrillo, de los gestos del ser que fuma, pero es la acción el elemento central. En la imagen fotográfica son los atributos de los objetos los que además de crear el evento, lo hacen posible³. En este sentido, el ver, no está centrado en el accionar (aunque existen fotografías que dan la sensación de estar viendo un evento), su focalización se construye en la composición que se evidencia entre el color y los objetos:

[...] la fotografía dice: esto, es esto, es tal cual, y no dice otra cosa: una foto no puede ser transformada (en el acto de la visión) ...dicho filosóficamente, está enteramente lastrada por la contingencia de la que es envoltura transparente y ligera. (Barthes, 1989, pág. 32)

La presencia de la fotografía conlleva un direccionamiento de la mirada: ¡mira de este modo!, ¡ve de esta forma! Ella coadyuva a construir una posición frente a los objetos, frente al mundo, lo que tiene como consecuencia el trayecto hacia una significación. Así, la fotografía es un espacio deíctico, pero también un territorio experiencial, en tanto que, por una parte, la fotografía construye un cuerpo (de todo tipo) que ha de ser mirado, pero que, en la eventualidad de lo vivido, desaparece y ya nunca estará. Por otra parte, lo que deviene de la fotografía es una doble mirada, aquella de quien hace la fotografía, de quien captura el instante, y la otra, construida por aquel que mira. Esta última se puede entender como un atrapar al otro en una escena que ineludiblemente constituye un mirarse a sí mismo. Lo anterior en razón a que, si hemos definido la fotografía como un espacio correlacional, un congelamiento de un espacio tiempo, cuando miramos la imagen nos ubicamos en ella, en sus luces y sombras, en la distribución del espacio y las relaciones entre las cosas que, en ella, en la fotografía, habitan, existen. Dicho mirar-se, es ubicarse en tal espacio, construir una relación con el propio cuerpo. Así, podemos decir que la fotografía desvela una mirada y también una forma de ver.

Sumado a ello, podemos decir que la presencia de la fotografía en la vida de los sujetos también supone, mucho más que en otras épocas, la presencia concreta de la alteridad, pues el ver eso otro implica la construcción del doble, en otras palabras, sugiere la experiencia, aunque sea ladina, del mirarse a sí mismo, pues cuando estamos mirando, y en este caso particular, el tiempo pasado (la fotografía siempre es del

³ Un ejemplo de esta diferencia entre la imagen fotográfica y el ejercicio escritural es posible evidenciarlo al sustraer de las frases aquellas palabras que hacen referencia a cualidades, adverbios de modo, tiempo y lugar. Estos, aunque llenan de sentido la frase, no relativizan o anulan la existencia del evento mismo. La imagen haría precisamente el ejercicio contrario. Son las cualidades de los objetos, los tamaños y características de los cuerpos, sus formas, en su entretrejo, los que presentan el acontecimiento.

pasado), miramos nuestro trasegar en el tiempo, nuestras formas corporales ante el otro y lo otro que ha existido. Ahora bien, dicha experiencia, inevitablemente nos coloca ante nuestra identidad, lo que no sugiere una igualdad, sino el pliegue que supone ese afuera con lo que soy. Es, en otras palabras, la forma en que la exterioridad plisa y ayuda a comprender la interioridad y las relaciones que se instituyen con lo otro.

Frente a este tema, - la relación con el cuerpo y el pasado a través de la fotografía- son importantes las alusiones de Walter Benjamin (1989), para quien la historia no puede ser entendida simplemente como progreso. Para él, la historia es fragmentación, acumulado de fragmentos, cisuras que debieran ser tejidos y anudados para poder desvelar el presente. Por lo anterior, la construcción histórica no tiene que ver con la edificación de un inicio, sino que prevalece un principio constructivo. Benjamín plantea que la historia sugiere una serie de luces y sombras, de recuerdos y olvidos, en el mismo orden que la fotografía. Esto es, la fotografía forja una suerte de visibilidades e invisibilidades, un fragmento de tiempo, un saber, pues ella, siempre es instantánea, rápida y fugaz que coadyuva a ver el pasado y los quiebres de diversas narrativas.

Lo anterior puede ser complementado al enunciar cómo la imagen, y en particular la fotografía, conduce un tipo de saber, pues ella confiere una nueva actitud ante el mundo, en tanto configura una ruptura con la distancia, un acercamiento agigantado a las sensaciones, lo que dice de un modo de acercamiento a la realidad. Sin embargo, dicha imagen es del pasado, pero habla en el presente, lo que es denominado por el autor alemán como dialéctica en reposo:

Imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es discurrir, sino una imagen, en discontinuidad. (Benjamin, 1989)

Ahora bien, dicha imagen conocimiento tiene que ver estrechamente con la forma en que hacemos memoria, con la manera en que constituimos la historia. El pasado se nos presenta como un algo muerto, pero aparece destellante, de repente, alucinante, pero nuevamente, insistimos con Benjamín, fragmentario, sin que permita ningún tipo de progresión, aunque ello mismo, la fragmentación, es un movimiento que pese a ello permite una suerte de legibilidad. En este sentido, la fotografía es destellante del pasado, lo que posibilita una serie de interlocuciones, denominadas por Benjamín como una dialéctica. Aun así, dicha dialéctica permite una serie de intervalos temporales, pero nunca una progresión lineal, lo que complica la sucesión de una narración.

En este sentido, ver la fotografía, pensar las imágenes en tanto recuerdo en el presente, significa atravesar lo que ha sido, como dialectizante del pensamiento. Así, la memoria no es tan solo una forma de recordar, sino

de conocer. Traer la memoria es significar el pasado desde el momento presente, lo que posibilita la constitución de juicios valorativos, la representatividad del pasado mediada por el lenguaje.

Desde esta perspectiva recordar significa, en un alto grado, como lo plantearía Benjamín, un ejercicio arqueológico, no tanto porque allí resida la significación sino porque implica sacar los eventos de una serie de antiguas relaciones. No obstante, recordar es el principio de una búsqueda y de una apuesta por un sentido, pues ello significa imprimir una serie de caminos, es decir, la constitución de un escenario, de un acontecimiento en el presente. En este sentido, los recuerdos, en tanto huellas de un ha sido, profieren una idea del pasado, pero a su vez sugieren una suerte de inteligibilidad del presente.

Así, las imágenes fotográficas, en tanto salidas de sus relaciones con el pasado, nos vislumbran elementos para comprender el momento en que estamos ubicados. En este sentido, la mirada, por ejemplo, de las huellas de la violencia, en tanto recuerdos e instantes, coadyuva a encontrar elementos del mundo presente pese a que ellos ya hayan sido. Las fotografías, de este modo, como signos de un pasado, se instalan en el presente como huellas del tiempo. Son, en términos amplios, elementos que se recaban y se recuperan para pensar el hoy.

De este modo, recabar, con lo subjetivo que, de ellas, en tanto recuerdo, puedan tener las fotografías, supone pensar el modo en que una serie de vestigios, símbolos, se recuperan para nuestra memoria colectiva, para las comprensiones de la violencia en nuestro país. No obstante, su sentido no se encuentra ni en ellas, ni en sus “proposiciones”, sino en el tejido de relaciones en las que se ubican en un contexto determinado.

Un autor como George Didi-Huberman (2011) propone que la imagen, mucho más que ser un ejercicio de referencialidad, es un todo relacional y es allí, en la constitución de diversos elementos vinculantes que coadyuvan a la edificación de sentido, lo que la hace escapar de designar una cosa o un objeto. Hablan –las imágenes- de un algo que se escapa a la simple construcción de lo icónico. No obstante, dicho sentido tiene una doble temporalidad; la temporalidad de quien realiza la obra y el tiempo de quien la ve y la instala en su contexto. Dichas temporalidades se inciden mutuamente. Ello, dicho encuentro temporal, es lo hecho, lo formado y en tal instante se construyen los grados de interpelación, en tanto fuerza interrelacional e intersubjetiva. La imagen se da a ver, pero a su vez impone su específica presencia.

La presencia instaurada por la imagen, gracias a su forma e intensidad, propone una suerte de diálogos e interpelaciones que pasan por el cuerpo de quien las ve, con las maneras en que sitúa el mismo cuerpo frente a la obra. Ejemplo de ello, como lo propone Didi-Huberman (2011), es posible evidenciarlo a través de la

forma como comprendemos la dimensionalidad de nuestro propio cuerpo, es decir, cuando nos acercamos a una obra, instalamos una relación entre la dimensión del propio cuerpo y aquello mirado, lo que nos insta a hablar de ella. En este sentido la figura nos mira, nos interpela en la constitución de relaciones con nuestro propio cuerpo y, por lo tanto, como lo expresa el autor, se edifica una experiencia, “nos encontramos frente a obras hechas de elementos que actúan sobre otros y sobre el espectador mismo, tejiendo así una red de relaciones” (Didi-Huberman G. , 2011, pág. 39).

En tanto relación construida, la obra, la imagen, inquieta, da a ver, y tal ver siempre es una acción subjetiva, un movimiento fluido, dinámico, que lleva consigo un espesor cultural, una época, un momento, una experiencia, y por tanto el cruce con la imagen, que también posibilita el ver, es un entorno dialógico y polifónico. En este sentido, dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en el sujeto. Ver es siempre una operación del sujeto, por lo tanto, una operación hendida, inquieta, agitada, abierta que dice de un tipo de sentido (Didi-Huberman G. , 2011).

En este marco son importantes las alusiones de un autor como Gilles Deleuze. Para éste, el sentido no estaría dado tan solo en la interrelación entre la imagen y el sujeto, sino en la complejidad de las relaciones, en el fuerte vínculo entre las proposiciones con el acontecer, con los hechos, con espacio tiempos determinados, lo que no significa acabados. Para Deleuze (1969) el sentido

[...] No es nunca principio ni origen, es producto: no está por descubrir, ni restaurar ni reemplazar; está por producir con nuevas maquinarias. No pertenece a ninguna altura, ni está en ninguna profundidad, sino que es efecto de superficie, inseparable de la superficie como de su propia dimensión. (pág. 60)

Lo que deviene de esta afirmación es que el sentido no está en algo, no es la proposición, es una construcción que se da en el contacto, en el encuentro, en el evento mismo de la expresión. De hecho, la indagación y las reflexiones de Deleuze nos llevan a pensar que dicha producción de sentido tiene referencia en lo dicho, no obstante, no se queda en ello, no es posible pensar el sentido como igual a la proposición. Si ello, con todos los problemas que puede tener, se traslada al campo de lo visual, significaría que el sentido de la fotografía no se encuentra en ella misma sino en el contacto que tiene con el entorno en que está inserta. Para este autor, entender la producción de sentido sugiere considerar que en toda frase existe una designación en torno a un estado de cosas; es decir, se dice algo de algo, en una suerte de señalamiento, lo que no es ajeno a la fotografía. Ello quiere decir que siempre que vemos o dejamos ver nos encontramos con el señalamiento en relación con un algo, constituimos un estado de cosas en relación con un objeto o sujeto. Sumado a ello, como lo entiende Deleuze, la frase, aunque sea implícitamente, instituye una relación entre lo dicho y el

sujeto que dice. En el caso de la fotografía, ello se vería reflejado en que la concreción de la fotografía dice de una forma del ver del sujeto, de aquel que ha capturado un momento. Por último, entiende Deleuze (1994), que toda proposición habla de unas relaciones con una serie de conceptos universales o generales. En otras palabras, toda alusión está inmersa en la trama de relaciones y cadenas de significaciones que es la cultura.

Ahora bien, estos tres elementos que aluden específicamente a las proposiciones, llevadas a lenguaje iconográfico, no intentan reducir la fotografía a la construcción lingüística, pero en cambio, intentan observar las relaciones que instituye el acto fotográfico, en tanto significado en sí mismo cruzado por una serie de relaciones.

Para el autor que hemos venido trabajando en las últimas líneas, el sentido sería esa cuarta dimensión, que no se encuentra en la frase misma, para nuestro caso en la fotografía, sino en su superficie. No es la enunciación o lo que ella designa, o el estado de cosas al que hace referencia, es “lo expresable o lo expresado de la proposición y el atributo del estado de cosas. Tiene una cara hacia las cosas y otra hacia las proposiciones. Pero no se confunde ni con la proposición que la expresa ni con el estado de cosas o la cualidad que la proposición designa. Es exactamente la frontera entre las proposiciones y las cosas”. (Deleuze G. , 1994, pág. 44)

Desde esta perspectiva, en la fotografía, el sentido no se encuentra en lo figurado en la fotografía, aunque de ello deviene, pero tampoco son los atributos dados a esas cosas señaladas. Es la relación entre ellos dos, es la contingencia de lo expresado, pero habría que agregar; en un momento dado, en una situación particular en la que se encuentra instalada la fotografía.

Dicho esto, entendemos que la fotografía se encuentra siempre en relación con condiciones y construcciones históricas particulares que coadyuvan en la producción de sentido, no tanto desde algo ya hecho, sino en el acontecimiento. Es decir, el sentido de la fotografía se encuentra en el entrecruzamiento de lo propuesto y señalado por la fotografía, por lo que dice con respecto al enunciador, el fotógrafo, y la trama de relaciones culturales, políticas, históricas en las que se encuentra imbricada la fotografía.

En relación con la constitución del sentido de la imagen fotográfica, son importantes las alusiones que se han referido a ella desde perspectivas culturalistas, y sus señalamientos a nexos con configuraciones éticas y políticas. En este vértice de los análisis, la imagen fotográfica, no solo configura un sentido, sino que inserta modos ver y comprender el mundo social. En estas comprensiones podemos encontrar trabajos como los de

Susan Sontag (2003). Para esta investigadora de la imagen, quien se ha centrado en la fotografía y la violencia, estas son “un medio que dota de realidad (o de mayor realidad) a asuntos que los privilegiados o los meramente indemnes acaso prefieren ignorar” (p. 8). De este modo, la imagen se convierte en un testimonio que prefigura un modo de ser de los fenómenos y objetos que se desvelan en la experiencia del mundo. Así, la imagen da sentido, ordena los hechos, los inserta en un campo de visibilidad. El sentido de la imagen se configura en la relación entre lo visible, en lo que deja ver la fotografía, lo que ella refuerza, o por lo que opta en medio de una serie de significaciones en los entretreídos sociales y políticos.

Esta posibilidad de la fotografía es la que le permite decir a Sontag (2003) que ellas coadyuvan a construir una serie de sentimientos colectivos en torno a hechos como los de la violencia, diferente a los sentidos que se construyen o son posibles construir, por ejemplo, desde la crónica periodística o literaria. La fotografía trabaja sobre un lenguaje que comparten muchas personas, pero que pese a ello desaparece a la vista, aunque es con él, muchos más que con otros lenguajes, que accedemos y configuramos imágenes del mundo. En relación a ello, Sontag, en sus ensayos “Sobre la fotografía” (2006) advierte que, como en el mito de la caverna, vivimos con una serie de imágenes de la verdad, no obstante, aprender el mundo desde imágenes antiguas no es lo mismo que educarse insertos en lo que posibilitan las nuevas tecnologías y su reproducción de imágenes de todo tipo, lo que supone otra forma de vivir en la caverna:

Al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar. Son una gramática y, sobre todo, una ética de la visión. Por último, el resultado más imponente del empeño fotográfico es darnos la impresión de que podemos contener el mundo entero en la cabeza, como una antología de imágenes. (Sontag, 2006, pág. 15)

En su estudio de la imagen fotográfica, la autora norteamericana amplía su análisis de la imagen y lo que ella es para la realidad. Al respecto nos demuestra que el ejercicio de la fotografía en tanto procedimiento del ver y del dar a ver, es un acontecimiento en el que se erige el derecho de seleccionar del mundo aquello visible e invisible. En otras palabras, nuestra posibilidad de ver está interferida por lo que nos dejan ver las cámaras, por lo que ellas sustraen del mundo y ponen en el estadio de lo visible dándole a los hechos y las experiencias de lo real un halo de inmortalidad.

A su vez, estas disquisiciones en torno a la imagen fotográfica y su esencia como recorte de la realidad la llevan a distinguirla de la imagen movimiento. Las fotografías son cortes en el tiempo que no fluyen sino que convocan a la construcción narrativa que se puede volver a observar y a re-mirar, lo que conlleva, en

acuerdo con Didi-Huberman, la constitución de una significación dada en el choque de tiempos, el tiempo de la imagen fija y el tiempo del observador, distinto a la imagen movimiento que construye su sentido en el devenir del tiempo narrativo. A su vez, dicha congelación del tiempo fija la mirada en el evento y la proposición construida, lo que hace que la atención se centre y el espectador siga el movimiento del tiempo congelado, la realidad capturada en el detalle, lo que posibilita mucho más su recordación, teniendo por implicación el centramiento en las sensaciones, las emociones que las mismas imágenes provocan.

No obstante, a la posibilidad de la nominalización y visibilidad de los eventos constituidos por la imagen fotográfica, Sontag apunta que su significación y recordación también está dada por la ideología y es esto lo que la posibilita como acontecimiento. De hecho, lo que fija la afectación de la imagen en el mundo social es la existencia de un contexto político que la enmarca y la agencia, aunque la evidencia y el testimonio de la imagen hacen que los acontecimientos adquieran un nivel más alto de realidad que si no se hubieran visto, construyendo así un grado de familiaridad tanto de eventos remotos como cercanos. Pese a ello, es necesario comprender que la imagen fija asienta una discontinuidad, posibilita alejamientos, distancias entre los hechos mismos, como si la realidad estuviese fragmentada, desproporcionada, pero allí está el sortilegio de la imagen, en el ejercicio de la sujeción a un encuadre, aunque él pareciera arbitrario

En una línea de estudio semejante a la de Sontag, es importante el trabajo de Teresa de Lauretis; Alicia Yano (1992). Si bien, esta investigadora no se refiere a la fotografía específicamente, sus estudios sobre el cine y su forma de comprender la relación entre la imagen, el espectador y la configuración de sentidos en torno a la mujer, son importantes en pro de comprender las relaciones entre la fotografía, lo cultural y la formación. Para esta estudiosa del cine, desde una perspectiva feminista, el lenguaje en el que ubica al cine y por supuesto a la fotografía, está poblado de intencionalidades. De ello deviene su carácter ético y político. Esto es, decir, en cualquier lenguaje, supone una configuración del otro en alguna posición. En este sentido, poner una imagen en el espacio de lo público indica un modo no solo de interpelar al otro, sino de configurarlo en algún lugar en la dimensión de lo social.

Dicho decir, a través del cine, para Lauretis, supone una proyección de valores sociales. Es, según la autora, la mediación del lenguaje la que posibilita a través de sus cargas simbólicas, la expresión de las relaciones subjetivas y sociales. En esta medida, el lenguaje no es un ejercicio de pura referencialidad, sino un lugar depositario de todas las dimensiones sociales.

Ahora bien, tanto la fotografía como el cine reconstruyen una relación con el espectador, quien se encuentra comprometido en el proceso de recepción, en el que la mediación del lenguaje supone además de una visión de lo social, una suerte de compromiso subjetivo. Lo anterior, en tanto allí, en la configuración de la relación comunicativa, la imagen le exige al espectador una producción subjetiva. En otras palabras, las imágenes orientan e inscriben la significación dada por el espectador. Quizás por ello, advierte Lauretis, las imágenes “participan poderosamente en la producción de formas de subjetividad que estarían modeladas individualmente, pero que son inequívocamente sociales” (De Lauretis, 1992, pág. 19).

Desde esta perspectiva, el cine y la fotografía se pueden comprender como una tecnología social. Es decir, la construcción que deviene de una estructura técnica provee una serie de entrelazamientos sociales y subjetivos, pues permite e inaugura una posición del espectador y también del productor de cine y de imágenes. Transversal a ello, dicha experiencia de producción y lectura de imágenes articula una serie de formaciones ideológicas, históricas, de las diferentes edificaciones sociales, lo que no es estático, sino dinámico. En esta medida el sujeto se ve interpelado por un grueso de interacciones que él mismo resignifica y adecua en relación con su posición.

Sumado a lo anterior, el cine y la fotografía que circulan en los medios son productos realizados por sujetos que se encuentran inmersos en actividades sociales que siempre implican posturas heterogéneas y a veces contradictorias en lo que respecta a las ideologías (De Lauretis, 1992). Desde este modo de pensar, la imagen fotográfica cobra sentido en el trasegar cultural; no obstante, la significación de la imagen y, por supuesto, de la fotografía, tiene una fuerte relación con los modos en que se comprende el código, la representación y el sentido. Para esta autora, cuando pensamos en la imagen, estamos hablando de un sinnúmero de relaciones significantes que indican y dicen algo de la realidad; no obstante, se diferencia de ella misma, de la realidad. La imagen de un perro no es el perro en sí mismo, así como no lo es la representación del mismo. Tampoco se establecen como iconos, en tanto similitud, sino en la configuración de un modo de producir un ejercicio de significado en un campo cultural y como resultado de una serie de modos de producción de lo sígnico; esto es, una suerte de entramado relacional que se encuentra inscrito por una intencionalidad, una pertinencia y un contexto, donde la intencionalidad tiene que ver con lo subjetivo, con su ideal y potencialidad, y el contexto es el que hace posible lo pertinente de una figura icónica, pero a su vez, este es comprendido como la actividad social, “la acción humana que articula e inscribe la representación desde los dos lados de la imagen, el de los realizadores, productores, y el de los espectadores en cuanto sujetos de la historia” (De Lauretis, 1992, pág. 87). Por ello, quizás, es explicable la relación de la imagen con la producción social de

la subjetividad, en tanto la articula a las acciones y existencia misma de los individuos, planteando así una serie de relaciones con las mismas dinámicas en las que están inmiscuidos los individuos.

Lo antes propuesto, también es posible evidenciarlo en imágenes pictóricas. En este sentido, Javier Moscoso (2011) analiza la manera en que algunas construcciones pictóricas, bajo el lente de la comprensión de la confirmación del sentido del dolor en nuestra historia, evidencia que aquellas obras que dicen del dolor en diferentes épocas demuestran una manera de decir que designa un modo desde el cual los sujetos deben comprender y comprenderse en relación con unas construcciones de sentidos sociales pero ligadas con una serie de configuraciones discursivas. Así, por ejemplo, al referirse a las imágenes pictóricas, y podríamos decir que las imágenes en general, se entiende que estas no son transparentes, y por tanto no pueden comprenderse como un ejercicio de mimesis o de pura representación. Ellas no hablan del resultado de la experiencia, ni lo agotan. Las imágenes, en cambio, “deben ser interpretadas como indicios de elementos valorativos, emocionales e intelectuales” (Moscoso, 2011, pág. 16) que son posibles de articular históricamente a unas condiciones de época, por un lado, pero por otro, dichas imágenes, como nos lo plantea el autor, si se refirieran tan solo a lo que ellas designan, a los gestos de sus actores, no podrían plantearse, en muchos de los casos, como representaciones del dolor. Ellas, “se constituían, en muchas ocasiones, en un modelo icónico de alto contenido pedagógico” (Moscoso, 2011, pág. 26). Esto no le impide a la imágenes, según el enunciado expuesto, representar algo de lo vivido en relación con la violencia y el dolor, pero ellas no reflejan el mundo, sino que lo configuran, lo dramatizan tratando en algún grado de afectar y mostrar a los sujetos unos modos de ser, de vivir de acuerdo a unos valores y significaciones.

En relación con lo antes expuesto, se puede decir que la posibilidad expresiva de la imagen fotográfica, y la imagen en general, no se limita a un ejercicio de referencialidad, ella tiene una capacidad ilocutoria (y también perlocutiva). Esto es, tiene la capacidad de incidir en las relaciones sociales y los modos en que se ven y se comprenden los individuos. Esta dimensión y característica de la imagen deviene, en parte, de los análisis lingüísticos de un autor como Austin (1982), quien desvela la posibilidad performativa del lenguaje. Para este autor, dicha posibilidad se centra en la emergencia de descripción de una determinada acción tanto de su locutor como de su interlocutor. Ahora bien, si entendemos que toda imagen se encuentra repleta de intenciones, supone entonces un accionar, una reconfiguración y, por qué no, la transformación en torno a la realidad, lo que sugiere un viraje hacia un modo de ver y entender el mundo y sus relaciones. Allí, entonces la imagen prefigura un accionar, la constitución de un modo de actuar, transformando las relaciones sociales, al tiempo que configurando la subjetividad de sus receptores.

No obstante, como lo plantea Judith Butler (1997), estas conceptualizaciones son poseedoras de algunos problemas, pues tanto la perlocución como la ilocución solicitan la identificación de unos contextos pragmáticos en los que sea posible ver el acto y observar sus efectos, lo que estaría ligado a reconocer unos modos en que ciertas palabras, lenguajes, contienen unas características específicas. En esta perspectiva, en ejercicios como las ofensas, no es suficiente determinar el contexto, pues de hecho la ofensa, el ser herido en el lenguaje significa incluso sufrir una pérdida de contexto. Lo anterior lo podemos extrapolar a las imágenes, pues ellas deambulan en diversos espacios, en disímiles contextos que les ayudan a configurar un tipo de sentidos y, por ello, no podría ser posible hablar del grado de interpelación o perlocución de las mismas, si ellas dependen de los contextos.

Aun así, las imágenes nos dicen de un modo de comprensión que permea e interviene en la configuración de los sentidos de lo social, refiere a un pasado, nos hacen presente lo asunte, lo que dice de un modo de agencia en la constitución de significados y unos modos de narrar-nos, juzgar-nos que es abierto e incierto. Frente a ello, a la capacidad de interpelación del lenguaje, Butler nos plantea que este estaría más ligado a la constitución de una suerte de existencia social. Es decir, el lenguaje trae a la presencia, lo nombra, constituye un cuerpo haciéndolo accesible en el modo en que el lenguaje nos dirige a él. Ello no quiere decir que descubre dicho cuerpo u objeto, sino que lo constituye dentro de un campo de significación, posible de reconocimiento, lo que sugiere una llamada al otro, al espectador, pero al tiempo sugiere la constitución de un tipo de relaciones culturales y de sentido político, posicionando al cuerpo. La interpelación dice en este sentido, más allá de sus efectos a la constitución de una aparición y existencia social que permite ver dichos cuerpos en un campo de relaciones. Así, el sentido de interpelación de las imágenes tiene ver con la forma en que ellas mismas hacen aparecer un algo en el orden de lo social, en una posición, pero también nos llaman a verlas, a veros en tal configuración. Ello es posible evidenciarlo en las imágenes y las fotografías en torno a la violencia política. Las mismas no ubican solamente un modo de comprender la realidad, disponen una mirada hacia el pensar de lo que en ellas transitan, y por ello podemos pensarlas como performativas, en tanto movilizan un accionar en relación con un fenómeno, específicamente, para nuestro caso, la violencia política.

Pese a lo expuesto, estos modos de significar la violencia política admiten una serie de problemáticas que autores como Saul Friedlander (2007) nos desvelan cuando se refiere a los modos de representación de hechos como los del Holocausto. Este autor, aludiendo al ejercicio histórico, plantea la necesidad de pensar lo problemático de eventos excepcionales que cargan en sí mismos la imposibilidad de su expresabilidad e

incomprensibilidad. La complejidad de dichos eventos pone en cuestión su abordaje y representación, es decir, los modos de estudiar y representar el pasado. De hecho, frente a estos eventos, historiadores como White enuncian que tales sucesos “no se prestan para el tipo de tratamiento “dramático” del que se sirvieron los historiadores por dos milenios como base para la representación de acontecimientos específicamente históricos (...) no se prestan a ser interpretados por medio de la narrativización” (White H. , 2010, pág. 154). De allí, el mismo autor señala la necesidad de la búsqueda de diversas formas de expresión distintas a las de la historiografía clásica.

Pese a la insinuación de White, Friedlander plantea que los problemas de representar el pasado tienen que ver con la opacidad de los hechos y la opacidad del lenguaje, lo que implica un ejercicio de reflexión sobre los modos en que referimos y ponemos un límite a las maneras como son dichos los sucesos de violencia, “representados”. Referente a este problema, se ha admitido la posibilidad de generar múltiples relatos, pero ello puede llevar al tiempo a la validación, como lo expresa Friedlander “de cualquier fantasía estética, lo que se opone a la necesidad de establecer una verdad estable en lo que se refiere a ese pasado” (Friedlander, 2007, pág. 26). A lo anterior se suma que la diversidad de relatos, de versiones, muchas veces opuestas y distantes frente a los acontecimientos, imposibilitan la construcción de un discurso integrado o totalizador de los hechos. Sin embargo, plantea el autor, es necesario un relato que remita a las necesarias exigencias de la evocación del pasado, pero, aun así, admite que todo ejercicio de narrativa del pasado constituye un modelo de interpretación que no tendría la posibilidad de evidenciar o las categorías con las cuales juzgar.

Frente a estas problemáticas de la representación del pasado, Friedlander evidencia las múltiples discusiones, entradas epistemológicas y las cuestiones que a ellas aluden. En este deambular, se remite al análisis de algunos trabajos audiovisuales acerca de la solución final y alude, a través de la crítica de algunos autores, que trabajos como los Syberberg, plantean una narrativa abierta, polivalente, con perspectivas abiertas que le presentan al espectador la tarea de construir un diálogo con la construcción estética en pro de crear su propia versión. No obstante, también propone que el virtuosismo estético puede llevar al espectador a una suerte de obnubilación que no le permite ver el horror. Lo estético, en este sentido, domina y apabulla al espectador (Friedlander, En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final, 2007, pág. 40), lo que dice del problema de los límites de la representación.

En relación con la forma en que lo estético y lo audiovisual representan el pasado, es pertinente traer a colación el trabajo de Alejandro Baer (2006), cuando se remite al estudio de las fotografías y desvela que algunas imágenes contienen un carácter espectacular que conlleva riesgos, así como problemas ético

morales. Plantea que las imágenes literales llevan al escándalo, pero no necesariamente al horror. Dicho problema dice de la relación entre veracidad histórica y las formas adecuadas de una memoria digna, o entre “el acoplamiento entre una ética de la mirada y una estética de la representación” (Baer, 2006, pág. 104). Para ejemplificar ello, el autor nos remite a la negativa que se presentó a mostrar imágenes sobre la liberación de los campos de concentración bajo el argumento de un criterio estético que temía evidenciar de forma realista un acontecimiento/horror de tal magnitud. De allí se comprende que las víctimas son puestas en una condición indigna, por un lado y por otro, obedecía a que la crueldad de las imágenes podría ser un muro para la comprensión y el conocimiento de los hechos.

Este autor también nos advierte del problema que suscita el mostrar imágenes del horror, fracturando la noción de lo inimaginable. En este sentido, plantea que en muchas ocasiones los trabajos audiovisuales pueden mostrar mucho, ser demasiado literales, limitando la comprensión de la experiencia y la realidad, frente a lo que plantea no hay continuidad. Adicional a ello, en el ejercicio documental, o en su narrativización se corre el riesgo de dramatizar o ficcionalizar a través de la experimentación estética, pues siempre se añade algo o reducen u oscurecen elementos de los acontecimientos, sin dejar que los hechos hablen por sí mismos.

Frente estos problemas de representación, se prefiere, en muchos casos el ejercicio testimonial, pues este, al parecer, además de dar cuenta de la experiencia vivida, dice de las maneras en que el pasado cobra presencia en el momento presente. Sumado a ello, el testimonio evoca y presenta un lugar medio entre la historia y la literatura, entre la memoria y el arte, entre la objetividad y la expresividad. No obstante, tendríamos que decir que toda referencia al pasado, en tanto ya no está, no se encuentra, es un modo de percepción, pero a la vez, como lo plantea Derrida (1996), se trata de volver hacer presente, no en la idea del significado de “re”, repetición, sino de volver presente, de hacer venir, de poder poner, colocar, situar, volver para hacerlo presente, hacerlo venir a la presencia, sin olvidar que este es un ya no. Esta concepción nos puede ayudar a comprender que el problema de intentar decir el pasado no se trata de decir lo real, sino de comprender los sentidos de lo que ya no está.

Ahora bien, ello no trata de evadir la búsqueda de la verdad, pero sí comprender que siempre que nos remitimos al pasado a través de diversos lenguajes, se lo hace desde una mirada ubicada en el presente y ello ya es un distanciamiento, pues las huellas de lo que fue se entretajan con las construcciones del ahora. De hecho, referirse al pasado nunca es estar en él. No obstante, los límites de la representación son dados mucho más que por las construcciones de las estructuras narrativas, argumentativas o figurativas, por las

configuraciones éticas y políticas, o como lo plantearía Cavarero (2014), por el reconocimiento de la vulnerabilidad humana.

En esta medida comprendemos la imagen no como el ejercicio de una forma de lo real, sino una constitución de modos de ver, de comprender y de remitirse al pasado que muestra un tipo de concepción y comprensión. En este sentido, y como lo plantearía Didi-Huberman (2004), en relación con la importancia pedagógica y política de las imágenes, “para saber hay que imaginarse”, es decir, es necesario representarse visualmente ideas y conceptos, experiencias y sensaciones, lo que no es un acto libre, sino necesariamente un trabajo con imágenes.

Ahora bien, de lo expuesto podemos hacer algunas afirmaciones que nos ayudan a entender la fotografía desde el lenguaje como lugar de significación e interpelación, y, por tanto, de formación. Ella deviene del ver, sin embargo, este es social. La mirada en tanto elaboración de los individuos está inmiscuida en una serie de matrices discursivas y sociales correspondientes a espacios y tiempos particulares. Estamos con ello advirtiendo acerca de la mirada más allá de un problema fisiológico, a su configuración social. No obstante, esta característica social de la imagen se ve reconfigurada por el aparato técnico, la cámara, pues ella redimensiona las maneras de entender el tiempo, los sujetos e incluso los modos de comprender el pasado, el presente, en últimas, las dimensiones espacio temporales de los sujetos, trasformando incluso los modos del ver y lo posible a ser visto. Ello supone que la mirada, la imagen, se ve trasgredida por diversos modos de producción, de circulación y de las discursividades allí encontradas que pasarían no solamente por las características de los aparatos técnicos, sino de los discursos y las instituciones que provee la emergencia de la imagen en un contexto específico. En este orden, el sentido y la capacidad de ilusión de realidad estarían dados en la manera en que la imagen construye sentido en relación con las construcciones sociales de un momento dado. El sentido no es un elemento libre, por fuera del lenguaje, se instala en él, en los campos de significación, sin embargo, ella, la imagen, y la fotografía, en tanto construcciones simbólicas hibridan una serie de matrices de sentido en las cuales están insertas intencionalidades y deseos.

Desde esta perspectiva, un análisis a las imágenes de la violencia pasaría por elementos como las matrices de sentido, los discursos que en torno al fenómeno circulan en un espacio-tiempo particular; las condiciones sociales de producción y circulación de tales imágenes, los modos en que dichas imágenes hibridan y constituyen la construcción simbólica, pero también los modos en que se forma la mirada del productor de la imagen, las intencionalidades de la misma y las formas en que interpela a los sujetos en torno a sus sentidos.

2.4 LOS TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN ACERCA DE LA IMAGEN Y LA VIOLENCIA

2.4.1 *En América Latina*

En América Latina, los regímenes dictatoriales no han sido escasos, acompañados de vejámenes a los individuos, grupos políticos, y a través de ellos, como lo plantea Martha Cecilia Herrera (2014), se dio la aniquilación a diversas expresiones de cultura política. Dichos sucesos han posibilitado, sobre todo en tiempos de pos-dictadura, recurrir a las imágenes fotográficas, en tanto dispositivo de memoria, en algunos casos, en pro de la comprensión del pasado reciente. En otras ocasiones, ellas se han convertido en el lenguaje a través del cual colectivos e individuos procuran expresar lo sucedido y su dolor. También se convirtieron en modos de denuncia, e incluso han servido para ser testimonios, pruebas, huellas de un pasado que se ha querido borrar y del que la fotografía es el único vestigio. Al tiempo, las imágenes fotográficas se han transformado para el espacio público en una suerte de fundamento discursivo, mientras que, en el ámbito de lo íntimo, las imágenes fotográficas son el sostén, en muchos casos, de rituales de duelo y la única prueba y memoria de cuerpos desaparecidos.

Los múltiples usos de las imágenes fotográficas, tanto en los procesos de dictadura como de pos-dictadura, ha llevado a diferentes estudiosos del asunto a preguntarse por el rol de las imágenes en periodos de conflicto y posconflicto. De ello son ejemplo trabajos investigativos desarrollados en países como Perú, Argentina, Brasil, Chile, Uruguay, México, entre otros. En esta perspectiva, las próximas líneas se dedican a caracterizar dichas elaboraciones, tratando de indagar en las principales temáticas que abordan, así como el modo en que es comprendida la imagen fotográfica y sus formas de análisis.

Es necesario decir que este tipo de acercamiento intenta mostrar algunas de las perspectivas de los trabajos sobre el estudio de la imagen, no obstante, como todo ejercicio de clasificación, este es un tanto arbitrario, pues la mirada es particular y tan solo tiene la pretensión de diagramar algunas de las tendencias en este tipo de estudio y los que pueden ayudarnos a comprender no solo el tipo de trabajo que se viene elaborando, sino las diversas formas en que estos estudios declaran un modo de participación de la fotografía en medio de ecologías violentas. Por lo anterior, la revisión realiza un análisis a partir de sus temáticas y no del lugar de procedencia de los trabajos, pues si bien los lugares declaran contextos particulares que signan los tipos de

trabajos, nos interesa mostrar los temas que se abordan, pues estos designan un modo de comprensión de la aparición de la fotografía en los diversos contextos sociales.

2.4.2 *La fotografía y los desaparecidos, algunos apuntes sobre Argentina*

Uno de los temas más recurrentes dentro de los estudios dedicados a la fotografía en el ámbito internacional tiene que ver con el modo en que se representa la desaparición. Es desde allí que algunos de los trabajos se adentran en densos estudios que proponen análisis de los modos en que el ausente aparece en las imágenes y la manera como cobra importancia para la denuncia y la memoria.

Así, por ejemplo, uno de los estudios desarrollados en Argentina, nos cuenta el modo en que la fotografía de los desaparecidos deviene de los usos de los parientes cercanos para su reclamación en la escena pública. Es decir, no hay una representación fotográfica de la desaparición, lo que sería un contrasentido, sin embargo, el desaparecido es representado a partir de los usos que hacen los sujetos para evidenciar aquel que ya no está. La desaparición, en dicho sentido, es un sema dado por los usos de las imágenes de los sujetos en diferentes estadios de lo público en los que los discursos de reclamación por justicia son los que permiten que las fotografías, en muchos casos, pertenecientes a documentos de identidad personal, adquieran este significado.

La foto con el rostro del desaparecido pasó a ser, en esos momentos iniciales, una herramienta de búsqueda, una esperanza frente a la incertidumbre. Muchas madres (...) iban a las Comisarías con la foto de su hijo para ver si alguien lo había visto allí. La foto era una estrategia para individualizar al ser querido de cuyo destino nada se sabía. Como la descripción física que se detallaba en las cartas enviadas a las diversas autoridades nacionales, la foto acompañaba la búsqueda individual de cada familiar con la esperanza de que alguien lo reconociera y pudiera dar algún dato (Feld, 2010, pág. 12).

Lo que evidencia Feld en su estudio es un desplazamiento del referente inicial de las fotografías, pues ellas, lo que desvelan, es precisamente la imposibilidad de ver la desaparición. Las fotografías de los documentos, que luego se constituyen en el referente de la desaparición, no muestran el crimen, sino que representan la vida segada. La fotografía en este caso deja de ser un lugar testimonio de lo real y se torna en un ejercicio simbólico que nace de los usos mismos de la fotografía. Ellas, las fotografías, mucho más que ser pruebas de la desaparición son testimonio de la existencia de los sujetos y de su ausencia.

Sumado a ello, Feld nos deja ver que las fotografías de la desaparición no son una representación indicial del hecho ocurrido, sino de las víctimas mucho antes de que fuesen desaparecidas. Ahora bien, para que tales fotografías adquirieran el sentido anotado, el de ser de desaparecidos, existió un trabajo por parte de los que son denominados como emprendedores de memoria que buscaba tanto una denuncia pública, como explorar

sus propias memorias. Para ello, Feld realiza un minucioso trabajo de seguimiento del modo como aparecen, en diversos formatos, espacios y medios de comunicación, lo que se denomina desaparición.

En la misma perspectiva, Emilio Crenzel (2009) analiza la manera en que en el informe Nunca Más, elaborado en Argentina en 1984 por la Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas (CONADEP), fueron adoptadas una serie de fotografías como herramientas de investigación y los motivos que llevaron a incluir ciertas fotografías denominadas como de desaparición. Para ello analiza las características técnicas de las fotografías, su contenido y su relación con el texto escrito. Crenzel, para su análisis, comienza por conceptualizar lo que comprende por desaparición de la siguiente forma:

[...] consistía en la detención o en el secuestro de personas, efectuadas por personal militar, policial o por fuerzas de seguridad, uniformados o vestidos de civil. Las personas secuestradas eran conducidas a lugares ilegales de cautiverio, los centros clandestinos, donde eran torturadas y, en su mayoría, asesinadas. En paralelo, las diferentes instituciones del Estado negaban toda responsabilidad sobre los hechos y no daban datos sobre la suerte que habían corrido las personas secuestradas. (Crenzel, 2009, pág. 283)

Ahora bien, dicha desaparición provocaba entre los allegados una suerte de disolución de los elementos básicos para la recordación tales como el tiempo, el lenguaje, las imágenes. Las personas cercanas a la víctima no tenían un conocimiento del tiempo de duración de la ausencia, se encontraban desprovistos de una imagen de los lugares en los cuales se encontraban sus seres queridos o de palabras para compartir con otros. En este sentido, como lo plantea el mismo Crenzel, “su evocación de las imágenes físicas de los desaparecidos estuvo puesta en cuestión, dada la posibilidad de que la fisionomía de los desaparecidos hubiese sufrido alteraciones debido al paso del tiempo” (2009, pág. 284). De esta forma, la desaparición se constituía en una situación que carencia de palabras e imágenes.

Así, el uso de las fotos de documentos de identidad utilizados por los parientes o de tumbas de NNs, y en el informe de la CONADEP, se convierten en un ejercicio de resignificación de una herramienta clásica de clasificación y control político de las poblaciones. Ello desvela cómo estas referían un momento previo a la desaparición, o remitían al final de los mismos desaparecidos. A su vez, estas fotos de identidad sirvieron como herramienta para la búsqueda de los sujetos por diversos organismos del Estado o centros de salud, así como para su reconocimiento físico, las que fueron acompañadas de testimonios de los allegados. De este modo, las fotografías sirvieron como prueba jurídica para el reconocimiento de la desaparición.

Sumado a ello, Crenzel (2009) documenta la forma en que algunas fotos de identificación, tomadas al interior de los centros de detención, fueron utilizadas para cometer delitos y así culpar de crímenes a los

desaparecidos, así como elementos que servían para la captura de personas que eran identificadas como contrarias al Estado.

Crenzel logra evidenciar como dichas fotografías fueron objeto de múltiples usos y, al tiempo, como la CONADEP se sirvió de estas no solo para poder nombrar y hacer existir a los desaparecidos, sino también, a través de diversas estrategias investigativas, para establecer sitios de cautiverio y tortura de diferentes militantes políticos, sirviendo las fotografías como prueba jurídica. En este orden de ideas, el autor propone entender los retratos de los desaparecidos, a pesar de sus diferentes usos, a manera de un documento capaz de congelar la realidad, pero además como un instrumento político.

La desaparición y los desaparecidos toman una forma y es posible nombrarlos a través de un acervo de imágenes, que no hace una mimesis del fenómeno del horror, pero en su instancia y relación con otros elementos conjugan y constituyen una narrativa que hace a la foto despojarse de la neutralidad y evidenciar imágenes y testimonios de lo visible. En este sentido, el fenómeno de la desaparición aparece para la memoria de los sujetos y de la historia, y nos permite entender la fotografía como un dispositivo que se constituye en las relaciones en las que está inmersa, repleta de intenciones y emociones.

En esta misma línea es importante el trabajo de Cátela Da Silva (2009). En su trabajo sostiene que en los hogares las fotografías de los desaparecidos guardan un lugar especial de memoria y son ellas, la forma como se representa de manera más clara la desaparición, al tiempo que han servido para la reconstrucción de la identidad de los secuestrados, asesinados y desaparecidos en el contexto conflictivo de la Argentina bajo la dictadura. Para ello, la estudiosa argentina analiza cómo una serie de fotografías sufren transformaciones a partir del contexto de enunciación donde fueron y son usadas. Así, recorre los espacios de la casa, los rituales en torno a su uso, para luego introducirse en las funciones que cumplen dichas fotografías fuera del ámbito doméstico, particularmente en escenarios de protesta y denuncia pública. También analiza el rol que juegan dichas fotografías en espacios culturales y de la ciudad. Finalmente, aguza su mirada sobre otros soportes tales como libros, folletos o listas de desaparecidos que tienen como pretensión la construcción de memoria sobre la historia reciente. El estudio es una etnografía de la relación fotografía- desaparición-memoria cuyo objeto son las imágenes en sus diferentes usos y en el que se reflexiona acerca del tránsito de la imagen de espacios de lo privado a lo público.

Desde esta perspectiva, entonces, la imagen fotográfica del desaparecido no tiene solo una función de representación; se presenta como un dispositivo que, por su configuración (congelamiento de un momento

del pasado y al tiempo ser un lugar del decir), permite la construcción de vínculos no solo entre sujetos, sino de tejidos relacionales entre un antes, un ahora y un futuro. Esto, en tanto en la ausencia de imágenes que representen la desaparición, los rostros de los sujetos asesinados, las fotos de identidad son elementos que sirven para vivificarlos. Así pues, las fotos que nominalizan y hacen presente a los ausentes se constituyen como tales en tanto el mundo social construye la misma ausencia. Ellas, las fotos de documentos de identidad guardadas por los familiares se enfrentan simbólicamente con la categoría social del desaparecido. Así, la representación de lo invisible se configura a partir de hacer presente lo ausente. Es una representación que nace en la disputa por lo que alguna vez fue y ya no es, entre lo que ha sido y lo que es. En este sentido, la representación de un fenómeno social se puede configurar por oposición entre diferentes lugares en el tiempo, que en el caso de los desaparecidos se trata de la nominalización e identidad de un personaje que fue y que ya no está. Es hacer presente la ausencia.

En su estudio, Cátela (2009) evidencia que las fotos utilizadas para identificar al desaparecido, en su mayoría, provenían de acciones que buscaban dar identidad y pertenencia a los sujetos en ciertos espacios e instituciones como clubs, bibliotecas o sindicatos, partidos políticos o universidades, lo que evidencia que ellas no tenían nada que ver con el uso que se les dio posteriormente, ser un objeto de denuncia, pues no existían imágenes que desvelaran lo que sucedía en el hecho mismo de la desaparición. De este modo, los usos dados a las fotos de identidad las convierten en objetos que interpelan e interpelaron el pasado de las víctimas. En un primer momento sirvieron como una herramienta de búsqueda e individualización del ser querido en tanto proceso de visibilización y reconocimiento, puesto que el nombre y apellido no garantizaban este proceso. Este accionar de los parientes sirvió para que el fenómeno fuera puesto en conocimiento de la comunidad internacional a través de exiliados o de instituciones que hacían eco de la búsqueda de los desaparecidos. Luego, dichas fotografías fueron reproducidas para diversos usos y circulaciones, lo que llevó a que las mismas fueran parte de un corpus más grande de imágenes dentro y fuera de Argentina en exposiciones, pancartas o en hechos tan significativos como el ritual de la Madres de Plaza de mayo o hacer parte de libros, sin que sus iniciales propietarias supieran claramente cómo dichas imágenes habían llegado hasta allí. En este sentido, se muestra el modo en que las imágenes cobran nuevos sentidos a partir de los elementos que se van agregando o de los contextos en los cuales se encuentran, pero, al mismo tiempo, coadyuvan a construir una nueva significación, incluso hasta llegar a ser parte de procesos judiciales:

Esta conversión del uso de la fotografía, que originalmente retrató a un ciudadano y luego ese mismo individuo como desaparecido, nos muestra que más allá de la intención de su producción, lo

que interesa como dato etnográfico es el modo en que pasa a informar de esta nueva noción de persona desaparecida. Los diversos espectadores pasan a leerla, observarla, en sus nuevos contextos de significación, donde lo que se da es una interpretación y una transformación de lo real, una creación arbitraria y codificada. (Cátela, 2009, pág.346)

Pese a esto, a los múltiples significados que adquieren las fotografías en diversos espacios y contextos, ellas siguen siendo parte de un sistema convencional, lo que indica la urgente necesidad de entender las imágenes desde sus lugares de producción y circulación, pero no alejadas de sus lugares de recepción, pues sus modos de presentarse condicionan las formas de interpretación, contemplación y lectura, lo que nos habla de una referencia que no se encuentra en la misma imagen sino en las relaciones que la constituyen y ellas mismas ayudan a constituir, cosa que no la desaloja de sus contenidos emocionales. Así, las imágenes son lugares de soporte y re-presentación a partir de los cuales es posible comprender una serie de disputas por la memoria.

Frente a este tema, la forma en que se retrata y configura la desaparición a través de la imagen, el trabajo denominado Memoria, fotografía y legibilidad en las obras de Marcelo Brodsky y León Ferrary de Karry Brystrom (2009), nos anuncia como en la Argentina existe una ausencia de fotografías que representen de forma directa la desaparición. Para su representación en el estadio de lo público, los familiares y movimientos en defensa de los derechos humanos utilizan las fotos personales de los desaparecidos que habían servido como fundamento de rituales y curas para el dolor vivido. Es, como lo enuncia el autor, la representación del cuerpo ausente que sufre una transformación, pues pasa de un ejercicio de lo privado a lo público, pero sumado a ello, se trata de la construcción de la historia de la desaparición.

Ahora bien, este traslado espacial de las fotos tiene que ver con la histórica percepción social de la fotografía con la muerte, la memoria y lo documental. A través de su trabajo, el autor intenta esclarecer el modo como las fotografías tienen la posibilidad de desvelar la desaparición por su misma condición simbólica. Es claro que el autor de este trabajo no expulsa la idea del sentido de la fotografía con la relación de significación que adquiere en los contextos en que es dispuesta, pero a la vez, intenta poder explicar la forma en que ellas adquieren el significado de la desaparición con la carga simbólica que ha tenido la fotografía desde su aparición en el mundo social. Para tal fin, el autor se traslada a la invención de la fotografía en 1839, tiempo en que la fotografía sirvió de ayuda a las personas para preservar una conexión con los muertos. Frente a ello plantea que: “debido a la mecánica misma del procedimiento, con frecuencia se creyó que la imagen fotográfica conservaba un rastro de los muertos” (Bystrom, 2009, pág. 317). Sumado a esto, el autor plantea que, a través de diferentes épocas de la historia, la imagen fotográfica ha cumplido la función de ser evidencia, como huella innegable de que algo ha sido, así como prueba de la existencia de su

referente. En este sentido sugiere que las imágenes fotográficas son la expresión de un vínculo con el pasado y, por ello, una incuestionable demostración de este.

A partir de allí, se inclina a demostrar, por un lado, la relación que dicha carga semántica tiene con la posibilidad que tienen las imágenes de demostrar la desaparición. Por otro lado, a través del análisis hermenéutico a los trabajos realizados por dos artistas plásticos, en el que se utiliza la intervención a diversas fotografías a través de diversos lenguajes, evidencia como tales elaboraciones buscan mostrar la experiencia de la desaparición y en general del terrorismo de Estado. Pese a ello también plantea que: “contemplar la imagen no basta, la imagen sola no es suficiente para transmitir de lleno la experiencia del pasado reciente ni para conducir a los espectadores hacia una reflexión crítica sobre él” (Bystrom, 2009, pág. 325).

Con lo anterior es posible decir que su estudio conlleva una reflexión en torno al modo en que las imágenes están provistas de una carga simbólica que permite relacionarlas con las formas de la desaparición, pero que ello no indica que sean elementos que movilicen a los espectadores. Así, la manera como se significa la desaparición tiene que ver, por un lado, con la configuración histórica, con las tramas culturales de las que son depositarias la fotografía como instrumento técnico, pero también con que la representación no es un ejercicio que conlleva la interpelación a los individuos y que depende, a su vez, de las formas de significación. De hecho, plantea que el ejercicio de la desaparición consiste en una separación de la imagen corporal, del cuerpo, de la narración, de la historia y vida de esos cuerpos. Es por ello por lo que cree que el complemento que hacen diversos artistas a partir de la imagen fotográfica con diversos tipos de escritura posibilita, como ejercicio de representación, la unión de esa imagen-cuerpo con la narrativa misma, es decir, tratar de unir aquello que la desaparición fragmentó, proponiéndole al espectador un ejercicio de pregunta y de mirada crítica al pasado, pero también de experimentación del dolor sufrido. En este sentido, los trabajos en los que se propone una utilización de las fotografías y otros lenguajes se convierten en una invitación a la movilización para la construcción de nuevas narrativas acerca del pasado reciente.

Contrario a los trabajos antes enunciados en los que en términos generales se enuncia que no existen imágenes del desaparecido o del horror, el análisis denominado Imágenes invisibles: acerca de las fotos de desaparecidos, de Ignacio García y Ana Longoni (2013) quienes sostienen que en Argentina no se trata de la carencia de fotografías del horror sino de una invisibilización de las imágenes del horror, pues sí hay, según los autores, imágenes del horror, las cuales además han tenido una amplia circulación pública. Con esto hacen referencia no a las imágenes del antes o el después del hecho, sino del momento mismo del horror. Para ello los autores recurren a fotografías del aparato de inteligencia y de la burocracia militar y policial,

“que a pesar de la ilegalidad, registró las detenciones, los procedimientos, las confesiones arrancadas mediante torturas” (2013, pág. 27).

Las fotografías a las que se refieren los autores fueron conseguidas a través de sobrevivientes de la Escuela de Mecánica Armada (ESMA), quienes sirvieron como testigos en diversos procesos judiciales y narraron la existencia de más de 5000 expedientes microfilmados y en los que fueron registrados los antecedentes de las personas secuestradas. Las fotografías fueron robadas y en otros casos tomadas para luego ser reveladas en casas de familiares y amigos en la clara intención de construir pruebas y demostrar la existencia de los centros clandestinos y del tránsito de los desaparecidos por dichos lugares.

Las fotografías extraídas y tomadas se pueden describir como aquellas que identifican a los sujetos, como es usual que sean registradas, en los centros penitenciarios o de diversos espacios judiciales en el que se marca e identifica a los que son denominados culpables. Es decir, son fotos que intentan registrar la identidad de los sujetos, mostrando sus rasgos faciales y corporales frente a la cámara. Bajo estas características, como lo apuntan los autores, es usual que estas fotografías no sean reconocidas propiamente como imágenes del horror, o que solo metafóricamente se puedan plantear como referencias al gris del rutinario de la maquinaria policial. No obstante, ellas han servido para la identificación de militares y lugares específicos, pero a la vez para reconocer el destino de muchos desaparecidos, pues ellas contenían una serie de códigos que permitían deducir cuáles fueron sus destinos y al tiempo demostrar la barbarie en Argentina. “Son los restos, la resaca...las puntas del Iceberg del archivo del terror” (García & Longoni, 2013, pág. 27). De allí que enuncien los autores que no faltaban imágenes sino ojos que las vieran y a su vez la necesidad de explicar el porqué de negarlas.

Sugieren los autores que existe una desvaloración de este tipo de imágenes como referencias de los desaparecidos en tanto no muestran directamente el horror, lo que evidencia dentro de las reflexiones, por un lado, la distancia entre el tema horror y la desaparición, y, por el otro, conllevan a la discusión acerca de si lo representable es la emocionalidad o las situaciones en diversos contextos. Frente a ello se preguntan: ¿qué sería una foto de la escena misma, de una desaparición en sí? En este sentido, se responden aludiendo a que es imposible por las mismas características de lo que se pretende representar, pues siempre tenemos restos, fragmentos del pasado; el ejercicio mismo del terrorismo y su metodología por parte del Estado, así como la experiencia subjetiva, es irreductible a una imagen, involucran no una estancia en el tiempo sino un proceso que implica transformaciones secuenciales tanto en los cuerpos como en los modos de ser y actuar de las subjetividades y, al mismo tiempo, el ejercicio de la desaparición es una acción-proceso que no puede ser

vinculante de un momento preciso. El horror no es una escena, es una construcción que se evidencia en el ser mismo y que se da transversalmente en la experiencia, lo que no excluye una transformación de los cuerpos, pero es su ilación emocional y física la que la configura, por ello es irrepresentable en la imagen, pero ellas sí pueden, las fotografías, dejarnos hilar la presencia de lo acaecido a través de múltiples imágenes de la mayor complejidad posible en las que se evidencia tanto la maquinaria del estado como la de la experiencia. Por ello, la presencia de las múltiples imágenes robadas a los lugares clandestinos puede posibilitar hablar de las diferentes dimensiones de la desaparición y, tal vez, nuestra imposibilidad de comprensión de los hechos conlleva a la no visibilización misma de los acontecimientos. Sumado a lo anterior, los autores recalcan la necesidad de comprender que la fotografía no se reduce, en su potencial de sentido, solo a lo que muestra, sino también a aquello que la excede en relación con su marco visual. Es necesario entenderla en su contexto de producción y circulación para poder dilucidar lo que ella representa.

En esta perspectiva, el ejercicio de la representación en la imagen y, en este caso particular, de la desaparición y lo que conlleva en tanto horror, no depende solo de lo que puedan o no mostrar o evidenciar las fotografías, sino de los grados cognitivos de los observadores y desde los cuales alteran, construyen o posibilitan una significación. Como es posible observar, este tipo de estudios realizan su análisis en torno a una suerte de relación entre el observador y la imagen y lo que la interacción provee o permite en torno a eventos particulares.

A través de lo que hemos revisado en este apartado es posible entender, por una parte, que los trabajos que han tomado como foco de análisis la representación de los desaparecidos en imágenes fotográficas, tienen en común entender que no es posible una representación directa del mismo fenómeno. La representación es lograda a partir de las relaciones en las cuales están insertas las imágenes. No obstante, la imagen fotográfica también posibilita dicha representación por su histórica carga semántica en torno a su relación con el pasado, con lo que ha sido, con lo muerto. Así, se puede decir que el ejercicio de representación está dado no solo en la imagen misma sino en el entre de las relaciones que la constituyen.

Adicional a ello, la connotación de la desaparición, la nominalización de un alguien como ausente, tiene relación con los usos y significaciones de las fotografías en diferentes estadios y discursividades. Esto es, los usos de las imágenes de distinto tiempo no son tan solo una alusión a un referente. Ellas, en su posibilidad de testimonio, de lo que fue, también conjuran la posibilidad del decir de la ausencia del momento presente. Permiten así un ejercicio de interpelación en la contemporaneidad por lo que en ellas hay de pasado, pese a ello, la posibilidad de interpretación de las mismas imágenes sugiere la necesidad de su estudio en los modos

de producción y circulación de las mismas. Así, aunque la imagen configura un marco visual, su sentido se establece en los diferentes usos y tránsitos en momentos históricos particulares.

Es necesario plantear que el sentido de las imágenes está dado, también, por la capacidad que tienen los observadores, es decir, interpretamos las imágenes por nuestros niveles de cognición y condicionamiento histórico. Así, por ejemplo, buscamos, en relación con los desaparecidos, imágenes que nos muestren el hecho, quizás, por nuestra negación del ver, pero al tiempo por nuestra imposibilidad de comprender el mismo hecho como acción proceso que no es posible evidenciar en una sola imagen.

Sumado ello, la fotografía nunca es un dispositivo autónomo o neutral. Se ve implicada con otros lenguajes que le permiten la configuración de una discursividad y una serie de procesos de interpelación a los espectadores. Por ello, no es menos importante entender el modo cómo esas relaciones o intervenciones de las que son objeto las imágenes son fuente de estudio tanto desde sus intenciones políticas, así como de los grados de interpelación que tratan de ejercer en los observadores.

Este tipo de trabajos fundan sus análisis en una mirada a la composición de las imágenes, y al tiempo en el seguimiento de sus tránsitos, usos y transformaciones, lo que habla de un objeto que se constituye en medio de diversas dinámicas a través de las cuales metaforiza los modos en el que tiempo pasado se va conjugando con el tiempo presente.

2.4.3 Memoria y fotografía: Perú, Chile y Argentina

Otro de los temas recurrentes en muchos de los trabajos que se acercan al análisis de las fotografías en países del cono sur tiene que ver con los modos en que ellas hacen referencia al pasado, posibilitan un ejercicio de memoria y coadyuvan en la construcción de comprensiones de la historia reciente. Es importante advertir que, si bien en términos generales, todos los trabajos que aluden a la fotografía de la violencia política y dedicados a las dictaduras hacen referencia a ellos, en unos más que en otros, el estudio de la memoria e imagen está más direccionado. Es en este orden de ideas que en las próximas líneas se mostrará el modo como se comprende dicha relación.

Una de las primeras impresiones que emergen del análisis de los trabajos sobre esta relación tiene que ver con la pregunta acerca del qué se recuerda y cómo se recuerda a través de las imágenes. Es decir, los trabajos deambulan intentando comprender qué se recuerda y el modo como las imágenes son parte de dicha

memoria o ayudan a constituir un tipo de memoria. Es bueno recordar que hacer memoria es ir en la búsqueda de algo, (Ricoeur, 2000); sin embargo, lo que se recuerda alude también a la forma como se representa ese algo del pasado.

Ahora bien, en algunos trabajos la pregunta por el qué se recuerda tiene relación con una perspectiva pragmática; esto es, con el cómo se recuerda y se configura un relato. En este sentido, es interesante ver en algunas investigaciones la forma como se aborda la relación entre representación y estrategia. Allí se entiende que la construcción de una memoria, a través de la imagen, es el resultado de una búsqueda por parte de los sujetos de poder expresar aquello que habían vivido, en parte, como resultado de un ejercicio reflexivo sobre la experiencia, pero también del poder denunciar acontecimientos del pasado reciente. En este sentido, habría que decir que la instalación de las imágenes como elementos de memoria es el resultado de construir un continuum de la existencia. Así por ejemplo, en el trabajo de Bystrom (2009) que busca entender la posibilidad que tiene la fotografía de crear espacios para la construcción de una memoria colectiva, abierta y crítica, expresa en obras estéticas que tienen su sustento en el trabajo fotográfico, se expresa la búsqueda de herramientas que den cuenta de lo sucedido pero no solo como un ejercicio testimonial sino también con la fuerza de los sucesos: “espero encontrar ese lenguaje que me permita expresar lo que sucedió y sucede en mi país...con la fuerza con la que sucedió todo ese horror” (Bystrom, 2009, pág. 341).

En esta perspectiva, representar a través de la imagen es congruente con un dar a ver que posibilite grados de interpelación que afecten a los individuos. La representación no es, en muchos de los casos, solo una imitación, en ella se busca la construcción de un lenguaje sensorial del pasado. Así, la imagen deja de ser la del instante preciso, es una construcción que además de decir, busca involucrar. En la fotografía se intenta, a través de la representación simbólica, disminuir la distancia temporal; es decir, trabajar contrario al tiempo y a la vez hacer presente lo ausente. Ahora bien, para Bystrom ello no es posible a través de la sola fotografía, es necesario, como lo referencia el trabajo de Blejmar (2013) construir una síntesis entre la técnica de la imagen y otros lenguajes.

Pese a esto, como lo plantean los dos autores, en los trabajos estéticos que tienen como centralidad la imagen fotográfica y que buscan una recuperación de la memoria, existe la intención de acompañar y complementar la construcción icónica. Dicho acompañamiento y síntesis además de operar a través de otros lenguajes se caracteriza, en muchos de los casos, por ser de carácter simbólico con relación al paso del tiempo y siempre hilados a construcciones emocionales que pretenden realizar un ejercicio de representación que encadena

elementos diversos que se sobreponen y provienen de la instancia de lo íntimo, pero en otras ocasiones, lían elementos del pasado al momento presente con el propósito de la configuración de enunciados que den cuenta de relaciones como causa –consecuencia, perpetrador-situación, en el presente. En este sentido, la representación del pasado, la construcción de memorias a través de la imagen se realiza a partir de la complicidad de lenguajes que vinculan la imagen del pasado con modos de lo íntimo y con el tiempo presente. Así, la memoria es una construcción de sentido que intenta generar vínculos a través de diversos elementos simbólicos y que evidencia conexiones que parten de ejercicios reflexivos devenidos de las condiciones de sus autores en diversas etapas de su experiencia y sus modos de ver el presente. Así, no se trata solamente de la presentación de un algo del tiempo pasado, sino de la evidencia de relaciones o vínculos entre elementos que procuran la conciencia del tiempo pasado con el tiempo presente y sus interconexiones. En este orden de ideas, en estos trabajos estéticos no se trata de una presentación directa de objetos, sino de la invitación a ver conexiones que dicen de un modo de comprender sucesos del pasado.

De lo anterior es pertinente la explicación de Blejmar sobre un trabajo estético en el que se realiza un collage a partir de la intervención de imágenes fotográficas:

Uno de los collages de Lucila Quintero, hecho en el marco de los talleres organizados por el Colectivo, ilustra este aspecto crítico del collage. La imagen está compuesta por una fotografía de la familia Blaquier, acaudalados dueños del Ingenio Ledesma, acusados de crímenes de lesa humanidad durante la dictadura, probablemente extraída de una revista de espectáculos. Quintero pinta las manos y las bocas de los retratados de rojo simulando sangre para poner en evidencia aquello que los medios de la farándula, en su celebración frívola de personajes públicos como estos, silencian. (Blejmar, 2013, pág. 174)

Desde esta perspectiva, la imagen, no es un ejercicio de memoria, remite a lo ausente, pero es desde ella que se generan espacios narrativos que permiten la construcción de la memoria del pasado. Esto es, la cosa pasada es presentada mediante la imagen, pero en cuanto nueva presentación y vinculación, modifica la percepción, configura la memoria. El recuerdo es una modificación específica de la presentación, al menos en cuanto a recuerdo primario (Ricoeur, 2000, pág. 72).

Desde otro enfoque, aunque centrado en la reflexión acerca de la memoria en los archivos visuales, la fotógrafa Javiera Medina (2013) nos muestra lo que denomina imágenes de resistencia. Estas no son comprendidas como aquellas que resisten a la dictadura sino imágenes que generan algún tipo de resistencia en el espectador, es decir, presentan dificultades en su visualización, tanto que pueden llegar a elaborar una negación al ver (Medina, 2013).

Para explicar este tipo de imágenes, la autora se refiere a fotografías mortuorias de dos protagonistas de la dictadura en Chile: Salvador Allende y Augusto Pinochet. En ellas encuentra que los modos en que son publicadas y puestas en circulación coadyuvan a generar lagunas profundas para un trabajo de la memoria. Esto es, generan obstáculos para la elucidación y comprensión del pasado. Ellas se constituyen como dispositivos que no permiten construir una imagen clara del pasado, elaboran una suerte de denegación, en tanto las mismas dificultan un proceso de construcción de una narrativa de la historia reciente.

En pro de dicho objetivo, la autora parte de comprender que las fotografías contienen nociones de ausencia y desaparición, y que capturamos ciertas imágenes en pro de retener ciertos fragmentos de una realidad en eterno movimiento. Luego, volvemos sobre esas imágenes y tratamos de construir una suerte de continuidad, de hacerlas contemporáneas, de erigir una coherencia que nos permita otorgar algún grado de inteligibilidad entre el tiempo pasado y el tiempo presente.

Ahora bien, fotografías como la de la muerte de Salvador Allende en el Palacio de la Moneda, nos llevan a un escenario confuso en torno a la comprensión de lo sucedido con este personaje, pese a que sus familiares hayan aceptado la versión del suicidio. En otras palabras, para cierto sector de la izquierda chilena no fue un suicidio, fue el asesinato del presidente por parte de las fuerzas militares. Más allá de esta discusión, nos plantea Javiera Medina, lo que permite ver la imagen fotográfica de Allende es un cuerpo sin vida, un cráneo destrozado que impide al espectador su reconocimiento de no ser por la leyenda que lo acompaña, lo que coadyuva a la imposibilidad de construir un escenario de duelo que genera al tiempo un extrañamiento e incredulidad.

Desde esta óptica, la imagen coadyuva en la construcción de un modo de percepción del pasado, un lugar que afecta la manera como configuramos narrativas y explicamos el pasado reciente. En este orden de ideas, la relación entre imagen y fotografía, diferente a otros tipos de trabajos en los que hay una relación con otros tipos de lenguajes como elementos que configuran memorias, permite dar mayor importancia a la imagen como depositaria de las huellas de un acontecimiento que interpela los modos de ver. Es decir, la imagen coadyuva en la construcción de una narrativa en tanto ella es la huella, es un algo irrepetible y nos permite el planteamiento de una distancia temporal que al tiempo se abstrae del momento presente. Ahora bien, sobre dicho referente, el cual nos construye un marco de interpretación, elaboramos una infinidad de estrategias reflexivas sobre lo visto y allí construimos los relatos a través de diversos lenguajes, edificamos un campo de sentido. Sobre la fotografía recae una serie de estrategias que utilizan diversos tipos de lenguaje. Sin embargo, la imagen es mucho más que objeto, es escenario que posibilita modos de percepción.

Esta idea de imagen fotográfica y su relación con la configuración de memorias es contraria a la planteada en trabajos como los de Natalia Fortuny (2013) quien comprende que es en la relación entre imagen y escritura, donde es posible la reconstrucción del sentido del pasado. La fotografía es mediadora entre el dolor de lo sucedido y el sentido como posibilidad de constitución de formas discursivas. Desde esta autora se comprende que la imagen es fragmentaria, igual que en otros trabajos, pero que su posibilidad de constitución de memorias está en la hibridez que es posible a través del anudamiento de distintos lenguajes, mientras que para Medina la imagen del pasado es un lugar de construcción de percepciones y sentidos, aunque no directamente de narrativas. Aun así, el ejercicio de memoria es un estadio de constitución de vínculos, aunque es mucho más claro en Medina lo que hay de pasado en las imágenes, mientras en Fortuny, los testimonios, las víctimas, modifican las fotografías. Las imágenes son transformadas, no son determinantes de un modo de ver el pasado o de aproximarse al mismo. Ella, la imagen, no tendría ningún tipo de agencia sobre formas perceptivas, toda la acción es la del sujeto que tiene incidencia sobre ella:

Las fotografías como testimonios visuales se ubican a medio camino entre una historia interior y los esfuerzos siempre incompletos de una memoria. Y pueden ser, como se ha visto, un interesante escenario donde desplegar los testimonios escritos. (Fortuny, 2013, pág. 151)

Como es posible advertirlo, la mirada al pasado es una construcción, una realización, y aunque Fortuny reconoce que las imágenes plantean puntos de vista, no dice de la forma en que ellas posibilitan una serie de relaciones con el pasado.

Desde esta idea, según la cual las imágenes coadyuvan a construir una relación con el pasado, un tipo de percepción del mismo es muy pertinente el trabajo desarrollado por Lizbeth Arenas (2013). La autora muestra cómo una fotografía, en tanto elemento que documenta el pasado es eje de una serie de disputas para la comprensión de los hechos de violencia situando la imagen como un vestigio de los sucesos, lo que no la exilia de la multiplicidad de discursos sobre el mismo y la construcción de políticas públicas en torno a los acontecimientos del pasado.

Ahora bien, la fotografía que elige Arenas para el análisis fue adoptada por la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú como ícono de la violencia vivida entre 1980 y el 2000. Esta fotografía, como las demás que componen el informe para el país, se constituye como documento histórico y complemento esencial y válido para la comprensión del pasado reciente (Arenas, 2013, pág. 211). Si bien el informe tuvo tan solo 2700 ejemplares, contó con un nivel importante de socialización y reproducción por diferentes medios; así, por ejemplo, las fotografías del informe fueron objeto de ediciones especiales, aunque estas, tal

como lo relata Arenas, tuvieron cambios en sus epígrafes, titulaciones, etc., planteando nuevas versiones de lo visual sobre los hechos. Es desde esta perspectiva que la autora se dedica al análisis de una de ellas para mostrar sus usos políticos e ideológicos en el marco de la conformación de la memoria

Figura 1.



. Celestino Cente retratado por el fotógrafo Oscar Medrano

Vale la pena decir que la autora reconoce cómo las fotografías van transformando los sentidos dependiendo de los espacios de circulación de esta. Pero es relevante, a su vez, comprender cómo ella, la fotografía, al tiempo que es receptáculo de una serie de narrativas se convierte en el puente, en la vía para entender el pasado. Para ello, la estudiosa de las imágenes nos narra cómo una fotografía (de Oscar Medrano, Figura 1) había sido eje de discusión en el congreso de la república peruano. Alrededor de ella se discutió una multiplicidad de versiones, pero sobre todo se desveló la apuesta por una política pública que tuviese como centro de preocupación el pasado. Las discusiones en torno a la fotografía tenían que ver con la veracidad de los hechos que ella desvelaba, lo que permitía ver y lo que inviabilizaba.

En este sentido, la imagen propone un ejercicio de interpelación pues coloca en escena una situación, un tipo de percepción, pero a la vez genera un distanciamiento en el tiempo. Es ella, en muchos de los casos, la que permite la reflexividad frente al suceso. En este sentido no representa, presenta, pues la representación tiene que ver con un resultado de la relacionalidad, y es ello lo que se discute a partir de lo que la imagen coloca y provoca en el escenario social. Ella retiene un algo que posibilita posiciones, pero son los discursos que le son vinculados los que permiten el ejercicio de la representación. Lo recordado, entonces, se apoya en lo presentado, pero lo presentado no es memoria, tan solo es memoria la configuración de una discursividad. Es por lo anterior que la autora se permite plantear que, en primera instancia, la fotografía tiene un valor de verdad debido a su grado de iconicidad; es decir, su semejanza con lo real. Sin embargo, es el grado de relaciones con diferentes esferas lo que le permite la significación, tales como el hecho de ser producida en el marco del foto periodismo, campo que tiene la carga de acceder a lo real, el espacio de la institucionalidad política, pues en este escenario se remite a ella, en términos de verdad o falsedad de la participación del estado, en una serie de hechos violentos, etc. No obstante, lo que ella presenta es un dar a ver, en un hacer ver que transporta al pasado, a una descomposición del tiempo, de cierto modo singular, pero que nos hace pensar en él y es allí donde no es posible decir que hacer memoria está del lado de los ejercicios de la percepción.

Frente a estas cuestiones, es pertinente traer a colación las reflexiones expuestas en el trabajo de Claudia Feld (2013). La reconocida investigadora de la memoria se dedica al estudio de la forma en que las fotografías de unas monjas secuestradas fueron puestas a circular en diferentes medios de comunicación. Cabe decir que estas fotografías se convirtieron, tanto en Francia (país de origen de las monjas) como en Argentina, en importantes íconos de la desaparición forzada en la época de la dictadura del país del cono sur.

Como es posible advertir al revisar el trabajo, las fotografías tuvieron múltiples usos relacionados tanto con los intereses de quienes las publicaron, como con el soporte mismo del medio de emisión. En este sentido, la fotografía tiene significados que son transformados, reconstruidos, no obstante, es esto lo que le permite a la autora mostrar las complejas relaciones entre memoria e imagen. De hecho, a través de sus análisis, es posible advertir cómo la fotografía de las monjas utilizada para la realización de films, documentales, entrevistas, crónicas, despliega nexos que indican un afuera del campo de la fotografía como un adentro del mismo. Esto es, los diferentes elementos de la imagen evidencian lazos que permiten visibilidades como invisibilidades que dirigen al espectador, cualquiera que este sea, a la configuración de interpretaciones que

posibilitan la construcción de una trama significativa. Es decir, las fotos cargan huellas que dirigen la percepción de estas.

En este sentido, se despliegan variadas interpretaciones a partir del modo como están dispuestas las figuras en la fotografía:

Es como si también a ellas les estuviera vedada la visión que a nosotros, espectadores de la foto, se nos impide. Como si la venda estuviera presente. Es en este sentido que la foto deja ver el centro clandestino de detención, porque el espacio que rodea a las religiosas no puede ser penetrado por sus miradas, y porque la mirada hacia el fotógrafo (¿un miembro del grupo de tareas?, ¿otro prisionero que realiza trabajo de esclavo?, ¿el propio torturador? ...) tampoco resulta posible. (Feld, 2013, págs. 54-55)

Así, demuestra Feld que la imagen provee a los espectadores indicios desde los cuales comprender, dar significado a una serie de hechos, así como la construcción de un viaje al pasado reciente. La imagen fotográfica posibilita la comprensión misma de lo que era el campo de concentración, claro, desde el foco en el cual centra la mirada el espectador; pero es ella, la fotografía, la que posibilita la construcción de enunciados a partir de la referencia al afuera mismo del campo fotográfico.

Alternando a esta situación, Feld también nos muestra que en diferentes medios se hicieron distintos recortes de la fotografía, señalando puntos particulares, excluyendo el espacio que rodea a las monjas, en pro del tipo de argumentos en el que se quiere hacer énfasis. De este modo, los diversos usos tienen que ver con intencionalidades discursivas pero que recurren, en este caso particular, al interior mismo del espacio de la fotografía. Si bien, como lo plantea la autora, los usos de las fotografías dicen de un trabajo de la memoria como un ejercicio de reflexividad, composición, delimitación sobre lo que es posible ver, también es posible plantear que la imagen procura una cierta porosidad, como lo nombra Feld, para la comprensión del pasado. La fotografía no es un sistema cerrado, ella constituye relaciones entre los elementos que configuran su estructura como con el mundo social y sus enunciados, tal como lo plantearía George Didi-Huberman (2008).

Como es posible observar, los trabajos muestran cómo la relación entre memoria e imagen tiene que ver con las formas en que se usan las imágenes fotográficas para desplegar una comprensión sobre el pasado, dando a las imágenes la categoría de vehículos de la memoria. En otras ocasiones se sostiene que ellas son, en sí mismas, formas de la memoria, pero ello habría que mirarlo transversalmente con los tiempos de la fotografía. Lo anterior también nos indica la necesidad de ahondar sobre los modos en que dichas imágenes

coadyuvan a la construcción de una percepción acerca del tiempo pasado, elemento que aún es necesario indagar.

2.4.4 *Imágenes y representación: México y Argentina*

Es interesante observar como algunos trabajos centran su análisis en los modos en que las fotografías, en sus diversos usos, despliegan modos de comprensión de los otros, de las víctimas, de los victimarios, etc. Se hace referencia a trabajos que observan cómo desde la imagen se constituyen representaciones sociales a partir de las cuales se intenta fijar un punto de vista en los colectivos sociales, que tiene relación con posturas políticas y culturales que se disputan capitales simbólicos en medio de regímenes dictatoriales, de autoritarismo o de violencia. A través de diversas estrategias, las fotografías acompañadas en muchos de los casos de discursos escritos contribuyen a fijar explicaciones acerca del pasado violento.

Uno de los estudios que da ejemplo de este tipo de trabajos es el realizado en México por Raquel Navarro Castillo, denominado “Fotografía y contra memoria. ¡Ojo! Una revista que ve y los movimientos sindicales (2015). En él se analizan el estilo y visión particular de un fotoperiodista (Héctor García), a través del cual se hacía uso de la fuerza de la imagen para cuestionar un régimen autoritario en el año 1958.

Para el análisis fotográfico, esta investigadora acude al estudio del contexto político y cultural de la época estudiada mostrando los diversos conflictos, las fuerzas hegemónicas, los modos de organización social, así como algunos discursos de resistencia. En este sentido, alude a que las fotografías publicadas en la Revista un Ojo que ve, de Héctor García, eran un testimonio de lo real. Es decir, en procura de construir la discursividad se oponía a la idea de que eran ellas el fiel reflejo de lo sucedido, contraponiéndose, desde dicha postulación, a otros discursos. De alguna manera se implementaba una suerte de dicotomía entre un discurso falso y un discurso real. No obstante, cabe decir que las fotografías, acompañadas de texto escritos de autoría en muchos casos del fotógrafo antes enunciado, intentaban contraponerse a la censura realizada por el gobierno de turno y por rechazo de su publicación en otros medios de comunicación.

La estudiosa, desde un análisis de los elementos que componen la imagen, resalta cómo las fotografías daban importancia a las movilizaciones estudiantiles, a su algarabía, “al ánimo festivo que acompañaba la toma de camiones, buses y tranvías; felices de su acción, con un sentimiento de estar haciendo justicia” (Navarro, Castillo, 2015, pág. 252). De este modo, el trabajo muestra la forma como se construye una suerte de evento y de personaje, sin olvidar las relaciones que entre imagen y texto se configura en la publicación

de estas y que buscan, en términos amplios, reforzar el sentido de la imagen a través de expresiones coloquiales o, en su defecto, de frases que engrandecen el actuar de los protagonistas de la imagen.

Sumado a lo anterior, Navarro y Castillo (2015) exponen cómo las imágenes y los textos son contruidos a través de elementos míticos— heroicos tradicionales de la cultura mexicana. Por medio de ellos no solo se intenta brindar fuerza a los estudiantes y grupos sindicalistas, sino llamar la atención del espectador de las imágenes mediante elementos simbólicos que reconoce y utiliza como parte de sus campos semánticos. Asimismo, señala que la composición de las imágenes contribuye a que las acciones de los estudiantes sean altamente significativas, ayudadas por la relación entre las estructuras arquitectónicas relacionadas con la independencia de México y las acciones que los estudiantes realizaron en sus protestas.

Contraria a esta puesta en escena, algunas de las imágenes de Héctor García hacen alusión a la brutalidad de la policía de México. Esto es, a través de fotografías se engrandece el papel de los estudiantes y los movimientos sindicales, pero, por otro lado, se muestra el grado de brutalidad del oponente. Así, las fotografías construyen una suerte de lucha entre un opresor y un oprimido que se resiste y lucha por sus derechos.

Es necesario plantear que la autora argumenta que este tipo de fotografías son la respuesta a una serie de discursos hegemónicos que circularon a favor del Estado y que, en dicha dinámica, la evidencia de unos sujetos individuales y colectivos como heroicos se convierte en un lugar de resistencia. Frente a ello, es posible decir que el análisis de imágenes que tiene su centro en los modos de representación se interesa en evidenciar las relaciones entre imágenes y contexto, entre ellas y sus formas de composición, y en sus relaciones con campos de significación de lo social, al tiempo que procuran develar una mirada relacional entre posiciones y composiciones de discursos alternos. En este orden de ideas, los modos en que se mira la representación no observan la forma como se configura un régimen escópico o la formación de una mirada particular o de época, sino los modos cómo se enuncia o se constituye una discursividad en relación con una serie de actores.

En una línea parecida está el trabajo denominado *El espectáculo de la violencia en el México actual: Del feminicidio al juvenicidio*, de Mariana Berlanga (2015). El estudio se desprende de preguntas referidas a cómo es representada la violencia, qué tipos de sujetos son representados en las imágenes y a qué tipo de control obedece. Desde dichas preguntas se realiza un análisis de la violencia que se ha venido dando en México desde los años 90, recrudescida con lo que la autora denomina la guerra contra el narcotráfico,

liderada por Felipe Calderón en la década de 2000. Ahora bien, para el análisis de la representación de la violencia, como de los sujetos que aparecen en ella, el ejercicio de contextualización no se hace para comprender cómo este coadyuva a construir un campo de significación. Este le sirve, mucho más, para decir que allí, en las fotografías, se encuentra el testimonio de la violencia de Estado y la forma cómo las fotografías de prensa habían servido a la construcción del poder de las instituciones gubernamentales, negando situaciones que iban en detrimento de los derechos humanos, pues según la autora, las fotografías usadas dejan ver una indiferenciación entre homicidas y víctimas, por una parte, y por otra, la construcción de escenas que llevan a la horrorización y la construcción del miedo.

Para lo anterior, se realiza un análisis que observa enfoques, planos fotográficos y examina al detalle las escenas desveladas por las fotografías, a través del cual pone en duda, por ejemplo, que aquellos que son abatidos y puestos como victimarios realmente lo sean. Esto es, a través del examen a las fotografías cuestiona la relación entre el cuerpo de los sujetos, su procedencia social y su posibilidad de cargar un arma, por ejemplo, o, en otras palabras, su capacidad física de portar armas como las que los acompañan y que son de uso exclusivo del ejército. Esto le sirve para denunciar cómo, en el contexto mexicano, el asesinato de individuos se ha convertido en una práctica cotidiana que en muchos casos corresponde a lo que se ha dado en llamar daños colaterales, resultado de la guerra contra el narcotráfico. Luego de ello, su análisis se contrasta con los juicios de criminólogos o forenses y encuentra una verificación de sus tesis. En este orden de ideas, lo que se denomina la representación de las víctimas sirve para generar una serie de denuncias alrededor de una política en una época determinada. No obstante, es posible pensar que los campos de significación, las formas de circulación de la imagen, los soportes, hubiesen sido elementos interesantes para pensar la forma en que una imagen gana significación. Esto es porque la representación de la víctima no puede ser pensada solo por los rasgos de la imagen, pues, aunque sean sugerentes, debe entenderse como un modo de comprensión y construcción de lo social.

Otro es el tono del trabajo de Mariana Giordano (2009) denominado *Estética y ética de la imagen del otro. Miradas compartidas sobre fotografías de indígenas del Chaco*. Dicha elaboración se concentra en el análisis de fotografías de indígenas del Chaco Argentino que históricamente han sido objeto de violencias, entre ellas la política y los modos como se ha dado la configuración de un sujeto histórico, una identidad y una ética en relación con el otro. En este sentido, el trabajo se centra en comprender el modo como lo visual coadyuva a construir lo social. Por esta razón, como lo plantea la autora, el trabajo va más allá de la imagen y se instala en el análisis de la cultura hegemónica, pero también, en la visión que constituyen los mismos indígenas a

partir de las fotografías.

Este trabajo comprende las fotografías como formas de representación de una época histórica en la que no solo incide la carga cultural del fotógrafo, sino sus elecciones estéticas, limitaciones técnicas como el público al cual está dirigida la imagen, lo que Baxandall (1978) llamaría el estilo cognitivo de una época. En este sentido, la representación no se encuentra tan solo en la imagen sino en la multiplicidad de relaciones de las que proceden y en las cuales se encuentra inserta. Desde esta perspectiva, el estudio logra demostrar cómo las imágenes de los indígenas del Chaco estuvieron ligadas a perspectivas epistemológicas positivas, tales como la antropometría, y a los cánones estrictos del retrato social. Entre estas dos lógicas que se caracterizaban por una pose y escena natural, y culturalmente neutras, se movilizó la imagen del indígena chaqueño, construyendo un prototipo de sujeto. Lo anterior, como lo muestra la autora, no significó la no existencia de pliegues de esta visualidad del otro.

Ahora bien, explica la autora, esto tiene que ver con una idea de imagen como una forma de representación de los sistemas cognitivos de una época. “Se ve aquello que se espera ver, en función de ciertas maneras de hacer, de formas de visibilidad de esas maneras de hacer y de los aspectos que resultan significativos para un grupo social” (Giordano, 2009, pág. 38). No obstante, la mirada es fragmentaria, es tan solo una parte de lo percibido y es necesario indagar sus sesgos, invisibilidades y entramados desde una perspectiva metonímica de la imagen. Es necesario, para comprender la representación, ir más allá de reportes de situaciones transparentes, formas de vida, materialidades y corporeidades.

En esta dirección, el trabajo también logra desvelar la forma como las imágenes del Chaco fueron, en muchas ocasiones, editadas, seleccionadas, en diversas publicaciones, para que dieran respuestas a las expectativas sociales sobre lo indígena ligadas a la época colonial; las cuales eran complementadas, en varios casos, con datos etnológicos como parte de un contrato de veracidad.

El desvelamiento de las estrategias de edición de las imágenes es el resultado del análisis comparativo de una gran cantidad de corpus documental. Esto le permite a la investigadora mostrar cómo a través de las imágenes y su ausencia se invisibilizó la sublevación de Napalpí y los hechos de violencia que allí acontecieron, pero también cómo se construyó una idea de los sucesos desde diferentes imágenes que contenían una perspectiva epistemológica particular. También muestra la investigadora, a partir del análisis relacional entre imágenes, cómo es posible encontrar una suerte de historias complejas en las que cada una de las imágenes es la puesta en escena de una historia.

Esta idea de narrativa contenida en las imágenes es posible, si se comprenden las mismas como constructos relacionales en donde no es dable pensar que la representación está en lo que se ve sino en el entretejido entre ausencia y presencia, visibilidad e invisibilidad. La representación, en este orden, es el resultado de la inflexión en la conjunción de muchos vectores, aunque en muchas ocasiones el ser metonímico de la imagen siga existiendo, es ella la que posibilita la construcción de lazos particulares que visibilizan lo que la imagen silencia.

Como es posible ver, en los estudios que hemos referido, la concepción de representación varía y no da claridad acerca de la forma en que es posible acercarse a ella. No obstante, existe como elemento común, comprender la representación a manera del resultado de relaciones mucho más que con una condición, o un elemento que portan las imágenes en sí mismas. Es interesante observar que en estos estudios no hay un cuestionamiento de las formas en que se representa la violencia, quizás porque no existe una aproximación a ella como algo expresado, sino como resultado de un proceso, un efecto. En este sentido, la violencia o el horror no se encuentra en las imágenes, ellas, en muchos casos, muestran las vetas que hicieron a una época violenta.

2.5 Los estudios sobre la imagen, la fotografía y la violencia en Colombia

En las últimas décadas, el fenómeno de la violencia en Colombia se ha recrudecido, pese a los acuerdos de paz, trayendo con él no solo más muertes, desapariciones y desplazamientos, sino involucrando diversos actores, lo que ha hecho que su comprensión, para diversos campos de estudio, sea cada vez más compleja. Transversal a esta situación, a la guerra que se erige en diversos frentes y a través de distintas herramientas y estrategias, los emprendimientos de memoria, la lucha por la defensa de los derechos humanos, las intervenciones en comunidades en pro del mejoramiento de las condiciones de vida de los afectados por la violencia, al tiempo que las luchas jurídicas por el reconocimiento de la situación de mujeres, hombres, niños y niñas han proliferado. En este marco se han desplegado trabajos investigativos y campañas que promueven la sensibilización en torno a los hechos violentos y a los efectos de la violencia desde diversas perspectivas. Es en este contexto que ubicamos los trabajos investigativos en Colombia dados a la tarea de analizar el papel de las fotografías en los entornos violentos en la última década. Es decir, dichos trabajos se preocupan por indagar el rol de las imágenes en nuestros contextos y, a partir de allí, desvelar los modos de comprensión de la violencia y, al tiempo, evidenciar sus usos públicos, así como su implementación en ejercicios didácticos y de recuperación de memorias.

A tales trabajos les son comunes dos características; la primera de ellas tiene que ver con el contexto de su elaboración. El hecho de que en nuestro país tales estudios se han realizado en medio del conflicto armado, diferente a lo que ha sucedido en otros países del sur de América, les dan un carácter especial, pues hablar de las imágenes de la violencia en medio del conflicto, y en la lucha por unos significados sociales en torno a la guerra, hacen que los mismos puedan ser ligados a una u otra posición, lo que tiene incidencia en la manera como se producen dichas elaboraciones. Existe, desde nuestro parecer, una preocupación en los trabajos investigativos y reflexivos en torno a lo que se dice y el modo como es enunciado. De hecho, los estudios parecen cuidarse, en muchas ocasiones, de hablar de los actores del conflicto, de enunciar una postura en relación con las condiciones históricas y políticas de la violencia, a tal extremo que parecieran construir una perspectiva aséptica. Es quizás por ello que dirigen sus análisis, en algunos casos, hacia reflexiones que evidencian la manera como es presentada la violencia, a la forma como son nombradas y construidas las víctimas, ubicándolas en la posición de seres que no tienen una carga ideológica y en la que la violencia pareciera un fenómeno que puede ser separado de entornos económicos, políticos, sociales e históricos particulares. Es decir, el foco de análisis son las imágenes sin una relación directa con unos hechos y discursos específicos. Lo anterior desvela que la construcción investigativa no se encuentra desligada de los contextos en que ella se erige, pero, también, que es parte de las configuraciones políticas de una época y espacio específicos.

Pese a lo anterior, el cuidado en la enunciación de relaciones entre violencia y victimarios, entre violencia y constructos ideológicos o estructuras institucionales, no impide que se postulen posiciones al interior de diversos trabajos investigativos relativas al deber ser de las fotografías en tanto discursos. En otras palabras, no se ven los objetos de estudio en las dinámicas de las relaciones en que ellas son construidas, pero los estudios alientan a pensar discursos contra-hegemónicos, “posiciones críticas”, o la instalación de otros modos de ver los fenómenos sociales. Dicho tipo de alusiones quedan, entonces, desde nuestra perspectiva, en una suerte de generalidad que no expone una posición totalmente clara frente a la conflictividad social.

La segunda característica tiene que ver con los objetos de estudio de este tipo de trabajos. En estos, las comprensiones acerca de las imágenes ligan, en varias ocasiones, de manera indiferente, el análisis de fotografías con el de obras de arte, de performance e imágenes en movimiento, entre otros. Lo anterior, quizás tenga que ver con una fuerte tendencia a observar mucho más que las técnicas, los modos de representación de la violencia, sus efectos y lo que las imágenes dicen para la historia y la construcción de memoria. En otras palabras, el centro de estudio está en la violencia y su significación, desplazando, en alguna medida, lo que tiene de posibilitadora la imagen fotográfica en tanto constructo simbólico y

dispositivo que coadyuva a la construcción de significado. Tal lógica hace que el concepto de imagen se comprenda igual para las diferentes formas del lenguaje visual.

Ahora bien, de acuerdo con lo expresado, para esta tesis se eligieron trabajos investigativos y reflexivos que dieran privilegio a las imágenes fotográficas de la violencia. No obstante, como ya fue dicho, este tipo de alusiones se encuentra enrevesado con el análisis a diversos lenguajes visuales. Desde la perspectiva anunciada se encontraron ensayos, investigaciones, tesis e incluso producciones ligadas a la crítica artística y fotográfica.

La elección de los trabajos se limitó a la primera década del siglo XXI, por dos razones. La primera tiene que ver con lo dicho por algunos historiadores de la violencia en Colombia cuando declaran que entre las décadas de los años 80 y 90 el conflicto se recrudece, pero al tiempo, emergen en él nuevos actores haciendo que sus dinámicas entrecrucen variadas esferas sociales. Sumado a ello, en esta época, en Colombia se da la instalación de una nueva constitución que introduce al país en las lógicas del neoliberalismo, pero, también, en la intención de profundización de la participación democrática. En este sentido, si bien la nueva constitución propugna por un Estado de derecho, al tiempo pone a tono el sistema económico con la intensificación de los procesos de liberación de mercados en la esfera global. Así, se encuentra a una nación y un Estado en un proceso de cambio en sus estructuras y en las que los tejidos sociales tienen una serie de variaciones asimétricas en sus territorios, haciendo que el conflicto tome nuevas direcciones. En este sentido, ubicarse en la primera década del siglo XXI, significaría tomar distancia del enmarañado de los recientes cambios, pero al tiempo permite observar el asentamiento de estos.

La segunda razón tiene que ver con diversos fenómenos que afectaron no solo el panorama social, sino los modos en que se reconfiguraba el conflicto en el país. Uno de ellos es la instalación en el poder de Álvaro Uribe Vélez. En su gobierno hay una focalización en el derrocamiento de lo que se llamó el terrorismo. Bajo este postulado, las fuerzas subversivas pasaron de ser grupos opositores al de ser nominalizados como delincuentes o terroristas. Dicha política, sin embargo, no tiene su origen en el ámbito nacional, sino que está relacionada con una serie de eventos en el escenario internacional, pues tal premisa es difundida después de los hechos del 11 de septiembre, y, desde ella, se comprendía que los conflictos ideológicos y políticos a escala mundial habían cesado y se consideraba que era el terror la más fuerte amenaza a las naciones. Era este fenómeno y no otro el que había que enfrentar por parte de las instituciones nacionales. Dicha perspectiva permitió otro tipo de lucha, otra forma de enfrentamiento, lo que desencadenaría, en Colombia, una polarización entre quienes se encontraban a favor del gobierno y quiénes no.

En este contexto, la producción de conocimiento en relación con la imagen y la violencia en Colombia se verían incididos por esta misma lógica. Pero, además, en esta primera década hay una emergencia de movimientos por la restitución de los derechos de las víctimas, y en el mundo una fuerte demanda por el testimonio, situación que colocaba a los afectados por la violencia en otro lugar en el plano jurídico, social y cultural constituyendo, al tiempo, un discurso que incide en las formas de comprender nuestro pasado violento.

Bajo esta perspectiva se fueron eligiendo los trabajos y direccionando la mirada. No obstante, no son muchas las elaboraciones que frente al tema de la fotografía y la violencia se encontraron, situación que puede tener relación con un descuido, en el país y en los investigadores, por una reflexión que se dirigiera al espesor cultural del conflicto y sus relaciones con los espacios estéticos, los modos de producción de significados y las implicaciones que la violencia tiene en la formación de los sujetos y la mirada.

Elegidos 33 trabajos, el tratamiento dado para el análisis se centró en las temáticas que en ellos se abordaban, el modo como era comprendida la violencia y su relación con procesos de formación.

A partir de la revisión de los trabajos, el análisis se desarrolló teniendo en cuenta los siguientes tópicos: 1. la concepción de lo fotográfico; 2. La relación imagen y representación; 3. Imagen y memoria y; 4 Imagen y política. Ahora bien, no se encontró, por lo menos de manera explícita, una intención sistemática al análisis de lo que en la fotografía puede ser denominado como lo formativo; no obstante, muchas de las elaboraciones hacen alusión a esta cuestión, pues comprenden que en las imágenes y en las fotografías de la violencia se encuentra una intención de transformación de los modos de ver y comprender este fenómeno social, lo que conlleva a la modificación de sensibilidades, percepciones e incluso, a la variación de una serie de prácticas sociales que tiene que ver con la alteración de la experiencia de sí de los espectadores. Por lo anterior, en esta revisión también hacemos referencia a lo que, en estos trabajos, como ya dijimos, podemos identificar lo referente a las relaciones entre imágenes, fotografías y formación.

Es necesario advertir que como todo intento de clasificación, el mismo es un tanto arbitrario pues hay diversos trabajos que, por sus características, pueden ser agrupados en dos o más de las tendencias antes expuestas; no obstante, los enfoques de estudio identificados nos ayudan a comprender la manera en que es conceptualizada la imagen, su relación con la violencia, y a su vez, cómo es comprendida la formación en relación con la construcción de imágenes fijas.

Por último, es necesario decir que existe una ausencia notable de análisis a los procesos de formación de la mirada. Cabe decir que no fue posible encontrar muchos trabajos que hicieran referencia a las trayectorias de vida de quienes se encargan de la construcción de dichas imágenes y los procesos de formación de subjetividad. No obstante, sí se encuentran estudios que se encargan de hacer recorridos a la historia de algunos fotógrafos colombianos, entre ellos Jesús Abad Colorado. En este sentido, se retoman, para este ejercicio, trabajos que evidencian la forma como se relacionan las experiencias de vida con la construcción de las imágenes y lo que allí es posible intuir como procesos de formación de la mirada.

2.5.1 *La concepción sobre lo fotográfico*

En algunos de los estudios es posible identificar un concepto de fotografía muy ligado a la idea de testimonio, evidencia y huella. Así, por ejemplo, Stephen Ferry, en una entrevista realiza por Christian León y Gustavo Abad, dice:

Tengo una perspectiva bastante clásica sobre este asunto. Me parece que cuando uno respeta los parámetros de documentación fotográfica, de no armar nada, no hacer puestas en escena, no fabricar nada de lo que uno está viendo, la fotografía es una herramienta esencial, en primer lugar para conseguir evidencias y, luego, para exponer lo que está pasando. (Abad & León, 2013, pág. 61)

Desde esta perspectiva, la imagen fotográfica es una evidencia de la realidad, aunque es relevante el papel que en ella juega el fotógrafo, no solo como aquel que se encuentra ante los hechos, sino por la forma en que en ella están insertas diversas emociones. De hecho, el mismo Ferry, frente a esta cuestión, plantea que la fotografía es un lenguaje emocional, lo cual no suspende la tarea de informar si se comprende que también los sujetos adquirimos información a través de nuestro ser sensible. En este sentido, la imagen es testimonio de la realidad cruzado por el sentir y, en esta dirección, la información sobre la violencia en Colombia específicamente produce y debe producir emociones y sentimientos frente al fenómeno, lo cual expande las posibilidades de diálogo.

Frente a esta concepción de la imagen como testimonio, otros trabajos la entienden ligada con el poder, pero también como un documento histórico. En este sentido, la concepción de fotografía está relacionada con sus usos, pero a la vez coadyuva en las construcciones de imaginarios sociales e incluso interviene en el subconsciente de los individuos, constituyendo creencias acerca del conflicto en Colombia. Así se expresa en el trabajo de Heliumen, de Alberto Triana cuando dice:

Esas imágenes (de la violencia) rondan no solo la conciencia, sino también el subconsciente de cada colombiano quienes son los que finalmente construyen la imaginación social de la violencia, imaginación social que se vincula a una serie de creencias. (2014, pág. 7)

Desde esta perspectiva, la imagen fotográfica, aquella que específicamente se dirige a la violencia no solo diría de un suceso, es decir, habla de lo real, sino tiene un carácter de veracidad, de creencia, pero ella es al tiempo un espacio que posibilita una serie de afectaciones en los individuos. No obstante, en el trabajo de Triana (2014), también se alude a que la imagen construida es el resultado de un imaginario colectivo que se encuentra en la mirada de quien construye la fotografía. De hecho, argumenta que a través de las imágenes se construye una serie de creencias de las personas, sobre todo de aquellas que no sabían leer. En este orden se comprende la imagen como agencia y vehículo de enseñanza de formas de ver, sentir y pensar, pues es un reflejo concreto del mundo en que los individuos viven. Lo anterior no significa, como lo señala el mismo autor del trabajo, que los modos de circulación de la imagen fotográfica no impliquen nuevas tramas y sentidos de significación.

Como es posible advertirlo, algunos de los trabajos que se dedican al estudio de la fotografía, muestran cómo la imagen tiene un lazo con la realidad, pero a la vez ese mismo lazo hace que ella obtenga múltiples significaciones como usos que dependen al tiempo de los lugares de significación, así como de los soportes de estas, de lo que deviene que sus análisis deben estar ligados a esos hilos que las comunican con diferentes escenarios.

En una línea distinta, en relación con la concepción de imagen, el ensayo ganador del premio nacional de crítica sobre la fotografía y la muerte, dedicado al análisis de los trabajos fotográficos de Jesús Abad Colorado y Erika Diettes, alerta sobre la potencia de la imagen más allá de un mero problema de testimonio. La sitúa en relación con lo histórico, es decir con lo muerto y su capacidad de hacerlo eterno. En este sentido, se comprende la imagen desde una dimensión ontológica y en el intersticio de dos temporalidades, la de la mirada al pasado, pero a la vez su existencia en el futuro (Hal9000, 2014). Sumado a ello, entiende este mismo autor que la imagen refleja una acción en cuanto ella hace parte de una estructura narrativa que nos da cuenta de un pasado, de un hecho acaecido que se hace visible al mirar.

En esta perspectiva, el ensayista nos lleva a pensar que son las imágenes de la violencia política las que nos permiten un tipo de representación, pues nos asientan hablar, entender y visualizar un fenómeno que no se encuentra más allá de su constante formalización. No obstante, las imágenes no presentan ninguna verdad porque la labor documental no existe, es un ejercicio de creación. Por lo anterior, son las imágenes vehículos

para devolvemos al pasado, para tratar de construirlo, crearlo, pero ellas tan solo son una suerte de relación entre el sujeto y lo observado:

...la fotografía es nuestra mirada cambiante del mundo, y a veces también una mirada a nuestra propia mirada.” [19] Al enfocar con una cámara un lugar, una persona, o una cosa, conjugamos detalles, elegimos ángulos, evitamos sombras y enmarcamos, que es otra forma de mutilar. La imagen resultante es la imagen de una realidad mediada, la cual no existiría sin la máquina. (Hal9000, 2014, pág. 16)

La concepción enunciada por Hal9000, arrebata a la fotografía la condición de objetividad o testimonio de presencia y sitúa la mirada al pasado como una forma subjetiva resultado de una condición de relación con un algo mediado tanto por las posibilidades que permite el aparato tecnológico, como por la humanidad de quien toma la fotografía. En esta perspectiva, el mismo autor del trabajo denuncia la imposibilidad de tomar imágenes de la muerte y de la violencia, pues ella, en tanto discursividad que se expande por la naturaleza humana, también es un ejercicio creativo que se expresa a través de lo óptico. Esto no quiere decir que no se muera biológicamente, sino que la concepción de la muerte va más allá de la terminación de una existencia biológica, ella es un símbolo de las maneras como configuramos dinámicas frente a la vida que nos permiten ver y desplegar una serie de valores. Se podría decir que lo que vemos en relación con la muerte y la violencia está estrechamente ligado con las concepciones de una época, de un aparato cognitivo y entonces, los fotógrafos no observan un fenómeno, retratan concepciones situadas social, histórica y temporalmente. La fotografía no es un testimonio de lo real, sino la expresión del ver e imaginar de una época.

Esta concepción de fotografía es cercana a la expuesta por Juan José Correa (2010) en su trabajo *Imágenes del terror en Colombia. Reflexiones sobre los documentos fotográficos en escenarios de violencia*. Este trabajo sitúa la fotografía como resultado de una mirada subjetiva que selecciona una serie de objetos, según unos intereses y objetivos particulares. En esta medida, tomar fotografías como herramientas para la reconstrucción del pasado implica observar su contexto de producción y lo que fue o el quién es el sujeto que ha construido la imagen fotográfica. Esta comprensión nos lleva a pensar que la relación entre fotografía y pasado no se puede entender como el volver a la evidencia de lo que fue, sino al modo como un sujeto constituyó, creó, un algo del pasado. Al mirar una fotografía del pasado no estamos ante lo que fue, estamos ante una creación acerca de lo sucedido desde una singularidad. Así, toda acción de mirada pasado es un ejercicio de ilusión sobre el mismo. Tenemos con la fotografía miradas al pasado, no exactamente el pasado como concreción y, quizás, cuando le damos el valor a las fotografías de documentos históricos, estamos

haciendo una reconstrucción narrativa desde modos de ver que se encuentran inscritos en formaciones culturales.

En este marco, acceder al fenómeno de la violencia a través de las imágenes fotográficas no es otra cosa que consentir una historia de los sentidos de la violencia inscrita en un panorama cultural, aprendido socialmente, más allá de la violencia misma. Es esta concepción la que le permite al estudioso de las imágenes del terror, en Colombia, buscar los modos de circulación y las significaciones de la violencia de una serie de fotografías. Ellas, además de dar cuenta de modos de ver, también son representativas de formas de actuar ante la violencia, la que va adquiriendo resignificaciones en los medios, espacios, soportes en que las fotografías circulan⁴.

Aun así, también señala María Elena Rodríguez (2012), las fotografías contienen una referencia al espectador. Ellas admiten la relación entre el fotógrafo y el espectador que se denota tanto en la intención del fotógrafo como en la apreciación de este a través de los elementos que en ellas hacen presencia. De allí, por ejemplo, que en fotografías sobre la violencia en la que no aparece el cuerpo ausente, se construye una suerte de materialidades que lo representan. Se convierten dichas materialidades, según la autora, en elementos que permiten generar espacios de significación, comunicación y memoria que vinculan al espectador con las intencionalidades del fotógrafo. De hecho, no podemos olvidar que la fotografía, independiente de su temática, hace referencia a las personas y al mundo que las rodea, a las relaciones que se establecen entre ellas, y es ello lo que busca también el espectador. En este sentido, las fotografías sirven como mapas en que los espectadores se guían por sus propias significaciones y que, además, pueden remitir a otras relaciones y a otras fotografías.

Desde esta mirada la concepción de fotografía se aprecia en algunos de los trabajos despegada del análisis de la esta como una construcción de una época que modificó, como fue planteado por Walter Benjamin, un sensorium. Es decir, no hay acercamientos sistemáticos a una concepción de la fotografía en relación con lo que ella significa para la construcción de lo humano y su experiencia con el tiempo, lo que permitiría pensar en las relaciones entre fotografía y subjetividad, adentrarnos en el modo en que una expresión como la fotográfica coadyuva en la construcción de una serie de regímenes visuales o formas de construcción de

⁴ En esta misma concepción de fotografía encontramos el trabajo de María Elena Rodríguez Sánchez: *La fotografía y la representación de la memoria de las víctimas de desaparición en Colombia* (2012) y también el denominado *Habitar cotidianos. Fotografía, etnografía y pensamiento*. Conversación con Jorge Panchoaga (Martínez & Panchoaga, 2016).

significación de lo social y formas de narrar y comprender el mundo.

2.5.2 *La representación en las fotografías de la violencia en Colombia*

Un elemento sobre el cual han ahondado algunos de los trabajos interesados en la fotografía sobre la violencia tiene que ver con el modo en que la violencia política es representada, entendida la representación, en términos amplios, como un universo de sentido íntimamente relacionado con particularidades de una época. La representación es, en este sentido, una construcción social dependiente de una serie de convenciones, discursividades, reglas sociales y culturales.

Ahora bien, lo que evidencian los estudios sobre las representaciones de la violencia política es un deslizamiento entre imágenes que presentan el dolor y el sufrimiento de la víctima, hacia la presentación de un sujeto en su dignidad. Así lo expresa Stephen Ferry en la entrevista concedida a Christian León y Gustavo Abad (2013). Hay, en este sentido, una apuesta por salirse de lo que denominan los mismos entrevistados los cánones mediáticos de la violencia. Los fotógrafos buscan, según estos estudiosos, una construcción de la emoción más que una visibilización del hecho violento, pues esto le permite al espectador procesar mejor el fenómeno. Así, se entiende que la representación que se construye tiene que ver con una intención del sujeto, de lo que quiere mostrar y el efecto que quiere lograr, mucho más que con lo que sucede en la realidad.

Sumado a lo anterior, los análisis que se interesan por auscultar el modo como es representada la violencia política en nuestro país, desvelan que los trabajos fotográficos son el resultado de una serie de intencionalidades y están relacionados con los modos de comprender las necesidades de una época y de una sociedad. A su vez, dichas elaboraciones se constituyen por los acervos intelectuales y las cargas sociales de los fotógrafos. Así lo presenta el estudio de José Roca (2008), *Flora Necrológica: Imágenes para una geografía política de las plantas*, a través del cual se refiere al trabajo del fotógrafo José Manuel Echavarría. Desde esta perspectiva, la representación no es una simulación de lo real. La construcción representativa y simbólica contiene los saberes de los cuales son poseedores los productores de las fotografías y se concretan en el objeto visual. Así, lo visual, en cuanto organización de un modo de comprensión de lo social y de una serie de significados sociales, es una suerte de elaboración que se proyecta, es resultado de ciertas interacciones y de objetos presentes en nuestros entornos inmediatos, y son ellos los que nos ayudan a construir relaciones y proposiciones sobre los fenómenos de lo social. En este sentido, lo representado tiene que ver con la constitución de relaciones que posibilitan un modo de comprensión de lo social y, en este sentido, la fotografía es la apuesta por una serie de vínculos y lógicas de encadenamiento que componen un

tipo de campo semántico particular. Quizás, por lo anterior, como lo enuncia Juan Manuel Echavarría, y lo evidencia Adriana Rojas Espitia (2013), detrás de las imágenes bellas, las personas pueden encontrar el horror, pero al mismo tiempo un espacio para la reflexión acerca de la violencia.

No obstante, la representación tiene que ver, a su vez, con la relación que se quiere plantear con el espectador a partir del compartir, en el acto comunicativo, un universo vocabular. Esto es, se busca decir un algo a partir de elementos que se encuentran en las construcciones culturales y significativas en la dimensión espacio-temporal de una sociedad. Desde allí, es posible entender las diferencias en imágenes de violencia política como las presentadas en periódicos o noticieros, y fotografías del orden de lo documental. En las primeras, las imágenes de los medios de comunicación funcionan como prendas de garantía de un tipo de información, como ejercicio argumentativo que le permite, a partir de ejercicios de identificación entre lo mostrado y el sujeto espectador, construir un tipo de significación y de configuración de sentido, de hacer memoria y significar acciones desde el lugar de la información, de la verificación del acontecer, sin que necesariamente las fotografías aludan, por lo menos de forma directa, al acontecimiento violento.

Sumado a ello, en los medios se busca el establecimiento de la relación entre una abstracción y un dato concreto (Triana, 2014), el que se expresa, en muchas ocasiones, en los entrelazamientos entre palabra e imagen. Ahora bien, estos entrelazamientos han tendido a visibilizar mucho más a los victimarios que a las víctimas, lo que ha ayudado a la construcción de semas sociales en torno a la violencia que tienen como consecuencia la búsqueda de la significación del triunfo militar, según dichos estudios. En este orden de ideas, las fotografías inquietan un tipo de construcción y direccionamiento de la mirada del espectador que evoca elementos que le permitan al sujeto una identificación con el suceso y su verificación. En otras palabras, las formas como se representa la violencia persiguen un vínculo entre lo dicho, la imagen percibida y el campo semántico de aquellos a los que está dirigida la información, con una serie de pretensiones ideológicas, e incluso empresariales particulares.

En consecuencia, podríamos decir con Le Goff (2005), cuando se refiere a los historiadores, que las imágenes no ofrecen un reflejo de la realidad, sino versiones –representaciones- de la misma. Ahora bien, algunos trabajos que se refieren a fotógrafos independientes, cuyas elaboraciones no son en muchas de las veces publicadas en periódicos o noticieros de TV, y que tienen un registro mucho más estético que noticioso, mencionan que en la representación que se hace de la violencia, los fotógrafos exploran un tipo de acercamiento menos visceral y más contemplativo, analítico y quizás activo (Reyes A. , 1999). Aun así, dichos trabajos fotográficos se detienen en la forma como los fotógrafos entienden los modos de

comprensión de los sujetos a los que intentan inducir hacia otros modos de ver-comprender los hechos violentos.

En una línea parecida, el trabajo de María Elena Rodríguez (2012) plantea la necesidad de pensar la representación a partir de las tramas de significación. Lo anterior dice de comprender las formas como un ámbito de la realidad hace perceptible un tipo de representación y a través del cual se constituyen significaciones sociales en torno, por ejemplo, al miedo y a la violencia. En este sentido, tales cogniciones no dependerían tan solo del ámbito subjetivo sino de la construcción social en la cual están implicadas las imágenes. Esto es, la producción de ciertas imágenes, de las significaciones en torno a la violencia, obedecen a cierto ámbito de la realidad, a una cierta discursividad, al igual que a nuestras formas de construir una percepción del mundo que de alguna forma ya está establecido. Es decir, pareciera que las formas en que configuramos una serie de significaciones, siguiendo a Butler (2009), son parte de un marco de interpretación social e históricamente construido.

En esta misma perspectiva, plantea Rodríguez (2012) que las imágenes de las víctimas en nuestro país se han caracterizado por un marcado carácter paralizante al que habría la necesidad de trascender, pues este se ha implementado como un marco de visualidad, el cual en tanto discursividad y dispositivo es posible modificar. Las imágenes de las víctimas, como lo plantea la autora, son portadoras de significación e identificación del otro y del sí mismo, coadyuvando a generar encuentros o distanciamientos, pues ellas hablan de un tipo de enunciación que puede colaborar en la generación de prácticas sociales, en este caso particular, acerca de las víctimas de la violencia.

Ahora bien, estas visibilidades estarían transversalizadas por elementos de la emocionalidad humana. Ellas hacen parte de la forma como damos sentido al contenido, a las imágenes y el modo como nos acercamos a los fenómenos de lo social. En otras palabras, la forma en que se representan las víctimas en las fotografías está cargada de sentimientos que coadyuvan a la construcción de un modo de ver, a un tipo de saber. Así, los sentimientos desplegados en la configuración de las representaciones colaboran tanto a la constitución de jerarquías sociales, como a modos de inclusión y exclusión, formas de rechazo como de acercamiento. En este orden de ideas, la manera como se ha desplegado una idea de víctima en estado de postración, derrumbamiento, que la identifica, pero a la vez modela una idea de victimario, pues las emociones no son un lugar de identificación de un solo sujeto, sino que en tanto la identificación es intersubjetiva y relacional, también habla del otro, en este caso del victimario.

Sumado a esta comprensión de las imágenes y de representación de la violencia, se concibe, en trabajos como los de Cruz (2011) y Yepes (2010), que ellas tienen un grado de agencia, esto es, actúan en un medio social. Es decir, las representaciones contenidas en las imágenes se encuentran y están insertas en las dinámicas sociales, no solo como estancia, sino provocando movimientos en relación con los sentidos de un fenómeno social. Pese a ello, estos autores demuestran, al tiempo, cómo los lectores-espectadores hacen una serie de distinciones en torno a lo que ven en las obras de Botero, por ejemplo, y las que ven en los medios de comunicación. Lo anterior dice de una serie de resignificaciones y construcciones en torno a la violencia, pero también al modo como se construyen las imágenes en diversos medios de comunicación.

Empero, en las alusiones en relación con los medios, Cruz (2011) identifica que la visión que se expresa en torno a la violencia coadyuva a configurar una idea del conflicto, de sus actores y razones de su obrar. De hecho, dice que la mayoría de las personas que participaron en su investigación, en calidad de informantes, ven casi como única culpable del conflicto y el desplazamiento a la guerrilla. Aun así, es paradójico para Cruz, que aquellos que hacen este tipo de afirmaciones también sugieren que las imágenes posibilitan la construcción de conciencia sobre la realidad⁵.

En esta perspectiva, las representaciones de las imágenes conectan con sistemas y sentidos culturales que les ayudan a actuar ante el mundo. Las imágenes, y sus formas de (re) presentar la violencia, no se encuentran aisladas de los modos en que una cultura ha construido una serie de significados. Las representaciones de las imágenes están insertas en el espeso trenzado de lo cultural, aunque, también, es evidente la posibilidad de resignificación de la representación. Estamos hablando de una idea de representación móvil en medio de los campos de significación de un espacio-tiempo determinado. En otras palabras, los sentidos adquieren relevancia y significación dependiendo del lugar en que circulan, o son presentadas, en la exposición de las imágenes fotográficas. En la imagen se instala, entonces, un referente a una suerte de realidad, aunque las perspectivas que se depositan en ellas modifiquen el suceso dependiendo de la esfera de sentido y relaciones en la que se encuentre inmersa.

En una perspectiva distinta, pero al tiempo, haciendo énfasis en la relación entre imágenes y constitución de sentido dentro de tramas culturales y sociales, el trabajo de Martha Cecilia García (2011) denominado Memoria y performatividad, analiza desde la historia y la sociología el modo como las imágenes son

⁵ Es bueno aclarar que el trabajo de Cruz se centra en estudiar las representaciones, como el mismo las llama de unas obras visuales específicas, pero al tiempo lo que ve en ellas y significan los lectores espectadores, pertenecientes e inmersos en una misma situación social.

utilizadas por la organización Hijos e Hijas; colectivo fundado a mediados de la década del 2000 en Colombia, integrado, en su mayoría, por hijos de militantes, activistas e intelectuales de la izquierda colombiana desaparecidos o asesinados. Dicha organización tiene como objetivo “la lucha contra la impunidad y a la reconstrucción de memorias colectivas, para apropiarse simbólica y políticamente de un pasado del cual no fueron protagonistas directos, pero son sus herederos, como generación” (García M. C., 2011, pág. 23).

El trabajo realizado por este tipo de organizaciones tiene como fin colocar en la arena pública acontecimientos que son rememorados en la esfera privada. En este sentido, las fotografías de hechos violentos se presentan y representan como un ejercicio de lucha por un cierto tipo de memorias, por la visibilización de un modo de ver el conflicto. En últimas, se trata de la pugna por la configuración de una narrativa, de una historia.

En esta misma dirección se hace importante anunciar, como lo hace el trabajo de Ángela María Duarte (2013), al hablar de la relación entre imágenes y una serie de discursos que coadyuvan a la construcción de la representación, varios de los problemas presentes en cierto tipo de trabajos fotográficos provenientes del fotoperiodismo. En el estudio realizado por esta investigadora acerca del trabajo de Jesús Abad Colorado y sus representaciones, alude a la manera como algunas de las fotografías utilizadas, por poner un ejemplo, en el informe Basta Ya, del Grupo de Memoria Histórica, son imposibles de situar por fuera de los textos escritos. Es decir, el significado de las imágenes sería interdependiente de la trama discursiva con la cual se encuentra enlazado, por un lado y, por otro, también advierte la estudiosa de las imágenes, la fuerte carga estética de las imágenes de este fotógrafo de la violencia, lo que ha llevado a pensar en una estetización de la violencia. Sin embargo, dichos trabajos también nos han hecho pensar en los modos en que hoy, a través de las imágenes, se reconfigura la memoria de nuestro pasado violento.

Las preocupaciones de Ángela María Duarte (2013) nos llevan a pensar en dos elementos que se encontrarían ligados con las representaciones que hacen las fotografías de nuestra violencia y su relación con una gama de discursos. El primero de ellos tiene que ver con los nexos entre fotografía y texto escrito, y el segundo, con el marco y campo de sentido desde donde se construyen las imágenes. Frente al primero de los temas apuntados y en el que profundiza en su texto, la autora insiste que las fotografías sirven de explicación gráfica de lo apuntado en informes e investigaciones sobre la violencia, lo que dice de un modo específico de construcción de sentido. No obstante, para ella, los temas tratados por este tipo de fotografías se convierten en espacios de memoria, pues vehiculan otro tipo de narrativas que asaltan lo sacrificial e intentan dar una

visibilidad a los sujetos víctimas de la violencia. Tenemos, entonces, dos tipos de discursividad que se lían en pro de una significación, lo que hace que no se comprendan separadas, sino que tanto el texto como la imagen se entretejan. Sin embargo, se aclara en el mismo trabajo citado, este tipo de fotografías evidencian un estilo específico que corresponde a una intencionalidad particular.

La autora concluye diciendo que estas fotografías aluden a otras formas de recordar y que, pese a las críticas realizadas a algunas de ellas como cargadas estéticamente, la focalización en los sujetos pareciera dar un nuevo aire al modo de direccionar nuestros recuerdos y las maneras de comprender y representar el pasado violento. Ahora bien, esta mirada a las fotografías y al modo como ellas instalan unos modos del ver, aluden a lo que resaltaría la autora al enunciar que la fotografía convierte en acontecimiento el objeto observado. En este sentido, afirma, en la misma dirección que el trabajo doctoral denominado *Relatos autobiográficos del conflicto armado en Colombia* de Gloria Patricia Nieto que:

[...] el conjunto de imágenes incesantes (la televisión, el video continuo, las películas) es nuestro entorno, pero a la hora de recordar, la fotografía cala más hondo. La memoria congela los cuadros, su unidad fundamental es la imagen individual. En una era de sobrecarga informativa, la fotografía ofrece un modo expedito de comprender algo y un medio compacto de memorizarlo. La fotografía es como una cita, una máxima o un proverbio. (Duarte, 2013, pág. 6)

Esta construcción interpretativa nos sirve para pensar las imágenes como una suerte de reflejo de los sentidos contruidos en una época en torno a una serie de acontecimientos en los que, además, estas ejercen como edificadoras de imaginarios dentro de una pugna social y cultural. En otras palabras, las imágenes son resultado de percepciones de época, de situaciones particulares, pero al tiempo, coadyuvan a su construcción, lo que tiene que ver con el modo y el lugar en que se reproducen las imágenes (Yepes, Muñoz R. , 2010)⁶.

Las cuestiones antes enunciadas nos plantean una serie de problemas sobre lo que significaría la representación para el estudio de las imágenes, entre ellas, las fotográficas. En esta compleja definición son bastante dicientes los trabajos de Yepes (2010), quien enuncia que si se comprende la representación con la producción de un parecido, entonces es imposible representar el horror, pues este, “no se presenta como una apariencia sino como un afecto” (pág. 2); pero si, por el contrario, se ve la representación como una mediación resultado de procesos afectivos y sensibles, entonces las construcciones de imágenes corresponden mucho más a proyectos estéticos que incluyen la construcción de perspectivas éticas, pues la

⁶ En esta misma idea encontramos el trabajo de Juan Carlos Ramos Pérez y Sandra Marcela Ríos: *Memoria, imagen y* (Ramos & Ríos, 2014)

sensibilidad no es posible verla como un ejercicio de la individualidad, sino como la constitución de un lazo de relaciones con unos otros, consigo mismo y con un escenario de época. En este sentido, lo sensible, lo moral, son configuraciones políticas pues plantean, en diferentes dimensiones, un orden de lo social que pasa por la implementación de conjuntos cognoscitivos, por la emergencia de conceptos en relación con el mundo, con lo comunitario, con el pasado, el presente y el futuro.

Desde esta perspectiva, Yepes (2010) nos deja ver que las representaciones de la violencia tanto en el arte como en diferentes trabajos fotográficos superan el ejercicio de la mimesis. Ellas son resultado de miradas subjetivas, pero también de los modos como las imágenes se lían con sujetos, espacios y tiempos particulares en las que el sentido corresponde a la emergencia de una relación social.

Ahora bien, desde esta conceptualización, Yepes (2010) analiza varios trabajos artísticos y fotográficos que para él tienen como función principal:

[...] en lugar de representar eventos históricos, producir modalidades afectivas a través de las cuales los espectadores colombianos pueden involucrarse en la comprensión de tales eventos. A través de estos trabajos, podemos entender que la contribución que pueden hacer las artes visuales al procesamiento del horror no acaece por medio de la representación, sino a través de la producción de procesos de entonación afectiva que motivan a tomar acción, a recordar y participar activamente en la solución y un modo de comprensión de nuestro violento conflicto. (p. 3)⁷

Los enunciados con respecto a las imágenes, en acuerdo a lo que hemos venido describiendo hasta ahora parecen comprender que la representación dista mucho de la idea de un parecido a la realidad y, en cambio, la imagen juega su sentido en el cúmulo de relaciones dadas en condiciones históricas y particulares. El sentido, la representación, no es una propiedad del objeto imagen (pero tan poco está fuera de él), es una cualidad que se adquiere en una circunstancia particular y depende de las intencionalidades de los sujetos, de su disposición y de los lugares en los cuales circula.

Ahora bien, esta conceptualización nos da pie a una distinción con otras formas y modos del decir. La manera como este tipo de trabajos realizan sus indagaciones nos ayuda a plantear que el lenguaje icónico tiene una especial característica: él construye un espacio que interpela a partir de la construcción de una escena, de un tiempo que si bien no pudo, necesariamente, haber existido, configura la idea de la presencia de una escena de realidad concreta. En otras palabras, interviene en la generación, aunque sea teatral, de la

⁷ Desde esta misma conceptualización de la imagen también es importante el trabajo ¿Usar o Abusar? Tres Casos de Apropiación de la Violencia y el Trauma en el Arte Contemporáneo Colombiano (Vector).

existencia de un algo pasado en un momento presente. El encuadre construido por las imágenes genera la vida de un acontecimiento. En esta medida, las imágenes visuales construyen y escriben un tiempo, un espacio desde el cual posicionan a un espectador ante una experiencia⁸.

Entendido en esta perspectiva, como es planteado por algunos de los estudios aquí enunciados, la imagen es comprendida como un espacio existencial, una circunstancia en la cual no están implicados únicamente significados sino disposiciones corporales mediadas en una gran proporción por la visión. Es decir, dichas construcciones interpelan, por lo menos, en un primer momento, el cuerpo y es claro que él es razón, pero también sensibilidad, emoción.

Lo anterior no impide, como lo desvelan algunos trabajos que estas imágenes denuncien situaciones, pero sobre todo instalan modos de ver la violencia en nuestro país. De hecho, frente al trabajo de Doris Salcedo, Shuster (2011) y Yepes (s.f.) plantean que sus trabajos tienen un valor que rebasa el problema de la técnica o el de una estética particular. En ellos, lo verdaderamente sustancial se encuentra en las temáticas políticas y sociales que se abordan, las cuales son importantes medios para una cultura de la memoria y para una desmitificación de una historia oficial de la violencia que se traduce en monumentos, museos y libros de texto (Shuster, 2011, pág. 37). Así, la imagen se presenta como un texto que recrea, sensibiliza y reconstruye otros tipos de memoria y permite un debate público en torno a los hechos violentos reconfigurando los modos de lo sensible⁹.

Si bien, esta es una característica de algunos de los trabajos que se preocupan por la manera como es representada la violencia, son muy pocos los que aluden al modo como las representaciones de la violencia se han transformado en el trasegar de la historia. Por esta razón, es relevante el trabajo de Malangón Kurka (2010), quien, a través del estudio de tres artistas colombianos, contextualiza el devenir de los trabajos visuales acerca de la violencia desde la década de 1950 hasta los 90. Desde esta perspectiva, para la década de los años 50 el cuerpo violentado era presentado de forma visceral, fragmentada y trágica, mientras en las

⁸ En relación con este concepto es importante la idea enunciada por Juan Carlos Ramos Pérez y Sandra Marcela Ríos (Ramos & Ríos, 2014) en el trabajo *Memoria, imagen y violencia*. Allí se comprende que ella, la experiencia supera la idea de vivencias directas, inmediatas, subjetivamente captadas de la realidad. Pero una reflexión sobre el concepto de “experiencia” indica que ésta no depende directa y linealmente del evento o acontecimiento, sino que está mediatizada por el lenguaje y por el marco cultural interpretativo en el que se expresa, se piensa y se conceptualiza (p. 56).

⁹ Dentro de esta perspectiva son importantes los trabajos de Juana Suárez, (2010) *Sitios de contienda: producción cultural colombiana y el discurso de la violencia*. También el trabajo de Tovar, H. (Tovar) *Entre el color y el terror*, y González, L. Sánchez, L. Conrado, U. (2008), *Memorias destierro y reparación*, entre otros.

décadas de los 80 y 90 tal representación es cambiada por la construcción simbólica que dice de todo aquello que no está, de lo ausente. En estas últimas representaciones, además, se tiene en cuenta al espectador como un indicador del modo como se construye el ejercicio estético, la visualidad, pues se entiende que dichas imágenes coadyuvan a la construcción de la percepción de los sujetos. En esta medida el creador de la imagen “reconoce en su quehacer un instrumento político con el que comunica una posición (de rechazo, fascinación, repudio, ironía, juego o afirmación), que legitima y devela en su proceso de creación la experiencia privada y el estado del fenómeno” (Malagón Kurka, 2010, pág. 55). En esta misma línea de análisis histórico de las representaciones de las imágenes de la violencia, el trabajo de Ivonne Pinni (2001), alude a que las condiciones históricas, sociales y políticas, inciden en las maneras de reflexionar en torno a los sucesos violentos. En esta medida, la construcción de fotografías y elementos artísticos se entendía como un modo de comunicar en el que no se trata de describir el pasado sino problematizarlo.

En conclusión, podemos plantear que hay una mirada a las imágenes y a las fotografías como constructos simbólicos, anclados a condiciones sociales e históricas y cuyos sentidos y representaciones se configuran con relación a los tejidos en los cuales se encuentran inscritos. No obstante, pocos trabajos se preocupan por la manera en que circulan dichos trabajos, por los modos de producción de esas imágenes, por el lugar de los constructores de las fotografías y por las maneras en que ganan sentido; en otras palabras, por los discursos que inciden en las configuraciones de un tipo de representación, pese a que se nombre esta compleja forma de entender la configuración de una visibilidad en un momento específico del acaecer social.

Sumado a lo expuesto, la historicidad de unas maneras de comprender y representar la violencia, desde la imagen y la fotografía, aún es precaria. Serían necesarias reflexiones que ahonden en las transformaciones de las representaciones de la violencia a través de los constructos fotográficos y visuales, centrándose, quizás, en los modos en que una época construye modos del ver.

2.5.3 *Imagen, fotografía y memoria*

Los trabajos investigativos en torno a las imágenes en Colombia, diferente a lo que sucede en países del Cono sur como Chile o Argentina, pocas veces se refieren, por lo menos no de forma explícita, al modo como las fotografías aluden o constituyen una memoria del pasado violento en el país. No obstante, es posible encontrar referencias que a su vez están relacionadas con los modos de representación del horror. En este contexto, las próximas líneas apuntan al modo, todavía en ciernes, como los trabajos manifiestan las relaciones entre imagen, violencia y memoria.

En el trabajo de Adriana Rojas (2013) denominado *El arte como memoria visual; Expresiones simbólicas y metafóricas* en la obra fotográfica de Juan Manuel Echavarría, se analiza muy brevemente el modo como un trabajo fotográfico conduce a unos modos de referirse al pasado. Allí se explicita, en términos generales, que las fotografías coadyuvan a construir un modo de comprensión del pasado que tiene que ver con las formas en que este es representado. De hecho, alude a que la obra fotográfica de Juan Manuel Echavarría no se refiere a los hechos de violencia de manera directa. Las fotografías invitan a ver, en tanto resquicios del pasado, las consecuencias de la guerra a través de lo simbólico y lo metafórico apartándose del inmediateismo característico de los medios de comunicación masiva. En esta perspectiva, el trabajo fotográfico tiene por lo menos dos elementos: la forma como se rememora la violencia tiene que ver con los modos de ver subjetivos, sobre aquello que se quiere visibilizar, y dos, que las imágenes también responden a unos modos de significación de los sucesos, los cuales se encuentran en disputa en relación con otra serie de significados y buscan de este modo maneras de comprensión.

Lo anterior es coherente con el trabajo de Rubén Darío Yepes (2014) en el que se enuncia, en términos generales, que la cultura visual puede coadyuvar a construir memoria sobre el pasado violento de manera diferente, llamando la atención sobre los hechos más que como ejercicios de representación “como formas de mediación, es decir como la producción de interrelación entre elementos dispares” (pág. 26). Esto, plantea el autor, es distinto a lo que es común en los medios de comunicación que construyen sus imágenes a través de la edificación de shock y apatía, produciendo un estado de distanciamiento frente a los hechos violentos. La cultura visual tendría la tarea de mediar el dolor y la distancia de la guerra, lo que puede producir una suerte de memoria moralmente buena. En este sentido, pareciera, por un lado, que la memoria debiera tener un tipo de carga moral particular, un deber ser y, por otro lado, solo aquellas obras o trabajos que median la relación, en tanto significación de una “buena ética”, son las que comportan una verdadera memoria, restringiendo así las disputas que se sostiene sobre las formas como nos referimos al pasado.

En otros trabajos, la relación entre memoria e imágenes tiene que ver con la posibilidad que tienen las obras “de activar mecanismos proyectivos, los cuales permiten a los sujetos reflejarse en lo otro, generando cuestionamientos éticos desde lo estético, visibilizando el fenómeno [la violencia] y sus campos de significación” (Olaya & Iasnía, 2012, pág. 74). En este sentido, mientras que algunos trabajos entienden la relación entre memoria e imagen desde un deber ser en torno a la construcción de significados del pasado violento, en otros trabajos se refieren a ella como los modos como lo visual permite algún acercamiento a ese mismo hecho, sin que lo anteceda alguna prefiguración de lo que debe contener, en tanto campo

semántico, la referencia al pasado. No obstante, a la vez se entiende que este tipo de proyecciones son significaciones que se disputan modos de ver y comprender el presente, pues ellas editan lo permisible a ver en torno al pasado.

Alternando a estas miradas, a las formas como las imágenes coadyuvan a construir memorias del pasado, varios trabajos entienden que no es posible pensar dichas referencias sin las relaciones en las que se encuentran entretejidas las imágenes. Esto es, de los elementos que las acompañan. Visión deudora de aquellas perspectivas que comprenden que las imágenes no constituyen una narrativa en sí mismas, sino que ellas siempre solicitan de otros textos, de diferentes lenguajes que puedan aclarar o ampliar su significación. Así, por ejemplo, el trabajo de Triana (2014) evidencia que las imágenes de los medios de comunicación, tales como periódicos, coadyuvan a construir una percepción del pasado, resultado de procesos de interpretación y composición entre imagen y texto escrito. Es decir, a través de los recursos visuales se vuelven sobre los hechos, para luego ser apropiados y resignificados a través del texto escrito. Estos, según Triana, se convierten en archivos de la mayor importancia para la identidad y el saber, pues ayudan a definir sentidos y horizonte (Triana, 2014). En esta medida, la imagen coadyuva a mirar el pasado, pero es en el ejercicio de interpretación, por medio de lenguajes como los de la escritura, que es posible la constitución de sentidos del pasado.

Un apartado específico merece los trabajos que entienden, por un lado, que si bien la imagen fotográfica constituye una referencia al pasado, un tipo de memoria, ella se convierte no sólo en la presencia de lo ausente sino también en una suerte de testimonio de lo que ya no está al tiempo que en una forma de lo experiencial.

2.5.4 *Imagen como testimonio y experiencia*

En los trabajos estudiados que tienen por objeto analizar las formas como se constituye el sentido de las imágenes es interesante encontrar reflexiones, sobre todo desde los estudios estéticos, que comprenden que las imágenes, y en ellas las fotográficas, van más allá de la simple figuración. Pareciera que ellas son la voz de quienes son afectados por la violencia. En este sentido, las imágenes tienen la posibilidad, en virtud de su condición, de una fuerte interpelación al otro, pero, al tiempo, dicen y se instalan en las vidas de las víctimas. De algún modo, las imágenes son comprendidas en el mismo nivel de los testimonios. Dichas alusiones provienen del análisis de imágenes construidas sobre los efectos mismos de la violencia, en otras palabras, ellas dicen de sujetos postrados en el dolor en el instante mismo de su expresión y, en otros casos, aluden a

eventos violentos en el instante de su acontecer. En este orden, las imágenes logran, a través de su configuración, interpelar y situar al otro en una posición. En torno a ello son interesantes las menciones que hace María Elena Rodríguez (2012), en su trabajo *La fotografía y la representación de la memoria de las víctimas de desaparición* cuando citando a Judith Butler afirma que:

...aunque las narrativas pueden movilizarnos, las fotografías [son] necesarias como pruebas testimoniales contra los crímenes de guerra. A esto, quisiera agregar que al ser testimonio, construyen memorias y al construir memoria interpelan a los personajes de esa memoria, en este caso las víctimas (p.4)

De esta manera, las fotografías se convierten en una suerte de escenario experiencial que coadyuva, en términos de Judith Butler (2009), a la construcción de marcos interpretativos, pero que, sumado a ello, nos dicen del dolor vivido, los niveles de intimidación de los sujetos, y nos ponen, a su vez, en la imperiosa necesidad de reconocer las condiciones del accionar de las prácticas violentas. Las fotografías, al retratar este tipo de escenas, focalizan un tipo de sujeto y de experiencia que, en el caso particular del trabajo de Martha Elena Rodríguez (2012), se refieren a la mujer como víctima de la violencia.

Podríamos decir que estos trabajos se centran en imágenes en las que la representación tiene ver con la reconstrucción del hecho y buscan afectar emotivamente al espectador, por un lado, pero por otro, intentan evidenciar el modo en que su configuración simbólica ofrece una suerte de interpelación que supera la denominación de un algo o un acontecimiento. En esta medida, las imágenes son comprendidas como portadoras de una agencia que reconfigura el acontecimiento del pasado, el que se realiza a partir del dolor y de las emociones de los sujetos. En estos términos se retratan la experiencia vivida mucho más que el suceso, pero es ello lo que significa el acontecimiento y posibilita un marco interpretativo para la memoria y para la historia.

Desde esta configuración, es evidente, como lo manifiesta el trabajo de Gonzáles , Sánchez y Conrado (2008), que las imágenes tienen como encargo la construcción de espacios dialogales entre el espectador y lo que ellas presentan, las cuales superan el hecho informativo para edificar un momento y aspiran a la sensibilización de los sujetos que están frente a ellas.

Pese a estas intencionalidades, como lo enuncia Marta Cabrera (2013), el papel del espectador frente a estas imágenes del sufrimiento, las cuales reclaman para ellas un testimonio, no se queda en el de observar, sino que realiza ejercicios de resignificación que dependen, en buena parte, de las narrativas en las que están circunscritas las imágenes y la experiencia del lector. Así, el que el espectador transforme su modo de ver, se

convierta incluso en testigo de un padecimiento construido por el efecto emocional de la imagen, está mediado por una serie de prácticas sociales, espacios y contextos de sentido.

Las interpretaciones devenidas de estos trabajos aluden a la necesidad de comprender la manera en que es entendida la fotografía, y la imagen en general, en contextos de conflicto, pero también debe superar el modo en que funcionan en el escenario público. Las imágenes, en muchas ocasiones, se convierten en parte de rituales íntimos de los individuos que coadyuvan a superar o dar respuestas a los efectos de la violencia. En otras palabras, las imágenes fotográficas se transforman en una extensión del cuerpo ausente y en objetos que posibilitan la configuración de procesos de duelo. La imagen se presenta, entonces, como contenedora de existencia, desde ella se reconstruyen los vínculos y se significa todo un conglomerado de emociones del pasado en el tiempo presente (González, Sánchez, & Conrado, 2008).

No obstante, para Marta Cabrera (2013) las imágenes que son igualadas al testimonio se presentan atestadas de una intención de realismo y éste no sería más que un ejercicio estético, el que es construido y tiene fuertes relaciones con condiciones históricas, sociales y políticas particulares. Desde esta postura, el realismo, en tanto pretensión de muchos trabajos fotográficos que circulan en los medios de comunicación se ven modificadas por la cercanía de abundantes elementos contextuales y por los escenarios en que son dispuestas las imágenes. Esta especial disposición, la construcción de un supuesto realismo, posibilita un acercamiento por parte del espectador, al modo en que se comprenden los hechos violentos y configura su interpelación desde la excitación de lo emocional. Así, como lo enuncia Cabrera, entre más hablen los cuerpos del trauma, de las lágrimas, de la atrocidad, más cercanía se construirá con el fenómeno violento, ubicando así al espectador en un marco de sentido.

Si bien, los análisis realizados, por lo menos en los trabajos de Cabrera, aluden a aquellas imágenes que circulan en medios de comunicación, podemos decir que ellas al igual que aquellas imágenes que son partes de rituales individualizados e íntimos, posibilitan afectaciones y constitución de vínculos de los sujetos, tanto en el ejercicio de la construcción del duelo como en la configuración de sentidos en torno a la violencia; lo anterior a partir de una reconstrucción del instante, de la creación de lazos entre aquello que se ve en las imágenes y las posiciones que permite la imagen al espectador. De este modo, la imagen se presenta como un ejercicio de afectación y reconstrucción de relaciones entre el pasado, el presente y los sujetos, pero que, si bien puede devenir de los hechos vividos por los sujetos observadores, resulta del lugar en que es puesta la imagen y lo que en ella se visibiliza.

2.5.5 Lo político de las fotografías de la violencia

Algunos de los trabajos que precisan su objeto de estudio alrededor de las imágenes asumen la necesaria reflexión en torno a lo que de político hay en ellas, esto relacionado con otros temas, como los modos de representación y la configuración mismas de las imágenes. Entre los trabajos que hacen referencia a este tópico podemos encontrar las reflexiones de Asclepio (2013), Cabrera (2013), Gonzáles, Sánchez y Conrado (2008), Malagón Kurka (2010), Merewetther (1993), Suárez (2010), Tovar (2003), Yepes, (2010), Olaya (2012) entre otros.

Los trabajos que se arriesgan a pensar el tema de la política lo asumen de maneras diversas. Pese a ello se puede decir, en términos generales, que dichas compresiones se relacionan con la manera como afectan la percepción de los sujetos y sus comprensiones de la violencia en tres perspectivas. La primera de ellas tiene que ver con el campo (desde la postura de Bourdieu) de la producción visual y el modo en que él mismo declara una serie de reglas para la configuración de un modo de producción de los trabajos iconográficos. Es esta perspectiva la que permite enunciar, a diferentes investigadores, más que analizar, el modo en que una serie de trabajos estéticos y fotográficos se resisten a ciertos cánones impuestos por el campo estético.

La segunda perspectiva tiene relación con la construcción de trabajos que plantean una postura ante las formas de comprensión de la violencia. Esto es, se entienden como políticas aquellas elaboraciones visuales que desvelan, según los analistas, otras maneras de comprender el entramado conflictivo de la violencia. En muchos de los casos, se insinúa que son políticas las que sugieren posturas críticas frente a discursos hegemónicos de las razones de la violencia y le permiten al espectador tomar conciencia, sensibilizarse y actuar en torno a los sucesos y acontecimientos vividos en el país.

En términos generales, la idea de política, en los trabajos estudiados está estrechamente ligada a la configuración de posiciones, a las concepciones que emergen desde los mismos trabajos visuales, sin que se haga una reflexión profunda en relación, como lo plantearía autores como Rancière (2005), a la distribución de lo sensible, lo que supera la sola postura ideológica. Estamos, entonces, ante una posición instrumental de la política en el que las imágenes se convierten en dispositivos de transmisión de una idea y no de una política como construcción y ordenamiento de relaciones¹⁰.

¹⁰ Dentro de los trabajos que hacen una referencia explícita en relación a la imagen, la fotografía y la política en torno a la violencia, podemos encontrar documentos como los de Raúl Yepes; *Desbordamientos: Arte político contemporáneo en Colombia* (Yepes, Muñoz R.), y *La*

Sin embargo, es bueno aclarar, que perspectivas como las de Marta Cabrera, abren las interpretaciones de lo político en lo estético al enunciar la relación entre la mirada, la imagen estética y los discursos de época, ligados con apuestas estatales y hegemónicas. En este sentido, sus trabajos develan, desde una mirada anclada a los estudios culturales, cómo ellas cargan con una serie de apuestas discursivas, las que las componen y las hacen ser como imágenes, pero además dicen de un orden de lo social (Olaya & Simbaqueva, 2012).

En esta perspectiva, la imagen conduce la mirada hacia ciertos campos ideológicos para visibilizar o invisibilizar ciertas posturas y condiciones sociales de una época. En esta lógica encontramos también el trabajo de Triana (2014), quien alude cómo ciertas imágenes son fiscalizadas en pro de diezmar o controlar lo que consideran positivo o negativo para las naciones y sus intereses ideológicos. De hecho, Triana apunta a la manera en que gobiernos como el de Estados Unidos han recurrido en múltiples ocasiones a la censura de imágenes tales como las de los cuerpos destrozados y fragmentados del ataque a las torres gemelas de Nueva York del 11 de septiembre de 2001 o, en su defecto, sobre el tipo de imágenes que fueron distribuidas en torno a la figura de Osama Bin Laden. Con respecto a ello indica que el control de la distribución de ciertas imágenes se realiza según intereses ideológicos, sobre la premisa de que aquellas fotografías configuran marcos de interpretación e interpelación sobre los fenómenos sociales y el orden de lo social.

Transversal a esta mirada, subsisten trabajos que ven lo político en relación con la manera en que se construye una suerte de visibilidad, sensibilidad e identificación de los actores del conflicto y conducen a una comprensión de la violencia. Trabajos como los de Girts (2017), muestran como ciertos tipos de imágenes conducen a una comprensión y posición frente a los hechos violentos; no obstante, a diferencia de aquellas que conducen a un ejercicio meramente ideológico, lo político se encuentra en la intencionalidad con la que se registra y visibiliza el pasado. Esto es, para este autor, fotografías y trabajos estéticos como los de Juan Manuel Echavarría intentan incidir en las estructuras de poder evidenciando otras formas de ser de los sujetos, que van más allá de verlos tan solo en situación de afectados o en condiciones de derrumbamiento para pensarlos en su posición de cambio y productores de nuevas realidades, por un lado. Y, por otro lado, comprende que las formas de lo político tienen que ver con las maneras como se construye la circulación y la producción de las obras, al igual que el acercamiento a los sujetos que son visibilizados a través de las imágenes fijas. Se trata de una posición ética en torno al cuidado que se tiene en relación con la dignidad de

política del arte: cuatro casos de arte contemporáneo en Colombia. (Yepes, Muñoz R., 2010). También es importante el trabajo denominado “Comunidad y continuidad: Doris Salcedo, nombrando la violencia” de Charles Merewther (1993) y el documento de Asclepio, Mediaciones y lucha de sensibilidades en el arte contemporáneo colombiano, premio nacional de crítica (Asclepio, 2013).

las víctimas y al modo en que son considerados, buscando siempre la ruptura con ciertas formas de presentación de la violencia, pero, también, con la implicación del observador de las imágenes.

Esta visión de lo político se encuentra cercana a la comprensión de autores como Didi-Huberman (2008) quienes ven lo político de las imágenes en su capacidad de dislocar e incidir, al tiempo que fragmentar, un tipo de pensamiento a través de un acto concreto. En esta misma lógica se encuentra el trabajo de Carolina Garzón (2013), quien alude al trabajo de Jesús Abad Colorado como contenedor de una preocupación por la dignidad humana, por la forma como son situados los sujetos en el orden de lo social. Es ello lo que conduce una forma de presentar y representar a los sujetos actores de la violencia. En este orden de ideas, ética, estética y política se encuentran entrelazadas, pues la construcción de imágenes de la violencia para lo público también dice de un cuidado de sí, que es al tiempo un cuidado del otro.

Así las cosas, serían necesarias reflexiones e investigaciones que profundicen en dos elementos desde la perspectiva aquí planteada. Por un lado, el análisis en torno a cómo un campo de producción artística configura una apuesta estética, visual, de construcción de la mirada, la que comprendemos como forma de entender lo ético, esto es, con los modos de ver lo humano, particularmente en relación con la violencia y el tipo de cuerpos que ella construye. Por otro lado, cómo las imágenes visuales posibilitan una configuración política, en tanto edificación de relaciones, de posiciones en torno al hecho violento, a los sujetos víctimas y los victimarios. Y, por último, aunque algunos trabajos¹¹ ya han profundizado en este elemento, al modo en que las configuraciones visuales, entendidas como enunciados, despliegan relaciones con pretensiones ideológicas particulares, con políticas estatales y con discursividades del orden nacional e internacional. En otras palabras, se trata de la pregunta por el cómo las imágenes fotográficas se encuentran conectadas o responden a intereses particulares, o en su defecto alteran los modos de ver de una época o una institucionalidad.

2.5.6 *Acerca de los fotógrafos y la mirada*

En la revisión documental que hemos llevado a cabo no fue posible encontrar trabajos que analizaran los procesos de formación de fotógrafos y cómo ellos posibilitan la construcción de unos modos del ver, sobre todo con respecto a las miradas en torno a la violencia política. Tema que debiera, desde nuestra perspectiva, ser retomado para la historia de la fotografía en Colombia, pues ello podría desvelar los procesos por los

¹¹ Entre estos el trabajo de Yepes (2010).

cuales se constituyen visibilidades con relación a diversos temas y los modos como se imponen, al tiempo, figuras y sentidos en torno a los fenómenos sociales, los cuales tienen relación con la construcción de una serie de prácticas sociales.

Pese a ello, fue posible encontrar trabajos que se dedican a dar cuenta de las biografías de fotógrafos y que, en algunas ocasiones, muestran la relación entre la construcción fotográfica con las características de época y las historias de vida de los sujetos. En esta perspectiva, nos adentramos en este tipo de trabajos con la intención de observar el modo como se comprenden los procesos formativos en los sujetos fotógrafos, la configuración de la mirada, si comprendemos por estos (los procesos formativos) como trayectos de devenir y auto-realización constante (Runge, Peña, 2005) que se dan en el sujeto, como parte o pliegue de la exterioridad, y sobre los cuales los individuos generan procesos de reflexividad y creación. En otras palabras, el sujeto se forma, constantemente, en sus trayectos de vida y a partir de las relaciones que se establecen con un afuera, una exterioridad que ejerce sobre el individuo algún tipo de influencia, pero sobre la que el mismo sujeto reconstituye o construye a partir de ella.

De los trabajos encontrados dedicados al estudio de la vida de fotógrafos tres de ellos hacen referencia a fotógrafos muertos. En este sentido, para la reconstrucción de los recorridos y la comprensión de lo visual se hace acopio de registros fotográficos, documentos históricos y referencias bibliográficas. En uno de estos estudios se realizan entrevistas a personas cercanas al fotógrafo, centro del trabajo investigativo.

Los seguimientos a la trayectoria de los fotógrafos develan tres concepciones acerca de la imagen fotográfica que, si bien se entrecruzan, posibilitan la diferenciación de modos de distinción de comprensión y estudio a la vida de los fotógrafos. Por una parte, encontramos lo que hemos querido llamar la imagen testimonio (de la cual ya hemos hablado en páginas anteriores). Desde ella, se comprende que la fotografía es un fiel reflejo de lo real. A través de las imágenes es posible comprender las dimensiones y situaciones de una época particular, sus construcciones sociales, e incluso una serie de sucesos históricos. Esta concepción no remite a una comprensión del papel del fotógrafo, de hecho, en algunos casos, al hablar de éstos se les enuncia como individuos que construyen testimonios y por ello es posible, a través de la fotografía, comprender las construcciones culturales de una época. Esta característica sobresale en los trabajos de Monsalve Pino (2003) y Moreno (2003), pues es a través de las fotografías de una serie de paisajes y monumentos que se permiten hablar de las características de una época, de las condiciones y capacidades del sujeto fotógrafo, por un lado y de la importancia de la fotografía, por el otro. Tal perspectiva coloca al aparato fotográfico en la lógica de una tecnología que extiende la capacidad del ver y la comprensión de lo denominado real.

Adicional a esta perspectiva, encontramos una idea de fotografía como instante. Tal concepción deviene de los trabajos desarrollados por Cartier-Bresson (2003) y desde él, Baracaldo (2014) y Sánchez (2006) se acercan al análisis del trabajo de fotógrafos como Jesús Abad Colorado y Jorge Silva. Esta idea de fotografía está relacionada con lo que se denomina el instante decisivo, al cual se llega a través de la educación de la mirada (Mejía M. , 2006). Esta última, comprendida como el alistamiento del ojo para encontrar el momento decisivo. Pese a ello, la captura del momento está ligada con la concepción que se tenga de la misma por parte del fotógrafo, esto es, el significado que se quiere expresar. En este sentido, se comprende la fotografía como un recorte de la realidad que se encuentra relacionado ya no solo con una descripción sino con la elaboración subjetiva de un individuo, pues es el fotógrafo quien delimita, elige determinado momento, a través del cual busca la activación e interpelación de quien observa. Desde esta perspectiva, la fotografía se abre camino por fuera de ella misma tratando de afectar el ojo del observador de la imagen, su sensibilidad. El registro fotográfico se concibe, entonces, como agente que produce un efecto sobre el otro, el espectador y no, únicamente, como un registro de lo real.

Una última concepción, ligada a la anterior, ya no tiene que ver con una imagen como captura y como momento preciso, sino como resultado de una elaboración intencionada. La imagen no es un testimonio, no es una captura de la real, es la concretización de un tipo de perspectiva frente a una serie de fenómenos del mundo social.

Ahora bien, la adopción de alguna de las concepciones va a significar un modo de construir el análisis de la vida de los fotógrafos. Al tiempo, tal elección devela un modo de comprensión de la acción fotográfica y del aparato mismo, pues desde allí se plantea un tipo de lógica de acercamiento y visión de lo exterior. En otras palabras, tales concepciones dicen del modo como es comprendido el sujeto, la tecnología y la relación con lo observado. Así, por ejemplo, desde la concepción según la cual la fotografía es la captación del instante preciso, de las que son deudoras los trabajos de Baracaldo (2014) y Sánchez (2006), los contextos en los que viven los fotógrafos, sus trayectorias políticas y experiencia de vida juegan un papel importante en el tipo de interpretaciones que realizan los estudiosos acerca de las imágenes construidas por los fotógrafos estudiados. Por ello, es interesante evidenciar que en los trabajos de los autores mencionados se hace referencia a las experiencias de violencia vividas, por ejemplo, por fotógrafos como Jesús Abad Colorado, en su edad temprana, como a las condiciones de pobreza de Jorge Silva y sus relaciones con partidos políticos, como

con el tipo de escuelas a las cuales estuvo adscrito y las que tuvieron algún nivel de influencia en él. En este sentido, las experiencias del fotógrafo adquieren un alto nivel de importancia¹².

Así, los trabajos conectan el nacimiento de las imágenes, las formas de ver, con condiciones de época, con situaciones sociales, políticas y económicas particulares, pero al tiempo con discursividades, escuelas de pensamiento, que posibilitan el centramiento de la mirada desde una posibilidad estética. Por ejemplo, el documento que indaga sobre Jorge Silva (Mejía M. , 2006), logra evidenciar cómo este fotógrafo y documentalista fue influenciado por el Neorrealismo Italiano y, al tiempo, se vio afectado por una realidad económica, muchas veces catastrófica y vinculado, sin ser militante, con una tendencia política particular. Este entrecruzamiento posibilita la construcción de imágenes sobre la realidad vivida en el país. El contexto social, en esta perspectiva juega como un elemento estructurante de las posibilidades del ver, del elegir el instante. No obstante, los trabajos no van más allá de exponer la presencia de las situaciones o discursos, pero no las relaciones y las formas como las construcciones fotográficas develan las situaciones, los entrecruzamientos discursivos en la configuración de la mirada, en tanto construcción de los procesos de formación de subjetividad. En otras palabras, la pregunta por la formación queda en vilo, pues se entiende que los sujetos van construyendo unas formas de ver relacionadas con el trenzado de experiencias de vida, pero, pocas veces, se evidencia la forma o lógica de las imágenes y no solo su significado o los contenidos de ellas mismas. Pese a ello, es de valorar como el trabajo de Sánchez (2006), al igual que el de Baracaldo (2014), permiten hacer un seguimiento a las trayectorias de los sujetos, a los mundos a los cuales estuvieron adscritos y los modos como van generando dinámicas que seguramente coadyuvan a crear sentidos fotográficos.

Desde la perspectiva según la cual se asume que la imagen va más allá de un instante y existe una elaboración intencionada de la imagen, pero en la que, no obstante, se da relevancia a las experiencias de los sujetos fotógrafos, el trabajo de Juan Carlos Rincón (2012) se adentra en los procesos que llevaron a la construcción de un trabajo fotográfico realizado por Álvaro Cardona. En el desarrollo del artículo, Rincón vincula el desarrollo de un tipo construcción estética sobre la violencia con las tradiciones familiares del fotógrafo y la edificación de una conciencia social. En alguna medida se plantea que las tradiciones familiares, entendidas como espacios que inducen a la configuración de significados sociales, son las que

¹² En esta perspectiva, también es importante el trabajo de Alfonso Buitrago Londoño, quien en el artículo denominado Jesús Abad Colorado, El testigo (2017), va recorriendo la vida del fotógrafo en la que enlaza la vida personal, las experiencias con la producción y evidencia como un espacio de socialización primaria como la familia constituye una serie de valores que le posibilitan un modo de acercamiento a la social, a la violencia, que incide en el modo de capturar un tipo de imagen.

han permitido la configuración de una mirada y una estética fotográfica acerca de la violencia, lo que es cruzado por los sentidos adquiridos en los procesos de formación en el área del periodismo vivida por parte del sujeto fotógrafo.

En este orden de ideas, la configuración de un modo de comprensión de la imagen es el resultado de un entrecruzamiento entre la experiencia de una vida en el entorno familiar y la construcción académica. Son estos elementos los que coadyuvan a la composición de un tipo mirada. Sin embargo, este trabajo nos abre a la pregunta acerca de si los fenómenos sociales como poseedores de unas ciertas discursividades, saberes y visibilidades no constituyen, al mismo tiempo, un tipo de significación que coadyuva a la construcción de un tipo de estética. Es necesario insistir en que el trabajo fotográfico al que refiere Rincón (2012) no es el resultado de un instante preciso. Son, las fotografías de este trabajo una construcción de una situación, una suerte de significación y metáfora de las situaciones de las víctimas. A través de ellas, más que la develación de un acontecer en el tiempo construye un modo de representar las condiciones emocionales de sujetos en un tiempo determinado.

En una lógica similar a la expuesta por Rincón, desde la mirada a los trabajos fotográficos de Juan Manuel Echavarría, Adriana Rojas Espitia (2013), nos ayuda a comprender cómo a través del trasegar por la historia de las experiencias del fotógrafo se va entretejiendo una forma de ver y construir, expresar estéticamente la violencia política de nuestro país. De hecho, Espitia nos ayuda a percibir que tanto la trayectoria intelectual de Echavarría, así como de sucesos de la vida cotidiana le van permitiendo labrar un tipo de estética particular. Habría en este trabajo un elemento muy importante para pensar la configuración de la mirada de los individuos referente al modo como la configuración histórica de los sujetos, en interrelación con las posiciones del sujeto en el momento presente, se entrecruzan para la configuración de modos del ver por parte del sujeto fotógrafo y que se concretizan en piezas estéticas particulares.

Esta misma visión, acerca de la formación de los fotógrafos también se encuentra en el documento de Matthieu Nanteuil (2014), quien en una conversación con Echavarría logra evidenciar los entretejidos de significaciones y vectores discursivos que coadyuvan a la elaboración de la mirada¹³:

Estoy convencido de que mis papás hablaban de la brutalidad de estos cortes, de estas prácticas, y creo que el servicio doméstico hablaba de eso también. Entonces algo se me había quedado atrapado en el inconsciente, y cuando leí el libro de la antropóloga María Victoria Uribe,

¹³ En esta perspectiva también es ejemplificante el trabajo de Santiago Martínez Medina (2016).

Matar, rematar y contramatar, donde habla de los cortes en el Tolima, afloró la memoria, y estos recuerdos de mi niñez me impulsaron a hacer la serie Corte de florero. Quizá esos cortes o estas historias sobre los cortes eran muy abstractas para mi mente infantil, pero algo sí debió quedar atrapado en mi imaginación o en mi inconsciente, de no ser así no hubiera hecho estas “flores del mal”. Hay una imagen, hay otra palabra en los años cincuenta que quedó impresa en mi niñez: “aplanchar”. Yo oía –y creo que esto sí era la radio– que en un pueblo entraban los liberales o los conservadores, y “aplanchaban” a los contrarios. Parece que una banda de hombres con la parte plana del machete golpeaba a los enemigos. Creo que ese es el origen de la palabra “aplanchar”. Pero yo no la entendía y recuerdo que me iba para el cuarto de ropa y veía a la muchacha planchando e imaginaba que eso era lo que se hacían unos a otros. Sí, era una imagen muy visual lo de aplanchar. Esto lo menciono por primera vez, nunca lo había hecho, pero los pantalones, la camisa que planchaba la muchacha de alguna forma me representarían una persona en mi niñez. (2014, pág. 206)

Si bien, como lo hemos visto, los trabajos enuncian posibles entretejidos de significación para la configuración de lo estético, es posible decir que aún existe un vacío en relación con las maneras como las condiciones históricas, una serie de discursividades, las experiencias individuales, las posiciones de los sujetos, los fenómenos sociales en sí mismos, afectan la construcción de una mirada, de un tipo de visualidad. Esto, si comprendemos que los sujetos se construyen y constituyen su visualidad y si entendemos al tiempo, como lo postularía Bergson (2006), que las imágenes de una época, el orden de lo visual, producen afecciones que se intercalan con una serie de conmociones que se constituyen en el afuera, pero que coadyuvan a la construcción de los sujetos mismos y sus maneras de ver y ver-se.

2.5.7 *Las Imágenes y su relación con la formación*

En algunos de los trabajos que hemos revisado existen, de manera marginal, alusiones al modo en que las imágenes de diferentes modos y en diversos contextos coadyuvan a transformar los sentidos de los sujetos frente a la violencia, esto es, interpelan el modo como los individuos ven y significan el conflicto reconfigurando los modos de sentir frente a una serie de acontecimientos. Es, en este sentido, que hablamos de una intención formadora, en otras palabras, subsiste la pretensión de modificar la experiencia de sí, las significaciones y sensibilidades en torno a un asunto concreto. No obstante, los modos formativos de la imagen varían en los trabajos que aluden al tema dependiendo del lugar que ocupa la imagen en torno a los modos de coadyuvar a configurar sentido y a la relación que con ella se le plantea al espectador. En este orden, encontramos trabajos que comprenden que la imagen posee una fuerza transformadora en sí misma, es decir, incide y dirige la mirada del espectador hacia algún sentido específico del conflicto. Algunas se instalan como una suerte de espacio experiencial que posibilita la constitución de un sentido por parte del espectador, y otras son utilizadas como una herramienta

didáctica; en otras palabras, son un objeto sobre el cual recae una intención educativa. Con respecto a estas formas de entender la acción formadora de las imágenes, se desarrollarán los siguientes párrafos.

2.5.7.1 Cuando la imagen forma al sujeto

En algunos trabajos es posible identificar que uno de los modos de interpelación tiene que ver con la configuración de las imágenes. La representación, la imagen misma, se constituye en una forma de afectación que ubica al sujeto en una posición, no solo corporal, sino emocional. Así, por ejemplo, algunas imágenes que tienen su centramiento en el tratamiento visceral de los fenómenos, es decir, aquellas que develan la violencia de manera descarnada atacan lo emocional del sujeto, lo que según algunos estudios no posibilitaría una comprensión de los fenómenos y de los diversos conflictos humanos. Pareciera, según algunos trabajos, que la imagen fría de la violencia ataca la sensibilidad conllevando al éxtasis sin posibilitar un estadio de lo reflexivo, pero pese a ello modifica una conceptualización u opinión. En este orden es ejemplificante la alusión realizada en el trabajo de Pedro Cruz (2011), cuando dice:

Los públicos conectan con estas descripciones (las de la violencia ritual) visceralmente a pesar de que no es edificante en el sentido más pedagógico del término y ofrece muy pocos atisbos de comprensión respecto del complejo abanico de conductas y conflictos humanos. La violencia ritual es picante, sensacionalista y está pensada para excitar la testosterona (por tanto, machista). No se proyecta a través de los aspectos cotidianos ni supone un intento crítico de cambiar sensibilidades. (p. 38)

En la cita anterior, como es posible evidenciarlo, hay dos elementos en relación con lo que hemos llamado formación. Por una parte, se entiende que las imágenes, en este caso aquellas denominadas como viscerales, mueven y conmueven frente a un hecho, lo que significa una transformación de una posición, una interpelación en el modo de comprensión y del ver que deviene de la imagen misma, del estar en el encuentro con ella. Por otra parte, se comprende el ejercicio pedagógico como aquel que conlleva a la reflexividad crítica, lo que desvela una posición moralista frente al acto educativo como aquel que conduce a lo realmente necesario e importante conocer y saber desde una perspectiva específica.

Pese a esto, en el mismo trabajo se identifica que los espectadores reconocen que diferentes fotografías e imágenes les ayudan a formar diferentes concepciones de la violencia, a relacionarse de modos distintos con el fenómeno. En este orden, el ejercicio de interpelación consiste en la constitución de sentido a partir de lo figurado en la imagen. Así, la emocionalidad producida por una imagen permite la construcción de matrices de identificación en las que se encuentran implícitos valores, saberes, en torno a un fenómeno referenciado,

en tanto el espacio construido por la imagen es una confrontación de un cuerpo frente a otro, es una mirada que interroga, encuadra, dimensiona el espacio y el tiempo.

Visto de esta forma, la posibilidad formadora de la imagen contiene, según algunos trabajos, una intencionalidad, esto es, evidencia unas formas del recordar los sucesos al dirigir la mirada hacia uno u otro de los vectores de la conflictividad social. En este sentido, la interpretación que hacen los estudios acerca de este tema se centra en el poder mismo de las imágenes, olvidando o disminuyendo la capacidad interpretativa y de dación de sentido de los espectadores.

Esta forma de entender el poder de agencia de la imagen es el que permite, a algunos estudios, plantear la necesidad de construir otro tipo de imágenes de la violencia, pues ellas, las imágenes viscerales, constituyen una memoria subalternizada y una revictimización de los individuos. Este es el posicionamiento de trabajos como el de Rodríguez ¹⁴ (2012) en el que se alude al caso específico de las mujeres:

[...] donde la victimización no sea la representación única de la identidad y se empiece a asumir una identidad donde el elemento central sea la transformación. Una víctima termina siendo degradada ante el victimario, que es quien tiene el poder de la violencia. Aceptar los discursos de victimización, toda vez que son formas de construir memoria, implican un cambio en el discurso de las imágenes, en tanto generan efectos y consecuencias reales en la representación y por lo tanto son de naturaleza política. (p. 8)

Esta alusión al poder de las imágenes deja el sentido en ella misma. De esta forma, relegan la pregunta por la manera como se producen sentidos, las relaciones que los producen y la incidencia de los marcos sociales en los cuales están dispuestas y expuestas las imágenes. A la vez, colocan al espectador como sujeto desprovisto de capacidad reflexiva, a quien las imágenes afectan y quien solicitaría una suerte de mediación, pues este es un ser al que hay que cuidar de las experiencias a las que pueda estar expuesto y que lo pueden llevar a la inmovilización.

Desde esta misma postura también encontramos una alusión directa a lo pedagógico de las imágenes. Ejemplo de este tipo de trabajos es el denominado Arte político contemporáneo, de Raúl Yepes (s.f.). En él se habla de una pedagogía radical, en la que se comprende que las obras no se pueden quedar en el ejercicio simbólico de la violencia, sino que a través de ella se debe buscar la transformación de los dominados y la potenciación de su capacidad crítica. Solo así, según este autor, se constituyen ejercicios educativos con una fuerte carga política.

¹⁴ También se puede enumerar dentro de esta tendencia trabajos como los de Correa, J. (2010). Imágenes del terror en Colombia.

Alusiones como las realizadas por Raúl Yepes, en torno a la pedagogía, comprenden la misma como un ejercicio de trasmisión y la construcción de una posición en el otro. Concepción que se distanciaría de discursos que devienen del campo de las investigaciones en educación en la que la pedagogía estaría más ligada a la reflexión sobre los ejercicios de enseñanza -aprendizaje, que a la manera como se transmiten una serie de conocimientos. Esta posición, aquella que se centra en el poder de interpelación de las imágenes, deviene de posturas según las cuales es necesaria una educación al espectador en pro de la configuración de posiciones críticas frente a las imágenes. En esta perspectiva es necesario construir acciones educativas que evidencien la manera como son presentadas las víctimas y los victimarios y cómo dichos sentidos conducen a una posición con relación a los sujetos en el contexto del conflicto político que vive el país (Ordóñez , 2013).

Al tiempo, esta posibilidad de afectación e interpelación de las imágenes tienen un papel importante en la formación de las identidades de los sujetos afectados por la violencia. Frente a ello, un trabajo como el denominado *La fotografía y la representación de la memoria* (Rodríguez , 2012) entiende que la manera en que son representados unos sujetos a través de las imágenes puede ayudarlos a empoderar, a organizarse y tomar posición frente a su situación política y social. Desde esta perspectiva, la formación tiene que ver con el modo en que se representa a través de las imágenes a los sujetos y agentes de la violencia y como desde ellas se construyen marcos identitarios y/o discursivos¹⁵. Es decir, las imágenes coadyuvan en la configuración de un sentido de aquello que no pueden ver los sujetos por sí mismos, pero a la vez de espejo para aquellos en situación de afectados.

2.5.7.2 Imagen, formación, experiencia y didáctica

Diferente a las posiciones antes enunciadas, pero operando sobre las sensibilidades de los sujetos, un trabajo como el de Tiscornia (2014); *La Guerra que no hemos visto*, entiende que la reconfiguración de los modos de comprender los fenómenos es posible verla en trabajos estéticos, artísticos y fotográficos que permiten a los sujetos colocarse, de alguna manera, en la posición del otro. Allí, la transformación de los modos de comprensión y de los posicionamientos de los sujetos en relación con un fenómeno dado se encuentra en un ejercicio de experimentación de sensaciones como las del horror. En otras palabras, se entiende el ejercicio de comprensión y construcción de sentidos como la transferencia de experiencias vividas.

¹⁵ En esta perspectiva podemos encontrar trabajos como lo de Juana Suárez denominado *Sitios en contienda* (2010)

Este tipo de interpelación a través de la experimentación se distancia de aquellas que comprenden la posibilidad de construcción de una sensibilidad pre-configurada con relación a un fenómeno particular a través de la imagen; en otras palabras, de aquellas posiciones que postulan que de una imagen deviene un tipo particular de sentido. Como es propuesto por Tiscornia (2014), la experiencia de lo violento a través de diversas imágenes, si bien es dirigida, elaborada, no pretende construir lo significado por los sujetos. Hay un direccionamiento en torno a lo experimentado, pero no pretende modelar el significado de quien vive la experiencia. Para Tiscornia (2014), esta serie de ejercicios tiene que ver con apuestas estéticas desde diversos trabajos con imágenes pictóricas y fotografías¹⁶. Ellas son la búsqueda de operaciones estéticas con un carácter trasformativo que interpela el modo como se vive y existe en relación con una serie de condiciones sociales. En dicho sentido, la interpelación dada por este tipo de imágenes no solo faculta el hacer memoria, sino que favorece la gestación de nuevas interpretaciones sobre la violencia y sus víctimas.

En este orden de ideas, la formación es, en términos amplios, una reconfiguración política, si entendemos que lo político pasa por el posicionamiento del cuerpo en una madeja de instancias relacionales y en el que sentido no es solo una significación sino el establecimiento de posturas que pasan por lo corporal, lo emocional y desde las cuales es permitido y posible configurar prácticas sociales.

Se entiende que el ejercicio de dar a experimentar como actividad formativa sugiere dos movimientos. Por un lado, se hace referencia a la experiencia que es posible construir para el espectador y la cual no se encuentra desprovista de una intencionalidad, pero al tiempo, no es posible advertir lo que sucederá con el sujeto frente a los trabajos estéticos. Pero, por otro lado, el inducir a la construcción de este tipo de trabajos, al estimular a los creadores artísticos, a los fotógrafos hacia la construcción de este tipo de experiencias estéticas, significa edificar un modo de ver y agenciar en los sujetos un tipo de intervención en lo social que intenta construir lazos sociales. Es decir, se piensa en los sujetos artistas como agentes y en la obra como una agencia.

En el otro extremo de la postura descrita encontramos perspectivas que ven la imagen como una posibilidad didáctica. Los pocos trabajos que ubicamos en esta perspectiva, dentro de los cuales podemos encontrar los desarrollados por Galindo (2007), hacen referencia a una idea formativa en la que las fotografías y diversas imágenes artísticas son utilizadas en espacios educativos para la comprensión de hechos y fenómenos

¹⁶ Desde esta comprensión de lo formativo de las imágenes se pueden encontrar trabajos como los de Restrepo (2006), Olaya & Simbaqueva (2012), Pertúz, (2007) y Gonzáles, Sánchez y Conrado (2008).

violentos. En este sentido, las imágenes de diverso tipo pierden, si es posible decirlo, su agencia, para ser un receptáculo de las intenciones de otros. No obstante, ellas son portadoras de un enunciado y es este el que es utilizado para fines específicos. Así, la imagen fotográfica y artística sirve de dispositivo por medio del cual se constituye una acción de enseñanza, pero su capacidad formadora, de agencia, no se encuentra en ella misma. Se trata de que la imagen aparezca como un elemento detonador de reflexiones en torno al mundo y a los fenómenos sociales.

Ahora bien, la importancia dada a la imagen se encuentra en el potencial del lenguaje visual para construir lazos comunicantes entre los espectadores y los fines educativos construidos a partir de la sensibilidad, de lo emocional y desde ella superar la transmisión discursiva tan cara a la escuela. Pero a su vez, la construcción de imágenes de diferente tipo, por parte de estudiantes, se convierte en el reflejo de las comprensiones de los fenómenos sociales en espacios particulares y con intenciones educativas específicas. En otras palabras, la construcción de expresiones estéticas son el resultado de reflexiones, desde las cuales los sujetos expresan unas formas de ver, pero a su vez, sirven para que los sujetos estudiantes se conviertan en agentes de un tipo de reflexión en relación con los hechos violentos.

2.5.8 Lo que nos dejan los estudios sobre la imagen y la fotografía

Los análisis que hemos realizado sobre los trabajos que se dedican al estudio de las relaciones entre imágenes, fotografía y violencia en Colombia nos permiten decir que, por una parte, avanzan en la forma de comprender lo que serían éstas. Esto es, la imagen artística como la fotografía no es pensada como una mimesis de la realidad. Ella es ubicada como resultado de construcciones sociales, históricas y políticas particulares. Desde esta perspectiva el sentido es el producto de las relaciones de los campos sociales en las que se encuentran inmersas. Sumado a ello se comprende que el lenguaje visual no se encuentra exento de intencionalidades y por tanto expresa modos de comprensión del mundo, de lo social. En otras palabras, el lenguaje visual también edifica posturas éticas y políticas.

Hay, además, en los trabajos estudiados un reconocimiento a una idea de configuración de sentido como una instancia móvil que se transforma según los espacios, los sujetos y las intencionalidades de los individuos. Desde esta reflexión, se entiende que los significados harían parte tanto de cadenas significantes, como de marcos discursivos particulares.

A su vez, los estudios parecen comprender que el lenguaje visual, en tanto construcción simbólica, en diferente medida, realiza interpelaciones a los individuos, coadyuva en la configuración de imaginarios

sociales y culturales y, de esta manera, participa en la lucha por una serie de significados en relación con fenómenos como los de la violencia política. Desde esta perspectiva, sus significados permiten la construcción de miradas, conceptos que pasan por lo sensible de los individuos y tienen efectos en la configuración de una esfera pública.

Además de lo anterior, los trabajos apuntan a la necesaria reflexión en torno a la relación historia e imagen, imagen-cuerpo-violencia, permitiendo entrever que las relaciones entre individuos e imagen, no se da solo desde un lugar instrumental, sino cercano a los rituales de padecimiento y duelo frente a hechos atroces.

Pese a lo apuntado, los trabajos enuncian las maneras como ciertas representaciones están liadas a condiciones sociales, a cierta discursividad, pero no dan cuenta del modo como estas se encuentran implicadas en la configuración de una serie de sentidos y de construcciones estéticas e icónicas del lenguaje visual.

Los trabajos, en esta misma perspectiva, adolecen, todavía, de una mirada profunda a los sujetos constructores de la imagen y sus procesos de formación. Elemento que es de vital importancia si se entiende que tales individuos, en tanto creadores, son quienes proponen la circulación de imágenes y fotografías en las que hay implícitas concepciones, modos de ver y entender tanto los fenómenos de la violencia política, como de los actores de la misma. En otras palabras, la reflexión sobre los procesos de creación, resultado de las condiciones de vida, de las trayectorias de los sujetos, de sus experiencias, de los campos culturales y los capitales simbólicos en los que se encuentran sumergidos e incluso su posición y ubicación en relación al conflicto, no parecen ser un objeto de reflexión de los trabajos estudiados, pero que, en cambio, si posibilitarían pensar y comprender la manera como se constituye una mirada, se edifican sentidos y al tiempo entender la forma como una serie de ecologías violentas, como las vividas en nuestro país, contribuyen a la formación de subjetividades.

En esta misma dirección y en relación con la publicación de ciertas miradas, las que se ven reflejadas en las construcciones visuales, no hay en los trabajos una mención a las formas y posibilidades de circulación de las imágenes y fotografías de la violencia. Preocuparse por llenar este vacío de los trabajos investigativos es crucial para conocer tanto la composición de una mirada de época, como para la comprensión de los sentidos sociales de un fenómeno, sobre todo si se entiende que espacios tan importantes como museos, escuelas artísticas o fotográficas, medios de comunicación e instituciones políticas y culturales intervienen en la selección de aquello que es posible que recorra la escena pública.

Si bien los artículos e investigaciones estudiados apuntan a la manera como se construyen representaciones de la violencia y el modo como disponen unos significados sociales que interpelan a los sujetos, los mismos estudios parecen olvidar un análisis sistemático a la configuración de tales interpelaciones. Esto es, no es visible una reflexión en torno a la construcción de la imagen en tanto estructura relacional y el modo como edifica un espacio de interpelación de los individuos, ni mucho menos del sujeto fotógrafo que ha captado/construido esta imagen. En este sentido, creemos que no basta con decir que ellas, las imágenes y las fotografías, afectan a los sujetos, sino que sería necesario plantear observaciones sistemáticas a las agencias de las imágenes, a la manera como constituyen un espacio existencial, permitiendo el posicionamiento de un observador y la modificación de los modos de lo sensible. Lo anterior sugiere la pregunta por la formación de la mirada desde la incidencia de las imágenes, así como de los sujetos/fotógrafos que las producen.

A su vez, es interesante que sean muy incipientes, casi inexistentes, los estudios que toman por objeto de estudio las maneras como los sujetos significan y resignifican las imágenes y fotografías de la violencia. Lo anterior dice de la necesidad de ahondar por la manera cómo los espectadores crean y vinculan una serie de significados a unos marcos interpretativos, a unas memorias de la violencia, como a la configuración de unas prácticas sociales, que a su vez también pueden dinamizar unos sentidos culturales, políticos y sociales de un fenómeno que ha intervenido en la edificación de los lazos sociales.

Ahora bien, en relación con los trabajos que en el campo académico internacional se dedican al estudio de la imagen, vemos una gran distancia con los desarrollados en Colombia, lo que quizás tenga que ver con los contextos de elaboración de estos. Podemos decir que en ellos hay una preocupación por la forma en que las imágenes fotográficas hacen parte de la conflictividad social. Es decir, la forma en que las imágenes han ayudado a entender los entramados ideológicos y conflictivos del fenómeno social, los modos en que las fotografías han develado la existencia de centros de tortura o las desapariciones, al tiempo que el rol jugado en la visibilización del conflicto y sujetos en el escenario público. También muestran, las investigaciones cómo se han desplegado una serie de memorias por parte de colectivos, y se han preocupado por reflexionar acerca de la circulación de las imágenes y sus incidencias en el campo de lo político. Tenemos, entonces un campo de estudios preocupado por los usos y tránsitos de la imagen en medio del campo conflictivo, es decir, en sus dinámicas en las esferas de conflictividad social. En este sentido, es que vemos una distancia con los desarrollos en Colombia. Quizás nos encontramos todavía en un nivel de estudio de la significación de las imágenes, de sus formas de construcción de las estéticas y relaciones que ellas plantean para la

significación de la violencia, pero aún queda por estudiar la manera como se entretajan en nuestra conflictividad social.

En relación con lo expuesto, se hace, en el siguiente apartado, una revisión de algunos de los trabajos de fotógrafos que se han dedicado, de forma intencionada a develar la violencia en Colombia. Quizá, esto puede ser el inicio de un análisis del modo como unas condiciones de época colaboran en la formación de la mirada y posibilitan un tipo de significación y memoria en torno a este fenómeno.

3 Los fotógrafos y los trabajos fotográficos sobre la violencia y el conflicto armado en Colombia: la develación de un tipo de visualidad

Las imágenes fotográficas sobre la violencia en Colombia se han convertido en una suerte de campo a través del cual se despliegan apuestas de significación que se disputan un modo de comprensión y de memoria del conflicto armado. Nicholas Mirzoeff (2015) señala que la visibilidad de la guerra dice del despliegue de una forma de visualización que permite identificar la aparición o desaparición de sus actores, según una época particular o en la que se configura una forma del ver que expresa, de algún modo, relaciones entre la visión y el poder.

En este orden, cuando hablamos de fotografías de la guerra y de la violencia política asistimos a una relación con el pasado, pero al tiempo con la edificación de posicionamientos frente al acontecimiento que se despliegan en la arena de lo social y colaboran con la construcción de significaciones a través de las cuales se evidencia una comprensión de los hechos del pasado. Dichas fotografías han sido tomadas por sujetos cuya formación, como fotógrafos del conflicto, de la violencia, señalan aspectos importantes a profundizar. Por un lado, en relación con los modos como se ha formado su mirada sobre el mundo, sobre los individuos y sobre el conflicto y, por otro lado, en sus formas de incidir socialmente en las miradas que circulan en torno a esta problemática en el campo social, cultural y educativo que atañen a la violencia en sí misma.

La fotografía, en este sentido, constituye un predicado sobre las cosas que esta nos deja ver y que resulta de la individualidad de los fotógrafos, de lo que ellos quieren evidenciar y de los modos en que se busca afectar al otro, pero, al mismo tiempo, tales imágenes revelan las intervenciones que una serie de regímenes visuales de época hacen sobre la constitución de un tipo de visualidad. En este sentido, Mirzoeff (2015) señala las conexiones íntimas entre momentos sociales y la construcción de un modo de ver y comprender un fenómeno, pero también denota un tipo especial de atención. Un fotógrafo es, en este sentido, una trayectoria, un modo de ser, ver y estar en esa época.

De acuerdo con esta aseveración, habría que preguntarse cuáles son los regímenes escópicos que han incidido en la construcción de la mirada fotográfica que revelan los fotógrafos en el país y cómo ella ha incidido en las construcciones y significados de un fenómeno. A su vez, es necesario preguntarse por los modos como se ha formado dicha mirada y las maneras en que el aparato, la tecnología visual, ha constituido a los sujetos fotógrafos y sus modos de ver, comprender y actuar.

En este sentido, en este apartado, en una primera parte, queremos hacer un breve recorrido por las formas de comprender la constitución de los regímenes visuales que, a manera de hipótesis, creemos tienen que ver con una mirada subjetiva que se vuelve sobre el yo. Esto es, que no solo refiere a un alguien que despliega su mirada subjetiva sobre el acontecer social, sino que se instala en la reflexión y auto-reflexión de la experiencia subjetiva como resultado de la incidencia tanto de la mirada desplegada desde las ciencias sociales a lo autobiográfico y biográfico, como a la experiencia de guerra que ha vivido el país en las últimas décadas.

En un segundo apartado seleccionamos algunos de los más importantes fotógrafos de la violencia política y el conflicto en Colombia para reflexionar en torno a la manera como se visibiliza en ellos tales regímenes escópicos y se aborda la violencia política, así como aspectos relacionados con la educación de la mirada desde el campo fotográfico, o en este caso, desde la mirada de dichos fotógrafos. El recorrido no es exhaustivo ni respecto a la totalidad de fotógrafos que trabajan esta problemática, ni respecto al tratamiento de sus trayectorias biográficas y profesionales, pero busca señalar algunas características de los fotógrafos y sus principales aportes y acercamientos al problema de la violencia política y el conflicto armado colombiano.

3.1 La construcción de una mirada al yo como una forma de conocimiento.

Una revisión general a las fotografías realizadas por los más importantes fotorreporteros y fotógrafos del conflicto en Colombia en las últimas décadas devela un centramiento a las víctimas y como, a través de ellas, se da cuenta de los sujetos en sus formas de vida y de padecer la violencia. En dichos trabajos fotográficos, como luego lo referiremos al destacar algunas de sus características, es posible identificar particularidades que emergen de unas subjetividades singulares, sin embargo, también es posible decir que ellas hacen parte de una condición de época, de una serie de discursos que devienen, no solo de un ámbito nacional, sino internacional, pero a su vez, surgen de una transformación en la forma de razonamiento en torno al sujeto, lo que creemos que se convierte en un enunciado que coadyuva en la constitución de unas prácticas de visibilidad que devienen tanto de las ciencias sociales como de diversas construcciones estéticas y simbólicas.

En relación con las ciencias sociales, en tanto discurso que influye en la comprensión de lo social y en la constitución de unos modos de ver, es importante mencionar a Leonor Arfuch (2007), quien identifica que:

...las Ciencias sociales se inclinan cada vez con mayor asiduidad hacia la voz y el testimonio de los sujetos, dotando así de cuerpo a la figura del actor social. Los métodos biográficos, los relatos de vida, las entrevistas en profundidad delinean un territorio bien reconocible, una cartografía de la trayectoria siempre en búsqueda de sus acentos colectivos. (pág. 17)

No obstante, habría que decir que dicho centramiento en la subjetividad no solo es producto de las ciencias sociales, sino de un complejo de relaciones y factores que se evidencia en la última mitad del siglo XX. Entre tales factores nos encontramos con las consecuencias que trajo la segunda guerra mundial, pero a la vez, con los procesos de globalización, la entrada de los medios de comunicación, un capitalismo que se sustenta en la individualización, así como movimientos estéticos que exploran las formas en que los individuos viven su vida, pero que, en suma, pretenden la construcción de una perspectiva que fragmenta la vieja dicotomía entre lo privado y lo público. A manera de hipótesis y siguiendo en cierta medida a Leonor Arfuch, tendríamos que la mirada al sujeto, si bien tiene que ver con formas de subjetivación y de construcción de poder, de disciplinamiento y de control, también tienen relación con la dimensión pública de la vida privada, elemento que inaugura una suerte de racionalidad que se explicita en el mundo comercial, político, pero también con la construcción de las disciplinas y los saberes sociales.

Esto es, la vuelta a la subjetividad, el centramiento en la vida vivida es una suerte de enunciado que adquiere una serie de pliegues en diversos campos de lo social y que en lo visual se convierte en una perspectiva que adquiere matices en distintas áreas, entre ellas la fotografía, la arquitectura e incluso en la vida política. Dicha perspectiva es diferente a las miradas que se desplegaron en movimientos artísticos y filosóficos como el renacentista.

En la mirada que se despliega en las ciencias sociales, sobre todo en la segunda mitad del siglo XX y en los inicios del siglo XXI, no se centra en mostrar los contornos de la vida natural, es decir, revelar la naturaleza en la búsqueda del realismo, la exactitud o la proeza de construir una objetividad. Tenemos en la construcción de la mirada del mundo contemporáneo una racionalidad o lógica del ver que despliega la mirada al otro, a su interioridad, como una forma de comprensión del mundo, de interpretación de las formas en que la experiencia se constituye en los individuos y allí el mundo personal se vuelve público como ejemplificación de la forma como lo social cala en los últimos rincones del alma.

Esta mirada es en mucho una transformación de la perspectiva objetual devenida de las ciencias naturales. Si bien, a través del microscopio, que como ejemplo de uno de los ejes metodológicos de la racionalidad científica buscaba construir un distanciamiento con aquello visto, esto es, un separación entre el sujeto que investiga y aquello observable, dicho fenómeno implicaba un auscultamiento posible de la naturaleza de las

cosas en su interioridad y en lo mínimo del mundo, pero revelaba la forma interna de las cosas sin que se sugiera, tal visualización, la construcción o explicación de su relación con el mundo circundante. En alguna medida, la mirada científicista procuraba explicar todo el universo en sus lógicas. Lo microscópico era parte del mundo o el reino objetual en la que el sujeto científico incorporaba en su mirada al mundo natural las leyes de las disciplinas en las cuales se encontraba inscrito. Se trata de una cierta aspiración a dar cuenta exacta de aquel objeto observado. En esta perspectiva, el aparato que ayuda a la visualidad se constituía en un elemento que se comprendía como aquel que posibilita el distanciamiento en relación con el objeto y la prevención de la intromisión de la subjetividad.

No obstante, esta perspectiva tuvo detractores. Como parte de las críticas a dicha perspectiva y forma de acercarse al conocimiento, así como la fundación de otra mirada al modo en que se constituye el conocimiento, podemos identificar algunos de los postulados de Kuhn (2013). Para este filósofo de la ciencia, la forma como se configura una teoría científica expresa un perfil concreto de una percepción del mundo. Esta alusión de inmediato nos ubica en un ejercicio comprensivo de la construcción de conocimiento, pues establece que la mirada es constituida, configurada, por un campo y en tal sentido, el científico constituye una mirada al mundo y ella por tanto no es una construcción natural; esto es, las construcciones teóricas-científicas configuran el escenario de interpretación del sujeto que conoce. Tal consideración, a su vez, supone reconocer la importancia de las construcciones históricas del campo científico de una época, el contexto en el cual se encuentran inmersas y de allí, entonces, el valor de evidenciar el reconocimiento de distintos elementos que entran en juego en la construcción de una mirada y no solo el análisis de un medio objetivo.

De hecho, también son importantes las alusiones de Kuhn cuando refiere que dentro de la composición de los campos disciplinarios se construyen juicios y valores desde los cuales se edifican interpretaciones sobre el mundo. No obstante, aunque dichos valores, desde los cuales se juzga la realidad, sean compartidos por una comunidad, varían de un sujeto a otro, lo que implica que la ciencia se constituye desde la mirada y la experiencia de los sujetos. En este sentido, Kuhn (2013), advierte:

En mayor medida que lo que ocurre con otros componentes de la matriz disciplinaria, los valores pueden ser compartidos por personas que difieren en su aplicación. Los juicios acerca de la precisión son relativamente estables... de un miembro a otro de un grupo dado. Sin embargo, los juicios acerca de la simplicidad, la consistencia, la plausibilidad y similares varían con frecuencia considerablemente de un individuo a otro. (págs. 361-362)

Lo anterior supone una comprensión desde la cual la experiencia del conocimiento científico tiene relación con la manera como se da el proceso de aplicación de una construcción teórica, de la gramática del campo. No obstante, los conceptos, las categorías cambian con el transcurrir del tiempo y de una comunidad a otra. En dicho sentido, también cambian las formas como se ubican los sujetos en relación con las disciplinas. Así, desde la postura de Kuhn (2013), el conocimiento se encuentra inmerso en el plano de las subjetividades, las cuales, a su vez, dependen de los contextos espaciales e históricos.

Esta visión de la construcción de conocimiento nos lleva a comprender que la perspectiva, los modos de ver, son resultado de condiciones que son cambiantes. Las formas de conocimiento tienen relación con el modo en que el sujeto traza una relación con el mundo social y con la construcción de conocimiento. Es, a su vez, comprensible, cómo la mirada construida desde la modernidad y el mundo científico es discutida por este filósofo y se encuentra a su vez en la pugna por una serie de significaciones.

Ahora bien, como lo plantea Jay (2003), la mirada moderna, la perspectiva escópica que fue visible en las artes visuales, tuvo relación con “la perspectiva del Renacimiento y, en la esfera de la filosofía, con las ideas cartesianas de racionalidad subjetiva. Por conveniencia podríamos llamar a este modelo el perspectivismo cartesiano” (pág. 223).

Dicho modelo visual, según la argumentación de Jay, se sustentaba de fondo en la idea según la cual la observación del mundo natural es equivalente a la mirada científica. Esto es, la racionalidad está fundada en la comprobación y esto sugiere el ejercicio de la construcción argumentación y comprobación de aquello percibido, que en mucho quiere decir que la referencia al objeto da cuenta del objeto. En términos lingüísticos, es la correspondencia entre el significante y lo significado. En esta misma perspectiva, Jay (2003) plantea que la mirada estética, en el mundo pictórico, tenía que ver con una fascinación por la luz en la que se procuraba una perspectiva lineal, “una armonía entre las regularidades matemáticas de la óptica... y el orden óptico ...y las relaciones espaciales de los lienzos. El nuevo concepto de espacio era geoméricamente isótropo, rectilíneo, abstracto y uniforme” (pág. 225). Se trataba, en dicho sentido, de entender como la tridimensionalidad del mundo era posible de ser plasmada en un espacio bidimensional.

Sumado a ello, esta perspectiva plantea que el sujeto observador se desconecta de aquello observado, pues de lo que se trata es de reproducir el mundo visto a través de la configuración de un espacio geometrizado. En esta misma línea, según Jay, dicho modelo de visión se caracterizaba por la desnarrativización o destextualización. Esto es, un modelo de visión cuantitativamente conceptualizado, lo que tenía como efecto

un interés del artista por la configuración del espacio y sus características (Jay M.,2003) constituyendo una visión figurativa:

El perspectivismo cartesiano tuvo lugar, pues, en conjunción con una cosmovisión científica que ya no interpretaba el mundo desde el punto de vista hermenéutico como un texto divino, sino que lo concebía situado en un orden espacio-temporal matemáticamente regular lleno de objetos naturales que solo podía observarse desde el afuera con el ojo desapasionado del investigador imparcial (pág. 228).

Esta lógica cartesiana reinante durante mucho tiempo no estuvo exenta de múltiples pugnas, ni ella era la única durante su época. Al decir de Jay, existieron diversos regímenes que pugnarón por otras formas visuales tales como el Barroco o el arte holandés en el que primaba mucho más la idea del plano, el mapa y la descripción. No obstante, se puede decir que en los análisis de Jay es posible identificar la detección de la forma como actúa cierta racionalidad en la forma de ver, una manera de reconocer el lugar del autor, el observador frente aquello observado y que se despliega en aquello ilustrado, al tiempo que el modo como se comprende lo figurado en relación con lo que se quiere sea observado y privilegiado. Hay una relación entre aquello figurado, un punto de vista, y un tipo de visibilidad en la que se encuentra una suerte de racionalidad o lógica de la visión y en la que es formado el sujeto observador.

Ahora bien, si ella es la lógica que parece emerger, el análisis para detectar en varias construcciones visuales un régimen escópico, el mundo observado, los estudios analizados por el mismo Jay parecen ser pocos en relación con las vastas expresiones de lo visual que pueden emerger en una época (como la modernidad), pero a la vez, evidencia que el régimen visual se desplegaría y se desdoblaría de diversas formas debido a las consideraciones tanto espaciales, temporales e incluso individuales. No obstante, y en ello las palabras de Foucault (1968) son importantes, no se trataría de desplegar la diversidad, sino el enunciado que permite decir o ver de ciertas formas. En otras palabras, identificar el enunciado visible que se pliega en diversos tipos de expresión.

Volviendo a ese ocularcentrismo de época, según la perspectiva de Jay, este fue objeto de su desnaturalización y profundamente disputado en razón a diversas formas de ver que cobraban una importante vigencia:

...el ascenso de la hermenéutica, el retorno del pragmatismo, la profusión de los modos de pensamiento estructuralista y posestructuralista orientados al lenguaje son todas tendencias que han obligado a la tradición epistemológica, derivada en gran medida de Descartes, a ponerse en la defensiva. (Jay M. , Regímenes escópicos de la modernidad, 2003, pág. 237)

En esta lógica, se puede plantear, sin entrar en particularidades, con Crary, que los modelos de visión no corresponden tan solo a formas de representación, sino a modos de comprensión socialmente construidas. No obstante, tales modelos de visión sufren transformaciones que tienen relación con complejas formas de producción y organización del conocimiento. De hecho, el mismo Crary sustenta que la separación o el distanciamiento de los clásicos modelos de visión tienen relación no solo con una forma estética, con un modo de comprender la visión, sino que están relacionados con las complejas formas como se organiza el conocimiento “y las prácticas sociales que modifican de múltiples maneras las capacidades productivas, deseantes y cognitivas del sujeto humano” (Crary J., 2008, pág. 158). Para sustentar ello, Crary, muestra que, pese a la idea moderna de un observador distanciado del objeto de conocimiento, es posible identificar una visión subjetiva que a su vez es constitutiva del modernismo. Para ello, Crary refiere los estudios de Goethe acerca del color en el que es posible ver el encuentro de distintas corrientes de comprensión sobre el acto de ver. En este sentido, se presenta: “Un observador/a fisiológico/a, que será descrito cada vez con mayor detalle por las ciencias experimentales del siglo XIX y un /a observador/a que será de distintas corrientes del romanticismo y modernismo temprano consideran como productor/a activo/a y autónomo/a de su propia experiencia visual” (2008, pág. 99).

De las consideraciones de Crary es posible advertir, en torno a la visión y la forma en que ella está relacionada con los sujetos y el conocimiento que, por un lado, al interior de una época se edifican diferentes formas de comprensión de esta, lo que tiene relación no solo con su discernimiento sino con enunciaciones que posibilitan ciertas prácticas y formas del ver que son legitimadas por campos de saber y constituyen formas de dominación. Por otro lado, la visión es un campo de significaciones que se entrecruzan y se alimentan de los diversos enunciados y campos de saber. En este orden de ideas, se evidencian campos de comprensión complejos, pero a su vez como, incluso, al interior del modernismo, la idea de una visión subjetiva, esto es, un sujeto constructor de la visión que constituye lo visible, lo externo, va ganando posicionamiento en la arena social de la época, lo que desvela un acercamiento a la noción según la cual, lo externo, lo visible, es posible de ser construido y no solo experimentado o visible, lo que tiene como efecto otras formas de entender la construcción de saber. En este sentido, desde los estudios de Goethe, Crary (2008) plantea

Goethe alude insistentemente a experiencias en la que los contenidos subjetivos de la visión son disociados de un mundo objetivo, y en la que es el propio cuerpo el que produce fenómenos que no tienen correlato externo. Las nociones de correspondencia y reflejo, en las que se basan las teorías del conocimiento clásicas han perdido su centralidad y necesidad...al apelar a la observación subjetiva. (pág. 102)

Lo anterior, a su vez es reafirmado por el mismo Crary, utilizando una cita de Foucault, en la que se afirma que a comienzos del siglo XIX

El lugar de análisis ya no es la representación, sino el hombre en su finitud...se descubrió que el conocimiento tenía condiciones anatómico-fisiológicas, que se formaban poco a poco en la nervadura del cuerpo, que podía tener un lugar privilegiado en él, y que, en todo caso, sus formas no podían disociarse de las singularidades de su funcionamiento; en resumen, que existía una naturaleza del conocimiento humano que determinaba las formas que podía, al mismo tiempo, manifestársele en sus propios contenidos empíricos. (Foucault M. , 1968, pág. 319)

Si bien, hay en la cita de Foucault, una referencia a la anatómico- fisiológico, lo que se evidencia es un desplazamiento a la comprensión de la construcción de saber como un ejercicio resultado de la observación, a su comprensión como parte de la constitución subjetiva. En este orden, la construcción visual, la mirada, no es algo, por lo menos desde esta perspectiva, de un afuera del sujeto, sino que corresponde a las características particulares de los individuos y su relación con un mundo empírico. Cuerpo, mirada, objeto se encuentran estrechamente vinculados, lo que es una clara inversión al modelo clásico del ver. En esta relación, según los estudios que realiza Crary a las formas de conocimiento y su relación con el ver en el siglo XIX, el cuerpo que observa y los objetos se constituyen en un campo particular donde no habría una clara diferenciación entre el interior y el exterior (2008).

Es claro que este viraje en la forma de comprender la visión, la que se puede entender con un tipo de relación entre el sujeto y lo exterior, no se dio de un momento a otro, ni con su entrada a la escena social derrumbó la clásica forma de la visión, la mirada y los modos de comprender el observador. Con la entrada del siglo XX, el inicio de la primera guerra mundial y el primer uso de aviones en combate se generaliza o adquiere una importancia sustancial una mirada panorámica o general. El uso de aviones permitió la construcción de una visualidad que configuró un observador privilegiado para la guerra, pero que a su vez alertaba, por un lado, de la forma como los aparatos constituían un lugar importante del ver y de relacionarse con el exterior y, por otro, posibilitaban otra forma del conocer. En el trabajo *Photography and Flight* (2010) de Dennis Cosgrove y Willian Fox, los autores explican cómo el avión y el aparato fotográfico fueron fundamentales para el reconocimiento militar, las innovaciones y las estrategias de guerra. A su vez, señalan los autores, el aparato fotográfico amplió la capacidad del ojo humano para percatarse y aprender el trayecto temporal, así como las dimensiones y grafías de lo espacial. Indican, al tiempo, que el avión permitió desarrollar las habilidades del ojo humano, alejándolo de la tierra, para permitirle expandirse más allá de sus sujeciones a la superficie de la tierra (2010).

Como es evidente en el trasegar del trabajo de investigación de los autores citados, la visión es una capacidad cognitiva de la especie humana, no obstante, los aparatos, su hibridación, se convierten en tecnologías que amplían y refuerzan lo humano mismo, permitiéndole al sujeto la posibilidad de ver, incluso más allá de sus capacidades humanas naturales, lo que no lo hace menos humano, pues el sentido de la vista no deja de ser parte de su existencia. Sin embargo, la configuración tecnológica lo sitúa en una perspectiva que le permite tener una visualidad que habla de un todo y sus partes, en muchos casos en sus dinámicas e incluso comprender el espacio desde lugares que antes no eran posible de ser, en muchos casos, ni siquiera imaginados.

Aun así, en contraposición a una mirada envolvente, ampliada, en el contexto de guerras en Europa, también llamó la atención la confusión que se generaba en aquellos que vivían la guerra en la superficie y lo que sugería aquel tipo de experiencia para la visualidad. Martín Jay, en torno al tema, hace alusión a George Bataille, para referirse a la guerra y como dicha realidad, el gas, el humo, la brutalidad del combate, se convertían en los elementos a través de los cuales el observador vería su trágico destino (Jay M. , 2007). Situación a través de la cual se contraponía una idea de visualización clara a aquella suspendida por la vivencia trágica de los individuos. En otras palabras, los fenómenos acaecidos en la primera mitad del siglo XX nublaron la posibilidad de una idea clara de la visión, es decir, de esa relación que se había comprendido como transparente entre visualidad y objeto, para ser cuestionada en tanto las experiencias sociales de los sujetos interfieren en la comprensión misma de la realidad. De hecho, los acontecimientos trágicos, como lo expone Jay (2007), ensombrecen la posibilidad misma de ordenar la experiencia y por tanto la visualidad se comprendería atada a la experiencia individual.

Desde los estudios realizados por Jay y también los acercamientos propuestos por Crary, podríamos decir, entonces, que existen una serie de fenómenos, tanto de la construcción de conocimiento como de la vida social y cultural que atraviesan las formas de comprensión de lo visual, así como las prácticas mismas del ver. Ello querría decir que si bien lo visual tiene relación con las características del órgano óptico, las condiciones sociales, las formas de comprensión del individuo, la configuración de la construcción de conocimiento determinaría la manera en que el individuo edifica una relación con el exterior que se expresa no solo en una forma de comprensión de la realidad sino en la construcción misma de objetos visuales. Pese a ello, también es pertinente decir que cada una de las épocas no solo constituye una forma de comprensión de lo visual y lo posible de ver, sino que en cada época emergen concepciones y enunciaciones que se

disputan dichas configuraciones las cuales se despliegan en el escenario de lo público y que iluminan e interpelan las formas del ver.

En este sentido, la visión trágica de la guerra, la visibilización de la posición del sujeto que la sufre, como lo hemos apuntado cuando nos referimos a los acontecimientos violentos de la primera y segunda mitad del siglo XX (la primera y la segunda guerra mundial), coadyuvan a difundir reflexiones sobre la experiencia individual tanto en la literatura como en el arte en general. No en vano son importantes ciertos movimientos vanguardistas en la literatura que refieren a la vivencia de aquel fenómeno, pero que, efectivamente, no se pueden comprender tan solo como reflexiones en sí mismas, sino como el reflejo de un acontecimiento social que penetró en la vida de muchos sujetos. Así, por ejemplo, la obra *En busca del tiempo perdido*, de Proust, aunque es anterior a la primera guerra mundial, hace referencia al papel del sujeto y a los modos como la memoria se constituye en un tipo de imagen en la que la subjetividad, el individuo, tiene un papel preponderante. Allí, en la obra, es posible deducir relaciones entre los objetos y el sujeto mediadas por la mirada, pero en las que tiempo y espacio son el resultado de las vivencias y los recuerdos de los sujetos. Esto es, la imagen se constituye en el individuo por las relaciones de distancia, lejanía, en otras palabras, por la profundidad del tiempo que es en sí misma la que compone la significación de la memoria, la experiencia y por tanto de la imagen. En este sentido, las imágenes, lo que se construye con la mirada, no proviene de un afuera, sino de los modos de significación de la experiencia que se evidencia en una relación con el tiempo.

Lo anterior tiene relación con la experiencia de aquellos que tuvieron que vivir la guerra. Pues la experiencia de lo trágico, la distancia en el tiempo con el fenómeno, colaboran en la construcción de aquello visible e imaginable. Así, la memoria y la vivencia de los acontecimientos posibilitan la constitución de imágenes que provienen del sujeto y son las que median las posibilidades del ver. Elemento paradigmático y contrario, quizás, en algún nivel, a la visión provista por los aparatos o la facilitada por los aeroplanos y su posibilidad de comprensión de los objetos del mundo, pues desde ellos se plantea la posibilidad de un ver la totalidad, mientras que desde las posturas centradas en el individuo, las imágenes devienen de la experiencia.

En relación con la experiencia individual y la forma como desde ella se constituyen imágenes y formas de comprensión, Jay enuncia que la visualidad ordenada, clara, había sido fracturada. La experiencia traumática desterró la posibilidad de ordenar racionalmente lo vivido y manifiesta la emergencia de angustias de las cuales devienen imágenes nubladas que permiten asociaciones sorprendentes e inesperadas (2007) en donde la perspectiva preponderante es la del individuo.

Tal visión se vería expandida o profundizada por el arte surrealista en la que se desafiaba una visión pura y clásica. Un artista como André Breton (2001), en relación con el arte y las formas de la naturaleza va a plantear que aquello que suponíamos externo al sujeto, en realidad se encontraban en éste y las formas del espacio no eran otra cosa sino la construcción de las fuentes íntimas de la naturaleza. A su vez, plantea el mismo Breton, retomando a Novalis, que los sujetos nos encontramos en relación con todos los objetos del mundo y, por tanto, nuestras expresiones no son más que los resultados de la experiencia cotidiana. Desde esta perspectiva, las imágenes construidas no daban cuenta de una exterioridad sino de un estado interno y referían a las formas de lo individual, de la experiencia. Así, la visión y las construcciones visuales no eran el resultado de un ejercicio de relación con un objeto externo sino la expresión del sujeto.

Esta idea de una visualidad que emerge de la experiencia individual, del modo como los sujetos viven una experiencia no fue ajena al mundo latinoamericano. De hecho, una artista como Frida Kahlo, quien no se refería a ella misma como surrealista, expresaba que su trabajo era el resultado de su experiencia. En otras palabras, las imágenes que elaboraban suponían la exposición de aquello vivido. En este sentido trabajos como *El sueño (la cama)* (1940), *La columna rota* (1944), *Frida y la cesárea* (1931), *Mi nana y yo* (1937), *Sin esperanza* (1945), *Hospital Henry Ford* (1932), entre otros, expresan una visión que se refiere al sujeto en la vivencia de diferentes acontecimientos. En otras palabras, la construcción es una visión del mismo sujeto, a través de la cual expresa sus emociones y el modo como se comprende la vivencia de cierto acontecimiento.

Tal visualización se aísla de la mirada distante de la ciencia en la que el observador es lejano de la realidad externa, lo que dice de una discursividad que opera bajo un ojo que construye lo visual a partir de la misma individualidad. No obstante, esta mirada no fue la que se situó en la fotografía latinoamericana en general. En relación con ello, una historiadora de la fotografía latinoamericana, Erika Billeter (2003), apunta que:

El fotógrafo latinoamericano no experimenta, sino que ve. Su fotografía es el fruto de una inconfundible disposición interior dirigida a lo verdadero, que se relaciona con un talento nato hacia lo estético. Es al mismo tiempo, un testigo leal a su propio país o, dicho de un modo más solemne, siente un amor solidario por su país, su pueblo o las grandes urbes como centros de origen. Esta concepción moral crea un tipo de fotografía que se representa de manera más determinada que la europea. (pág. 13)

En la fotografía latinoamericana (desde finales del siglo XIX), como lo demuestra Billeter (2003), existe un compromiso con el mundo social, pero ello no quiere decir que la relación con lo observado se quede en la mirada objetivante. Se podría plantear que en la fotografía latinoamericana hay una insistencia en el

descubrimiento de lo íntimo, en la esencia de lo sucedido, en la subjetividad, en los rostros y trazos de los sujetos. Existe, entonces, en la fotografía del sur de América para la segunda mitad del siglo XX, una mirada que atrapa el mundo desde una perspectiva particular que involucra la constitución de significados y el desvelamiento de estos en entornos culturales particulares. La mirada a la realidad se caracteriza, en esta perspectiva, en la revelación de los sentidos a partir de una imagen que profundiza más allá de la tan sola representación. Desde esta óptica, el sujeto que mira constituye una serie de imágenes que posibilitan el adentramiento a un mundo, a una cultura, en sus significados desde una perspectiva subjetivista que se ve matizada por las posibilidades que determina el aparato fotográfico.

Como es posible observar, existe una diferencia entre la mirada latinoamericana y lo que sucedía en Europa, en relación con un movimiento filosófico y estético de la importancia del surrealismo. Quizás lo que sí es posible evidenciar como elemento común es la comprensión de la imagen como devenida de un subjetivismo, que para los surrealistas sería un estado interno, mientras que en los latinoamericanos una forma de comprensión e idea de lo real. En ambos, la imagen no es una construcción de un algo externo, sino una expresión que deviene del individuo en su relación con una exterioridad. No obstante, el modelo surrealista tiene amplias diferencias, pues busca, en general, constituir un nuevo “orden visual con los escombros del perspectivismo cartesiano” (Jay M. , 2007 , pág. 191). Aun así, este movimiento que marcó la estética europea, la configuración de la mirada es el resultado de unas condiciones sociales de época, ligadas a un fenómeno como la guerra. En otras palabras, las características espacio temporales, las condiciones sociales y políticas no solo inciden en la construcción de las discursividades sino en los modos de ver que se reflejan y son, al tiempo, el resultado de las capacidades técnicas de expresión.

Es preciso decir que el trabajo fotográfico del surrealismo, como lo apunta Jay, evidenció la posibilidad de que a través de la imagen se hiciera la hibridación entre aquello posible de imaginar y lo real. Tal facultad tuvo como consecuencia el cuestionamiento a la visualidad y a la forma como nos enfrentamos a lo real a través de la visión (Jay M., 2007). Esta posibilidad creativa amplió la forma en que entendemos la fotografía, su posibilidad narrativa, la construcción de personajes, pero sobre todo la capacidad expresiva del sujeto fotógrafo a partir de un aparato técnico que otrora era solo entendido como aquel que capturaba lo real. Hay, en ese sentido, una conciencia sobre la posibilidad de creación de una imagen, lo que es a su vez la edificación de un espacio temporalidad desde una perspectiva particular. Lo anterior significa que la visión evidencia la relación entre el sujeto que la observa y lo observado.

Si bien, estas perspectivas que se han venido enfocando en la forma como se constituye la mirada y la relación con el objeto o el sujeto de lo exterior, parecieran dan un peso importante a la subjetividad, al yo, pero no al modo en que eso otro, el exterior reconduce o exige un modo de ser visto. Frente a ello, son interesantes las reflexiones de Martin Buber (2017), en su clásica expresión yo-tú, a través de la cual nos ayuda a pensar como el otro y lo otro son una expresión y son constituyentes del yo. Es decir, la existencia de los otros también configura una relación que posibilita una visualidad, la que coadyuva a constituir una mirada, es decir, al yo espectador, al yo fotógrafo. Así, la imagen, aquello visto, objetivo, también interpela la mirada del fotógrafo en sus dimensiones, en sus posibilidades y distancias, en las relaciones que incorporan por su existencia y posicionamiento en el mundo natural y cultural. De este modo la mirada no se configura hacia el mundo, sino en el mundo, en el conjunto de relaciones y sentidos que deambulan en el mundo cultural. Ello también ayudaría a pensar que los sentidos de las imágenes devienen no solo por lo percibido por los ojos, sino que, por un lado, emergen de los espacios, los soportes en los cuales se encuentran inmersas las imágenes y, por otro lado, de los diferentes sentidos de los sujetos y sus trayectorias culturales, es decir, de la experiencia (Jay M. , 2007).

No obstante, la imagen no es libre, ni es el resultado tan solo de un dialogismo del sentido entre los sujetos y el mundo. La mirada también se ve influenciada por los discursos, por las formas epistemológicas en una época. Quizás por ello es posible decir que, a mediados del siglo XX, formas estéticas o culturales como el surrealismo o incluso la mirada realista que fue obsesiva en ciertos movimientos pictóricos tenían relación o eran respuestas a una perspectiva de una época. En esta configuración son importantes los aportes de Foucault, quien demuestra como ciertos discursos habían sido importantes en los modos de comprensión del otro, pero también diríamos de imaginar, de visualizar lo otro. Ejemplo de ello es el trabajo sobre el nacimiento de la clínica o el modo en que configuramos una percepción del loco. Hay entonces una relación que no es de menor importancia entre las formas intersubjetivas en las que se configura la mirada y la configuración de la imagen que construimos del otro y de los otros.

La mirada entonces, si bien deviene de una relación con el mundo y es intersubjetiva es, a su vez, el complejo de relaciones del mundo que son concretizadas en la misma imagen. De este modo, podríamos hablar de una suerte de imagen que no es transparente. La imagen es el resultado de las diversas relaciones que a su vez diagraman el mundo, el sujeto edifica relaciones con ella y sus modos de ordenamiento del mundo social y sus significados; “la visión y sus efectos son siempre inseparables de las posibilidades de un

sujeto observador, cuyo cuerpo es a la vez un producto histórico y el asiento de ciertas prácticas, técnicas, instituciones y procedimientos de subjetivación” (Krauss, 2002, pág. 146).

Esta manera de comprender el ejercicio fotográfico nos ayuda a entender la forma en que una serie de discursos en torno a las víctimas de la violencia, al testigo, emergió después de la segunda guerra mundial e incidió en la configuración de un ver que se focalizó en la víctima. Esto es, el discurso de una época, unas formas de conocimiento que se constituyeron en las ciencias humanas y sociales colaboraron en la construcción de una imagen de la víctima, el testigo, que no obstante son resignificadas de diversas formas por los fotógrafos.

En esta perspectiva, Leonor Arfuch, como ya lo hemos mencionado en otros apartados, refiere cómo, después de la segunda guerra mundial y todos los hechos catastróficos de la Shoah, y transversal a las transformaciones de las disciplinas y los aparatos de visión, en las ciencias sociales, se da un desplazamiento hacia lo biográfico, hacia la intimidad en formatos como la historia de vida, la autobiografía, el diario íntimo. Este tipo de construcciones se convierten en un lugar desde dónde ver al otro, pero también en espacio de constitución de lo visual que excede un ejercicio de la tan solo vigilancia para convertirse en un espectro desde el cual comprender los fenómenos sociales, la realidad, lo que es en sí mismo una relación con lo exterior.

Arfuch argumenta que con la crisis de los grandes relatos, con los discursos acerca del fin de la modernidad, “la pérdida de certezas y fundamentos (de la ciencia, la filosofía, el arte, la política) el decisivo descentramiento del sujeto” (Arfuch, 2007, págs. 18-19), llevó hacia un giro hacia la subjetividad. Tal perspectiva, argumenta la investigadora argentina, condujo a la mirada sobre la vida íntima, la privacidad y la afección. Elementos que no obstante tuvieron tratamientos disímiles a finales del siglo XX en los medios de comunicación masivos, pues allí se hizo referencia a la sexualidad, al cuerpo y a las relaciones entre las personas. Sumado a ello, este giro se planteaba como un modo de acceder al otro, pero a su vez tuvo su correlato en diferentes formas narrativas tales como las publicaciones de autoconocimiento, las empresas literarias que vieron en la construcción autobiográfica un modelo de literatura, pero también en la visualidad, en las que el gesto y la privacidad jugaban un papel importante. En este sentido la vida privada, la intimidad ponían en tela de juicio o por lo menos planteaban problemas sobre aquello que se denominaba lo público. Resultado de este viraje, enuncia Arfuch (2007):

...el horizonte de la cultura- en su concepción antropológico-semiótica- esas tendencias de subjetivación y autorreferenciación – esas “tecnologías del yo” y del sí mismo, como diría Foucault

({1988} 1990)- impregnaban tanto a los hábitos, costumbres y consumos como la producción mediática, artística y literaria. Consecuentemente con el afianzamiento de la democracia brotaba el democratismo de las narrativas, esa pluralidad de voces, identidades, sujetos y subjetividades, que parecían venir a confirmar las inquietudes de algunas teorías: la disolución de lo colectivo, de la idea misma de comunidad, en la mirada narcisista de lo individual. (pág. 20)

A su vez, el trabajo de Arfuch desvela como tal escritura del yo adquiere diversas formas, estilos, técnicas que van desarrollando o evidenciando modos de reflexión del sujeto pero, no obstante, las construcciones de época, ciertas condiciones sociales, culturales y políticas inciden en las formas en que el sujeto constituye formas del narrar-se. Así, por ejemplo, refiriéndose a Habermas y al modo como en el siglo XVIII cobran importancia las formas epistolares, las cartas, ya no dicen solo de lo privado, sino de una construcción dialogal destinada a un lector ajeno, lo que se podría leer como una forma de violencia de lo privado relacionada con una transformación de la sociedad que disciplinaba a los sujetos y promulgaba el orden de una moral individual.

Ahora bien, como lo propone Arfuch (2007), los relatos autobiográficos, en los diferentes momentos en que ellos se van constituyendo, desvelan el modo como se va virando de una verdad provista por una razón científica y positiva, hacia una idea de verdad que proviene de la revelación, de lo íntimo. Sumado a ello, a través de la revisión de diversas conceptualizaciones, puede decirse que la biografía, la historia de vida, es aquel relato retrospectivo que una persona hace de su propia existencia, pero que supone tanto en el autor, como en el lector, la construcción y develación de la identidad. No obstante, dicho trabajo autobiográfico o de construcción de una historia de vida no supone la constatación o reproducción de los acontecimientos del pasado, se trata simplemente de esa vuelta de sí, de un orden a la vivencia de la vida, lo cual se transforma en una forma de comprensión:

... es precisamente este valor biográfico -heroico o cotidiano, fundado en el deseo de trascendencia o en el amor de los prójimos-, que impone un orden a la propia vida- la del narrador, la del lector, a la de la vivencia de por sí fragmentaria y caótica de la identidad, lo que constituye una de las apuestas del género y, por ende, del espacio biográfico. (Arfuch, 2007, pág. 47)

Esta visión del género, como un modo de construcción y develación de la identidad a través de su trasegar y constitución de visibilización y comprensión, creemos es el que se va a situar a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI, como una forma estilística, pero también como un modo de comprensión del pasado y que va a obtener diversas grafías tanto en lo literario, como en las ciencias sociales, así como en lo fotográfico y audiovisual. En este orden de ideas lo biográfico se va a presentar como

Formas que reaparecen aquí y allí, en diferentes estilos y soportes gráficos, filmicos, visuales, actualizando la fluctuación clásica entre lo heroico y lo cotidiano, pero sobre todo, esa tercera vía que Bajtín, con su innegable don anticipatorio, definió como fabulismo de la vida, y que traduce quizá con mayor justeza, el imaginario hegemónico contemporáneo: la vibración, la vitalidad, la confianza en los (propios) logros, el valor de la aventura, la otredad del sí mismo, la apertura al acontecimiento (del ser) como disrupción. La figura del oxímoron es aquí elocuente: “alegría y sufrimiento, verdad y mentira, bien y mal están fundidos indisolublemente en la unidad de la corriente del ingenuo fabulismo de la vida” (Bajtín, 1982:139). Expresión que nos autoriza a un empleo aún más radical: es la fábula de la (propia) vida, narrada una y otra vez, lo que constituye en verdad el objeto de toda biografía. (Arfuch, 2007, pág. 58)

La constitución de narrativas que refieren a lo vivido, a la experiencia, aun desde un otro que observa o se detiene en la inmediatez del instante de lo vivido, de lo que acontece, las que superan un ejercicio de ficcionalidad o de argumentación son, quizás, estrategias que procuran a través de la develación de comprobación, las que emergen como modos reflexivos de la experiencia y se instalan en el mundo social y cultural como rastros del pasado y a su vez como lugares de comprensión de los fenómenos sociales, aunque también, sobre todo en los medios de comunicación masivos, como espacios de constitución espectacular desde los cuales se observa a los sujetos y materializan las formas de vida y sus ideales, en medio de un contexto en las que lo individual se convierte no solo como lugar de observación sino de constitución de un mundo que parece privilegiar, al tiempo, la culpabilización del yo, alejándolo, en muchas ocasiones de su ubicación en un mundo de relaciones económicas y políticas. El yo, en diversas ocasiones, sobre todo en un mundo mercantilizado se convierte en el lugar de la culpa y el objeto de observación, consumo y modelación de hábitos y valores.

Este ejercicio de privilegio de una mirada al yo, como se ha venido mostrando, desde diferentes aristas, discursos, medios, disciplinas, a su vez, en América Latina y en Colombia, también se ve traspasado por las condiciones políticas, económicas y de violencia que se habían exacerbado en la región desde la segunda mitad del siglo XX. Las condiciones de violencia, las vidas afectadas, se vuelven un centro no solo de análisis desde las ciencias sociales, sino de lugares desde los cuales denunciar las condiciones en las cuales se está viviendo, al tiempo que se convierten en modos de testimoniar los hechos acontecidos y comprender sus efectos en la experiencia de los sujetos y su presencia en el momento presente. De ello son ejemplo los múltiples trabajos que emergen en Argentina, Chile, Uruguay que centrados en los testimonios intentan explicar el mundo y la experiencia colectiva de los hechos violentos. De hecho, un estudioso de la literatura testimonial chilena como Jorge Narváez (1986), va a explicitar como la literatura testimonial, la que acentuaba el yo, la experiencia, era el resultado de la imposibilidad de encontrar formas, estilos que dieran

cuenta del modo como los acontecimientos violentos ligados a los sucesos políticos transformaban la experiencia de sí.

Pero, como lo advierte Jaume Peris (2008), la literatura testimonial no solo intenta mostrar o evidenciar una experiencia conmovedora. A través de los testimonios fue posible comprender el poder, la violencia, la tortura y el modo en que ella, la represión política, no solo afectaba el cuerpo de los sujetos sino constituía sujetos moldeables ligados a condiciones políticas particulares. Sumado a ello, las lógicas de los testimonios evidencian los modos en que el mundo político y los estadios de enunciación se transforman y posibilitan un modo de decir y de situarse como sujeto víctima en diferentes estadios temporales. Así, por ejemplo, enuncia Peris, en relación con los testimonios sobre los sucesos de violencia política en Chile, que los relatos de las víctimas se desplazaron de un tono de denuncia y justicia, en un primer momento, con una sintaxis y lógica particular, hacia un tono más cercano a lo reconciliatorio y a la constitución de memoria colectiva (Peris, 2008), lo que estaba relacionado con un momento y particularidad de las políticas de la memoria en el país austral. En esta lógica, los testimonios, los relatos de los testigos, se convierten en lugares estéticos, cognoscitivos y políticos. Así, la mirada al sujeto, a su experiencia es una forma de conocer el mundo social en la que se liga lo individual y lo colectivo, como una forma de comprensión de los fenómenos sociales.

En el campo de la estética en América Latina, este giro hacia el yo, a la mirada del sujeto se hace evidente, como lo demuestra Nelly Richard. Es en este sentido que la dictadura, en tanto fenómeno social de violencia, trastocó la forma no solo de pensar el presente, sino los modos como se comprendía la revolución, los discursos alternativos o la constitución de un futuro posible. Esto es, la violencia, en todas sus formas, ubicó la pérdida como un elemento central en la configuración del pensamiento de los sujetos en general y en la escena estética en particular. “Ante ello, las expresiones estéticas viran hacia la reconfiguración expresiva del valor traumático de las experiencias límite...sin embargo ellas, además buscan constituir una distancia reflexiva que las aleje del simple realismo testimonial y afectivo de lo vivenciado” (Richard, 2007, pág. 176). Se trataría, entonces, de la constitución de una mirada y la configuración de unas imágenes, en diferentes lenguajes, que posibilitarán una visión a la experiencia del sujeto.

Esta forma de construcción de conocimiento expresa una puesta en relación entre la mirada del sujeto víctima, testimoniante y quien aprecia, el lector o espectador, la experiencia de lo vivido como lugar comprensivo de los fenómenos del pasado, de un tipo de realidad. Esta perspectiva no fue ajena a otras expresiones estéticas e históricas (a través de la historia del pasado reciente, por ejemplo) que, además, tomaron fuerza, en países como Colombia, por el reconocimiento y la visibilización de las víctimas a través

de políticas y diversas leyes como la Ley de Justicia y paz o la Ley de restitución de tierras. Ello es visible en campos como la fotografía, en la cual es posible evidenciar una centralidad en la constitución de la experiencia del sujeto, en la configuración del gesto y la visibilidad del dolor como lugares desde los cuales se comprende la realidad del conflicto armado en Colombia y como una manera de constituir formas de denuncia y memoria.

El anterior recorrido nos hace pensar que la constitución de un tipo de mirada es el resultado de diversos vectores que colaboran en la configuración de un modo de ver. En ellos tienen incidencia tanto los modos como las ciencias naturales se constituyen y transforman los modos de comprender las relaciones entre el sujeto observador y lo externo, hasta las formas como desde las ciencias sociales se incuban discursividades que posibilitan la comprensión de los hechos sociales y la ubicación de los sujetos en los acontecimientos y fenómenos, pasando por las posibilidades que dan las tecnologías en pro no solo del ver sino de la construcción de una perspectiva desde un talante creativo. Es en esta perspectiva que creemos necesario dar cuenta de algunas miradas que se han venido posicionando en Colombia, a través del lente fotográfico, en la última época y que evidencia no solo un retrato sobre los acontecimientos recientes de la violencia política en Colombia, sino un modo de reflexión y constitución de un modo de ver, conocer y constituir memorias en torno a nuestro pasado reciente.

3.2 Los fotógrafos en Colombia

3.2.1 Albeiro Lopera

Después de haber visto tanto muerto y no
fruncirme, lloré por mi trabajo como reportero
Albeiro Lopera

Albeiro Lopera, conocido como El 9, nace en 1966 en el municipio de Bello, Antioquia, y fallece el 17 de febrero de 2015. Aunque no tuvo formación universitaria de base ni una trayectoria académica ligada a la fotografía, fue reportero gráfico. Su obra nació más en el ámbito de su cotidianidad, allí se devela el día a día en el barrio, la irreverencia de su vida y, a la par, muestra la guerra en el momento en que acontece. Tras su muerte se le hicieron homenajes en varios museos de Medellín, además de la publicación de un libro escrito por Alfonso Buitrago (2015) y con la edición gráfica de Stephen Ferry.

Vivía muy enfermo, usualmente al borde de la muerte. Desde niño sufrió una cirrosis hepática por la que tuvo que someterse a un trasplante de hígado, enfermedad que lo llevó a la muerte (Aguilar, Sosa, 2015). En

su adolescencia comía mal y bebía todo el tiempo. La excitación de estar siempre en riesgo lo hacía pensarse como indestructible; empero, a la vez creía tener un mensaje para dar, una suerte de denuncia de las consecuencias que traía la guerra para el país (Aguilar, Sosa, 2015) (Buitrago, 2015) (Conto, 2015).

Albeiro Lopera fue testigo de la violencia política en Colombia. En relación con su trabajo él mismo dice: “Yo sigo tomando fotos de guerra para que un día no tengan que hacerlas o para que ningún joven las tenga que tomar” (Conto, 2015). Así, por su contexto cercano, la violencia empieza a ser un fenómeno determinante para la mirada que expresa mediante su lente. Pero su perspectiva también fue influenciada por el punk, no solo como música sino como estilo de vida, desde allí se presentaba como un trasgresor de las normas sociales y eso mismo lo llevó a intentar incomodar el mundo social:

Él siempre fue un tipo sin ambiciones, en eso también fue punketo, el punk era en verdad una actitud consecuente en su vida, él nunca figuraba, nunca tenía poses, siempre fue muy marginal, estuvo siempre muy a la sombra, fue muy conocido en el ambiente underground de las bandas de punk, de los movimientos del rock alternativo; todo el mundo te habla de él, fue un punkero en verdad emblemático pero como fotógrafo siempre pasó inadvertido hasta que al final de su vida, ya más enfermo, despertó el interés del Museo Casa de la Memoria, que vio que su obra valía mucho la pena. (Aguilar, Sosa, 2015)

El punk y la violencia política trazan un sentido del trabajo visual de Albeiro Lopera, su mirada se orienta de manera tal que su trabajo logra dar cuenta de los posicionamientos políticos que le eran transversales. Sus modos de ver estaban atravesados por esas rupturas con lo hegemónico, ello se refleja en su trabajo fotográfico. Por ejemplo, en su ejercicio de periodismo de guerra llegó a ayudar a dos niños desplazados tras una masacre dejándose interpelar fuertemente por “su mirada perdida”. Su mirada excedía el registro de la cámara:

Después de haber visto tanto muerto y no fruncirme, lloré por mi trabajo como reportero. Corroboré que estábamos puteados, que no era lógico [...] Estaba acostumbrado a ver combatientes, había visto esos cadáveres en la carretera, pero la mirada de esos niños, perdida, lo que tuvieron que haber visto la noche anterior. (Conto, 2015)

Su trayectoria audiovisual no se reduce a la fotografía, también actuó en películas relacionadas con problemáticas de la cultura política colombiana, como *La Virgen de los Sicarios* de Barbet Schroeder (2000), *Alexandra Pomaluna* de Gloria Nancy Monsalve (2000) y *Apocalipsur* de Javier Mejía (2005). Fue a finales de los años noventa cuando se convirtió en reportero gráfico de la agencia Reuters, especializado en la cobertura del conflicto armado. Pero se formó también por vivencias que experimentó en su niñez, signada por la humillación y el malestar de sentirse en espacios a los que no pertenecía (El Nueve, 2015), así como por las milicias populares y el pensamiento revolucionario que le permitieron participar en grupos de estudio

en donde se leía a Mao Tsetung, en donde se convirtió en un líder y empezó una lucha por los pobres en contra de su propia condición de salud.

En esta línea, la mirada que atraviesa su obra suele caracterizarse por algunos medios como dura y descarnada. Con su cámara captó tomas guerrilleras, masacres paramilitares, al tiempo que personajes anónimos como indigentes, deportistas, modelos, etc. Se puede decir que atrapaba todo aquello que le sirviera para dejar una huella de lo que fue y lo que pudo ser. Frente al tipo de fotografías de Lopera, Stephen Ferry dice: “El 9 desarrolló una voz de autor que le sirvió para retratar su ciudad y de alguna forma a sí mismo. Las imágenes que tomaba en las calles de Medellín, y en Barrio Triste en particular, son irreverentes y llenas de apreciación por la comedia humana” (“El 9”, fotografías de Albeiro Lopera Hoyos en el Festival del #PremioGGM, 2015).

Figura 2.



Fotografía de 14 x 23,5, tapa rústica. Tomado de <https://www.tragaluzeditores.com/libros/el-9-albeiro-lopera/>

El ojo de Lopera registra eventos en los que, por ejemplo, pueden verse hombres cargando cuerpos ensangrentados después de una masacre (ver foto AL9-Granada). También logra captar el momento en que una mujer lleva en brazos a una bebé, luego de una confrontación armada. Igualmente, mostró la forma en que un policía posa para una fotografía mientras exhiben una fila de cuerpos de presuntos guerrilleros. En

últimas, es un fotógrafo que captura eventos en el instante mismo en que se dan. Sus imágenes refieren a acciones, situaciones en el dándose, lo que es singular para la memoria del conflicto armado en Colombia.

Se puede plantear que Lopera como no fue un fotógrafo común, pues se caracterizaba por estar presente en medio del caos para evidenciarlo en sus reportajes, pero, alterno a ello, compone imágenes de lo social desde los modos como los percibe y los ha vivido. Desde nuestra perspectiva, las imágenes de El 9 no llaman la atención sobre el sufrimiento. Ello no es lo representado, sino la evidencia de un hecho, colocado frente a nuestros ojos, a través de un enfoque horizontal, lo que es una afectación para el espectador, lo que puede ser lo inimaginable en algunos casos, haciéndolo existente, constituyendo de este modo una forma de ser de lo real, del conflicto social y armado, permitiendo hilvanar historias y sorprendiéndonos con ellas, lo que logra, a partir de lo cotidianidad para, precisamente, desarticularla. Es quizás en ello que radica su importancia para la fotografía en Colombia y para la comprensión del conflicto, no tanto para destacar la evidencia de una multiplicidad de trabajos, sino el tipo de ángulo, de mirada, en la relación existencia-obra y en el orden social que en ellas se componen y puede ser cuestionado cuando se mira desde otro lugar.

Su forma de ver y de construir imágenes le permitió trabajar en el periódico El Mundo de Medellín, la agencia Reuters, The Miami Herald, CNN, BBC y National Geographic. La calidad estética de su trabajo, al igual que el atrapar el movimiento de los fenómenos le permitió ser finalista, en el año 2010, al premio Nuevo periodismo CEMEX +FNPI; así mismo, sus fotografías hacen parte de la colección del Museo Casa de la Memoria en Medellín.

3.2.2 Álvaro Cardona

Cada uno se cuenta y nos cuenta algo de sí mismo
con sus gestos, su mirada, su semblante. Cada rostro es una
historia armada.

Álvaro Cardona

Comunicador social y periodista de la Universidad de Manizales, magíster en Cine Documental de Creación de la Escuela Internacional de Cine y Televisión San Antonio de los Baños de Cuba. Él mismo cuenta que el

interés por la fotografía viene de herencia familiar, pues siempre estuvo presente allí como práctica de recuerdo (Cardona & Rincón, 2012). Sin embargo, para Cardona, su trabajo fotográfico sobre el conflicto nace de la comprensión del dolor y el sufrimiento de lo vivido por las víctimas y es ello lo que quiere condensar y construir a través de las imágenes.

En este sentido, él no representa en ellas el momento de la violencia, sino que construye, en nuestros términos, un tropo de lo vivido por los sujetos, lo que no excluye compartir y estar en el lugar, sin que se busque el instante o el momento preciso del acontecimiento violento. El recorrido visual de Cardona no solo incluye imágenes fotográficas, también ha realizado cortos documentales, como la serie Sabiduría popular (Cardona & Pinto, 2018), que versa sobre las memorias de algunas comunidades colombianas que allí hacen memoria de sus saberes y sus agencias en medio de nuestro contexto violento. La mirada del fotógrafo, así, se ha configurado entre un explorar la imagen fija y la imagen movimiento, pero desde una proximidad a las huellas que ha dejado la guerra en los sujetos. Su perspectiva apunta a encuadrar, de diversas maneras, el recuerdo vivo del conflicto.

Cardona da cuenta de una mirada que se configura en un encuentro con la cotidianidad del otro y que, posiblemente, se ve influenciado por su formación académica, que además de centrarse en la fotografía también incluye el interés periodístico y del documental de creación, un género que más allá de registrar la realidad, la metaforiza para crear significados audiovisuales que escapan del relato directo. Esto nos arroja sobre una mirada que, a pesar de capturar lo real, elabora escenarios que expresan sentidos que llegan a exceder la literalidad.

Padre, hijo y espíritu Armado. Álvaro Cardona

Figura 3.

Padre, hijo y espíritu Armado. Álvaro Cardona



Tomado de <https://archivo.lasillavacia.com/polimuseo/48227>

Muestra de lo anterior es la obra Padre Hijo y Espíritu Armado (Cardona A. , 2012), resultado de un trabajo de indagación de doce meses en el Catatumbo, que a través de él, según el mismo fotógrafo, busca contar otra historia de la violencia en nuestro país (ver foto AC-Espíritu Armado-01). Se trata de la historia de tres familias de la Gabarra, Norte de Santander, ubicada en la región del Catatumbo. Para la elaboración de dicha historia, Cardona se integró y entró en la vida de tres familias para comprender y entender sus relatos, sus versiones de lo sucedido e intentar captar sus puntos de vista. En las quince fotografías el autor busca contar las ausencias y presencias que deja la guerra en los sujetos, resultado de los años más duros en la Región de Santander. De hecho, cada una de las familias con las que se entrevistó y son objeto del trabajo fotográfico, perdieron por lo menos uno de sus miembros: “Las balas se llevaron un padre, esposo, un hijo, un hermano” (La Rotta, 2012).

En torno a este trabajo fotográfico Cardona dice lo siguiente:

Todos somos partes, fragmentos disociados de nosotros mismos y del pasado. Somos una unión de genes, pieles, cabellos, rostros. Estamos unidos por la urgencia de los días, armados con el sello de los años. Cada uno se cuenta y nos cuenta algo de sí mismo con sus

gestos, su mirada, su semblante. Cada rostro es una historia armada. Este proyecto explora la genética de los sobrevivientes de tres familias que han vivido el horror de la desaparición forzada; los rostros de los desaparecidos se fusionan con los rostros de los vivos abordando los pensamientos e imágenes mentales de las víctimas a tal magnitud de hacerlos evidentes. Las personas no están donde está su cuerpo sino donde se les recuerde. (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013, pág. 5)

La mirada que se expresa en la fotografía es resultado de un trabajo conjunto con las víctimas. Allí, Cardona nos enfrenta a una serie de sujetos, un tanto inmóviles, que utilizan un fragmento o los fragmentos de las fotografías de los familiares que han perdido para complementar sus propios rostros (Figura 3). En este orden, la imagen fotográfica se puede comprender no como una representación, sino como un enunciado sobre lo acaecido no solo en el hecho de la violencia, sino en los sujetos. Así, podemos decir que más allá de ver la violencia, la fotografía nos dirige la mirada a los sujetos que la han vivido, lo que habla de otra manera de relatar los hechos violentos, de contar la historia de la violencia. Es esta, quizás, la importancia del trabajo de los fotógrafos, pues evidencia un desplazamiento entre mostrar un hecho, a sumergirse en los sentidos de estos.

La mirada de Cardona constituye significados que metaforizan los afectos de los sujetos en un después del dolor y de la violencia. Ello también se evidencia en trabajos como *Árbol Adentro* (2014), un fotorreportaje publicado en la Revista *Conmemora* del Centro Nacional de Memoria Histórica, en donde retrata a las madres de los desaparecidos con las ejecuciones extrajudiciales de Soacha —también llamados falsos positivos—. Allí vemos los rostros nostálgicos en medio de escenarios cotidianos que simbolizan el recuerdo de quienes ya no están: sus habitaciones, sus fotografías, sus familiares. Se trata de una mirada que se ubica desde una expresión que va más allá del relato de una historia lineal y se posiciona en el terreno de la memoria. Así también logra acercarse en otras obras a sujetos como excombatientes de las Farc, personas en prisión, comunidades indígenas, entre otros.

Álvaro ha trabajado en medios como la Revista *Semana*, el periódico *El Espectador* y la Revista *SoHo*; también hizo algunos trabajos con el Centro Nacional de Memoria Histórica y otras entidades estatales; aunque, en términos generales, se puede caracterizar como un fotógrafo independiente. Su trabajo, *Padre Hijo y Espíritu Armado* (Cardona A., 2012) ganó el VIII Premio Nacional Colombo Suizo de Fotografía en el 2012.

3.2.3 *Carlos Villalón*

Si soy fotógrafo y ando buscando historias y no
tengo una cámara, mejor me convierto en escritor.

Carlos Villalón

Fotógrafo chileno que vive entre Bogotá y New York. Es diseñador gráfico de la Universidad Vicente Pérez Rosales de Santiago de Chile y fotógrafo de la Parson's New School de Nueva York. Llegó a Colombia para cubrir el conflicto armado. Villalón se adentra en la dinámica y en la experiencia de vida de los sujetos y las situaciones que estos enfrentan. Este direccionamiento de la mirada conduce, inescrutablemente, a una búsqueda por el quién de los sujetos, lo que puede entenderse como una postura ética. El trabajo del fotógrafo se configura desde un mirar que busca representar los modos de aparecer de los diversos actores del conflicto social. La trayectoria del fotógrafo ha logrado consolidar un modo de ver la violencia política desde la cotidianidad de los acontecimientos, el sujeto y las relaciones que constituye.

Desde esa mirada, podemos comprender cómo en sus trabajos nos coloca ante diversos actores del conflicto, frente a sus emociones, sentires, prácticas, enfocando sus gestos y relaciones. Quizás por ello existe una utilización frecuente de los primeros planos en los que se destacan los detalles. El fotógrafo no intenta ocultar nada, mejor, trata de mostrarlo todo, con un énfasis en los colores y los contrastes haciendo alusión al hecho, a la complejidad del fenómeno. No se trata de una metaforización sino de mostrar y colocarnos al límite del acontecimiento, incluso llega a mostrar al sujeto en medio de situaciones de agonía, lo que nos lleva a la pregunta por lo que pasa y no a lo que condujo a dicha situación.

La perspectiva que ha formado Villalón, desde un enfrentamiento a las situaciones límite, muestra un énfasis en los individuos, casi siempre remiten al movimiento, a la acción. Intenta representar una colectividad sufriente, vulnerable, instalada en medio de los conflictos. La mirada está puesta sobre la vivencia, pero esta se presenta con un rostro, con una búsqueda identitaria de aquel que se registra en las imágenes. Su trabajo se ha concentrado en la plantación de coca y su proceso de elaboración en cocaína, el tráfico de esta y su

relación con la guerra en nuestro país. También, a través de su cámara ha documentado la explotación minera en Colombia como en otros países, así como las relaciones entre paramilitares y empresas de Estados Unidos. Su obra es la de un documentalista que intenta contar la historia violenta del país a través de imágenes, pero desde el punto de vista de las víctimas:

Ya no quiero ir a una guerra a buscar la mejor foto y ser el campeón. Me interesa la gente que sufre. La foto del tipo con el fusil ya se hizo, me interesa ir a ver qué pasó con esa señora a la que le mataron el hijo, creo que esa es la parte que hay que cubrir ahora, el sufrimiento humano, la gente que está metida en esto sin querer estar metida. (Mussa, 2012)

Algunos de sus trabajos más conocidos son *Coca: la Guerra Perdida* (Villalón, 2019a) y *The Darien Gap* (Villalón C. , 2019b). Ha trabajado para diferentes diarios internacionales como *The New York Times*, *The Guardian*, *The Washington Post*, *CNN* y la *National Geographic Television*. También ha sido galardonado en *POYi* y *World Press Photo* internacional. Sus trabajos han sido expuestos en el Museo de Arte Moderno de Santiago de Chile y en el Instituto Chileno Alemán de Cultura.

3.2.4 Federico Ríos

Ya no se hace una fotografía intuitiva y desde la mirada inocente, sino una fotografía consciente, que tiene un papel político y con principios.

Federico Ríos

Diseñador visual de la Universidad de Caldas, se ha desempeñado como fotorreportero. Empezó formalmente en la fotografía hacia finales de los noventa (Federico Ríos, el manizaleño que traspasa fronteras, 2016) (Ríos, 2016). Sin embargo, su interés surge desde su infancia, pues, según él, le permitía acercarse a lugares en los que no podía estar, así como lo enfrentaba a otros sujetos a través de la imagen:

En la sala de mi casa había un par de álbumes que la gente iba y veía y que yo también veía con frecuencia y desde ahí me generaba mucha inquietud todo este ejercicio de diálogo a partir de la fotografía como testimonio de ese destino lejano, de ese otro mundo en este mundo conocido y desconocido; entonces para mí esas fotos empezaban a generar un puente gigante que salvaba esa brecha espacial, económica. Fue ahí, en ese momento en el que hice clic con la fotografía. (Gonzales, 2019)

.En Federico Ríos se puede reconocer una mirada orientada hacia el ámbito íntimo de diferentes actores del conflicto armado en el país, no solo a través de lo que la imagen te hace sentir-ver, el gesto detallado, el primerísimo plano, sino la forma como conversa con el mundo, como interactúa el sujeto desde el mundo

interior con el mundo exterior y que ahora se hace visible en esa complejidad que implica la intersubjetividad como forma de configurar a los sujetos.

Su trayectoria visual nos muestra la búsqueda del otro, que pretende mostrar y narrar la humanidad. Ríos se sitúa en un espacio que excede la comprensión de los sujetos bajo una dicotomía de víctima y victimario y pone la atención en las historias. La obra de este fotógrafo no surge de momentos, sino que emerge de una vivencia con el otro. De modo que no se trata de la mirada de un espectador que observa desde cierta lejanía, sino de una mirada formada en el encuentro con la experiencia de los sujetos.

Figura 4.

Historias sencillas



Tomado de: <https://www.instagram.com/p/CkvS2e5rpax/>

Federico Ríos nos muestra imágenes de personas con una identidad, con ideales y preocupaciones. Nos evidencia la vulnerabilidad como parte de la condición humana y no como producto de la marginalidad de algunos. Ese modo de ver y de expresar visualmente el conflicto le ha implicado al fotógrafo internarse en los espacios y tiempos del otro, por ello es posible comprender su necesidad de viajar a la jungla, de acompañar y establecer algún tipo de relaciones y convertirse, como fotógrafo, en un testigo de las maneras de ser y actuar en el mundo de aquellos que registra a través de su lente. Allí queda implícito un comprender y organizar una postura ética y estética, cuyo centro es la vida en su dimensión humana y existencial, en donde el ver se constituye en una búsqueda de la alteridad.

Las fotografías de Ríos, además, develan los modos como ha llegado a ciertos lugares, las dificultades por las que ha pasado, es decir, muestran su ver-experimentar. Esto le permite construir una relación entre la experiencia individual y el mundo social. Ejemplo de ello es el trabajo fotográfico denominado Transputamierda (Ríos F. , 2017a), en el que se puede observar cómo el mundo rural ha sido olvidado y abandonado por el Estado. La narrativa visual se convierte, entonces, en la configuración de una espacio-temporalidad que posibilita ver el mundo y nuestros distanciamientos-desconocimientos. Esto también se llega a ver en los diversos trabajos de reportaje que ha realizado registrando imágenes de las FARC desde 2010, como FARC: the last days in the jungle (Ríos F. , 2017b) o FARC. In the mountains of Colombia (Ríos F. , 2016). Su trayectoria fotográfica nos muestra la consolidación de una narrativa, la formación de un sujeto que ha asumido una perspectiva ética y política desde su producción visual. Como él mismo describe su disposición frente a su trabajo:

Ya no se hace una fotografía intuitiva y desde la mirada inocente, sino una fotografía consciente, que tiene un papel político y con principios. Se trata de un ejercicio en el que uno se puede dar muchas libertades pero no se puede alterar la realidad. Hay un compromiso con la historia. (Gonzales, 2019)

El acercamiento a fenómenos sociales relacionados con el conflicto hecho por Ríos ha dejado trabajos con diarios nacionales como El Colombiano, El Espectador, El Tiempo, la revista Semana, La Silla Vacía, entre otras. Ha sido colaborador externo de la agencia de prensa EFE, The City, Paper. También ha tenido la oportunidad de trabajar con El Universal de México, El País de España, Folha de Sao Paulo, Tages Anzeiger de Suiza. Sus trabajos fotográficos han sido publicados en el New York Times, la revista Time, Paris Match, Das Magazin, el País de España. Al tiempo colabora con programas sociales de fotografía, talleres, workshops de fotografía para niños y comunidades.

3.2.5 Felipe Abondano

Siento gran pasión por la fotografía documental y por la
reportería gráfica, lo que me ha enseñado la importancia del respeto
al personaje y de escuchar antes de obturar.

Felipe Abondano

Felipe Abondano es periodista y comunicador social de la Universidad Externado de Colombia y ha enfatizado en la fotografía documental y la reportería gráfica. Nació en Bogotá. En palabras de Abondano, el

trabajo en la reportería y en la fotografía documental lo ha llevado a valorar la importancia de respetar el personaje, en donde pareciera que la mirada que se tiene de este, como sujeto, incluye no sólo apreciar sus gestos sino también su posibilidad de la palabra y, por lo tanto, como fotógrafo, quien además de saber mirar, sabe escuchar: “Siento gran pasión por la fotografía documental y por la reportería gráfica, lo que me ha enseñado la importancia del respeto al personaje y de escuchar antes de obturar” (Abondano, s.f.).

En el 2016, Abondano contribuyó a crear la iniciativa Ojo Rojo Fábrica Visual, un lugar destinado a la fotografía en Bogotá, que reunió a seis fotógrafos interesados en difundir sus trabajos, pero también en enseñar el arte de la fotografía. En uno de los talleres dictados por Abondano menciona que su propósito es: “apropiarse de la fotografía como un lenguaje poderoso para contar historias, documentar personajes, denunciar injusticias y expresar emociones” (Ojo Rojo Fábrica Audiovisual, 2016).

Abondano describe su trabajo como “un puente entre realidades ocultas y personas cotidianas” (Martínez N., 2017). Desde este posicionamiento, se ha acercado a eventos y grupos sociales que emergen del día a día en medio del contexto conflictivo colombiano. Varios de los acontecimientos relacionados con pactos de paz con grupos guerrilleros, o con manifestaciones callejeras de protesta, o con problemas indígenas, desplazamiento, entre otros, han contado con el “ojo” de Abondano.

De cierto modo, fotógrafos como Abondano, contratados por entidades como ACNUR, privilegian un enfoque fotográfico que capta a las víctimas como sujetos íntegros, muchas veces de manera explícita, a través del uso de los primeros planos, de las miradas que quieren no mostrar la derrota sino la resiliencia; enfoque en el que el fotógrafo nos interpela a través de la imagen en torno a aquello que tenemos en común como seres humanos, como merecemos que alguien “detenga” sus ojos en nosotros y en nuestras problemáticas. Los registros de Felipe Abondano han aparecido en medios como la Deutsche Welle, La Stampa, El Espectador, SoHo, Revista Semana, entre otros, y ha trabajado con entidades como el Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR).

3.2.6 *Jorge Panchoaga*

Sin duda uno mira con la historia propia, los libros,
las anécdotas, la música, el cine, los amigos, los profesores,
uno mira el mundo con todo lo que es uno. Mi proceso
fotográfico no es ajeno a eso.

Jorge Panchoaga

Jorge Panchoaga es antropólogo de la Universidad del Cauca y especialista en fotografía de la Universidad Nacional de Colombia. Ha retratado diferentes lugares de Colombia desde una problematización visual de temas como la identidad o el desplazamiento. Quizás por su formación académica se logra ver en su obra una hibridación entre una preocupación antropológica con el quehacer de la fotografía. La mirada desde esa primera disciplina es posible evidenciarla en la búsqueda no solo del retrato de los fenómenos sociales, sino en la inmersión en la complejidad de los seres humanos y en su propia cotidianidad, de aquello que los hace, los constituye, pues permite virar la mirada hacia las construcciones culturales y sociales de las comunidades.

Esa relación con la antropología da cuenta de unas maneras de mirar que el fotógrafo ha construido. Según él plantea, en una entrevista realizada para la Revista Antípoda de la Universidad de Los Andes, el encuentro entre esos saberes en los que se ha formado le han implicado unas maneras de acercarse a los lugares y a los sujetos con los cuales trabaja, esto es, toda una forma de comprensión y de composición de su producción visual:

Sin duda uno mira con la historia propia, los libros, las anécdotas, la música, el cine, los amigos, los profesores, uno mira el mundo con todo lo que es uno. Mi proceso fotográfico no es ajeno a eso. Sin embargo, considero que la antropología influye en mi trabajo en un proceso más que estético o de composición. En ese sentido considero que me brinda bases metodológicas importantes a la hora de trabajar y previo a ello me brinda herramientas de problematización que me son muy útiles para enfocar mis proyectos personales y mis encargos. (Martínez & Panchoaga, 2016, pág. 208)

Se trata de una mirada que nos instala en la significación de los objetos, los lugares como la casa, la cocina, o lo temporal y lo geográfico como el campo, los lugares de trabajo, presentando así a los sujetos y sus vidas, lo que nos recuerda que somos en las relaciones con los otros y los objetos y en ellas nos constituimos. Pero su mirada no tiene ninguna intención de espectacularización y menos de develación de la diferencia, como sería la costumbre de algunos trabajos etnográficos. De hecho, en él es posible entender aquella premisa de Walter Benjamín (1989), cuando alude a la fotografía como la que permite la construcción de otro

sensorium, pero aquí no se trata de un sensorium general sobre la visión, sino sobre la presencia del otro, del rostro, para ser vista en su completitud, valor, riqueza, y la cual, dirían algunos desde una perspectiva dominante, es necesario dignificar, cuando ella, en sí misma ya es digna y potente.

Trabajos como la Casa Grande (Panchoaga, 2013), Casi Café (Panchoaga, 2015) y Dulce y Salada (Panchoaga, 2017), además de mostrar una inserción en los modos de vida y de ser de los sujetos, nos evidencia la intimidad de los individuos, de sus formas de ser y estar en lo social con un halo intimista, pacífico:

Sí, en mis fotos el más retratado soy yo mismo, así no aparezca en las imágenes. Yo acompaño a mis amigos a ordeñar sus vacas temprano en la mañana, después a aplicarle antipulgas a sus perros; a poner o quitar postes; a dejar la leche o a ver unos árboles. Pero no es desaparecer y ser invisible ante lo que ocurre (un deseo inalcanzable del fotoperiodismo y la investigación objetiva), yo estoy siempre hablando, escuchando, preguntando, riendo. (Martínez & Panchoaga, 2016, pág. 211)

El trasegar de su obra da cuenta de su experiencia y su manera de comprender esos fenómenos sociales que allí se registran. En las imágenes de Panchoaga se ve el dolor desde la identidad de aquellos que lo viven, lo que no es posible sin cierta proximidad de la perspectiva de quien lo registra con la cámara, allí se constituye un acto de ver entre el acontecimiento y el fotógrafo (ver Figura 5).

Figura 5.

La Casa Grande



Tomado de: <https://www.panchoaga.com/6053054-la-casa-grande#e-1>

Para construir de este modo la presencialidad de la guerra, pero también la vida de los sujetos desde una perspectiva intimista, la construcción técnica de la fotografía es de vital importancia, pues hace de la imagen no un espejo testimonio de lo real, sino un modo de ver, un devenir de los individuos. El juego de luz, de claridades y oscuridades, los ejercicios de construcción de reflejos, líneas-intervenciones que se curvan sobre los rostros de los individuos y de las cuales son poseedoras muchas de las fotografías de Jorge, dicen de una suerte de aura que nos señala la perspectiva del fotógrafo, pues refleja, no lo que está más allá del objetivo, sino del modo de acercarse del fotógrafo a un instante vital. Así nos coloca en su visión, en su relación con lo que él ha sido y con su modo de ver y del sentido construido sobre aquello que ha sido fotografiado. Ello demuestra que no solo la fotografía construye una imagen testimonio, sino constituye un espacio tiempo, una perspectiva del ver ante un tipo de realidad.

Su trayectoria le ha permitido trabajar en numerosas publicaciones, ediciones de libros y ganar el primer Premio Nacional Colombo Suizo de Fotografía en el 2013. Sumado a ello obtuvo el mayor reconocimiento en el concurso Yo creo, categoría de Sets de Séptima Photoagency en el 2012. Ha sido el ganador del Sexto Salón de Arte Joven Club el Nogal en 2011. Recibió la Mención de honor en el Premio Nacional de Fotografía del Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura de Colombia en el 2008. Ha participado en el 1rd Annual New York Portfolio Review del New York Times y fue nominado al World Press Photo Latin America Masterclass, ambos en el año 2015. Ha sido colaborador en medios como el diario El País de España, el New York Times, el Malpensante, entre otros.

3.2.7 *Juan Arredondo*

Fotógrafo nacido en New Jersey, Estados Unidos, y criado en Colombia. Tiene estudios en periodismo y trabajo documental de la Universidad de Columbia y de la Universidad de Harvard. Juan Arredondo caracteriza su propio trabajo como un intento de mostrar la esperanza, el esfuerzo, la desesperación de los individuos en sus espacios sociales y en los problemas en que ellos mismos viven (Arredondo, 2013). La trayectoria de este fotógrafo lo ha acercado a temas relacionados con el conflicto armado y otras problemáticas sociales colombianas. Para ello, se ha internado por largos periodos de tiempo en los espacios y vivencias de los sujetos en sus contextos de actuación.

Su mirada se ha formado desde ese adentramiento en los lugares que fotografía, en conocer de cerca aquello que muestran sus imágenes. De esta manera, se reconocen obras como Barrio Triste (Arredondo, 2013), que muestra uno de los barrios más peligrosos de Medellín; Desplazamiento interno (Arredondo, 2014), que revela la intimidad de aquellos que por muchas razones han tenido que salir de sus territorios; Minas ilegales,

que dibuja la cotidianidad de los sujetos que trabajan en la extracción de oro y al tiempo diagrama los espacios y las construcciones culturales de aquellos que se encuentran inmersos en esta labor; *Nacimos en el conflicto* (Arredondo, 2016), se refiere a la niñez que se encuentra en el interior de las guerrillas colombianas (ver Figura 6).

Ese recorrido le ha permitido a Arredondo, entre otras cosas, conocer de primera mano la situación de niños que han sido reclutados por la guerrilla y los paramilitares, lo que se refleja en fotografías que incitan a una visualidad que vincula al espectador, interpelándolo sobre la situación de niños y jóvenes en la guerra. Su mirada no se vuelca sobre el retratar a los individuos, sino que evidencia un interés por registrarlos en sus acciones, desde los modos como son afectados por las situaciones que se problematizan. Incluso cuando trabaja sobre planos detalle o primeros planos, el foco son los diversos lenguajes de las emociones que se dibujan en los rostros.

Muchas de sus fotografías priorizan los encuadres horizontales, ubicándonos en el mismo espacio de los individuos, observándolos de frente, invitándonos a estar en su espacio, lo que habla de ver al otro en su estar siendo, lo que de plano nos interpela a la construcción de un juicio de valor, o la generación de alguna emoción o sentimiento. Se trata de la configuración de un tipo de percepción frente al otro que se ancla en la emoción y no tanto en la comprensión. En este sentido, la relación en las que nos posiciona las fotografías de Arredondo, en especial, las de *Nacimos en el Conflicto* (2016), tratan de vehicular la acción de ver en la guerra a los sujetos y la forma en que son configurados por ella, en este caso de menores que fueron vinculados al conflicto armado.

Figura 6



Tomado de: <http://www.juanarredondo.com/projects/colombia/born-into-conflict/>

En dicha obra se refleja ese modo de ser que caracteriza al fotógrafo. Su manera de comprender la violencia a través de las imágenes da cuenta de una centralidad en el reconocimiento de los sujetos, de ponerse cara a cara con los otros. Tal vez por ello, en dicha obra se destaca la luz del día y el blanco y negro, lo cual permite ver con claridad los rostros de los sujetos, sus gestos, la expresión de sus afectos. Su forma de ver se manifiesta desde el interés por dirigir la mirada a detalles y texturas que dan cuenta de emociones, generalmente ligadas a la tristeza y el dolor. Emociones que también se reflejan en la obra *Barrio Triste* (2013), pero en este caso con exaltación de colores que nos presentan aquella diversidad del accionar de los sujetos en uno de los barrios más conflictivos de Medellín.

Vemos entonces, la construcción de una mirada situada y que llama a la metaforización de los afectos que se mueven en contextos de violencia, pero no siempre apelando a mostrar los actos violentos de manera directa, sino desde la perspectiva de los espacios que constituyen a los sujetos. Arredondo mira a los sujetos en los lugares que habitan. Se mira el gesto del sujeto en medio del sitio que lo produce, al cual le es transversal una violencia que, aunque no se registra en las imágenes en el acto, sí se manifiesta en esas relaciones entre los individuos con otros y con su hábitat.

Este fotógrafo ha hecho parte de *Reportaje*, un programa patrocinador de talentos financiado por Getty Images. Fue ganador del *Flash Forward Emerging* en 2012, por la fundación Magenta y ha sido nominado para la *World Press Photo Joop Swart* en 2010 y 2011. A su vez, fue premiado con la *Visa de Oro*

Humanitaria en 2016, otorgada por el Comité Internacional de la Cruz Roja, por su trabajo *Nacimos en el conflicto* (Arredondo, 2016). Sumado a ello ha sido colaborador del diario Norteamericano *New York Times*. Sus trabajos han sido publicados en *The Wall Street Journal*, la *Reviste Le Monde* y *Der Spiegel*.

3.2.8 Natalia Botero

Yo creo que más que del lente mismo para fotografiar la vida que pasa frente a nosotros, es la reflexión que se hace posterior a lo fotografiado... Entonces, el lente es el instrumento, pero, la mirada de uno es la que ha sido determinante a la hora de narrar.

Natalia Botero

Natalia Botero es una fotodocumentalista, de profesión es periodista y magíster en estudios socioespaciales de la Universidad de Antioquia, donde también es docente. El centro de su interés ha estado en las memorias de los desaparecidos. El trabajo de Botero nos presenta la construcción de una mirada, como ella misma lo expresa, anclada a la necesidad de decir y de no olvidar intentando superar la rapidez de los diarios, o la mirada espectacular de lo sucedido que tanto llama la atención a los medios de comunicación comerciales, pero haciendo énfasis en el reconocimiento de la humanidad que queda y existe en cualquier hecho violento (Lizarazo, 2013).

Esto nos dice que, con el recorrido que ha hecho desde la fotografía, la fotodocumentalista ha construido una perspectiva ética para ver a los sujetos en su vulnerabilidad y potencia, prestando atención también a la situación en la que viven, contando historias sobre la existencia de esos sujetos. De modo que no se trata de tan solo un trabajo de documentar los acontecimientos, sino de un punto de vista que se constituye desde la subjetividad de la fotógrafa, desde su posicionamiento frente al quehacer visual.

Es en esta misma perspectiva que Natalia Botero busca, a través de sus trabajos y los talleres que ha desarrollado con las víctimas de la violencia, modos de recuperar y mantener la memoria de seres desaparecidos. De ello es ejemplo el trabajo realizado con mujeres con familiares desaparecidos, con quienes construye álbumes familiares (García, 2014). A través de ellos se pretende juntar historias que permitan la

construcción de las memorias de las víctimas de la desaparición forzada. Tal dinámica deviene de una responsabilidad con los sujetos víctimas. Natalia Botero entiende y así lo expresa, que el ejercicio de documentar el conflicto no puede quedarse en el registrar los sucesos y salir del lugar. Es necesario, comenta, solidarizarse con las víctimas y desde su conocimiento y trabajo colaborar en la recuperación de la vida a través de la narración y los trabajos de la memoria (Abad I. , 2015). En esta medida, para ella debe haber un trabajo posterior con el registro fotográfico que potencie la reflexión a la que imagen puede conducir en cuanto a reflexión social y política:

Yo creo que más que del lente mismo para fotografiar la vida que pasa frente a nosotros, es la reflexión que se hace posterior a lo fotografiado. Esto es lo que ayuda a hacer un relato crítico y un llamado de atención a la comunidad para poner un punto de vista desde el ejercicio político desde fotógrafos e ir en contra de la guerra. Entonces, el lente es el instrumento, pero, la mirada de uno es la que ha sido determinante a la hora de narrar. (Sánchez, 2019)

Por lo anterior era necesario para Botero vincularse con quienes fotografiaba. Esta determinación es la que la conduce a retirarse de los medios de comunicación comerciales para poder configurar imágenes que hablen del dolor, del sufrimiento, la esperanza y la lucha de las víctimas por recuperar a sus familiares, desde el diálogo y la voz del otro. Según la fotógrafa, lo anterior se plantea de tal modo para que, a través de las fotografías, los desaparecidos, así como la historia, no terminen de desaparecer.

Un gran ejemplo de este ejercicio es el elaborado por Botero y Nieto (2011) denominado *Relatos de una cierta mirada: el acontecimiento, la fotografía y el sentido*, que recoge la trayectoria de más de veinte años de trabajo de investigación y fotografía. En dicha elaboración se anudan dos lenguajes, el de la escritura a través de la pluma de Patricia Nieto y el de las imágenes que recogen las emociones y gestos de víctimas del fuego cruzado entre los paramilitares, guerrilleros y el ejército (Nieto J. , 2013). En este sentido, hay una intención clara de complementariedad y composición entre escritura e imágenes. Así, por ejemplo, una de las primeras fotografías que aparecen en el libro citado muestra a dos niños deshojando cebollas, con una sonrisa en los labios, pero con un contexto rudo, aciago, pero aun así lleno de color, de sol y de brillo. No hay nada en la fotografía que nos hable de conflicto armado, de guerra, quizás de pobreza. Pero allí está la escritura para contarnos, no para describirnos la fotografía, sino hablamos de la vida de niños que se encuentran refugiados, de lo que hacen en medio de lo nefasto del conflicto, y cómo a través de su hacer se van construyendo caminos, se va siendo y se tiene alguna posibilidad de ser.

En dicho trabajo hay una intención clara de ver más allá y más acá de la imagen. Es decir, nos lleva a leer, pero también a situar los rostros del conflicto. Se busca configurar una mirada desde otra disposición del

sujeto. Vemos allí una perspectiva de relacionarse con aquel que es fotografiado, una manera de comprender y mostrar los contextos que dan cuenta de posicionamientos respecto al conflicto y a las víctimas. Se propende a la creación de obras que devengan en un escenario para el recuerdo de lo que hemos sido. Tanto en la escritura como en la fotografía, se elude el ejercicio de la pura representación, para dejarnos ver la construcción desde el sentido de los sujetos.

El producto de lo recogido por este par de mujeres inquietas por “lo que deja” el conflicto armado en una región del país, presentado en manifestación artística, corresponde a lo conseguido luego de detener el andar, de esculcar en los archivos, de volver la mirada atrás, donde la memoria muestra para contar que una hebra de sangre, orfandad y llanto se sobrepone al croquis montañoso de Antioquia. (Botero & Nieto, 2011)

Tenemos, entonces, la construcción de una mirada a la violencia que intenta vincularse con un hacer social y una función política. Así, a través de esta mirada fotográfica no se habla de representación del horror de la guerra en las imágenes, sino de la forma como la guerra golpea y transforma a los individuos en todas las dimensiones, pero sobre todo en lo sensible, que es el lugar desde el cual nos relacionamos con el mundo. Por ello podemos plantear que las fotografías son de un carácter político, pues intentan movilizar la percepción de los sujetos y su sensibilidad hacia otros lugares de significación.

Su trabajo le ha permitido colaborar en periódicos como El Tiempo y El Colombiano, también trabajó durante 12 años con la Revista Semana. En relación con este tema y en general el de los derechos humanos, ha divulgado sus trabajos en medios de comunicación como Reporteros sin Fronteras y ha participado trabajos como Imágenes que tienen memoria (Alcaldía de Medellín, 2010) y Espíritus libres (Cadavid, 2011).

3.2.9 *Stephen Ferry*

La fotografía sí es un lenguaje emocional pero no contradice que también sea una forma de informar, solo que en la fotografía, la información llega por medio de las emociones, por los ojos.

Stephen Ferry

Stephen Ferry nace en Boston en 1960, estudió historia latinoamericana en la Universidad de Brown. Es un fotógrafo norteamericano que llega a Colombia hacia el año 1999 al ser invitado a hacer un taller en la Fundación para un Nuevo Periodismo Latinoamericano, creada por Gabriel García Márquez. Después de ello inicia su trabajo en Colombia, en la Sierra Nevada de Santa Marta, por encargo de la National Geographic. Allí comienza su recorrido e interés por el conflicto armado en Colombia. De dicha experiencia concluye, en algunas de sus entrevistas, que tanto la vida de los indígenas de la Sierra, como el mismo conflicto, es más complejo de lo que es posible ver por fuera del país, incluso para los propios colombianos (Pareja , 2013).

Ferry ha trabajado en diferentes zonas del país en donde ha vivenciado la violencia política. Con ello ha consolidado una mirada consistente y reflexiva. Su perspectiva no elude lo cruel de la realidad, sin llegar a invadir el dolor de las personas. Su trayectoria visual da cuenta de una búsqueda que dice de la formación de su subjetividad como fotógrafo, en una indagación constante de las emociones y los sentimientos de los sujetos. Así, su trabajo expresa una cercanía con la experiencia del dolor y de lo que suscitan estos fenómenos tanto en víctimas como en victimarios (ver foto SF-Violentología-01).

Quizás por lo anterior las imágenes que aluden a exhumaciones, al encuentro con los heridos y los muertos dirigen la mirada a los rostros de los individuos, a sus gestos, en los que se refleja una suerte de representación del daño en nuestra época, en nuestra violencia, lo que es dicho, nuevamente, a través de los sujetos y sus expresiones en torno a la misma. Frente a esta idea, el mismo Ferry, al referirse al trabajo de los foto-documentalistas de la violencia, dice: “tomamos fotos que retratan la desesperación, la tristeza, la angustia” (Flores, 2016), y es además, a través de las mismas emociones, de lo corporal, de la visualidad que es posible informar (Abad & León, 2013).

El fotógrafo, además, ha procurado denunciar la violencia desde sus imágenes, lo que implica un posicionamiento político sobre lo que retrata, congelar el acontecimiento y la forma en que ello se expresa en los individuos afectados por ella, pero al tiempo, un desviar la mirada a lo que son y hacen los victimarios, la manera como aparecen en el escenario de la violencia y lo que sus rostros expresan. Esta forma de construir una visibilidad de la violencia conlleva a una evaluación moral de la misma, revelando e incitando al espectador a tomar alguna posición ante los sucesos.

El recorrido de Ferry por el país le ha posibilitado la construcción de diversos trabajos, entre los cuales podemos mencionar los libros *Violentology* (2012) y *I Am Rich Potosi. The Mountain That Eats Men* (1999). También ha elaborado una serie de ensayos fotográficos destinados a tratar al conflicto en Colombia desde diferentes dimensiones, como *La Batea* (Ferry & Ferry, 2017), libro que publica con su hermana, la antropóloga Elizabeth Emma Ferry, dedicado al problema de la explotación de oro en las regiones de Segovia, Marmato y Yolombó, y en donde es posible ver la contradicción entre las consecuencias medioambientales a largo plazo y las necesidades inmediatas de la gente de esas zonas del país. Así mismo, desarrolló los trabajos *Macondo* (2014) y *The Black Line* (Sf), en los que se dedica a explorar la vida en el río Magdalena y la Sierra Nevada de Santa Marta, respectivamente, y *The Sinister Hand* (2001), que ausculta lo enigmático y la dimensión psicológica de la guerra.

El trabajo más sobresaliente de Ferry sobre Colombia es *Violentología* (2012). En él reúne fotografías de más de doce años de investigación. Esta obra refleja en gran medida esa mirada del fotógrafo que se ha descrito. Allí se muestran, entre otras, las prácticas atroces de los paramilitares y ello se alterna con las consecuencias de esas acciones. Algunas dejan ver, por ejemplo, descuartizamientos que vinculan al espectador con el hacer del asesino, en otros términos, nos acerca al momento y al dolor que conlleva. De igual modo, otras imágenes dan cuenta de las vivencias de las víctimas descubriendo cuerpos de familiares y allegados, hasta ese momento desaparecidos, que evidencian el dolor que recorre el momento en que se descubren los efectos del accionar de los paramilitares. Se podría plantear que las imágenes de Ferry dirigen la mirada hacia dos perspectivas, hacia la denuncia de quienes cometen los hechos y, al mismo tiempo, a la escenificación del dolor a través de una mirada a los gestos, a las actitudes personales de quienes deben descubrir lo desastroso.

Más allá de lo anterior, *Violentología* (2012) es una muestra de que el fotógrafo ha configurado sus formas de ver, también, de una manera analítica y soportada en un ejercicio de investigación histórica muy riguroso. Una expresión de esto es la forma en que retrata y expone a las FARC, pues reconstruye varios hitos

históricos del grupo guerrillero en artículos que ayudan a contextualizar las fotografías. Estas relatan ese ser colectivo de la FARC, centrándose en mostrar sus personalidades, pero también sus acciones, sus víctimas. La composición fotográfica logra deconstruir una suerte de retrato colectivo a partir de las diferentes dimensiones del accionar de las FARC, su singularidad, lo que permite mostrar lo doloroso de su actividad. En este sentido Ferry muestra el dolor de la guerra a través de una suerte de estados de vida. Con todo esto, vemos cómo las imágenes del fotógrafo expresan un recorrido y una manera de aproximarse a los contextos de violencia desde una perspectiva política, reflexiva, informada y con una intención de denuncia. Sus fotos, son, y esa creo que es su virtud, un cuestionamiento a la guerra y a quienes la observamos, una forma de ver un tipo de humanidad.

Su estilo de trabajo le ha permitido ser corresponsal de la Casa Blanca. Ha trabajado regularmente con medios como la National Geographic, Times, Newsweek y The New York Times. Ha ganado premios como el Photojournalism Book of the Year en el POY Latin America y en el DC Photo Festival, en 2012; el World Press Photo and Human Rights de Tim Hetherington Grant, el Magnum Foundation Emergency Found, en 2011; Getty Images for Good en 2009, entre muchos otros.

Sumado a estos fotógrafos, que si bien no develan la totalidad de las miradas que sobre la violencia política en Colombia, hemos seleccionado otros tres de suma importancia como son Juan Manuel Echavarría, Erika Diettes y Jesús Abad Colorado que no se tratan en este apartado, en tanto el análisis de sus procesos de formación y construcción de su mirada se realizara en los capítulos siguientes. Por el momento me permito señalar algunas observaciones generales acerca de la formación de la mirada de los fotógrafos que hemos tratado hasta aquí.

3.3 Miradas como fotógrafos

El recorrido realizado, sin ser exhaustivo, nos muestra que en Colombia han existido diferentes modos de retratar la violencia, de pararse frente a ella y configurar modos de comprenderla. En este sentido, podemos hablar de una multiplicidad de formas de ver. Sin embargo, es posible identificar miradas que intentan evidenciar el dolor de las víctimas y los rastros de los cuerpos sufrientes. En otras existe una estima por la dignidad de aquellos que sufren intentando alejarlos de la victimización. También es posible encontrar algunas que intentan hibridar el relato, como componente de la configuración de la imagen en pro de ampliar sus sentidos y componer distintas visibilidades. En otras ocasiones, está el interés de mostrar la humanización del victimario con el propósito de construir otros puntos de vista. Sumado a ello es posible encontrar imágenes que intentan metaforizar la tragedia por diferentes medios, en pro de abrir preguntas

inclinándose por delatar las formas como son y han sido los otros, las víctimas, desalojándolas de las mismas imágenes en tanto representación. Las imágenes, en tal sentido, refieren a los espacios, las vivencias de aquellos que han sufrido, a través de las formas en que se han relacionado con el mundo y como han sido en él. Se trata de imágenes que sin presentar cuerpos hablan de su complejidad y la de sus prácticas sociales.

En algunas de las obras de los fotógrafos mencionados no existe la intención de evidenciar al líder o al político, al comandante guerrillero (en términos generales, o son nombrados como grupos armados ilegales, guerrilla o paramilitares en tanto instituciones), lo que se puede interpretar como un cuidado frente a los mismos, o al interés de no visibilizarlo y darles presencia en la esfera pública. Es claro que representar o construir las imágenes de aquellos que fueron actores del conflicto en Colombia no significa que se refieran a causas, pero ellos podrían llegar a simbolizar los diferentes elementos, movimientos o construcciones ideológicas que han posibilitado el enfrentamiento armado, pues los mismos no son solamente líderes, son constituidos como depositarios de una narrativa y discursividad que puede explicar los móviles de algunos de los más importantes periodos de la guerra en Colombia.

Los trabajos de los fotógrafos presentan unas miradas que coadyuvan a configurar un tipo de subjetividad que puede estar anclada a la aparición y construcción de la víctima, lo que habla de una guerra o de una violencia, pero no necesariamente de un conflicto ligado a un alguien o institución en específico. Este parece ser el enunciado que posibilita visibilidades y que profiere unos semas para la inteligibilidad de nuestra guerra. Como hemos visto, hay trabajos que determinan y posibilitan un movimiento del espectador que invita a preguntarse, a construir unas narrativas, como es el caso, por ejemplo, de los trabajos de Abondono y Panchoaga, y otros que refieren mucho más a la pregunta por el quiénes son las víctimas y se inclinan hacia esos sujetos en su capacidad y en su existencia, tales como los trabajos de Felipe Ríos, Patricia Nieto, Natalia Botero. Así, en términos generales, los trabajos de estos fotógrafos y las miradas que vehiculan son variantes del mismo enunciado: la visibilización de la víctima.

A su vez, tendríamos que decir que los trabajos refieren a un tipo de acercamiento a las biografías de los sujetos que se encuentran o han estado implicados en el acontecimiento violento. No obstante, dichas imágenes hacen referencia al mundo social encarnado tanto en el acto mismo y descarnado de la afectación a los cuerpos, así como en la cotidianidad, sentimientos y luchas de los sujetos en medio de sus prácticas sociales. Aun así, en dichos trabajos fotográficos hay una manera de escape de la tan solo referencia a la realidad o a su representación. El enfoque del fotógrafo se ve cargado de elementos que colaboran en la constitución del significado del que están cargadas las imágenes. Esto es, la congelación de un estado en el

tiempo de los sujetos, la referencia a una serie de sentimientos o emociones, la configuración de la develación de una identidad es, en parte, el resultado de saberes disciplinares tales como la reportería gráfica, la literatura, la antropología, la sociología, los estudios estéticos, la etnografía, etc., e incluso el mismo saber o estudio de la fotografía.

En otras palabras, dichos saberes refieren un modo de acercamiento a las condiciones sociales y las características de los sujetos que filtran el modo en que se quiere construir, develar y congelar una mirada a los acontecimientos. Así, por ejemplo, si comprendemos, en términos amplios, la sociología como aquella ciencia que refiere o explica las relaciones, las asociaciones de los individuos tanto humanos como no humanos dentro trayectos espacio temporales específicos (Latour, 2005), entonces, en algún grado, podríamos enunciar, que el trabajo fotográfico está impregnado por dicha perspectiva del conocimiento, es decir, dar cuenta de la constitución de diversas relaciones entre los individuos. Esto no quiere decir, en ninguna medida que se trate de un ejercicio fotográfico- sociológico (si así se pudiera llamar así), sino que la forma de ver y construir la imagen está impregnada de la perspectiva disciplinar por lo cual ha transitado el fotógrafo. En otras palabras, las imágenes que se instalan en muchos de los fotógrafos se constituyen desde saberes, que a su vez son campos de significados que tiñen los modos como se da forma a luz a través de la imagen y por la cual se hace una referencia al mundo, lo que no hablaría de la identificación de un algo del acontecimiento sino de un modo de significarla.

Otro elemento que llama la atención sobre las características de los fotógrafos y los modos de constitución de la imagen tiene que ver con el encuentro con los acontecimientos. Esto es, habría una fuerte de necesidad del conocimiento de lo vivido. Ello, resultado de largas conversaciones con las víctimas o los actores del conflicto, de la inmersión de los fotógrafos en los contextos violentos y los mundos de vida que estos constituyen. Al tiempo también se evidencia, en muchos de ellos, su entrelazamiento con el acontecimiento en tanto los fotógrafos han sido parte de los mismos, o son parte de las comunidades afectadas. Así podemos hablar de un tipo de conocimiento experiencial con incidencia en sus modos de dar cuenta a través de las imágenes del acontecimiento al cual quieren hacer referencia. Esto es diferente al tan conocido instante decisivo. Se trata de captar lo otro, su esencia, su significación, la que parece no anteceder a algo buscado sino que se encuentra en los tuétanos de lo sucedido y emerge de la vida de los otros, pero también desde la experiencia del fotógrafo. El sentido buscado parece ser la antesala de la misma imagen, la que se hace, se descubre, no se captura. Es decir, se trata de descubrir a los otros, desde el significado desenmascarado con los otros, lo que desde ya parece ser una posición ética.

Tengamos presente que lo que se ha denominado el instante decisivo hace referencia, mucho más que atrapar un instante, a la imbricada relación entre el tiempo, el tema y la composición. En palabras de Henri Cartier-Bresson (2003), la fotografía es

...el reconocimiento en la realidad de un ritmo de superficies, líneas o valores; el ojo recorta el tema y la cámara no tiene más que hacer su trabajo, que consiste en imprimir en la película la decisión del ojo. Una foto se ve en su totalidad, de una vez como un cuadro; la composición es en ella una coalición simultánea, la coordinación orgánica de elementos visuales. No se compone gratuitamente, se precisa, de entrada, tener la necesidad de ello y no se puede separar el fondo de la forma. (pág. 13)

Como es evidente, según la postura anotada hay una prevalencia de lo que ve el ojo y la construcción e identificación del tema y su relación con una forma, como un modo de construir la imagen. En este sentido, “La fotografía es, en un mismo instante, el reconocimiento simultáneo de la significación de un hecho y de la organización rigurosa de las formas, percibidas visualmente, que expresan y significan en ese hecho” (Castellanos, 1999, pág. 55).

Prevalece entonces, en dicho andamiaje conceptual, la configuración del instante, sin embargo, en él confluyen diversos elementos. Elementos que nos parece, se distancian en su uso, en diversos grados, de los trabajos de los fotógrafos que hemos anunciado, pues, en ellos más que el instante en el que confluyen dichos elementos, hay una referencia a la significación, a lo que se busca descubrir en torno a un fenómeno. Es claro que, en dichos fotógrafos, la forma, el tema, son importantes y quizás el tiempo, pero ello modulado por una forma de expresión ante un acontecer en el mundo y que está revestido por un tipo de saber y una posición ético-política en relación con lo que creen debe ser visibilizado.

Otro elemento que parece caracterizar a estos fotógrafos es una suerte de escape a solo decir y mostrar una realidad. En las intenciones que los mismos fotógrafos denuncian alrededor de su trabajo, hay una reverberación de posicionamientos, la emergencia de una subjetividad que procura, en diversos sentidos, hacer ver aquello que en muchas ocasiones es ocultado, inédito o desconocido. En este sentido, tales imágenes, mucho más que representar lo real, indican un modo de ver, de comprender, de constituir una relación con aquello que señala la fotografía, lo que es una perspectiva del mundo y sus fenómenos. Estamos hablando, quizás, de la construcción de una hermenéutica visual que se concretiza en la imagen. Es ello, lo que distancia a estos fotógrafos de posturas como las de André Bazin, al referirse al realismo de la fotografía o la relación ontológica entre imagen y realidad:

De ahí el encanto de las fotografías de los álbumes familiares. Esas sombras grises o de color sepia, fantasmagóricas, casi ilegibles, no son ya los tradicionales retratos de familia, sino la presencia turbadora de vidas detenidas en su duración, liberadas de su destino, no por el prestigio del arte, sino en virtud de una mecánica impasible; porque la fotografía no crea – como el arte – la eternidad, sino que embalsama el tiempo: se limita a sustraerlo a su propia corrupción (Bazin, 1990, pág. 29)

Estamos, desde esta perspectiva, ante un tipo de fotografía de la violencia en el que confluyen diversos saberes, la experiencia subjetiva y la experiencia del otro como una forma de dar cuerpo a la imagen y en el que se develan posicionamientos éticos y políticos. Desde esta postura nos encontramos ante la configuración de la imagen y no en la toma de la fotografía, lo que aleja la imagen de la idea de realismo, pero a través de ella se dice y se muestra un tipo de realidad.

Ahora bien, este tipo de imágenes abre preguntas por el modo en que se constituye esta forma del ver y construir imágenes sobre la violencia política y el conflicto armado. Quizás por lo anterior, es necesario ahondar en los trayectos formativos de los artistas visuales, pues esto nos puede ayudar a comprender el modo en que se entrelazan experiencias, conocimientos y se constituyen miradas que se concretan en un tipo de imágenes en relación con un fenómeno particular. Es en este sentido que el próximo capítulo profundiza en el trabajo de Erika Diettes, Juan Manuel Echavarría y Jesús Abad Colorado.

4 Tres fotógrafos y tres trayectorias de formación de la mirada: Erika Diettes, Juan Manuel Echavarría y Jesús Abad Colorado

El presente capítulo tiene por objetivo adentrarse en la vida y obra de tres fotógrafos colombianos que se han dedicado a construir imágenes de la violencia en Colombia, en pro de comprender la formación de la mirada como parte de la configuración de la subjetividad. Para ello se hace un ejercicio que se adentra en la biografía de los sujetos a través de su voz, así como el estudio de diversos documentos que dan cuenta de la experiencia vivida. Sumado a ello se lleva a cabo un análisis de las obras y los trayectos sociales de estas. El análisis de la obra como de la vida se centra en una comprensión según la cual los sujetos se encuentran inmersos en una trama de relaciones amplia, compleja y cambiante. Allí, en dichas relaciones, emerge la experiencia y en ella los procesos de formación.

4.1 Erika Diettes: la búsqueda de la imagen del duelo, del luto.

Mi duelo, nuestras imágenes.

Vladimir Olaya

4.1.1 Volviendo sobre sí

Erika Diettes es una artista plástica colombiana, nacida, por casualidad, en la ciudad de Cali (1978) debido a que su madre llegó allí en los últimos meses de embarazo. Sin embargo, su familia regresaría a Bogotá un tiempo después. Solo hasta los 15 años conoció su ciudad natal, no obstante su estadía en Cali fue corta. A los 16 años viajó a Washington, Estados Unidos, pues su padre fue nombrado como agregado de la Policía ante esa embajada.

El padre de Erika perteneció a la Policía en una época en la que el narcotráfico era una amenaza constante para la institución. En relación con ello, en una entrevista, Erika expresa: “No recuerdo un año de mi infancia

que no transcurriera en un batallón” (Cruz H. , 2016). Sumado a ello, dice que su adolescencia también estuvo marcada por la sensación de peligro. Narcotraficantes como Pablo Escobar pagaban cantidades significativas de dinero a quien asesinara a un policía y mucho más a los altos mandos de las instituciones militares, como su padre, quien era General. En este sentido, la infancia y la adolescencia de la artista estuvieron marcadas por el miedo, debido a ser un blanco constante de la lucha armada que se vivía en el país.

El hecho de vivir en las dinámicas y prácticas sociales que emergen en una institución como la Policía Nacional, que es una fuerza pública y un espacio particular, sugieren, para cualquier sujeto, una serie de actividades, ritmos, estancias que en alguna medida ocupan el espacio de los individuos y coadyuvan a definir una serie de vínculos, los cuales inciden en la forma como es visto el entorno, pero al mismo tiempo el modo como actúa el sujeto y constituye una experiencia de sí. En este sentido, la vivencia de Erika, dentro de las casas fiscales, de encontrarse inmersa en el ritmo de vida de la Policía, sugiere la configuración de una serie de formas de relacionarse con el mundo, así como la adopción, pero también resignificación de diferentes elementos. En relación con ello, el modo que esto posibilitó una suerte de experiencia que permeó sus percepciones estéticas en diferentes épocas de su vida, Erika relata:

...cuando estuve en el único entierro del general que he asistido, el que me correspondía digamos, reconozco una estética, hay un tema, pues, digamos, de formación, literal. Como que siempre crecí dentro de ese orden, dentro de ese cuidado que implica crecer dentro de escuelas de Policía. Lo que quiero decir es lo que implica vivir en una institución como esta.

Yo recuerdo mi niñez con muchísima felicidad, recuerdo una cercanía con los animales. Siempre fui como del campo, pues las escuelas siempre implican un horizonte amplio, es más, hace unos días hacia la reflexión que lo que es extraño para mí, un poco contra Natura, es vivir en un apartamento.

Siempre crecí con mucha libertad, libertad entre comillas, porque estás dentro de un marco; sabes que te están cuidando, porque al crecer dentro de una institución y siendo hija del comandante de tal zona, te conviertes en el punto débil de los otros... Crecer sabiendo eso, y eso te lo puedo decir hoy en día, en ese momento era la normalidad, o sea era absolutamente lógico que cualquier cosa podía suceder. En caso de que algo raro pasara mi tarea era buscar a mi hermana mayor, mi hermana mayor tenía la tarea de buscar a... había como un tema..., hoy en día lo pienso y pues era cero libertades, estás bajo un peligro constante

...pero siempre fui como muy..., quisiera poder decirlo con toda la claridad, digamos, con la finesa del término, como que siempre fui del campo, muy campesina. Hoy en día eso es un merecimiento enorme que todavía no me merezco, para ese título todavía falta un camino, pero digamos que siempre me fascinó cuidar las plantas, los animalitos...

Había algo, digamos, como muy claro y es que el colegio donde llegamos, porque además casi siempre los traslados ocurrían en el transcurso del año escolar. Lo que menos se mira es si estás en

primero de primaria (o en cualquier curso), si estás empezando o vas a terminar, lo trasladaban en marzo y tocaba seguir, pues nada, toca pasar los cuadernos. Siempre fui como la niña nueva de todos los colegios y el tema de afianzar los amigos era muy difícil, porque yo sabía que era transitoria, ... pese a ser la niña nueva yo fui muy feliz en todos los colegios, entonces creo que si lo vamos a hilar con el tema de la mirada, algo de lo que sí crecí viendo toda la vida era que todo era nuevo todo el tiempo, ... “hay que saber dónde queda tercero B”, hay, allí, un tema de observación que creo que está sin duda ligado, pues no tener nada, nada fijo, las casas eran nuevas todo el tiempo, a veces los muebles eran nuevos, éramos nosotros los que hacíamos que el entorno existiera, era tener esa capacidad de maravillarme con la novedad. (Comunicación personal, 5 de agosto del 2020)

El relato de Erika dice de elementos que contribuyen a comprender, por un lado, cómo la experiencia constituye los modos como son los sujetos, pero, por otro, la forma en que los sujetos resignifican y edifican una serie de percepciones del mundo. Sin embargo, tales experiencias y los modos en que colaboran en la construcción del ver no se pueden comprender como el comienzo, el origen, la transición o finalización de la construcción de una mirada y, en este caso particular, de una suerte de emergencia de la edificación de la obra artística. Se trata, mejor, de la manera en que múltiples experiencias, espacios, territorios, se entretejen para la constitución de un tipo de percepción, de estética – de sensibilidad. Desde esta perspectiva, podríamos plantear que las experiencias de los individuos, y en particular de Erika, tienen relación, como uno de sus vectores, con la configuración de una suerte de espacialidad, esto es, cómo los espacios en los que se vive y se actúa configuran un modo de comprender y situarse frente al mundo, pero al tiempo de sentirse y actuar en él. Quizás por ello, en retrospectiva, Erika reconoce cómo los espacios en los que ha vivido le permiten la configuración de una idea y un ver de horizonte, a la vez que una suerte de aprehensión por la novedad, lo que se puede comprender como una especie de apertura a lo exterior. Dicho en otras palabras, el vivir en casas fiscales, en el caso de Erika y sumado a su situación de ser hija de un integrante de alto rango de la Policía, colabora en la configuración de la dimensionalidad de su mirada, lo que a su vez se hibrida con las prácticas sociales del mismo espacio. Esto es, los espacios y sus prácticas sociales, de forma enmarañada, posibilitan unas formas de actuación de los individuos, unos modos de ver posibles evidenciar en el momento presente, pero que devienen del pasado y tensionan, presionan, las formas como somos en el ahora.

Ahora bien, este entretejido de lugares, prácticas y experiencias no se plantea en tanto relación de suma, sino de la constitución de una situación, de estar siendo a partir de ellas. Estos entrecruzamientos de experiencias no necesariamente se articulan en un momento preciso, en tanto producto, sino que son afectaciones que se expresan en la constitución de nuevas relaciones y en el hacer y ser de los sujetos. En esta perspectiva, las

experiencias vividas pueden ser alteradas por nuevas experiencias en las que se ven disueltas o reforzadas esas figuras del ser sujeto en un momento pasado.

En relación con lo expuesto, es interesante observar cómo Erika reconoce una serie de relaciones sobre lo vivido en dichos espacios y la configuración de su modo de comprender la construcción fotográfica, que está ligada con lo humano; la exploración y la novedad, que se comprenden como parte de la condición de infancia, en algunas ocasiones, pero que a su vez se encuentran en la trama de una serie de prácticas, lugares, situaciones que luego se van a vivir. Es desde esta perspectiva que Erika va a hablar de la forma como se constituye una habilidad de observación y su relación con la construcción fotográfica, a partir de la relación de experiencias que se pueden entender, en algún nivel, como distantes, pero que colaboran en la configuración de la subjetividad y del modo de ver:

... la fotografía implica, de una de u otra manera callar los otros sentidos, o sea como que cuando tú estás observando... creo que hilándolo con la niñez y la adolescencia y ese saberse cuidado, lo que implica cuidarte, nos hacía muy observadores, digamos en términos de... no sé, nos recogieron más temprano pues, como que si no venía tal persona no nos podíamos subir al carro, así fuera el mismo carro, o sea digamos que también hay allí un ejercicio como de observación por todos lados.

...observar detenidamente es como una capacidad infantil. Sí vamos a hablar de la fotografía, fotografiar es magia pura... desde la fotografía alquímica, como de trabajar en el cuarto oscuro, decidir que queda allí, qué información finalmente va a quedar allí es como lograr ser niño permanentemente. Una vez uno logra perder el susto a esa gran técnica, a la ecuación de que el diafragma y la velocidad te cuadren, que si sale, o sea como que si tú dominas esa parte, mirar a través de la cámara no es nada más que un ejercicio de altísima atención es una atención hacia la luz, tienes que sí o sí... todos los fotógrafos creo que somos como girasoles, siempre buscando cuál es la luz, y no sé, creo que fotografiar es un ejercicio muy amoroso, fotografiar es un ejercicio de notar lo que está allí. (Comunicación personal, 5 de agosto del 2020)

Tenemos, entonces, que la experiencia no solo configura una forma ética de la subjetividad, sino que colabora en la edificación de una forma estética de ser del sujeto en la medida en que la afecta las formas de ver y de decir (Farina C. , 2005). En relación con ello, es posible decir que la configuración de la mirada es modulada por lo vivido en distintos espacios, en diversas experiencias. Así, por ejemplo, es importante el encuentro de Erika con la fotografía en sí misma. De hecho, el acercamiento a la fotografía y al arte en general comienza, para Erika, a muy temprana edad: en su estancia en Estados Unidos llega a una nueva cultura cuando el año escolar ya se encuentra en curso. Sumado a ello, Erika no hablaba inglés, razón por la que sus padres deciden inscribirla en cursos donde no tuviera mayor incidencia el calendario escolar y en los que la teoría solicitara mucho menos el idioma. Debido a esto, Erika transitó por la cerámica, el teatro, la fotografía y la pintura. En relación con el curso de fotografía, Erika enuncia:

Cuando vi la clase de fotografía me di cuenta de que me fascinaba, era a lo que me quería dedicar siempre. Pienso que aprendí inglés muy rápido por el deseo de aprender fotografía. Después de mi primera clase, de esa primera vez que revelé un rollo, regresé a casa y le dije a mi mamá: quiero ser fotógrafa. (Cruz H. , 2016)

El tránsito por nuevos espacios, por condiciones culturales que obligan al sujeto a construir diversos aprendizajes, también incita al individuo a buscarse, a encontrar elementos que le permitan ser en medio de estos, a descubrir o explorar habilidades, pero también a la configuración de diversas experiencias.

Como relata Erika, en aquel tiempo ser fotógrafo artista no era muy común. Por tal razón, su padre le puso la condición de que podía estudiar fotografía, pero tendría que estudiar una carrera que le diera un diploma. Su terquedad en ser fotógrafa la llevó a tomar clases particulares e inscribirse en diferentes talleres. En relación con el encuentro con la fotografía y su estancia en Estados Unidos, dice Erika:

...Mirando en retrospectiva, (la estancia en Estados Unidos) fue mi primer semestre de artes. Como no puedes leer, como no puedes escribir, digamos, entonces fui a clase de cerámica, de fotografía, que de hecho algún día me gustaría saber si Miss Griffin, se enteró algún día de lo que hizo con su clase, no... porque pues yo era como una de las tantas extranjeras de ese colegio, pues como que sí, como que les ponen ahí los estudiantes a los profesores y fue mágico para mí. Ahí decidí profesionalmente ser fotógrafa, pero era una carrera que era difícil estudiar acá en Colombia profesionalmente. (comunicación personal, 5 de agosto del 2020)

Respecto al encuentro con la fotografía, la decisión de ser fotógrafa y la experiencia con el conocer y acercarse a la cámara, así como su trayecto a través de la creación fotográfica, Erika reconoce lo que ello implica en la apertura de sentidos, en la disposición del cuerpo y en la forma en que tal ejercicio conducía un modo de ser, de ver, de estar:

...en mis primeros años de fotógrafa, era saber qué vamos a revelar y ver que hubiera quedado algo. Entonces allí estaba ese tema de sorpresa, pues aunque hoy lo digital es una maravilla, pero siempre esta esa cosa latente, ¿si lo hice bien? ...estás como en esa parte de... sí una cosa es observar y otra cosa es estar muy atento, porque sabes que eso que observas no lo puedes volver a tomar. Está presente ese tema de que lo que estás haciendo en ese instante, ya fue, no volverá a ser, es como estar consciente de ese sentido de pérdida, como que, si esto no quedó, ya fue. Ese es un tema de observación...

...los niños, fíjate, que se dan cuenta de todo porque sus sentidos están agudos todo el tiempo en el presente, o sea un niño no está, no tiene preocupaciones anteriores ni está pensando qué voy a desayunar mañana, o sea como que hay algo ahí, en estar en el presente, que hace que no haya un instante más presente que cuando tú estás presente ante una cámara tomando una imagen; o sea, en esas milésimas de segundo en que tú dices es aquí, estás absolutamente sincronizado desde tu respiración, aunque con lo digital eso cambia un poco, pero con el tema del rollo fotográfico, por ejemplo, uno tenía que estar muy bien parado, o sea como que tú no tenías que disparar la foto

exhalando, tenías que concentrarte para tener la fuerza, la fijeza... (comunicación personal, 5 de agosto del 2020)

Estos relatos de Erika, que refieren a los inicios de su aprendizaje fotográfico, permiten comprender cómo la relación con el aparato fotográfico configura unas posibilidades del ver, de educar la mirada, lo que es también una educación del cuerpo. Los aparatos, como las técnicas fotográficas, contribuyen a que los sentidos se configuren y se amplíen ciertas habilidades en pro de aquello que se busca construir.

... me gustaba mucho una película (un rollo fotográfico), que ya no existe obviamente, siempre trabajé con Ilfor HP5 y con Ilfor FP4. Con la HP5, como era ISO 400, te permitía un poco más de sensibilidad en la captura, pero allí también había un tema de responsabilidad con el recurso del rollo, no te podías disparar mil fotos porque tenías 36. Entonces tenías que cuidar muchas cosas...ahí también me empiezan a llegar los maestros que me acompañaron por este camino. No puedo dejar de mencionar a Olga Lucía Jordán, por ejemplo. Olguita una de las frases que más me repetía era: “revisa las 4 esquinas del encuadre antes de disparar”. Hoy creo que ese ejercicio es muy potente, tienes que estar muy consciente de tu visor, tienes que estar muy consciente a qué le estas poniendo atención. (Diettes. Comunicación personal, 5 de agosto del 2020)

Es posible observar en esta alusión cómo el aparato, su campo de visión, colabora en la construcción de la mirada, lo que hace que el sujeto tenga que revisar lo que allí hay, de tal modo que se ajuste a lo que se quiere construir, al tiempo que le propone al individuo un ejercicio de reflexividad acerca de aquello que quiere edificar como mirada. Al mismo tiempo, la elección de un tipo de película fotográfica impone una serie de posibilidades que dialogan con lo deseado por el fotógrafo y con las capacidades del cuerpo. En suma, se configura un vínculo entre técnica, tecnología y mirada, lo que edifica una serie de condiciones que contribuyen en la construcción del ver y en las que se hibridan, a su vez la trayectoria del sujeto, la búsqueda, el momento presente y lo deseado.

Desde esta perspectiva, la formación de la mirada tiene relación con los modos en que se instituyen relaciones de los individuos con los objetos, con lo otro, en las experiencias en las que se conjugan múltiples tiempos y trayectos de los sujetos y unas condiciones particulares. En otras palabras, el acto de fotografiar es un acontecimiento complejo en el que se hibridan diversos saberes, trayectos y experiencias. En este sentido existe un vínculo singular, entre lo que es el sujeto, la subjetividad, el saber del sujeto, la experiencia y el aparato, en tanto todos se reconfiguran en la posibilidad de construir el acercamiento del sujeto al mundo para ordenarlo y develar un ver. Esto es, entre la máquina fotográfica, la técnica y el individuo se constituye una relación en la que no se acoplan uno dentro del otro, sino que se vinculan para producir un ver (Deleuze & Guattari, 1985). Ello es identificable en lo enunciado por Erika al hablar de la construcción fotográfica:

Fotografiar es un acto inocente en el mejor sentido de la palabra, porque hay muchísima información que hay detrás, para un disparo, pero hay una cosa que es muy intuitiva; saber que es aquí, que esto es lo que tenemos que congelar y capturar, es un acto de inocencia y de pureza del resto de la información. (Comunicación personal, 5 de agosto del 2020)

Cuando Erika enuncia que en el acto de fotografiar existe muchísima información, se refiere no solo a un tipo de conocimiento sino a aquello que se desea hacer, construir, lo que se conjuga con la posibilidad que da la máquina fotográfica y se traduce en el atrapar o congelar un instante a través de la presión sobre un botón. Tal acontecimiento, el poder atrapar, es el que instituye la cámara y en el que se encuentra inmerso un ejercicio de enmarcación que da el foco, pero que a su vez solo es posible por aquello que se busca construir y se da en un instante particular. Ver y congelar, elegir y enmarcar, se da en un pequeño instante en el que no se es ni sujeto separado de la máquina, ni tan solo máquina o solo sujeto; es la posibilidad de conexión en ese momento, de conjugación, de vínculo entre ojo-máquina, lo que hace al sujeto un fotógrafo (un fotógrafo no es aquel que hace o toma una fotografía, es el que constituye un ver en el que se hibrida máquina y vibración humana).

La obsesión por la fotografía, por el arte en general, llevó a Erika a estudiar, hacia finales de la década de los años 90, de forma coincidente, las carreras de Comunicación Social y Artes Visuales en la Pontificia Universidad Javeriana. No obstante, entre el tiempo en el que Erika termina su bachillerato en Colombia e ingresa a la universidad, tomó clases de fotografía con Olga Lucia Jordán, maestra que sería muy importante en la construcción de la mirada de Erika y en su conocimiento fotográfico.

Además de estos estudios, efectuó una Maestría en Antropología en la Universidad de Los Andes. Su interés por este campo disciplinar tiene relación con una pregunta por la humanidad, por lo que son los seres humanos, y de alguna manera encontró en este programa lo que había buscado expresar en sus imágenes. De hecho, se podría decir que los estudios académicos realizados por Erika se constituyen alrededor de preguntas en torno a sus vivencias, a sus modos de entender el ser humano y sus experiencias traumáticas. Dice Erika:

En la maestría empecé a entender de manera teórica todo este trabajo. Ahí empiezo a reflexionar por un hecho puntual en mi familia: el asesinato de mi tío. Nos enteramos por televisión y... esto ocurrió cuando yo tenía 17 y esta reflexión la hago cuando tengo 25 o 26 años. Vi que ese hecho se conectaba de alguna manera a mi forma de hacer imágenes, a mi inquietud por estos temas directos de la representación de la violencia. (Atehortúa, 2019)

La vivencia de la violencia al interior de su familia y la búsqueda de un lenguaje que la dejara ser, al tiempo que sus estudios, fueron los que de alguna manera ayudaron a direccionar la forma y el sentido de su obra:

Qué significó el asesinato de su tío? ¿Fue definitivo para iniciar ese proceso en su obra?

No sé si hubiera cambiado en algo si no hubieran matado a mi tío, o si mi padre no fuera general de la policía. La muerte de mi tío no solo afectó mi forma de hacer arte, sino que nos quebró la vida familiar, porque era el hermano mayor de mi mamá y para ella fue un duelo muy fuerte. Lo que nos marcó a nosotras como hijas fue esa madre en un duelo profundo. Posterior a Silencios hice un tríptico que titulé Quebrado, que son las imágenes del noticiero proyectadas en el espacio donde nos enteramos de la noticia del asesinato. De ese trabajo surgió el libro *Noticia al aire... Memoria en vivo*. (Cruz H. , 2016)

En su trabajo de grado en la Maestría en Antropología, denominado *Noticia al aire...Memoria en Vivo. Etnografía de la comunicación mediática de una muerte violenta y su influencia en la experiencia de Duelo* (2010), Erika realiza un ejercicio de reflexión que ayuda a construir su trabajo estético. La tesis gira alrededor de la muerte de su tío, la forma como las personas cercanas a José vivieron el hecho traumático y el modo en que en ello, en la experiencia traumática, influyeron las imágenes transmitidas por la televisión. Esto le ayuda a construir una mirada. Cada uno de los personajes que aparecen en su trabajo monográfico como parte de su reflexión, su vivencia, anuncian, en algún sentido, algunos de los elementos que se encuentran insertos en sus obras.

La reflexión que se desarrolla en la tesis transita por lo que significa el recuerdo, el olvido, la violencia, los objetos, el duelo. Los objetos insertados en los recuerdos se convierten en una suerte de ejercicio de significación y tras ellos, entonces, Erika busca congelar esas resignificaciones en la construcción estética, las que ha descubierto a través del trabajo académico. En este sentido, habría una formación de un ver que es el resultado del entretejido de su conocimiento de la fotografía, la experiencia traumática de la muerte de su tío, el contexto en que el sujeto vive y en el cual se encuentra inmerso, las búsquedas personales (las posiciones del sujeto) y la constitución de un tipo de expresión. En este orden, la construcción de una mirada, la que no se encuentra desligada sino que hace parte de la formación de la subjetividad, no es un ejercicio lineal ni limpio. Dicha formación tendría que ver con una búsqueda comprensiva, con la hibridación de diversas experiencias y conocimientos y la construcción de un lenguaje, de una voz, en la que no se dice tan solo de lo que se ha formado, lo que se ha vivido, sino de las búsquedas de los sujetos.

Pese a que la muerte de su tío fue dolorosa para la familia de Erika y para ella misma, la artista logra, a partir de dicha vivencia, pero también de lo que ella llama su primera pérdida (haciendo referencia a la muerte de quien para ella fue uno de sus mentores en el campo del Arte), así como la de su padre, comprender el modo como se situó frente a la muerte de su tío y el duelo de su madre, desvelando una posición de sujeto; es decir,

la forma en que se ubica frente a ello, y el modo como se sitúa en torno a pérdidas que son más suyas. Esta diferenciación en las formas de encontrarse con la experiencia de la muerte le hace reflexionar sobre el luto:

...pues cómo está tan reciente la muerte de mi papá y el tema, digamos, como el rol que cumplo a nivel familiar, pues sí, hay algo... que me ha hecho ser de una u otra manera testigo de muchas cosas. Hasta que no tuve a mi primer muerto que descompletó mi vida, yo no había entendido que yo había acompañado el duelo de mi mamá. Esto es una reflexión que se hace con el tiempo. En el momento en que muere Carlos Alberto González, que es la persona que fue como mi mentor en el mundo del arte, soy capaz de reconocer una diferencia, aquí hay una diferencia, que pues bueno, eso no quiere decir que no me haya dolido muchísimo la muerte de mi tío, pero es diferente cuando el mundo se te desocupa a ti. Hay algo en el duelo, y bueno, y ahí ya le podemos meter mucha teoría, hay algo en el manejo del duelo que es que el muerto se lleva un trozo de sí con él, no, esa frase (el muerto se lleva un trozo de ti), digamos que para mí ha sido muy importante, en términos de entender que el duelo no es un proceso, no es como que tu digas: mi papa se murió, hoy lo niego, luego no aguanto la realidad, y luego ya me compré otro gato y se llama Guillermo y ya, no. (Diettes, comunicación personal, 5 de agosto del 2020)

Es posible identificar en este relato de Erika cómo la vivencia de ciertos acontecimientos y su significación varían dependiendo de los vínculos construidos y, por tanto, los lugares de afectación se transforman. Sumado a ello, la forma como asume cada uno de los acontecimientos le posibilita confrontar los significados de unos y de otros, lo que cada uno de los eventos dejan o han dejado en los individuos se superponen confrontando significados, abriendo preguntas que luego también son relacionadas con otro tipo de vivencias, con saberes como los académicos e incluso, en el caso de Erika, con la vivencia de la fotografía. En este sentido, los procesos de formación se pueden comprender como la superposición de una serie de acontecimientos y saberes que se pliegan entre ellos, que se tensionan e hibridan a través de las múltiples temporalidades que coexisten en los individuos.

Ahora bien, esta superposición de experiencias y temporalidades, lo que es también una confrontación de concepciones y saberes, coadyuvan a construir unas formas de percepción de los sujetos, la construcción de una mirada estética que tiene que ver, como lo plantearía Mandoky (2006), con los grados de permeabilidad de cada uno de los individuos.

La formación de la mirada, por supuesto, está ligada con las configuraciones y discursividades de una época y por tanto deviene de ella, sin embargo, ni la construcción cultural (lo construido social e históricamente) queda atrás, ni el presente, ni la búsqueda como una expresión de un horizonte de futuro. Ahora bien, los resultados de la formación no son estables, no hay algo así como un saber, un objeto, de lo que sabemos. Es

un algo que nos hace andar y desde ello el sujeto se va alimentando con nuevas experiencias, con nuevas formas de estar y de ser en las relaciones.

Comprender de este modo la formación es entenderla no solo como la base de conocimientos, sino de los modos en que cierto saber y experiencias se incorporan en la trayectoria de los sujetos, en sus modos de actuar y de relacionarse con los otros, pero a su vez, con sus modos de resolver problemas, de generar significados, de ser creativos, pues de fondo la formación tiene que ver con la constitución de una variedad de búsquedas. Así, no se puede hablar de la formación como el efecto de un proceso de enseñanza, sino del entrecruzamiento de diversas experiencias en el mundo que se develan en formas comprensivas, pero no siempre en la construcción de productos, en tanto no siempre encontramos lenguajes en los cuales expresar la búsqueda. Un saber, es en ese sentido, un elemento que nos ayuda a la comprensión y a la actuación.

Ahora bien, si comprendemos de este modo la conformación de un saber y un proceso de formación, tendríamos que hablar de este como un dándose en el que se encuentra inmiscuido el pasado, la experiencia y la condición del ahora, en el que se añaden, o tienden a afectar, elementos de las circunstancias y experiencias por las cuales transitan los sujetos.

Desde una mirada pedagógica, tenemos que la preocupación por la enseñanza y el aprendizaje tendrían relación con la reflexión por el modo como los sujetos relacionan nuevos saberes con las instancias del pasado, la construcción social, las cargas culturales, la experiencia y los modos de búsqueda y expresión, y no tan solo como una idea que recae sobre el cómo transmitir, sino con el ejercicio a través del cual los individuos vuelven sobre ellos, sobre sus experiencias (en diferentes campos disciplinares, así como en la vida misma) y los modos como se ligan con la experiencia presente, con eso que podemos llamar, nuevo conocimiento, es decir con los modos en que diversos elementos pueden ayudar a interpelar la experiencia vivida, en otras palabras, el pasado y el ahora en la búsqueda de nuevas posibilidades de actuar en el mundo de la vida.

Sumado a ello, podemos plantear que la violencia se halla entre las tensiones de los elementos que hemos nombrado, sumada a la forma como la dimensión de lo social se constituye en la experiencia personal y que se pone en juego a través de una serie de saberes que posibilitan la expresión a través de cualquier tipo de lenguaje. No obstante, ello debe cruzar por algún tipo de reflexión particular, es decir, que se encuentra focalizada. Por ello, quizás, tenemos momentos en que se revela ese aprender, ese formarse en la

construcción, en cierto tiempo en el que se concretiza la búsqueda, se encuentra un lenguaje para decir, pero a la vez para comenzar una nueva búsqueda.

Lo anterior deviene de ver en el trabajo de Erika Diettes y sus trayectorias vitales como el acercamiento a los momentos de dolor genera una serie de inquietudes, le hace comprender ciertos modos de vivencia que inciden en sus formas de ver el mundo y lo social. Esto es, el trabajo reflexivo sobre la experiencia del dolor y del duelo le permite, por un lado, entender el modo en que lo social se traduce en lo individual, pero, por otro lado, esa reflexión por el sentir le posibilita la búsqueda de un modo de comprensión y de decir. Para ello Erika, quizás, sustrae de diversas experiencias, pasados, acercamientos, elementos que le posibilitan constituir dicho ver, hacer, componer. En este sentido, lo formado tiene que ver con los múltiples tiempos y espacios en los que los sujetos han vivido y en los que esos diferentes espacios y tiempos se comunican y se superponen a través de diferentes intensidades. De este modo, lo formado no es ni el pasado, ni las experiencias vividas en la infancia, ni lo aprendido en la universidad, en su casa, ni en su experiencia en Estados Unidos. Lo formado se da en el devenir en el que se comunican diferentes espacios y temporalidades que se vuelven a comunicar a través de acontecimientos creativos pero con múltiples intensidades, a pesar de que parezcan tener una misma estructura, una lógica parecida u homogénea. Lo que se da allí, en el proceso de construcción de dicho ver es la formación o deformación de diferentes elementos que habitan en la experiencia del sujeto.

4.1.2 *La mirada de los otros y la construcción del ver*

Los trayectos de vida de los sujetos, y en este caso particular el caminar de Erika, los tránsitos por múltiples espacios, la búsqueda de un saber y un comprender conllevan el encuentro con unos otros que en tanto experiencia y emociones afectan los modos en que son los sujetos. En este sentido, el encuentro con el otro, en muchos casos, se constituye en una suerte de enfrentamiento con un prisma que refleja y refracta lo que es el sujeto. En otras palabras, cuando el encuentro con el otro tiene algún grado de afectación formativa, el otro nos deja ver lo que somos en sí mismos, pero a la vez refracta cambiando dirección lo que somos, deconstruyendo y componiendo las experiencias y saberes que en el pasado se han configurado, posibilitando otras formas de ser y reconfigurando la experiencia de sí, lo que no quiere decir que se deje de ser o que el pasado desaparezca en el sujeto de la formación.

El prisma, en este marco, es una suerte de metáfora que dice de la forma en como los otros inciden en los procesos de formación de los sujetos. El prisma, como lo queremos entender en este escrito, habla de todos

aquellos que en algún momento de las trayectorias vitales descomponen y componen las formas del ver, la que es también una transformación de la experiencia de sí. En este sentido, la presencia del otro, el maestro, aquel que incide, es una superficie para el despliegue de la experiencia del sujeto y en la que se transforma o fortalece la mirada. Ese otro atraviesa al sujeto, cambiando las direcciones, afectando su densidad, aunque ello, en la experiencia subjetiva, no signifique su dispersión. Quizás tenga que ver mucho más con potenciar la búsqueda, con el fortalecer ciertos vectores de los sujetos, aunque en el acentuar la búsqueda, también, en algún momento, ello signifique el desviarse totalmente de aquello que se venía construyendo. Ahora bien, este acercamiento con el maestro, con ese otro, se puede entender como una experiencia, pero ella difiere de los acontecimientos de la vida en el trasegar del tiempo. Allí, quizás, la experiencia es menos azarosa o sinuosa.

Para Erika, quizás una de las personas más importantes en la construcción de su forma de ver y construir imágenes y que en algún momento la atraviesa, es Olga Lucía Jordán. Su encuentro con esta maestra de la fotografía se desprende de la búsqueda de Erika. A saber, la pregunta y la pasión por la fotografía la llevan a encontrar a quien le enseñara a ver y a encontrar las diferentes formas de la luz.

De hecho, cuenta Erika que mucho antes de que se encontrara con Olga Lucía, ella había tomado algunos cursos de técnica fotográfica, sin embargo, en el querer aprender, se encuentra con una fotografía en una portada de la Revista Nómadas. Dicha imagen le sugiere una concepción del ver y lo que ello implica. Tal encuentro puede ser homologado, en sus justas proporciones, con aquel que realiza un científico social cuando nadando por bibliotecas o autores por fin encuentra una obra literaria o un autor que por sus modos de hacer, de escribir, le señala una suerte de ruta por la cual seguir un camino y se ajusta, en algún nivel, con aquello que lo inquieta. En esta perspectiva el cruce con un maestro no tiene que ver, tan solo, con lo que el maestro le enseña, sino con las rutas por las cuales ha caminado el sujeto de aprendizaje.

La fotografía encontrada en la portada de una revista lleva a que Erika busque su encuentro con quien sería luego uno de sus más importantes referentes. Con Olga Lucía, Erika toma distintos cursos de fotografía en la Universidad Distrital en los que el color, los blancos oscuros, la intensidad, la luminosidad del detalle y la visibilización de lo humano son muy importantes. De hecho, en relación con la fotografía y el color de las imágenes de Olga Lucía Jordán, León García Jordán (2011) dice:

Sus ventanas no son ventanas ni momentos de luz en recintos particulares – con un afuera a veces sugerido, a veces invisible pero muy presente con todo su enigma, a la manera de un Veermer, sino viajes de líneas con un equilibrio rítmico que las hace musicales; convirtiéndose además, de modo

sin duda inocente, en una espléndida metáfora de la propia fotografía, a saber: en el interior, la ventana por donde entra la luz que a través de las líneas y objetos se revela (puesto que nunca vemos la luz directamente desde la fuente, “el sol como la verdad no se pueden ver de frente”) hace de la habitación una cámara, una cámara oscura (p. 13).

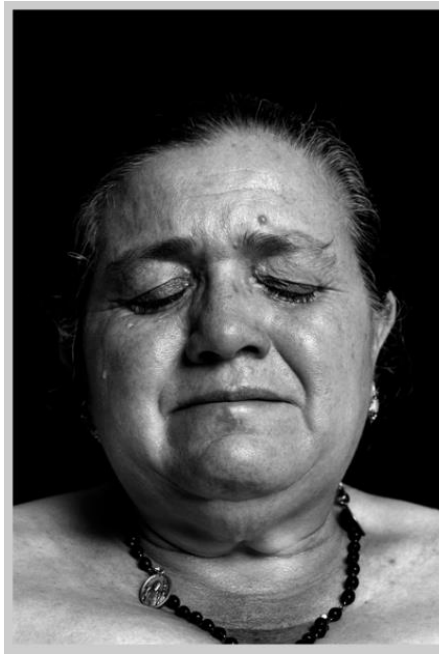
Lo afirmado por León García Jordán dice de lo que podríamos llamar el aura de la fotografía, la magia de esta, lo logrado a través de la imagen en tanto posibilidad del ver que es presentada al espectador. Sin embargo, transversal a ello, existe una concepción y una técnica en el modo de construir un retrato que están ligadas con un profundo interés por el otro. En relación con la forma de conseguir una imagen por parte de Olga Lucía, Víctor Guédez (2011) dice:

La proposición estética de Olga Lucía Jordán puede resumirse en una escueta pero contundente aseveración: es una insondable insistencia en la dimensión humana de la fotografía. Por esta razón, sus retratos desbordan la simple captura visual y van más allá del enfoque improvisado de un sujeto. Ella logra introducirse en las instancias psicológicas, ambientes de los personajes. Para concretar estos propósitos, nuestra artista asume una secuencia integrada por tres aproximaciones: primero aborda y profundiza al ser humano en su relación con el entorno que lo rodea; luego, se concentra en la fusión que ese ser humano establece con su obra; finalmente, pone el acento en el hombre y su propio yo, es decir en su mismidad. En estos enfoques quedan envueltas las naturalezas más abarcadoras y plurales de sus personajes, y ¡cuántas naturalezas hay en la naturaleza humana! (pág. 14)

Ahora bien, tanto intención como técnica se conjugan, como lo plantea la misma Olga Lucía Jordán, con el interés por la luz. En efecto, ella no utiliza ni flash ni luces artificiales, solo luz natural, lo que induce a pensar en una lógica del ver y del edificar imágenes que están prestas a la manera en que el mundo se ilumina. Es con todo esto que se va a encontrar Erika, con las formas de concebir, de acercarse a la construcción de lo humano, de posibilitar una serie de imágenes que están relacionadas, también, con unos modos de ser ante el mundo. De hecho, Erika, al hablar de Olga Lucía, dice: “ella es como sus imágenes”. Así, podemos decir que el encuentro con el otro, con el maestro, como parte de los procesos de formación de una mirada, si bien está mediado por una relación de saber, se funda, más allá de un traspaso de conocimientos, en una de alteración que se alimenta de las búsquedas y las formas de producir imágenes a partir de ellas. Quizás por ello podemos ver, también en Erika, esa preocupación por el retrato, por la develación del gesto humano, su entorno y su previsión por la luz, visible en trabajos como Silencios, Río Abajo y Relicarios, aunque ellos son expresados de otras formas y desde otras preguntas. Estamos hablando, entonces del modo en que las imágenes de otros posibilitan las propias imágenes. El otro es retomado para generar un nuevo acontecimiento pese a que insinúe una repetición, lo que encontramos allí es la conjugación de lo otro con la búsqueda de un nuevo decir. En efecto, por ejemplo, en el trabajo de Erika es identificable una preocupación

por la luz, por los gestos, pero ya no solo para decir de los individuos, sino para construir un espacio para el luto, para pensar un fenómeno social, para hablar de la memoria.

Figura 7.
Sudarios



Nota Diettes, Erika (2011) Fotografía digital en blanco y negro

Impresión sobre seda. <https://www.erikadiettes.com/sudarios-ind>

La idea de alteración como el modo en que es afectado el sujeto por los otros no dice de la transmisión de una idea, de la comunicación de un algo. Dicho de otra manera, la alteración tiene que ver con el modo en que el sujeto es perturbado por las emanaciones de otros, de un algo que vive o vivió en ellos. Ahora bien, para que exista dicha alteración, en el encuentro con el otro tiene que existir una suerte de relación con la vivencia, con una experiencia de contacto que está mediada por algún tipo de interés común. Así, podemos vivir con otro, estar en contacto diario, pero ello no quiere decir que exista una suerte de alteración-afectación, pues no hay algo que medie el encuentro, algo que los ponga en algún grado de intimidad, de espacio común. El otro solo es susceptible de ser afectado cuando entre los sujetos hay una suerte de vínculo que se expresa en la búsqueda común y que sugiere un traspasar de un sujeto en el otro.

En este sentido, por ejemplo, podemos decir que hay una afectación en los modos de ver en Erika, por parte de Olga Lucía, en tanto en las dos hay una búsqueda relacionada con la imagen y en el interés por lo humano, pero las formas de comprensión de Olga Lucia traspasan a Erika. Ahora bien, el ser afectado por el

otro no significa que se transmita el mismo ver, que permanezca igual, este adquiere múltiples formas por lo que es y ha sido el sujeto.

Las formas en que los otros, aquellos que tienen algún nivel de incidencia en la formación del sujeto, tienen vectores de afectación diversos, o lugares distintos desde los cuales se interpela las búsquedas de los otros. En ese sentido, como parte de sus procesos de formación, Erika reconoce en Oscar Arango alguien que le enseña una técnica fotográfica, pero a través de la cual también se constituye una forma de expresión y búsqueda. Es por esta razón que una técnica fotográfica, particularmente el sistema de zonas, el que en términos amplios refiere a una manera de comprender la luz, se convierte en un medio a través del cual se busca expresar aquello que se quiere contar. En este sentido, la técnica, la tecnología, no son un instrumento, un medio, ellas se proponen como una forma de comprensión. Sin embargo, los sistemas de significación tan solo tienen sentido en las maneras en que los individuos los configuran como parte de sus significaciones e intenciones.

De la mano de Óscar Arango aprendí el manejo del sistema de zonas, esto es la técnica literal de la fotografía, pero también es la parte emocional de la fotografía, que es entender cuál es el blanco más blanco y el negro negro más profundo al que uno puede llegar de acuerdo a cada rollo y de acuerdo a cada película, a cada papel. Entonces, digamos que hubo un disfrute de esa época alquímica. Yo amé el laboratorio, y bueno, aprender las zonas grises... que de blanco a blanco y de negro a negro debes pasar mínimo por 8 tonos de gris. Esto para hablar de revelar una foto en el papel y metafóricamente eso también te lleva a entender... ¿cierto?, y si ya lo vamos a unir con Relicarios... Relicarios es una obra en la que el ejercicio físico, pero también el conceptual de la obra, es iluminar el centro del relicario para que así mismo sea a partir de ese punto de luz máxima donde se puede encontrar la oscuridad máxima que es el espacio completo, porque finalmente Relicarios es una obra que oscurece el espacio... porque necesitas también de esa oscuridad para la luz, ¿no?, entonces es como trabajar en esas dos relaciones... (Diettes, comunicación personal, 5 de agosto del 2020)

Como es posible observar en el relato de Erika una técnica se convierte en el lugar en el que confluyen pero también se superponen concepciones y se edifican metáforas a través de las cuales se elabora una imagen. A través de ella, de la técnica, se expresa una suerte de concepción sobre las experiencias de vida, en este caso, particularmente, sobre el luto y la pérdida.

Desde esta perspectiva, la incidencia del otro en la configuración o interpelación de la subjetividad pasa por la alteración de una mirada que utiliza como vehículo, en algunos casos, una técnica que da posibilidades para la creación. En esta lógica, es posible comprender cómo una técnica, en este caso el sistema de zonas, es

apropiada por Erika y utilizada para pensar la pérdida, pérdida que es metaforizada, tiempo después, a través del ejercicio de luz y oscuridad que se evidencia en su obra Relicarios.

En el trayecto de vida de Erika, como en el de cualquier persona, el paso y la incidencia de los otros es múltiple. Pese a ello, aquellos que afectan, los que podemos nominar maestros, solo son instituidos por el sujeto afectado, por el nivel de agenciamiento reconocido por una subjetividad. Desde esta perspectiva, el maestro no se instituye por un título, sino por los grados de afectación, de atravesamiento y refracción que edifica en la singularidad de los individuos.

Sumado a ello, tendríamos que decir que las influencias de los sujetos en los otros son una especie de interpelaciones que se sobreponen y entretejen de forma abigarrada en el individuo, y que solo cobran algún nivel de cadencia en las expresiones y construcciones creativas de los sujetos. Esta compleja trama de afectaciones, a su vez, evidencia las diversas temporalidades que se entretejen en las experiencias y los modos en que ellas confluyen en los procesos de formación de los sujetos. Ejemplo de lo expuesto es lo que, en alguna medida, pero en diferentes niveles, deja Carlos Alberto Gonzáles.

Gonzáles, en el mundo del arte, es concebido como una suerte de mentor para muchos artistas colombianos. En alguna medida es él quien los descubre, quien les da una especie de visibilidad, en principio a través de lo que fue su Galería de Art Deco conocida como Arte 19, y les permite, según algunos artistas, concebirse como tales. De hecho, en un artículo de Andrés Arias en el periódico El Tiempo, la capacidad de Gonzáles para descubrir arte es descrita con las siguientes palabras:

Iba a todos los museos, no perdonaba exposiciones, era el primero en llegar los domingos a las pulgas, se metía donde nadie se atrevía a hacerlo y desarrolló lo que el profesor y crítico de arte Javier Gil, que lo conocería apenas unos años después, llama instinto salvaje y primario: una mirada muy entrenada desde muy joven para identificar cosas, un ojo con buen gusto que podía reconocer obras en seguida; una velocidad y una cualidad silvestre para saber qué era qué, y casi siempre acertaba. (2019)

La forma en que Gonzáles se acerca a los artistas, conoce sus obras, descubre su trabajo, se transforma, luego, en la estrategia a través de la cual colabora en su construcción desde lo que los mismos artistas le presentan:

Hernán de la Parra, reconocido hoy por sus performances, salía de ver una película en la sala del Museo de Arte Moderno una noche de 1991. Había estudiado actuación y danza pero no sabía a qué dedicarse. Pasó por la galería Arte 19 y algo llamó su atención: al otro lado del cristal había un hombre completamente quieto y vestido de novia. De la Parra entró.

Después se enteraría de que aquel hombre se llamaba Guillermo Marín y estaba haciendo un performance titulado precisamente La novia. Y es que ahora algo, alguien, se robaba todo su cuidado y lo hacía olvidarse de lo que lo motivó a entrar: Carlos Alberto González lo saludó, le dio la bienvenida y se quedó mirándolo. De la Parra, apenas de 23 años, estaba acostumbrado a que lo vieran. Se vestía con abrigos, chaquetas y chalecos a los que les cosía objetos y diferentes telas. Pero esta era una mirada distinta, sentía que lo veían como nunca lo habían visto. “Me sentí extrañamente observado. La extrañeza no era ni burla ni bullying ni era curiosidad, sino que era una fascinación impresionante. Por primera vez en mi vida me sentí comprendido. Como si dijera: aquí hay alguien que me entiende. Solo con esa mirada”.

González le elogió su vestimenta, hablaron dos o tres cosas más, y lo invitó a la siguiente exposición, que sería dentro de tres meses. Era precisamente la de Nadín Ospina.

De la Parra no lo sabía, pero en esa exposición comenzaría su carrera como artista: él, su cuerpo, como obra. Aprovechó aquellos tres meses para hacerse el más espectacular de los vestidos.

Llegó la noche de la inauguración de Ospina y, muerto del susto, ataviadísimo, De La Parra entró a la galería. Carlos Alberto lo recibió con estas palabras: “Las puertas del arte están abiertas para ti. Cada vez que vengas a mi galería, te quiero ver vestido así”.

“Me lo tomé en serio. Entendí que tenía que hacer eso siempre. En esa exposición me tomaban fotos y me invitaban a todas las muestras de todos los artistas. Pues bien, durante cinco años no falté a ninguna exposición. Iba con un camarógrafo y un fotógrafo que registraban todo, desde cómo me maquillaba y me vestía. Los artistas empezaron a avisarme con anticipación para que fuera vestido en concordancia con la obra e hiciera un performance durante la inauguración. Ese fue mi trabajo durante esos cinco años. Hasta que un día, Carlos Alberto me dijo: ‘Lo que haces es maravilloso, pero siento que sigues apoyándote en la obra de otro, y estoy escuchando que te dicen el destructor de obras y que hay artistas que sienten que les robas la atención en sus exposiciones. Necesito que empieces a hacer tus propias cosas’. De La Parra dejó atrás las intervenciones en las exposiciones y empezó, entonces, lo que asegura ha sido una dolorosa exploración en sí mismo. El último performance que presentó, hace cuatro años, fue su propio sepelio. (Arias, 2019)

De este modo, el encuentro con Carlos Alberto Gonzáles para numerosos artistas se convertía en una experiencia casi paternal que pasaba, en muchos casos, como lo apunta Arias, por prestarles dinero, buscarles una vivienda, pero también por mostrarles un camino, una forma de ser en tanto constructores de diferentes formas de ver. En efecto, por los brazos de este curador pasaron artistas como Mario Opazo, Nadín Ospina, Wilson Díaz, Juan Mejía, Leonel Galeano, Germán Arrubla, quienes apenas comenzaban sus carreras.

Sin embargo, la relación con Erika tiene características particulares, pues no solo fue su curador y representante. Entre Erika y Carlos se tejó una gran amistad en la que se aprendía y se transformaba desde los vínculos afectivos y las preguntas:

Él fue el que me construyó el camino –dice Erika, reconocida hoy por su trabajo fotográfico en torno a la memoria del conflicto-. La relación era paternal por mi edad y porque él me cuidaba en el mundo del arte. Empezamos a ir juntos a todos los cocteles y hasta hace poco entendí que no me gustan; me gustaban cuando íbamos los dos. Yo me ponía divina. Si había un hombre que apreciaba la belleza femenina, ese era Carlos Alberto. Teníamos una relación basada en la risa. Conmigo su interés nunca fue comercial: era como el asesor de tesis, entendiendo que mi trabajo fue una tesis de veinte años. Una cosa maravillosa que tiene, que tuvo, es que jamás se metió en la producción artística. No he conocido curador más respetuoso que él en ese sentido. Él funcionaba más como un psicoanalista: uno iba y hablaba, y él le devolvía tres preguntas con las que uno quedaba loco, rayado, el resto del mes. (Arias, 2019)

Los encuentros con los otros, la institución de una relación maestro-aprendiz, se constituye como un espacio o espacios en los que los procesos de formación se ven reconstituidos, pues en ellos los que han sido los individuos se ven transversalizados por una serie de saberes. Sin embargo, los saberes, las técnicas, no son aprendidos, sino experimentados, apropiados por los sujetos en sus búsquedas personales, incorporados en sus creaciones y al tiempo son el germen de nuevas preguntas. Ahora bien, el acercamiento a este tipo de saberes fotográficos y de la construcción de la mirada, en el caso de Erika, se ve traspasado por los vínculos afectivos construidos con aquellos que la han acompañado. Así, el saber-afectivo es en tanto posibilidad de la expresión de unos modos de sentir y de ver la vida y sus acontecimientos. Quizás por lo anterior, Erika es insistente al afirmar que su obra es el resultado de los vínculos afectivos que ha venido construyendo y que construye con aquellos que le han permitido ver el duelo.

El reconocimiento de las múltiples formas como Erika ha accedido a un tipo de saber sobre la fotografía y el modo en que ha construido su mirada nos posibilita pensar en la formación como parte de una construcción con el otro y con lo otro, pero también como una invasión de preguntas, la emergencia de cuestionamientos que se van hibridando, reconfigurando y haciéndose presentes en las construcciones de los individuos, los que, además, toman una forma especial dependiendo de un tiempo y de relaciones en las que los sujetos se encuentran inmersos. No hay una figura de la formación, ella da cuenta del proceso en que nos encontramos con el otro, proceso en el cual, además, nos hacemos y en el que se hibridan lo que hemos sido y nuestros horizontes de expectativas. En ese sentido, como lo plantearía Espinoza, somos la expresión de las dinámicas de las formas que se van construyendo con una variedad de encuentros. De este modo, la formación de la mirada es la hibridación, conexión, relación y vinculación de las imágenes que hemos construido, la transversalización de las imágenes de los otros y la imagen que se quiere construir.

En esta lógica, quizás podamos hablar de un proceso de formación como una suerte de estructura rizomática, pues el encuentro de Erika con diversos sujetos conlleva agenciamientos que afectan los procesos de

subjetivación y en los que se evidencian múltiples conexiones de elementos distantes, autónomos. Ahora bien, tales elementos de afectación, transversalización del sujeto se recomponen y reconstituyen de diversas formas provocando dinámicas cambiantes y fluidas que posibilitan siempre nuevos elementos creativos de conocimiento pero que también evidencian lo que se ha sido.

4.1.3 Las obras, los trabajos estéticos de Erika Diettes

Para este escrito, concebimos los trabajos estéticos como el resultado de las búsquedas por el decir y dar cuenta de diferentes significados que han venido construyendo los sujetos y en los que se hibridan tanto experiencias personales, condiciones del momento transversal presente, así como las cargas culturales, saberes, conocimientos adquiridos en diferentes espacios sociales, así como en el trayecto biográfico de los sujetos. No obstante, los trabajos estéticos son el síntoma de una búsqueda que se expresa en alguna clase de forma y materialidad que intentan modificar algún tipo de realidad, pese a ello, los elementos que inciden en la construcción estética no son estáticos y más bien, para el espectador, parecen no develarse de forma clara, mientras que del trabajo estético emanan líneas y marcos de interpretación que conducen a diferentes rutas para el público.

Del trabajo estético de Erika Diettes podemos decir, a riesgo de equivocarnos, que se desprende de una búsqueda y reflexión personal, sin embargo, en tal búsqueda del decir, de la reflexión, ella se va encontrando con las experiencias de otros que le ayudan a construir su búsqueda, pero a la vez estar y comprender a otros que han sufrido experiencias cercanas. En otras palabras, el verse a sí misma le ayuda a ver a los otros, pero también le permite construir formas de comunicar lo significado a otros.

Si bien los trabajos más conocidos de Erika son Silencios (2005), Río Abajo (2008), A punta de Sangre (2009), Sudarios (2011) y Relicarios (2011-2015), también existen algunos que no han tenido mayor difusión pero que son importantes por lo que pueden decir de su búsqueda. De hecho, la primera exposición de Erika fue realizada en el año 2011, en la Galería Carlos Alberto González. Esta se llamó Invisibles y “era una especie de recorrido etnográfico por el diario vivir de un grupo de artistas” (Cruz H. , 2016), lo que quizás nos diga de su especial interés por lo que son y viven los otros, lo que entreteje con su propia vida y le permite encontrar las significaciones que luego quieren cobrar vida en las imágenes que construye. En relación con invisibles, Erika enuncia:

Por ejemplo en mi serie de retratos a artistas, me acerco al tema de la cotidianidad, la cual está compuesta en parte por los sufrimientos de cada quien. Ahí lo que hice fue como un acercamiento etnográfico: yo llegaba a sus casas a las cinco de la mañana, a esperar a que se despertaran y desde

ahí empezaba a fotografiar hasta altas horas de la noche. Era como vivir en su ritmo de vida, no era necesariamente que alguno tuviera una historia de sufrimiento extraña, pero sí terminaban revelándose muchas cosas. Yo creo que la cámara propicia un poco ese tipo de acercamientos, como por ejemplo la madre con cáncer de uno de los artistas que coincidió con que mi madre tenía cáncer en ese momento, pero a esa conversación llegamos después de seis horas de estar fotografiando. Con unos fui a hacer mercado, con otro fui al banco, a cortarse el pelo y, pues, durante esos actos cotidianos terminábamos compartiendo cosas muy íntimas, compartiendo nuestros sufrimientos inseparables a nuestra condición humana. (Diettes, comunicación personal, 5 de agosto del 2020)

Como es posible evidenciar, los trabajos estéticos de Erika aluden a la experiencia particular del otro y a la búsqueda de una imagen que diga de ello, lo que a su vez sugiere la exploración del artista que se convierte en un proceso de comprensión, de expresión que también es un movimiento de sí. Por lo anterior, en este apartado se hace referencia a cada uno de los trabajos de Erika con la intención de mostrar la relación entre la experiencia del otro, su propia experiencia y sus trayectos culturales como parte de los procesos de formación de la mirada y el modo en que ello despliega y nos enseña un modo del ver.

i. Silencios

Silencios (2005) es una obra que hace parte del acercamiento al sufrimiento. En ella se retratan sobrevivientes del Holocausto Nazi en donde Erika se encuentra con la forma en que hace presencia el dolor en los testigos de los hechos traumáticos, con sus modos de vivir, expresar y llevar el pasado auestas; no obstante, es posible pensar que en las imágenes que ella retrata se encuentra el reflejo de los rostros del dolor que ella vivenció en sus seres cercanos por la muerte de José, su tío materno. De alguna forma ve el dolor de los suyos a través del dolor de los otros.

En esta obra se conjugan los testimonios de judíos que han sobrevivido al Holocausto Nazi. Las series están compuestas por una nota de la víctima, el retrato del sobreviviente y una fotografía de lo que se podría denominar vehículos de memoria; es decir, aquello que le permite al sobreviviente regresar a lo vivido. Este tipo de objetos van a permanecer en varios de sus trabajos como parte de la búsqueda de la imagen que nos conduce al pasado y se encuentra en el momento presente.

El trabajo que se llevó a cabo en esta producción dice del descubrimiento pero también del vivir con el otro los instantes del dolor. Ello es, quizás, lo que la conducirá, en otros trabajos, no solo a acompañar, sino a escuchar, intercambiar y producir obras que ayuden a los demás. Su búsqueda, entonces, tiene que ver con poder revelar el sufrimiento, la nostalgia, lo que solo se aprende estando con los otros, viviéndolos, acompañándolos.

Figura 8.
Silencios



Nota: Diettes, Erika (2005) Fotografía en Blanco y negro. <https://www.erikadiettes.com/silencios->

En relación con este trabajo, Erika expresa: “las tres imágenes entre la juventud y la vejez de un mismo personaje revelan también sus frustraciones, melancolías, el paso del tiempo y la pérdida de la inocencia” (Cruz H. , 2016).

La obra acerca a Erika a la experiencia del horror y le enseña que este no tiene límites y se encuentra más allá de lo imaginado. De hecho, como ella misma lo expresa, se va encontrando con que se puede llegar más profundo, o mejor, que el dolor y el horror pueden ser cada vez más hondos:

Creía que no podría haber nada absolutamente más espantoso que pudiera pasarle a un ser humano que lo que me contaban las personas de Silencios. Y luego te das cuenta de que no. Te das cuenta de que no... y sigues... y es como caminar hacia abajo. Hay un punto en el que te preguntas ¿cuál es el fondo? Y dices: ya, este es el fondo. Y no. Hay una capacidad de horror que es infinita, un sentido de la pérdida que he aprendido a entender como total y absoluta. Cada pérdida es total y absoluta. (Atehortúa, 2019)

Las palabras de Erika nos dejan ver que cada obra es el resultado de un proceso de formación en el que se comprende el acontecimiento humano, lo que se liga con la búsqueda de un modo de expresión, del querer decir. En este sentido, cada obra no es solo una experiencia, es un proceso en el que el sujeto se transforma y descubre lo otro.

La obra está conformada por treinta series de fotografías. Como lo plantea la presentación de la misma en la página web de Erika:

{...} en estas series se muestran imágenes tomadas durante los encuentros de la artista con sobrevivientes judíos a la Shoah, residentes en Colombia. Cada pieza está compuesta por tres

fotografías impresas en gran formato y ubicadas en trípticos. Estos, a su vez, están organizados en el mismo orden y se componen de una nota escrita a mano por el sobreviviente, un retrato en primerísimo plano del mismo y finalmente, un elemento que rememora su pasado a través de una fotografía de su juventud o de sus allegados, o el número asignado y tatuado en el antebrazo para el momento de registro como prisionero en Auschwitz. Silencios fue expuesta por primera vez en el Teatro Faenza en la ciudad de Bogotá. Allí asistieron todos los refugiados que formaron parte de la obra, junto con sus familiares, convirtiéndose en un espacio de gran trascendencia al que se sumó una carga emocional más que significativa. (Diettes E. , s.f.)

Las tríadas que componen cada una de las series de este trabajo se constituyen en una sola imagen que dicen del modo como las memorias cobran sinuosas y abigarradas formas. Dicho en otros términos, la primera imagen devela un escrito referido a lo vivido desde algún momento presente. La segunda imagen evidencia los rostros de los sobrevivientes y el modo en que el pasado se hace gesto, y la tercera imagen refiere objetos de memoria o las marcas en el cuerpo que dicen de lo que han sido los individuos en un tiempo pasado, pero que, en todo caso, sobrevive en el recuerdo. En esta perspectiva, las imágenes refieren el modo como los sujetos deambulan y viven por las formas del recuerdo, coexisten con lo vivido.

Figura 9.
Silencios



Nota: Diettes, Erika (2005) Fotografía en Blanco y negro. <https://www.erikadiettes.com/silencios->

Estas formas del recuerdo que se instalan en las imágenes nos acercan a la intimidad de los individuos, independiente de que, por ejemplo, las imágenes de las notas, los escritos, nos conduzcan a ver tan solo la enunciación de un nombre, o la figuración del silencio al no encontrarse en ellas palabras. Contrario a ello, el vacío de escritura, la ausencia de grafías expresa la presencia de la impotencia, el no encontrar formas de narrar o el no poder decir cuál es la apariencia de lo inenarrable. El vacío de palabra, en estas imágenes, también revela el diálogo que el sujeto está construyendo con el mundo, con su pasado, con los otros.

Desde este ángulo, el silencio que en algún momento escuchó Erika como respuesta a la construcción de la imagen, le enseñó a ver el silencio de lo vivido y por ende a buscar la imagen que pudiera decir de ese instante. En este sentido, la imagen, el ver, no se construye solo por lo que el artista imagina y crea, sino por lo que el contacto con el otro, el dueño de los recuerdos, le hace presenciar y por tanto visualizar, lo que es una manera del sentir y por tanto del comprender.

Ahora bien, en las series, las primeras fotografías de los trípticos no están construidas solo de aquellos silencios y ausencias, también se encuentran las imágenes de las grafías de las víctimas. Erika logra congelar mucho más que palabras o frases, inmoviliza las tonalidades con las que se evoca el recuerdo, las búsquedas, las fatigas, resultado de pretender encontrar las palabras que digan (en un idioma que tuvieron que aprender) aquello vivido. Acaso, ¿al ver las imágenes de las letras, no nos encontramos con las sinuosidades icónicas del pensamiento?, ¿los tejidos de las frases no declaran la gradación del desasosiego, la esperanza y la felicidad, o no es posible decir que las curvaturas de las letras, el camino que ellas recorren, nombran el semblante de la experiencia vivida? Así, las imágenes visibilizan frases, letras, pero en ellas se encuentra inmerso el grabado de lo subjetivo, del que dialoga consigo mismo, explorando recuerdos que se aventuran a exponerse en tanto imágenes. No vemos imágenes de letras, tenemos la apariencia del otro que nos enseña a mirarlo. Parafraseando a Didi-Huberman (2011), estamos ante imágenes que nos miran, nos señalan el lugar por donde transitan memorias, muchas veces agazapadas, pero que exponen los modos como son y sienten los sujetos.

Así, la mirada de Erika a la escritura de los otros, a sus frases, más allá de revelar un enunciado, busca develar las gradaciones del dolor.

La exhibición de tales tonalidades que, si bien son materializadas por Erika, son posibles por una apertura del otro y que habla de la intimidad, ella entendida como la capacidad que tienen los sujetos de poner en diálogo lo interior y lo exterior, y que no se encuentra en un lugar no visitable sino que, en este caso, se hacen públicas a través de la imagen (Català J. , 2012) (Català, 2012).

Esta apertura o encuentro con la intimidad se excava, aún más, a través de los retratos de los sobrevivientes de la Shoah, los que constituyen la imagen central de cada uno de los trípticos. El retrato de los sobrevivientes guarda y expone algo de la vida de los sujetos e invita a comprenderle y conocerle. La imagen, si bien nos lleva a imaginar y a preguntar, desvela el gesto que es parte de la piel del recuerdo y solo

toma cuerpo porque ese otro nos lo ha dejado sentir, ver, y luego es sostenido por la imagen fotográfica. Así, la imagen es emoción, sentimiento, que en su edificación es conocimiento.

El retrato obtenido por Erika permite observar la singularidad de cada uno de los sujetos en un momento del tiempo, en un instante del recuerdo, de la emoción, que aunque es pasado se hace presente para el espectador. Dicho encuentro con la emoción del otro nos habla de la necesidad de su reconocimiento, pero uno que supera la sola identidad para situarnos en la existencia del individuo, su mundo, su sentir. En palabras de Agamben, “esa persona, ese rostro exige su nombre, exige no ser olvidado” (Agamben, 2005, pág. 34), y agregaríamos, en su dolor, que es la manera en que nos invita a comprender un hecho social y desastroso, en este caso particular la Shoah.

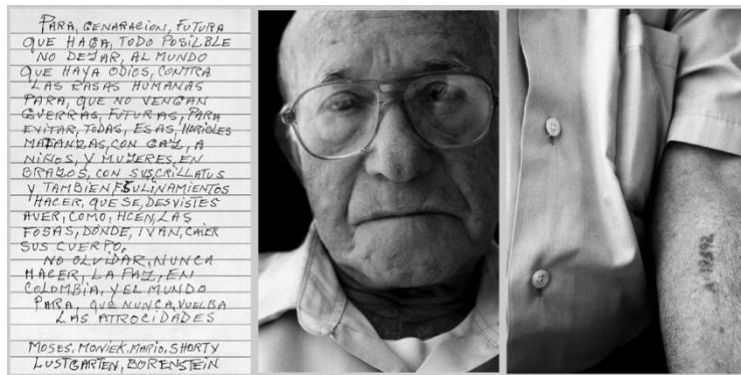
Dicha mirada es una construcción que observa la individualidad y que, en buena medida, dice de una perspectiva que conquistaría una época en la que la vuelta a la subjetividad tomaría importancia. Esto es, se trata del desplazamiento de una mirada del acontecimiento violento hacia la contemplación y el reconocimiento de quienes quedaban o quienes vivían con el dolor. En otras palabras, es un enfoque que se centra en la forma como el pasado violento se hace presente en los sujetos como modo de comprensión de lo acontecido. Así, mirar el gesto del otro es observar el trayecto violento de la humanidad. En el gesto se congela la experiencia y ella sirve para la interpelación del espectador, en tanto alteridad que también dice del sí mismo y puede ayudar a comprender el pasado desde un vértice particular.

Como lo hemos enunciado, en las dos primeras imágenes de los trípticos de la serie Silencios, se expresan los modos de recordar: la búsqueda del decir el hecho pasado y la forma en que los recuerdos se hacen sensación en la superficie de la piel. La tercera imagen de los trípticos hace referencia a dispositivos de memoria, entendidos estos últimos como objetos, marcas, huellas, impresiones que están provistas de significado y posibilitan la evocación del pasado. En esta perspectiva, ellos son más que objetos, son espacios que posibilitan la constitución de relaciones y por tanto vínculos con aquellos recuerdos alojados en la memoria, son vehículos que nos transportan al pasado desde el lugar presente. Sin embargo, la noción de vehículo de la memoria, desde la obra Silencios de Erika Diettes, es compleja, pues los objetos, las marcas que se presentan en las imágenes, no son algo que se encuentra en el camino para poder volver al pasado. Dichos dispositivos de memoria se encuentran anclados a los cuerpos, hacen parte de los objetos personales, están grabados en la piel, son del sujeto, acompañan la experiencia en el momento presente. Desde esta perspectiva no son solo puentes o vehículos, son la expresión del modo en que el pasado nos acompaña, la forma como aquello consumido tiene residencia en el ahora, es la encarnación corporal u objetual de la

memoria. Con este tipo de objetos, imágenes o marcas, no volvemos al pasado, se testimonia el vínculo existencial con lo pretérito, la relación que en tanto existencia tenemos con lo que fue, con el ha sido.

Figura 10.

Silencios



Nota: Diettes, Erika (2005) Fotografía en Blanco y negro. <https://www.erikadiettes.com/silencios->

Los objetos a través de los cuales se evoca el pasado contienen la evidencia de la existencia de los hechos y de los sujetos, “lo incorporan performativamente” (Jelin, 2002, pág. 37). En otras palabras, son una suerte de artefactos que contienen los semas de lo que fueron y vivieron los individuos, por ello se guardan, se contienen, para no perder de vista, pero también para tratar de comprender. En últimas, se trata de la forma como se graban de manera tangible los recuerdos y en los que está contenido el mundo de los sujetos. Son la exterioridad del ha sido de los individuos, lo que nos indica y nos traslada a la intimidad de la existencia de aquel que ha vivido un pasado tortuoso.

Pese a esto, la construcción de este tipo de imágenes se encuentra atravesada por técnicas fotográficas y estéticas diversas. Aun así, ellas devienen, sobre todo, de dejarse inundar por la existencia de aquel que se ha dejado fotografiar, quien ha revelado su existencia, pues en ella se desnudan las figuras y las sensaciones que lo atraviesan y son imposibles de ver desde la distancia. Las imágenes de la memoria son, entonces, solo inteligibles cuando entramos en el diálogo profundo con el otro. En ese sentido, en el descubrimiento del otro, el otro nos enseña a ver lo incognoscible.

Ahora bien, estas formas del recuerdo que devela Erika a través de Silencios se pueden considerar como imágenes políticas. Lo anterior si comprendemos estas como aquellas imágenes que nos desvían la mirada,

generan un acontecimiento, permiten ver aquello que usualmente no vemos, modificando las coordenadas de lo que la hegemonía de una época autoriza ver. Y esto es así, en tanto los trípticos nos invitan a tender puentes entre la vida subjetiva y las formas de ver el pasado. Así, por ejemplo, las imágenes nos conducen a descubrir un evento como la Shoah distanciado de los macro análisis, las razones históricas o la cronología de eventos, para situarnos en los signos que lo social marca en el cuerpo, en lo íntimo y en las maneras en que las disputas sociales bordan las entrañas. Este encauzamiento de la mirada señala un lugar para el espectador, pues le hace inteligibles otras relaciones, proximidades y distancias. Esto es, irrumpe una dialéctica, que no es pura sensiblería (Didi-Huberman G. , 2008), entre el yo y el otro que es visibilizado.

4.1.4 Río Abajo

No estoy seguro de que yo exista, en realidad. Soy todos los autores que he leído, toda la gente que he conocido, todas las mujeres que he amado. Todas las ciudades que he visitado, todos mis antepasados...

Jorge Luis Borges, Diario El País, 25 de septiembre de 1981

Imitamos ¡horror! al trompo y la pelota
En su danza y sus saltos; hasta en nuestros sueños
La Curiosidad nos atormenta y nos envuelve,
Como un Ángel cruel que fustigaré soles.

...Y después, y después. ¿Todavía, qué más?

El viaje. Charles Baudelaire

Río Abajo (2008), el trabajo de Erika Diettes, se construye a partir del viaje y de la memoria, pues es resultado del encuentro con madres y parientes de víctimas, quienes le narraban el sufrimiento padecido por la violencia. Con respecto a esta obra y otras de Erika, Iléana Diéguez (2016) enuncia:

Las obras producidas por Diettes han nacido de intensos procesos de indagación en sitios específicos, de relaciones con personas que han sufrido pérdidas humanas y sobre todo, han implicado un cuidadoso trabajo de recepción y archivo de cada uno de los objetos confiados: un delicado proceso de reconocimiento que permite la ubicación afectiva de las prendas que quedan bajo su resguardo hasta el momento del procesamiento artístico. Este trayecto es registrado fotográficamente, asentado en los cuadernos de campo que ha ido acumulando la artista como parte de las memorias de los viajes de trabajo. (p. 356)

La obra Río Abajo está constituida por fotografías de prendas y objetos que pertenecieron a personas desaparecidas y asesinadas. Estas fotografías están impresas en cristales, enmarcadas en madera que las sostienen desde el piso. A través de las fotografías de los objetos personales se hace evocación de la ausencia presente y la carga dolorosa del luto, pero también de la memoria.

Ahora bien, como es posible advertir, las fotografías de dichos objetos, el performance que se construye para el espectador, aquel que no tiene que ver con la obra o por lo menos que no es parte de ella, pareciera ser un punto de partida para el imaginar pero es el resultado del viaje, del periplo por la experiencia de los otros, lo que también evidencia la espesura del viajante, pues en alguna medida en el descubrimiento de los otros, Erika tendría que confrontarse con su propia experiencia traumática.

Figura 11.
Río abajo



Nota: Diettes, Erika (2008) Fotografía digital
Impresión sobre cristal. <https://www.erikadiettes.com/rio-abajo-ind>

El encuentro con los otros, con las víctimas de la macabra guerra que se vive en Colombia, el acontecimiento de poder ser oyente, testigo, del sentir de aquellos que han sido quebrados por la depravación, induce a Erika, como ocurriría, seguramente, con cualquier otro sujeto que se detuviera con arrojo y respeto ante la existencia del otro y quisiera construir una mirada sobre el propio ser que es, pero, también, construye una mirada sobre la humanidad. En este sentido, el viaje de Erika, el transitar por el país, es una travesía, una apertura al territorio y, a su vez, un encuentro con las subjetividades que exhiben el abismo que los desborda a cada segundo.

Sin embargo, el haber salido la obliga a regresar, lo que no significa el fin del viaje. El volver a la ciudad se convierte en un momento decisivo y ello implica otra exploración incierta, difícil; la construcción de la imagen de aquello experimentado. Quizás por lo anterior, Erika dice:

Quando hice la primera imagen de la chaqueta del mayor Guevara, asesinado en cautiverio, me di cuenta de cómo su madre, doña Emperatriz, había convertido esa prenda en el símbolo de su luto, de ese duelo suspendido por la falta del cuerpo, y de inmediato supe que no podía quedarme con un solo registro del dolor humano. (Gallón, 2010)

Este tipo de afirmaciones nos deja ver cómo el otro no solo comparte, sino afecta y hace ver, lo cual es la vuelta a la experiencia de sí, a la reflexividad, como parte del proceso de formación de la subjetividad que también es la formación de una mirada. Pero ello implica, como lo demuestra la elaboración de dicho trabajo, una creación enrevesada que busca la construcción de un acto comunicativo, afectivo, que ansía mostrar una realidad que no es fácilmente evidente, pero que desvela una experiencia sensible.

Para realizar las fotos, la artista emprendió un trato casi ritual con los objetos recibidos, que parecían pedir tiempo para hablar: “Me acuerdo de que cuando los traje a mi estudio, los primeros ocho días solamente bajaba y los miraba. No sabía por dónde empezar. Necesitaba encontrar el tiempo emocional, y un poco de permiso del mismo objeto para ser fotografiados. (Diéguez, 2016, pág. 358)

En este orden, el encuentro, el viaje, la indagación, pero también el pasado de Erika, su experimentación y conocimiento de lo estético y lo fotográfico, de autores y artistas, le posibilitan la construcción de Río Abajo, obra que despliega, como ella lo enuncia, una reflexión del modo como la guerra ha transformado a los ríos en los más grandes cementerios del país: “el agua como evocación de la muerte”.

Figura 12.
Río abajo



Nota: Diettes, Erika (2008) Fotografía digital
Impresión sobre cristal. <https://www.erikadiettes.com/rio-abajo-ind>

No obstante, Río Abajo convierte la memoria en el punto de partida porque acude a la rememoración de las víctimas, así como al intento de congelamiento de la experiencia de Erika, con aquellos que han sufrido la violencia. Pero esta experiencia es, a su vez, el emprendimiento de otro viaje en su construcción y su indagación sobre el dolor.

Río Abajo fue una obra en la que por primera vez los familiares de los desaparecidos me prestaban una prenda que yo después fotografiaba en el agua bajo unas condiciones específicas en mi estudio de Bogotá. Esta obra es la que me abre realmente las puertas a este recorrido que vengo haciendo en Relicarios y al trabajo directo con los dolientes del conflicto armado. Porque Río Abajo tiene como objetivo representar literalmente el concepto de que los ríos de Colombia son tumbas. (Cruz H. , 2016)

Se afirma, a su vez, que esta obra convierte la memoria en punto de partida en tanto el recorrido que propone tiene relación con un encuentro con las fronteras del otro, con la identidad de aquel desconocido y que es el resultado de lo que las personas cercanas guardan para recordar. Así, el espectador viaja por la multitud de evocaciones que se funden en los objetos personales, pero que inevitablemente hablan de la ausencia, lo que es a su vez un aprendizaje sobre el otro. De este modo, los objetos personales que han sido fotografiados y luego impresos en vidrio (lo que simularía el río), son la metáfora de lo que queda grabado en la memoria individual. El espectador no transita por lápidas, sino que deambula, viaja, por los recuerdos de los otros que fueron aquellos por los cuales transitó Erika.

Lo que es posible ver en Río Abajo, entonces, son los efectos en los sujetos del acontecimiento violento, lo cual también le posibilita al espectador, como acto de interpelación, percibir ciertos carices, quizás olvidados e invisibilizados, de la historia violenta desde una aproximación imaginativa. Las prendas, los objetos personales, son la forma como los individuos recuerdan, pues ellas contienen lo que los sujetos eran, encarnando su ausencia. Erika logra, así, un acto de edificación de lo perdido, la presencia de lo sufrido para pensar la violencia ya no desde el acto, sino desde lo humano. No es una representación la que estamos presenciando, es la evocación del sentir, alejada de rostros y primeros planos.

A su vez, este trabajo, que evidencia un desplazamiento en la forma de trabajar de Erika, en tanto se traslada del retrato de los sujetos a la semblanza de la ausencia, tiene un espectador que también es autor. A través del trabajo estético, las comunidades que donaron sus objetos personales y de recuerdo han desplegado una serie de prácticas y rituales que les ayudan a compartir y quizás a menguar el dolor. En este orden, las imágenes no solo sirven como un lugar de presentación de la ausencia, sino de espacios desde los cuales se constituyen modos de estar y de resistir el mundo violento.

Lo que pasó en el oriente antioqueño: yo estaba buscando ropa de víctimas, fui a encuentros con víctimas, me encontré con muchas mamás. Fueron varios viajes por diferentes municipios y pues no simplemente me estaban dando una camisa y un pantalón, sino que me estaban dando los únicos recuerdos de sus hijos; incluso, esa camisa era su hijo. En el primer viaje sólo me dieron una camisa y un pantalón y la señora que me los entregó me dijo: lléveselos, yo ya estoy muy vieja, ya no le hace. Como diciéndome que si ya no volvía a su pueblo no importaba. En el segundo viaje ya había señoras esperándome con el taleguito de ropa, ya lo tenían listo. Era un ejercicio muy ritual. También me empezaron a escribir cartas. De San Francisco, Antioquia, por ejemplo se organizaron y me mandaron una caja con ropa a mi estudio... A partir de ahí empezaron a entregarme una cantidad de objetos para esa muestra. Empezaron a llegar fotografías.

... Hay un punto en el que usted se vuelve el obrero del trabajo, porque el proyecto cogió camino propio. Lo que entendí es que mi trabajo no era realmente de fotografía sino de memoria. Para ellos este asunto era un homenaje que estaban construyendo a través de mí para sus desaparecidos. Pasé a ser ese catalizador.

...Organizamos la muestra en Granada y la Unión dentro de un evento que se llama La jornada de la luz. Es una marcha que pide por la paz... Y hay una cosa muy bonita de esta marcha y es que la gente marcha por los mismos caminos por donde los actores armados han violentado su región. La gente sale a marchar por esas mismas entradas con velas y pancartas pidiendo por la paz. También hacen paradas donde fueron las últimas masacres, hacen una oración y el punto para terminar la marcha era la exposición RIO ABAJO. (Diettes, comunicación personal, 5 de agosto del 2020)

Figura 13.

Rio abajo



Nota: Diettes, Erika (2008) Fotografía digital
Impresión sobre cristal. <https://www.erikadiettes.com/rio-abajo-ind>

En esta perspectiva, las imágenes que construye Erika son resignificadas y reconstruidas por quienes les han dado un algo para ver y comprender, lo que puede insinuar una reconstrucción de la misma imagen. No obstante, no solo las comunidades han hecho que la mirada de Erika se transforme. La artista también nos alerta de cómo las imágenes devenidas de medios de comunicación le han sugerido o interpelado sobre las formas del visualizar y de referirse a la memoria y al dolor:

Rio Abajo"... Es un proyecto que surgió a partir de varias noticias publicadas en los periódicos y en los noticieros nacionales, donde se explicaba la forma como los paramilitares y la guerrilla después de torturar a la gente, la desaparecen mutilándolas y botando sus cuerpos en el río. De ahí que se utilice la metáfora de que los ríos de Colombia son el cementerio más grande del mundo. (Diettes, comunicación personal, 5 de agosto del 2020)

Según esta mirada, trabajos como Río Abajo, que urden, en sus imágenes, un fenómeno social como el hecho de que los ríos de Colombia se han convertido en cementerios y en donde el dolor individual, el recuerdo, es el efecto de lo otro que se instala en los individuos, que se trenza, cuando está presente la necesidad de comprensión, de indagación y de búsqueda de una forma del decir. Así, la formación de la mirada y la construcción de la imagen pasan por el influjo de múltiples experiencias que se encuentran mediadas por algún tipo de aprehensión de la experiencia humana. En este sentido, no se aprende, no se

forma por tan solo la experiencia. La formación de la subjetividad y de la mirada se construyen cuando la experiencia se transforma en una búsqueda que invita a algún tipo de sacrificio de sí.

4.1.5 Sudarios

Yo he vuelto a parirte, con el mismo dolor, para que vivas un poco más, para que no desaparezcas de la memoria. Y lo he hecho con palabras, porque ellas, que son móviles, que hablan siempre de manera distinta, no petrifican, no hacen las veces de tumba. Son la poca sangre que puedo darte, que puedo darme

Piedad Bonnet

Estas palabras de Piedad Bonet (2013), de su obra *Lo que no tiene nombre*, dicen de la forma como los sujetos buscan un lenguaje que dé cuenta del dolor de la pérdida y lo sentido con la ausencia, la que es a su vez un reclamo porque lo perdido no se olvide, no desaparezca del mundo social. Al mismo tiempo, estas frases dan cuenta de la lucha de los sujetos con su propia realidad, y por no desaparecer, con aquello que se ha perdido. Así, hablamos de un doble lugar del sujeto, el reclamo al mundo social y la lucha consigo mismo para no desvanecer por la pérdida de una parte de sí.

El sentimiento que encarnan las palabras de Piedad Bonnet es, a su vez, el significado de la ausencia que está ligada con la subjetivación. En otras palabras, los individuos entienden la ausencia de los otros como el abandono o el extravío de una parte de su existencia. El trámite que se hace con ello es parte del duelo. La aceptación de la muerte del otro y que ese es su lugar se puede comprender como la finalización del duelo (Allouch, 2011). Pero ¿qué pasa con aquellos cuyos seres entrañables no se saben muertos pero tampoco están presentes?, no se sabe de ese lugar del otro que es parte de la existencia. El no saber lleva, en algún momento, a los dolientes a emprender una búsqueda (de distintas formas) tratando de encontrar al otro, lo que es también la búsqueda de sí, de los vínculos contruidos, de las formas en que se es, pues somos en las relaciones (cuando no existen relaciones, no existe dolor). Por tanto, la búsqueda es un intento por un ordenamiento de lo social y de la propia existencia. Por ello no encontrar al otro, a los entrañables, se puede asemejar a la imposibilidad de terminar la narrativa de la propia existencia, a la incompreensión del mundo y la configuración del sin sentido.

Los anteriores párrafos pueden explicar, desde una perspectiva particular, qué es la pérdida y los procesos que ella implica, sin embargo, no dan cuenta de lo significado, de lo sentido por los deudos, pues dicho sentimiento entra en lo que podemos llamar lo inenarrable y vive en la subjetividad, hace parte de la existencia en un momento específico del tiempo. En ese sentido ¿cómo dar cuenta de ello, de lo insondable

de la pérdida, de la ausencia?, ¿cómo transmitir la experiencia de otros a otros?, ¿cómo hacer sentir en pro de desarticular la tranquilidad y la pasividad frente al dolor de los demás?, parafraseando a Sontag. ¿De qué formas dar cuenta de ese instante preciso de la experiencia humana y que da cuenta, en el caso de los trabajos de Erika, del dolor infringido por la violencia con el objetivo de despertar-nos del letargo ante lo que nos ha sucedido como personas, como humanidad y como país?

Figura 14.
Sudarios



Nota: Diettes, Erika (2011) Fotografía digital en blanco y negro. Impresión sobre seda.
<https://www.erikadiettes.com/sudarios-ind>

Después de los sucesos de la segunda guerra mundial y de la aparición de trabajos cinematográficos tales como *La lista de Schindler* (Steven Spielberg) o el documental *Shoah* (Claude Lanzman) y otros trabajos estéticos, la pregunta por la representación del dolor, o de los acontecimientos siniestros, abrió discusiones sobre la posibilidad de significar el pasado. De un lado, se encuentra la postura según la cual la forma de enunciar el pasado está en la obligación moral de transmitir la historia únicamente por medio de la crónica literal, auténtica y veraz (Conejo, 2016). De otro lado, otras posturas alertan sobre la imposibilidad de decirlo todo, de hablar de la integralidad de lo sentido de los hechos traumáticos. Tales perspectivas plantean el escollo de representar y de comprender los hechos traumáticos. Una filósofa como Hannah Arendt manifiesta que hechos como el Holocausto derribaron todos los instrumentos que teníamos para comprender lo social debido a su inconmensurabilidad. Transversal a esta afirmación, el filósofo francés Jean Luc Nancy (2005), afirma que acontecimientos como los campos de exterminio aplastaron cualquier posibilidad de representación. Pese a ello, este autor también nos abre la puerta para comprender que el arte y sus ejercicios

no pretenden construir un simulacro o el remplazo de una situación inicial, mejor, hacen presente “una realidad inteligible por mediación formal de una realidad sensible” (Nancy, 2005, pág. 30). Y esto es quizás lo que encontramos en Silencios, de Erika Diettes: la exposición de la sensación de la pérdida en la exterioridad de los rostros y que solo es presentida en la intimidad. Es así como Sudarios no es una representación de los acontecimientos violentos, es la imagen sensible del dolor bajo la carga simbólica de las madres, lo que es la aparición de un pórtico para la aprehensión de la catástrofe, la comprensión, y no la explicación, de la vivencia de la pérdida.

En Sudarios, la artista vuelve a los retratos, pero quizás de una manera distinta. Sudarios muestra los rostros y expresiones de mujeres víctimas del conflicto armado en Antioquia, mientras ellas narran sus vivencias. Mujeres que fueron víctimas de vejámenes casi imposibles de imaginar. En relación a esta obra, Virginia de la Cruz escribe:

Sudarios nos muestra la imagen atrapada, relatando su propio trauma, testigo de una realidad velada y silenciosa, sin palabras. Los rostros de las mujeres están contando su testimonio doloroso, y es ahí el momento en el que Erika Diettes toma la fotografía, instante en el que se produce el clímax de la acción y la catarsis a través de la narración, encapsulando esa emoción y todo lo que ella contiene. Esa memoria castigadora permite así liberarse y autoriza, por vez primera, el duelo. (2015)

Las fotografías son impresas en gran formato sobre telas que en una de sus primeras exposiciones colgó en el Museo Iglesia Santa Clara en Bogotá. El nombre Sudarios tiene relación con las telas que cubren los rostros de los muertos. En las fotografías es posible advertir los gestos que exteriorizan la magnitud del sufrimiento y la presencia de la memoria de los hechos en el cuerpo. En algún sentido, estas imágenes posibilitan hablar de la presentación del dolor, de lo inenarrable, sin que se pretenda una metaforización o representación, y al tiempo dice de la forma en que el sufrimiento continúa más allá de la muerte en aquellos cercanos a las víctimas directas.

Las huellas imborrables de sus rostros perdurarán como cicatrices, delatándolos en esa melancolía que les queda grabada. Sobrevivir es cargar con un peso de por vida, una tortura cada día; tal vez sean bienaventurados los que se van sin guardar esos recuerdos. (Diettes, 2019, p8)

Ahora bien, en este trabajo existe un aura mística religiosa que ha rodeado siempre, en todas las culturas, la relación con la muerte. Pese a todo, la inmensidad de la impresión fotográfica realizada en tela, la construcción escénica dada por la exposición en espacios sacros, el movimiento que permite el material de las fotografías pero sobre todo la cercanía con los rostros y su desnudez, constituyen un acercamiento difícil de encontrar en la vida cotidiana. En este sentido, todo el escenario del trabajo estético tiene relación con la

constitución de la nitidez del sentir que se nutre de una multiplicidad de mensajes con carga dramática del escenario, en tanto estos posibilitan la embriaguez del espectador con diversos semas que hibridan ritmos y movimientos emocionales.

Sin embargo, son los rostros los que centran la mirada. Las mujeres en primer plano, sacadas de cualquier espacio de temporalidad particular (pues los fondos de las fotografías son casi traslúcidos y neutros) y sus rostros casi desnudos, confinan a las mujeres a sí mismas, lo que posibilita un viaje por el territorio del gesto, por el descubrimiento de lo inefable, por una expedición por el desnudamiento que revela al otro.

Figura 15.
Sudarios



Nota: Diettes, Erika (2011) Fotografía digital en blanco y negro. Impresión sobre seda.
<https://www.erikadiettes.com/sudarios-ind>

La forma en que se consigue este tipo de fotografías tiene relación con el tipo de acercamiento conseguido con las víctimas en el trabajo Río Abajo y que de nuevo se repetirá en Relicarios. Esto es, un trabajo de campo, un acercamiento a la comunidad, a la vida de los sujetos y a las formas de vivir el conflicto armado desde la conversación, que en la fotografía se construye a partir de la percepción y detención de la emoción. En últimas, se trata de una aproximación a la verdadera vida, como diría Levinas, que está ausente. Es un acercamiento al rostro que no es el de sí mismo, sino el de la suspensión de la ausencia.

ii. *A punta de sangre*

Si en Sudarios tenemos una captura del tiempo, de la memoria, y en la fotografía una suspensión del dolor, quizás, en el trabajo *A Punta de sangre* (2009), tenemos un ejercicio de simbolización de lo que significa la guerra en Colombia, pero a la vez, la metáfora de un tránsito en las comprensiones y construcciones estéticas de Erika. *A Punta de sangre* está compuesta por tres fotografías, de nuevo, en gran formato. Dicha característica, presente en casi todos los trabajos de Erika, tiene que ver, posiblemente, con una exposición y ampliación del detalle del dolor, con la inmensidad del mismo y con la posibilidad de que el espectador no se pueda sustraer al gesto, al detalle, que en la vida cotidiana es minúsculo e instantáneo.

En la misma página web de Erika, la obra está descrita de la siguiente forma:

En numerosos sitios de Colombia, las desapariciones forzadas desembocan en los ríos, símbolos de vida y de la riqueza de nuestra patria. Los cadáveres flotan de vez en cuando en las orillas y la gente acude ante el asedio de los chulos, convirtiéndose éstos en aliados al momento de indicar cuando una persona ha aparecido, infortunadamente muerta. En la composición, conformada por tres imágenes del mismo tamaño aparece el rostro desconsolado de una mujer que está narrando su experiencia con la desaparición de un ser querido y su contraparte, el inexpresivo chulo, que confluyen sus expectantes miradas en el agua del río, donde movidos por distintos motivos tienen un desafortunado encuentro en busca de un mismo propósito. Bañadas las imágenes en una oscura aura de luto, nos convierten en espectadores obligados de un acontecimiento en el cual tres rostros intentan sacarnos momentáneamente de nuestra indiferencia. (Diettes E. , *A Punta de Sangre*, 2009)

Como es posible advertir, las imágenes de este trabajo mucho más que dirigir a un sujeto en particular, ponen en evidencia, hacen visible, una situación, intentando construir una suerte de forma de universalización del acontecimiento a través de símbolos comúnmente conocidos. Se trata, en este sentido, de la expresión de una premisa que cruza, en general, todas las preocupaciones y búsquedas de Erika: la comprensión del dolor y la condición de guerra en la que vive el país. Para ello, entonces, utiliza elementos de sus anteriores trabajos, aunque el buitre, como símbolo, adquiere una connotación especial:

Me di cuenta de que los buitres están por todos lados y para muchas de las personas de las zonas en las que trabajé, son más que animales carroñeros y el símbolo o bandera de la muerte", anota Diettes sobre cómo estas aves se han convertido en señales de esperanza que sobrevuelan la realidad de la gente. (Erika Diettes, *retratista de muerte y esperanza*, 2011)

Esta construcción, *A punta de sangre*, se puede comprender como una especie de metáfora que va dirigida a comunidades amplias e intenta llamar la atención al dolor que traspasa el país a través de la posibilidad de entrelazar diferentes elementos que permiten la edificación de un tipo de comprensión sobre el modo como

la violencia se instala en la vida de los sujetos, en su ser y en la naturaleza que lo rodea. Lo anterior si advertimos, con Ricoeur (1980), que la metáfora, por una parte, en su función poética, no tiene como pretensión verificar o argumentar nada, únicamente expresar, edificar algún tipo de significación de las acciones de los sujetos y su estar en él. Es desde allí que podemos plantear que, el trabajo, desde el título, propone una concepción sobre la forma como se vivencia la violencia en los sujetos y que incluso la naturaleza es parte de ella. En este orden, la obra re-describe la realidad. Y, por otra parte, en tanto metáfora, la obra se vale de una serie de elementos que captan otro orden del mundo y su significación. En este sentido, constituye una serie de relaciones diversas entre diferentes objetos e imágenes que dinamizan en sí mismos los semas de cada uno de los elementos con lo que se les ha construido un vínculo. Esta dinamización de las significaciones y sus interrelaciones se puede evidenciar en un texto descriptivo de la obra construido por Cristian Padilla que se encuentra en la Página de Erika Diettes:

El rostro desconsolado de una mujer y su contraparte, el inexpresivo chulo, confluyen sus expectantes miradas en el agua del río, donde movidos por distintos motivos tienen un desafortunado encuentro en busca de un mismo propósito. Bañadas las imágenes en una oscura aura de luto, nos convierten en su magnitud en espectadores obligados de un acontecimiento en el cual tres rostros intentan sacarnos momentáneamente de nuestra indiferencia. (Padilla, s.f.)

Figura 16.
A punta de sangre



Nota: Diettes, Erika (2009) Fotografía digital. Impresión sobre metal. <https://www.erikadiettes.com/apunta>

Esta vinculación de relaciones entre diferentes objetos que dicen de una concepción sobre una serie de acontecimientos, también nos habla de un tránsito en los procesos de formación del ver y el expresar en Erika y, por supuesto, en su trabajo. Si se quiere, esta obra, que nos expresa una suerte de concepción y definición de un suceso, habla también de la penetración en ciertos aspectos de la realidad que se habían indagado a través de sus trabajos *Silencios* y *Río Abajo*. La primera obra como un descubrimiento, como lo hemos dicho, de las formas como los sujetos transitan por los vericuetos de la memoria. En *Río abajo* tenemos el viaje por los recuerdos, las memorias del dolor de los otros, lo que permitiría, según nuestra percepción y algunas conversaciones con Erika, construir ese modo de comprensión de los sucesos sociales, los que posibilitarían que se buscara, como se evidencia en *Sudarios* y en *Relicarios*, el intento de congelamiento de las formas como vivimos el dolor, de decir aquello que no es posible enunciar.

Estos tránsitos son la expresión de las búsquedas, el efecto de los influjos de las relaciones que se han construido y en las cuales se han inmiscuido los sujetos, dándole forma a las subjetividades. Precisamente, un tránsito en los procesos de formación que nos dice de cómo el pasado está siendo en el presente, pero que al tiempo se está dejando, no para ser olvidado, sino para transformarlo en la próxima búsqueda y construcción de una forma de ver. Ello no quiere decir que el tránsito no produzca, o se olvide, él es la evidencia del movimiento de las formas de la subjetividad, de sus quiebres sinuosos, de las relaciones. No obstante, el tránsito en los procesos de formación de la subjetividad también evidencia los vacíos. Para utilizar una metáfora, podríamos decir que el tránsito tiene que ver con el cruzar a través de un puente las profundidades sobre las que se ha caminado, quizás que se han superado, pero que al mirar atrás siguen presentes, aunque se crea que no se volverán a cruzar. El haber pasado, también es parte de la formación de la mirada.

4.1.6 *Relicarios*

Uno de sus últimos trabajos se denomina *Relicarios*. Nombre que tiene plena relación con el trabajo dispuesto por Erika, pues se trata de ese lugar donde se guardan los elementos más preciados. Aquí ese elemento es la memoria, el recuerdo, el dolor, la ausencia. Quizás por ello, por lopreciado de los objetos, Erika logra construir una suerte de elemento que combina el congelamiento, lo translúcido, aquello que se ve pero es a veces poco palpable y no se encuentra en otro lugar sino en la memoria y en el dolor sentido. De alguna manera, se trata de volver en algo concreto aquello que se siente y se guarda en la memoria y a la vez no se encuentra en ningún otro lugar. En razón a ello, la utilización de un material que se denomina tripolímero de caucho, se convierte en un dispositivo para salvaguardar-presentar aquellos elementos que

guardan las personas como símbolo de la ausencia, pero también del recuerdo, un material que deja ver, pero a su vez hace borrosos los objetos, quizás como lo es la memoria.

¿De qué se trata Relicarios, el proyecto seleccionado?

Es una obra a la que he dedicado los últimos cuatro años, que contiene elementos de mis trabajos anteriores, pero esta vez me voy acercando a una expresión que va más allá de lo fotográfico, para llegar a un objeto escultórico. En la obra utilizo prendas u objetos donados por familiares de personas desaparecidas o asesinadas, que estoy encapsulando en un material que se llama tripolímero de caucho, que es más suave que la resina y más dura que un gel. Cada obra mide 30 por 30 centímetros y doce centímetros de espesor.

...Mi inspiración para este trabajo es el ámbar, pienso en estos residuos de la naturaleza que quedan fosilizados, atrapados en capas y capas de esta resina y que toma muchos años para formarse. Mi intención es que la obra vaya a ras de piso, para generar en el espectador la impresión de estar caminando en un cementerio y que a partir de la luz que emiten los relicarios, sean guiados en su recorrido. Es como si a partir del testimonio de estas víctimas podamos iluminar la luz de la historia. Ha sido un proceso de cuatro años en el que he recibido testimonios de distintas regiones del país, que me cuentan las historias de sus seres queridos, a través del objeto que donan al proyecto. (Moncada, 2015)

Figura 17.
Relicarios



Nota: Diettes, Erika (2011-2015) Técnica Mixta (Tripolímero de caucho)

<https://www.erikadiettes.com/relicarios-ind>

La obra nos deja ver diferentes tipos de objetos personales que van desde prendas, peinillas, hasta cepillos de dientes, fotografías y otros elementos de uso cotidiano de las personas, pero que de alguna manera nos dicen de los sujetos, de lo que eran, de sus historias y de sus relaciones con el mundo, que es finalmente lo que nos dicen de la vida, de la existencia y que, precisamente, son guardados por los parientes cercanos para hablar de la presencia de lo ausente.

...una cosa no es nunca meramente un objeto, sino un fósil en el que una constelación de fuerzas se ha petrificado. Las cosas no son nunca simples trastos inanimados, insignificantes inertes, sino que consisten en tensiones, fuerzas, poderes ocultos, todo ello en permanente intercambio. Aunque parezca una opinión que se acerca al pensamiento mágico, de acuerdo con la cual las cosas están investidas de poderes sobrenaturales, también se trata de una asunción materialista. Porque también el materialismo entiende la mercancía no como un mero objeto, sino como una condensación de fuerzas sociales. (Steyerl, 2014, págs. 58-59)

Un elemento particular de este trabajo tiene relación con la experiencia de vida de Erika. Si bien ella vivió de cerca los efectos del conflicto armado y su familia había padecido el dolor de la pérdida y habían realizado diferentes ejercicios de memoria, solo hasta este trabajo inserta un elemento que lleva prendado el recuerdo de su tío: A pocos días de la conclusión del proyecto, una tarde Erika Diettes visitó a su madre y ella le preguntó: “¿Vas a dedicar un relicario a tu tío?”. Y así lo hizo.

Figura 18.
Relicarios



Nota: Diettes, Erika (2011-2015) Técnica Mixta (Tripolímero de caucho)

<https://www.erikadiettes.com/relicarios-ind>

Las obras que ha realizado Erika son el resultado de una constante búsqueda, de una construcción de saber y de formación de una mirada y una imagen de la condición de lo humano, del contarse a sí mismo, así como

de la vivencia de los otros acerca del dolor, el duelo y la memoria, pero esta es nuestra lectura. Su trabajo, en ese sentido, es el producto, también, de preguntas en torno a cómo se enfrenta el dolor, como sufrimos la violencia y la forma de materializar lo sentido, el duelo y la ausencia. En otras palabras, el trabajo de Erika Diettes ronda la pregunta por la representabilidad de lo irrepresentable. Quizás por lo anterior, por esa indagación por lo humano, Erika pasa de la construcción del retrato a los objetos:

Como esencia, como fotógrafa y como artista soy retratista. Incluso Río Abajo son retratos de desaparecidos. Vuelvo a lo mismo, mi inquietud es el ser humano y desde ahí es donde me atrevo a decir que todo lo que hago son retratos. En Río Abajo hay un desplazamiento hacia los objetos porque el objeto está ligado a la persona: de la forma en la que veo los objetos, de la forma en la que vivo los objetos son como prótesis del ser humano. Necesitan de un humano que los ponga a funcionar; necesitan de un humano que les dé significado; necesitan de un humano que vuelque en ellos cierto grado de emocionalidad y eso se hace efectivo es en el duelo: únicamente en el duelo es en donde los objetos que antes no significaban nada, empiezan a significar, y se da en el momento de la pérdida de un ser querido, se da justamente en ese momento, no se da antes. Ahí es donde empieza a haber una proyección emocional, de memoria. Volvemos un poco a la memoria, pues tiende a ser contenida en un objeto y en un espacio; la memoria sola no existe, es en estos procesos en donde la memoria se vuelve objeto. Por eso Río Abajo sigue siendo un trabajo de retrato. (comunicación personal, 5 de agosto del 2020)

4.1.7 Los espacios de las obras, los lugares del estar y las formas del transitar

Lo que finalmente se necesita es un espacio para llorar
Erika Diettes

La circulación de la obra de Erika por diversos territorios dice, por un lado, del modo como el trabajo estético se constituye en un lenguaje que interpela múltiples voces, saberes y sentimientos, lo que evidencia la potencia de significación que sobre lo humano carga el mismo trabajo, pero por otro, también de la forma como los otros, incluidas instituciones de distinto carácter, coadyuvan a constituir la misma obra y el modo en que se posibilita su movimiento y significación. Así, por ejemplo, los museos por los cuales ha transitado el trabajo, si bien son lugares de visibilidad cultural, también se convierten en vitrinas para la conexión con

otros flujos y rutas de exhibición y comercialización de las obras, lo que incide en la naturaleza y construcción del trabajo. En el caso de los lugares sacros, como las iglesias, enuncian la constitución de un escenario simbólico en el que quizás se da mayor importancia a la concepción que se tiene de la obra y la forma como se quiere llegar al público. Los lugares menos formales, como los espacios comunitarios, en los que en la mayoría de los casos las obras tienen otro formato, hablan de una conexión personal, de retribución y de construcción de la obra en otro nivel de significación relacionada con las prácticas de resignificación y apropiación de las construcciones artísticas por comunidades específicas. En este sentido, la circulación de las obras tiene que ver con el modo y posicionamiento de los sujetos en el mundo social, pero también con la forma como se concibe al espectador, la manera en que se forja la obra para el mundo social, para una condición histórica particular y para la construcción cultural.

El trabajo estético de Erika Dietes puede ser concebido, como lo hemos planteado en anteriores párrafos, como el resultado de un proceso reflexivo que deviene de la propia experiencia de la artista con la violencia, el duelo. Pero, a su vez, con el encuentro con los otros, aquellos que han sido víctimas de la violencia, al tiempo que con los modos en que sus maestros o aquellos que la han incidido, ven y ordenan el mundo social. Lo anterior es de vital importancia si se quiere comprender las rutas por las que han transitado sus trabajos y que en diferentes niveles han afectado la forma como han sido concebidas las obras y la manera como ella misma, Erika, se concibe como artista.

El trabajo de Erika desde su apuesta escénica diseña una suerte de resistencia a los modos en que en Colombia se ha visto la violencia y las víctimas, así como la obra de arte en sí misma. En su obra hay una mirada subjetiva, lo que implica ya no la persecución del rastro de las razones políticas y económicas de la violencia, sino el modo en que los sujetos viven, experimentan y enfrentan el fenómeno. Es esta posición y concepción de la obra que a su vez crítica y tensiona un ordenamiento y concepción de lo social y lo político, así como la forma en que esta conduce algunas regiones del mundo del arte. Es decir, la carga subjetiva de la obra, la personalización de la mirada es la que constituye su posicionamiento y la selección de los lugares por los que la obra transita. El que en la obra se disponga mucho más que un objeto para la apreciación y el disfrute como un espacio para los sujetos, como lugares para la develación y construcción del duelo, sugiere una ruptura con un modelo de arte que se sostiene en la sola presencia de ella y su apreciación.

Lo anterior si observamos como las imágenes construidas, casi que en la totalidad de su obra, pretenden acercar al espectador a la forma en que los otros sufren la violencia, la manera como en Sudarios se reconocen rituales pertenecientes a la vida cotidiana, o como en Río abajo o en Relicarios, se construyen

experiencias estéticas en las que el ver a los otros implica reflexionar sobre sí mismo y sobre el fenómeno de la violencia en el mundo social. Ahora bien, esta mirada no se encuentra lejana de una discursividad de época que se instaló desde las ciencias sociales, como ya lo hemos reiterado, después de la segunda guerra mundial, en la que existe una vuelta a la mirada a la subjetividad, a la experiencia.

Sumado a lo expresado, en el trabajo de Erika se funde una mirada teórica, intelectual, acerca de la concepción del duelo, de la forma de experiencia de este fenómeno, al tiempo que una reflexión académica sobre la imagen, la que hemos visto expuesta en su trabajo de tesis de Maestría en Antropología con Noticia al Aire. En este sentido, su trabajo estético hibrida una mirada teórica con un eclecticismo en la implementación de diversas técnicas en pro de la edificación de una mirada subjetiva. No se trata, entonces, de la construcción de figuras estéticas vinculadas tan solo a la inspiración o la catarsis, sino que existe una profunda reflexión sobre los modos del hacer la imagen y el hacer ver. En mucho, el trabajo de Erika es el resultado de un trabajo de indagación y comprensión que tiene un alto tinte de análisis antropológico.

Así mismo, la intencionalidad del trabajo, como lo ha descrito Erika, tiene como referente el otro, el sufrimiento y la posibilidad de que su obra se convierta en un espacio digno para la memoria y el duelo de los sujetos víctimas, pero, al mismo tiempo, en la enunciación de una memoria para la comprensión de los hechos de la violencia política. En este sentido, la exposición de su obra en diversos espacios busca que tal intención se vea materializada. Por ello, en muchas ocasiones, los espacios en que circula su obra, tales como los museos, en su concepción tradicional, son alterados por la disposición del trabajo estético. De lo anterior es ejemplo la exposición de Relicarios realizada en el museo de Antioquia

¿...qué pasó en el Museo de Antioquia?, el Museo, mientras estuvo Relicarios, se volvió un cementerio. Ya la obra, por sí misma, es la que carga lo sacro, ¿sí? o sea, como que hay algo en la evolución del trabajo y que tiene que ver el recorrido de mi vida que es puro aprendizaje.

...Hay algo en las obras que me ha enseñado que finalmente lo que se necesita es un espacio para llorar con dignidad... hay algo allí... lo que se necesita es un espacio, llámese Galería, llámese museo, llámese lo que sea, lo que la gente necesita es un espacio ... de hecho, no me canso de pensar cuando exista el Museo Nacional de la Memoria, lo que es una deuda, con qué libertad va a entrar una mamá a llevar sus florecitas, eso me preocupa y esto porque en el Museo de Antioquia se llenaba de ceremonias, de cuentos, de cantos...

...Lo del museo de Antioquia fue una exposición que a nivel de mantenimiento fue una cosa loquísima porque tocaba limpiar umas dos horas antes, porque la primera instrucción es si la gente quiere tocar la obra que la toque, si la gente quiere arrodillarse que se arrodille, o sea es cambiar todo lo que se entiende como museo en la que la primera orden es que no se acerque a la obra. (Diettes, E, comunicación personal, 5 de agosto del 2020)

En este orden, en términos de Deleuze y Guattari (1994), la obra se constituye en la creación de un territorio, pero que añadiríamos, en el caso particular de la obra de Erika, reconfigura los espacios en que ella se presenta. Quizás por lo anterior, porque la obra de Erika constituye su propio territorio, es que la misma transita menos por intensos trayectos comerciales y sí mucho más del lado de una serie de escenarios cuyas significaciones éticas y políticas (que no obstante también son sostenidas por una serie de transacciones comerciales) son privilegiadas.

De lo anterior es ejemplo las exposiciones de Río Abajo y Sudarios en México, en las que la obra se convierte en un espacio para hablar en un tono particular de los fenómenos de violencia. Frente a esta experiencia, cuenta Erika:

La exposición de Río Abajo en México fue una exposición muy difícil de hacer, que la luchamos muchísimo, y casi no nos abren la posibilidad de hacer Río Abajo en México, en ese momento ya había pasado lo de los desaparecidos de Ayotzinapa, ninguna iglesia se prestaba para esta exposición, pero fue una exposición que a nivel espiritual es de lo más potente que yo hice, fue hacer Río Abajo en Ciudad de México, donde mi tarea, básicamente, era hablar de los desaparecidos de Colombia, pero todos sabíamos, incluso el Padre...que fue muy generoso, que dijo... además lo hicimos cuando inició cuaresma, se inauguró el miércoles de ceniza ... El padre Rosas me dijo, aquí tú le vas a dar voz a lo que aquí no le podemos dar voz ahora. Entonces yo todo el tiempo hablaba de los desaparecidos de Colombia y él hablaba todo el tiempo de la obra, pero todos sabíamos de qué estábamos hablando, pero yo creo que finalmente y la labor verdadera es esa... (comunicación personal, 5 de agosto del 2020)

Estas características de las obras han hecho que en ocasiones Erika no sea tenida en cuenta en grandes eventos como la Exposición de Arte de Bogotá, lo que tiene relación, no con su calidad estética, sino con la forma como es concebida la obra y la forma como ha emergido. De hecho, como lo narra Erika, una obra como Río abajo, compuesta por las piezas que han sido donadas por familiares de las víctimas directas, es puesta en escena por el modo en que las mismas víctimas han resignificado y utilizado la obra en sus espacios y a partir de sus prácticas culturales

En ese momento, en la primera exposición de Río Abajo, cuando me encuentro con las personas que fueron a buscar a sus hijos y empiezan a encender velas y a rezar frente a esa imagen... tu vez ahí... y es donde yo misma tercamente digo esto tiene que estar en espacios sagrados, pero eso mismo me va a cerrar las puertas de muchos museos... Bueno, también hay algo en lo que yo confío mucho y es que la obra va estar en donde tiene que estar y que la obra va a ser vista por quien necesita verla... hay algo... que ese mensaje llegue a los que necesita también (comunicación personal, 5 de agosto del 2020)

En relación con la presencia de sus obras en una serie de espacios designados para el arte, Erika también plantea que algunas de sus obras no encuentran cabida en ellos. Un trabajo como Sudarios, que como se ha descrito en páginas anteriores, refleja el dolor de los otros, el espacio íntimo de las víctimas, los gestos del recuerdo, los modos de vivir el dolor, no ha pisado museos, solo tiene lugar en espacios sacros. Esto es, cuando los espacios tienen posibilidad la espiritualidad, pues la obra en cierta medida es ello mismo: “...pues en realidad la obra es más espiritual, pues porque finalmente la obra está muy cargada de lo espiritual, son las ánimas, son los muertos, es el dolor” (Diettes, E, comunicación personal, 5 de agosto del 2020)

En este sentido, los tránsitos de las obras se modulan en relación con la estructura de esta, las intencionalidades de la cual son portadoras, la significación de estas e incluso la dimensión física de la obra:

Sudarios es una obra que no ha tocado museos, entonces también empieza a pasar que una exposición te lleva a la otra... entonces la persona que quiere tener Sudarios en Polonia te dice tengo estas tres posibilidades de iglesias... hay algo que ese mensaje le llega a los que necesitan... y más allá de que se necesite o no, uno no llega a cierta literatura, sino hay algo que necesitas, debemos confiar un poco en lo que late en las imágenes, qué es lo que ellas están iluminando, qué es lo que ellas están trayendo. (Diettes, comunicación personal, 5 de agosto del 2020)

Podemos plantear, en este sentido, que la apuesta ética y política para con las víctimas, y, por supuesto, la calidad estética de la obra, son lo que delinea el trayecto y los escenarios que en el trabajo se ha expuesto. Es por lo anterior que la obra de Erika ha visitado espacios dedicados puramente al trabajo de la memoria como el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, en Argentina, es retomada por la Comisión Nacional de la Memoria en Colombia, llega al Museo de la Memoria en Buenos Aires, al Museo de Antioquia, al Museo de Artes visuales de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, se encuentra en espacios comunitarios, públicos y sacros en el ámbito internacional, o siendo parte de colecciones importantes como la que se encuentra en el Museo de bellas artes en Houston (MFA Museum of fine Arts).

Frente a la exposición del trabajo de Erika en un museo como el de Houston, es importante decir que las características estéticas de su trabajo han sido objeto de diversos reconocimientos, situándola en lugares como el nombrado, siendo parte no solo de exposiciones que se dedican a la memoria de los hechos atroces en el mundo, sino como parte de la historia de la fotografía. De hecho, la obra de Erika ha hecho parte de exposiciones en las que están presentes artistas como Richard Avedon, al tiempo que ha sido seleccionada por una de las más importantes curadoras del Museo de Houston como lo es Ann Wilkes Tucker.

Esta curadora trabajó en el Museum of fine Arts de Houston desde 1976, cuando en este museo no existían trabajos de fotografía y es en ese mismo año que se funda la colección de fotografía de América. En este sentido, las colecciones realizadas por esta curadora son para el museo y para la historia de la fotografía de gran relevancia. Sin embargo, habría que decir que el hecho de que su trabajo transite por estos diversos espacios dice de la serie de relaciones que se constituyen a través de estos. En otras palabras, la obra es también un estar siendo, es un flujo de sentidos en tensión en los que las dimensiones éticas, estéticas y políticas confluyen. En términos de la configuración de la mirada ello querría decir que se transforma en virtud de las relaciones que se instituyen con los espacios.

Así, por ejemplo, el escenario construido por un museo como el de Finas artes de Houston, que no es un espacio sacro, es un lugar para la obra, para la legitimación de esta, para la puesta en relación con el mundo histórico, con el mundo artístico, pero también un espacio para la construcción e identificación de la singularidad de la obra. Esto es, la mirada de Erika se encuentra, al ser instalada en este espacio, en la reconfiguración de ella misma, lo que también le sugiere a Erika una forma de ser y pensarse. Así, encontrarse con reconocidos artistas visibilizados por el espacio museo, la hacen verse, medirse, si se quiere, con los otros. En alguna medida, la obra está allí para ser vista en relación con otros, puesta en deliberación, diálogo, y forma parte de un acontecimiento que la obra misma instituye a través de puesta en escena en dicho lugar.

Ahora bien, ello sugiere una serie de interpelaciones, modulaciones, tanto para la obra como para Erika. Situar la obra en tal institución, la ubica en un lugar transido por una tensión: ser parte y ser diferente. La obra haría parte de la historia de la fotografía y se hace diferente en tanto la particularidad del ver, pues ella contiene una configuración política, ética y estética específica, en tanto se encuentra trasnversalizada por las condiciones de contexto del cual emergen. De hecho, en relación con la obra de Erika, Anne Wilkes Tucker dice:

Estos tres proyectos ...tienen el objetivo dar testimonio de los efectos del conflicto armado en Colombia. Aunque todos son muy específicos sobre Colombia, tienen un elemento de universalidad ya que también se trata sobre honrar tanto a los muertos como a los vivos que están en el duelo por su pérdida. (Diéguez, Diettes, & Tucker, 2016, pág. 161)

En esta perspectiva, la obra, en la configuración de su significación, se ve afectada por lo que son y significan los otros que están en el mismo espacio. En este sentido, por ejemplo, el que una obra como Sudarios se encuentre al lado de los trabajos de Walker Evans, Richard Avendon o Man Ray, sugiere la constitución de una serie de vínculos, lo que supone pensar, como lo plantearía Deleuze y Guattari (1994),

en una geografía de la multiplicidad que construye el movimiento del trabajo. Es decir, la obra se hace por los agenciamientos, encuentros con los otros, que la hacen ser, en el caso particular de la obra de Erika en el museo de Houston, como parte del arte y de la historia mundial de la fotografía.

Ahora bien, dichos agenciamientos, que pueden ser pensados como parte de una institucionalidad, son una suerte de discursividades instituidos por sujetos de carne y hueso. Así, la elección de los trabajos de Erika para dicho museo son el resultado de una mirada, en esta ocasión de Anne Tucker, quien, como se ha dicho, colaboró desde 1976 en la edificación de la colección de fotografía de América para dicho museo. Esta curadora realizó más de cuarenta exposiciones, lo que muestra una forma de comprender el trabajo fotográfico y configurar una perspectiva. Sumado a ello, realizó una serie de catálogos y libros acerca de la fotografía. Uno de ellos el denominado *The woman's Eye* (El ojo de mujer) en el que incluye el trabajo de 10 fotografías notables. A través de este trabajo se acerca a la comprensión del rol jugado por la identidad sexual tanto en la creación como en la evaluación del arte fotográfico. Lo anterior implica que existe una perspectiva, un modo de comprensión que modula la relación con las obras y que constituye una serie de agenciamientos que configuran lo que el museo es.

El museo, desde la perspectiva de Guattari y Rolnik “es un sistema de percepción, de apropiación, de subjetivación, es un conjunto de representaciones las cuales van a desembocar, pragmáticamente, en una serie de comportamientos, inversiones, en tiempos y espacios sociales, culturales, estéticos, cognitivos” (Guattari & Rolnik, 2005, pág. 323). Lo anterior dice, entonces, de la forma en que el museo, como sistema, constituye un modo de ver la obra, de ser de Erika y de su trabajo.

Adicionalmente, es posible afirmar que la forma de ser de la obra y la mirada subjetiva de Erika no son estáticas, se reconfiguran en otros espacios y otros territorios. Ello es posible observarlo en su paso-estancia en diversos escenarios en los que la discursividad acerca de la violencia política cobra mayor relevancia. Es en ese sentido en el que Erika, a partir de sus elaboraciones, se hace partícipe de algunos proyectos del Centro Nacional de Memoria Histórica; se presenta en eventos que reconoce la misma institución como ejercicios de memoria y, a su vez, la institución incorpora algunas de las fotografías de Erika en sus informes.

Tenemos, en este sentido, la configuración de una relación entre el sentido de la obra y el modo como se instituye una forma de ver el pasado, de acercarse a las víctimas y la configuración de políticas de la memoria. Es en dicho encuentro que se agencian algunos de los sentidos de la obra y de las formas del

narrar-ser de Erika, pues tanto la artista como la obra ya no son pensadas, solamente, como artista y obra, sino que en dicho territorio relevan su carácter como formas de comprensión del pasado reconocidas en un escenario de lo público. Ello no quiere decir ni que Erika asuma los postulados del Centro de Memoria Histórica, ni que dicha institución legitime la totalidad de su trabajo. Tenemos en cambio un escenario de co-construcción de los agentes. Por un lado, una mirada histórica, académica, con un énfasis en particular, para ese momento, en el que la historia del pasado reciente y la experiencia de las víctimas constituían un lugar importante para la construcción de memorias y de explicaciones del pasado y, por otra, una perspectiva estética que quiere acercarse a la comprensión de lo que viven las víctimas en su momento presente y sus formas del recuerdo. En ese sentido, tanto la obra estética como el trabajo de investigación desde la institución confluyen en el interés por construir una discursividad, una forma de visibilización y comprensión a los sujetos. Tanto la constitución de una mirada estética que pretende encontrar formas de expresión de las emociones humanas, como la mirada académica se afectan, produciendo un nuevo agenciamiento, lo que también dice de una suerte de disputas por las formas de decir del pasado.

De hecho, podríamos plantear que el trabajo de Erika fuerza a mirar a los sujetos en las emociones, en el modo en que viven y cargan el pasado, lo que nos lleva a la reflexión sobre el pasado traumático, mientras que el discurso del Centro Nacional de Memoria Histórica utiliza la memoria como un lugar de explicación del pasado y sus huellas en el momento presente. Son miradas que, si bien confluyen, se distancian debido al lugar en que se focaliza y da forma a cada una de ellas. Pero es precisamente estos encuentros-relaciones los que constituyen una forma de ver, las que a su vez coadyuvan en los procesos de formación de la subjetividad.

Este tipo de relaciones, de territorialidades van configurando el plano en el que Erika, a través de su mirada, se va construyendo y tejiendo una forma del narrarse. La relación con la mirada al pasado, a las víctimas, es la que también posibilita exponer en lugares como el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, en Buenos Aires Argentina, el cual se caracteriza por ser

...un espacio de difusión y promoción de la cultura, la educación y los derechos humanos. Fue creado en 2008 como un organismo público dependiente de la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación en el marco de las políticas públicas de la Memoria, Verdad y Justicia. Su nombre rinde homenaje al escritor argentino secuestrado y desaparecido desde 1976: Haroldo Conti, el novelista del río.

...con la premisa de que el arte problematiza desde lo poético y propicia otras miradas sobre nuestra historia, el Conti se propone transformar en un espacio de arte y resignificación lo que antes fuera un

sitio emblemático de privación, exclusión y muerte (Centro cultural de la memoria Haroldo Conti, s.f.)

La comprensión de lo estético, de la institución citada, como una forma a través de la cual se cuestionan nuestras formas de ver el pasado, dice, en mucho, de la manera en que Erika comprende su trabajo y la forma como entiende el arte, pues Erika plantea, por un lado, que “un trabajo como estos se hace de cara a la historia, de cara al futuro, de cara al país” (comunicación personal, 5 de agosto del 2020), pero, por otro lado, “el trabajo estético, el arte, cualquiera que sea su concepción, es el que permite construir una imagen de la pérdida de una parte de sí para ser compartido en comunidad, para verse con los otros, sentirse acompañados” (comunicación personal, 5 de agosto del 2020). En este orden, en el espacio están insertos sentidos compartidos con las significaciones de las que es depositario el trabajo de Erika, pero a su vez se desprende de él, en su singularidad. Sin embargo, es esta relación con el espacio, la que permite a la mirada de Erika el verse y diferenciarse, lo que es una forma de constitución.

Desde esta lógica es posible decir que los lugares, los territorios por los cuales la obra de Erika ha transitado permiten la visibilidad y construcción de su obra, de su mirada y evidencia, además, de cómo en dicha construcción se conjuga tanto una mirada a lo social, como su preocupación por los sujetos y su experiencia con el dolor, pero también su propia experiencia y sus trayectos, pues de hecho, como lo expresa Diettes, “cuando miras también miras desde tu vida, desde tu propia historia” (comunicación personal, 5 de agosto del 2020).

La mirada, en esta perspectiva, se va curvando y reconfigurando en tanto que los procesos de formación de la subjetividad “admiten la pluridiversidad de una serie de elementos”. Esto es, el encuentro, el paso de Erika por diversos maestros, la experiencia con sus muertos, el ver y conocer otros artistas, los espacios en los cuales ha circulado se van plegando sobre ella misma, y es ello lo que le permite la constitución de una serie de formas y a su vez la reflexión sobre sí, sobre su modo de ser, de ver y de verse. De hecho, podríamos decir que en trabajos como Relicarios o Río abajo se conjuga la preocupación por la luz, retomada en buena medida de Olga Lucia Jordán, su experiencia en el cuarto oscuro, el aprendizaje del sistema de zonas de la fotografía, la inquietud por lo presente y lo ausente.

Volviendo a un artista como Boltansky, la pregunta por el pasado, por la violencia, por lo humano, la cual estuvo presente en la historia de su vida y objeto de reflexión a través de sus estudios de antropología, su posibilidad de sorpresa y la obsesión por el detalle y la novedad, la que se fue construyendo en sus primeros

años de infancia, su condición de testigo del duelo de su madre, el cuidado por el retrato que no es otra cosa sino la fijación en el otro, el descubrimiento del modo en que el gesto delinea las formas de las vivencias y se encuentra liado con el ser testigo de diversas muertes, pero a su vez con el aprendizaje mismo de la fotografía. Todo ello cobra una suerte de presencias e intensidades en las que cada trabajo estético fotográfico y en el que cada elemento y experiencias adquieren inflexiones y se expresan de modos diversos en la concreción de su mirada, lo que dice de una subjetividad llena de pliegues. En este sentido los territorios-espacios son lugares depositarios de la mirada pero que a la vez la crean, la constituyen, la modifican, sumándole nuevos pliegues

El alma tiene pliegues, está llena de pliegues. Los pliegues están en el alma y no existen actualmente más que en el alma. Esto ya es cierto para las ideas innatas, son puras virtualidades, puras potencias, cuyo acto consiste en hábitos o disposiciones (pliegues) en el alma, y cuyo acto acabado consiste en una acción interior del alma (desplegamiento interno). Pero no es menos cierto para el mundo: el mundo entero no es más que una virtualidad que sólo existe actualmente en los pliegues del alma que lo expresa, realizando el alma, los despliegues interiores gracias a los cuales se da una representación del mundo incluida. (Deleuze G. , 1989, pág. 35)

El territorio, los sujetos, las experiencias son los elementos que configuran a los sujetos y sus modos de ver; la relación en una red imbricada de tejidos que compone el mismo sujeto. Ahora bien, como lo hemos venido exponiendo, los trayectos por diferentes espacios-territorios colaboran en la construcción de la misma obra, pero habría que decir que son diferentes las afectaciones a la mirada dependiendo del modo como se constituyen las mismas espacialidades, pues tienen dinámicas distintas por el modo como se modulan los territorios.

Con respecto a lo expuesto, es pertinente decir que la obra de Erika cobra una dinámica particular por la forma como la interacción con comunidades rurales de diferentes regiones del país son germen importante, pero no único, de la obra y es en ellas, en las mismas comunidades, que la obra se vuelve a transformar. Para la elaboración de su trabajo Erika se inserta en comunidades que en principio le son ajenas, no obstante, el elemento que la vincula es la pérdida, la inquietud por el duelo, por la muerte, su ser testigo, escuchar, su ser mirada, su comprensión de la vida y su dación al otro, en últimas su sensibilidad en relación con el otro.

Lo anterior desvela, por un lado, que los territorios no son lugares en los que se den tan solo disputas simbólicas, sino lugares de los afectos. Mucho más que lugares transidos por unas leyes particulares o dinámicas repetitivas, son movimiento que siempre cambia y se dinamiza, constituyendo, de múltiples modos, a los sujetos. Así, la formación de la mirada se constituye con el otro, con su territorio, pero el otro y

el territorio afectan de nuevo el modo de ser, del ver. Es quizás por ello que Erika dice, enfáticamente, que su obra se transforma por el modo como se apropian de ella las mismas víctimas, y es ello lo que le permite pensar su trabajo en espacios sacros, los que de nuevo la hacen pensar su trabajo en y para lo social, que es otra forma del ver.

La obra y la mirada de la cual es poseedora sufren diversos agenciamientos que evidencian las intensidades de las relaciones en las cuales se encuentra inmersa. Cada relación tiene unos efectos sobre Erika y la obra que hacen su tránsito por diversos sentidos, aunque la obra pareciera ser la misma. La formación de la mirada, desde esta perspectiva, es un conglomerado de agenciamientos que cobran virtuales sentidos en los que es posible identificar pliegues en ella misma, que finalmente son los que la constituyen, la hacen posible, configurando diversos espectadores, distintos modos de la percepción, pero al tiempo interpelando a los sujetos en una suerte de lugar frente a los acontecimientos que ellas evocan. No obstante, el territorio que la mirada de Erika constituye, confirma como la artista se encuentra en una relación constante con lo social, con una mirada de época, en este caso a las víctimas, pero que también expresa una singularidad.

4.2 Juan Manuel Echavarría: memoria, metáforas e imágenes de los otros

Acercase a la obra de Juan Manuel Echavarría significa adentrarse en un viaje que va de la construcción metafórica de las memorias del pasado, hacia la presencia de los rostros y las voces de los sujetos que han vivido el conflicto en diversas dimensiones y con distintos tipos de afectaciones. En otras palabras, una comprensión de la obra de Echavarría trataría de explicar y comprender el modo en que se visualiza la memoria de nuestros acontecimientos violentos desde diversas posibilidades y estrategias. Ahora bien, estos tránsitos en el trabajo artístico tienen relación con el modo en que Juan Manuel Echavarría se acercó al trabajo estético y en particular a la fotografía.

Juan Manuel nació en Bogotá en 1947, vive y trabaja entre Bogotá y New York, sin embargo, mucho antes de ser fotógrafo, fue escritor. El autor publicó dos novelas; *La gran Catarata* (1981) y *Moros en la Costa* (1991). Luego de un recorrido de casi 30 años en la literatura, dejó la escritura para trabajar con la imagen fotográfica y el video. Como es claro, hay un tránsito entre dos lenguajes que si bien pueden tener elementos en común, la forma a través de la cual se narran es disímil. No obstante, esta transformación en sus formas de expresión las comprende Echavarría como resultado de procesos que se imbrican unos en otros. En relación con ello, plantea el artista:

Todo es un proceso en la vida. Yo fui un náufrago en mi literatura, pero como todo naufrago que sobrevive, este se trae algo de ese naufragio y yo me traje la gran pasión por la metáfora, lo simbólico y el arte. Finalmente puedo decir que yo era un escritor de imágenes. De ahí el paso a la fotografía y el video. (Echavarría J.)

La experiencia de Echavarría se nos presenta, desde ya, como una serie de procesos de formación en los que las inquietudes, las trayectorias personales, van cobrando una suerte de actualidad o reapropiación en relación con aquello que se quiere expresar. En este sentido es evidente, como lo haremos claro al acercarnos a sus obras, cómo sus imágenes audiovisuales están constituidas, sobre todo en sus primeros trabajos, desde la metáfora. Se trata de la traslación de un modo de comprender el mundo que intenta ver un algo utilizando aquello que no necesariamente lo refiere, pero que no obstante le da un sentido y una manera de percibirlo.

Ahora bien, es a través de la fotografía y el video que Juan Manuel Echavarría se acerca al conflicto en Colombia, pues antes dicho tema no era tratado de forma específica en sus obras literarias. Se puede plantear que el ejercicio de tomar una fotografía constituye otro tipo de relación con la realidad, pues ella solicita el acto de pararse frente a un tipo de realidad, construir una condición de espera, de observación, de calma, de quietud, una suerte de atención a través de la cual se le permita al fotógrafo, al observador, construir o congelar la imagen que diga aquello que se quiere significar de un modo particular.

De hecho, el mismo Juan Manuel acepta que su mirada a la violencia, a los conflictos que vive el país, ha estado presente durante toda su vida, pero que dicha mirada cobra una gran relevancia al enfrentarse a la fotografía, al permitirse adentrarse en ella. En relación con la forma como la violencia ha hecho presencia en su vida, Juan Manuel dice:

Y me acuerdo de que... la gente que trabajaba en mi casa, las muchachas que trabajaban en mi casa, me acuerdo de que hablaban, y mis papás también hablaban de los procesos entre liberales y conservadores. Esos momentos quedaron ahí, yo no vi la violencia, yo la escuché... yo la escuché...y en los años 90, pues es toda la época, finales de los 80 es toda la época de Pablo Escobar, en Antioquia, en Medellín y claro, ahí sacan mucha gente de todos los niveles sociales ¿no?, yo un privilegiado en la vida, nací en una familia de empresarios, y... yo ya vivía en Bogotá, pero sí recuerdo que hubo el secuestro de mi hermana, de mi sobrina, de un primo hermano mío, que Pablo Escobar mató, asesinó. Pablo Escobar desplaza a miles y miles de familias de Antioquia. Y dentro de esas miles y miles estuvo mi familia, pero, quiero decir algo muy claro: en la violencia que yo investigo, me interesa es el campesino, no las clases privilegiadas, yo no trabajo con las clases... y nunca hablo de mi familia, yo hablo es de la gente en el campo, a mí lo que me interesa es qué le pasó al campesino, qué pasó allá, en esas zonas, donde la guerra destruyó tanta gente y que desde la ciudad no nos enteramos. (Echavarría, comunicación personal, 3 de marzo de 2021)

A pesar de la cercanía de la violencia a su vida cotidiana es la fotografía la que le va a permitir pensar en los acontecimientos que se han dado en el país. De su primera serie, Retratos, Echavarría comenta:

Al tomar esas fotografías, que se convirtieron en mi primera serie, de alguna manera entendí la dirección que debía tomar mi arte. Exploraría la violencia a través de la metáfora. Esta se volvió mi Estrella Polar. Supe inmediatamente que mi obra debía seguir en esa dirección. (Reuter, 2005)

Adicional a esto, Echavarría va a plantear lo que le significa el adentrarse en la fotografía:

Mi fotografía me llevó a querer adentrarme mucho más en mi país y enfrentar el presente en el que estamos [...] enfocados en la problemática social de Colombia y me llevó por un camino mucho más consciente, en el que ya no hay un retorno a un arte que prevalece en la fantasía de tiempos míticos. (Reuter, 2005, pág. 72)

Pese a esta fuerte incidencia de la fotografía en la construcción de una forma de ver la violencia, Juan Manuel Echavarría acepta, en alguna medida, la manera como sus padres incidieron en él, en su gusto por el arte, por la imagen como una forma de comprender y acercarse al mundo. De hecho, rescata de su madre el amor que le indujo a la poesía y recuerda las visitas a museos que hizo con su padre, los que se convirtieron en recuerdos significativos. No obstante, el trabajo fotográfico, señala el autor, le muestra un horizonte por el cual se dirige para intentar decir algo sobre el mundo, algo que quizás tiene que ver con lo que significa ver el mundo a través del aparato que captura imágenes.

En la elaboración del trabajo fotográfico, en la construcción de imágenes, existe una fuerte influencia de las preguntas del sujeto, pero, por otra parte, la máquina fotográfica agencia un modo de ver los espacios, el tiempo, el pasado, el futuro, o mejor, de constituir relaciones entre el momento presente, aquello que se ve, y las formas en que la imagen de un tiempo-espacio particular se congela para decir de los fenómenos en otros tiempos. Adicionalmente, la misma configuración de la cámara lleva al sujeto a acercarse, a ir, a comenzar un viaje, pues los modos de ser de la imagen, la búsqueda de estas no posibilita una estancia fija, sino una forma de encuentro que seguramente va a transgredir los modos como los sujetos se comprenden y, a la vez, la forma en que se comprende el mundo de afuera. La fotografía inevitablemente lleva al viaje, prefiere el irse, elemento que es absolutamente claro en Echavarría, pues el ejercicio de la reflexión y la creación de literatura en el estudio se va a transformar, vía la fotografía, pues ella lo invita a salir, a no quedarse, a explorar diversos espacios, tiempos y geografías.

Lo que a mí me interesa hoy en día es no hacer obras desde mi estudio. Lo que me interesa es ir a los lugares donde ha estado la guerra y ver qué encuentro, ver qué me gustaría a mí visibilizar para que lo vean otros por fuera que no pueden llegar a esos cementerios. Muchos de mis trabajos yo los veo como un cuento corto, allí a través de la imagen se escribe un cuento corto.

En una exposición que hice en la Universidad de los Andes sobre los tableros escribí una frase importante para mi trabajo: “En el destejido social que genera la guerra, busco el agujero por donde se asoma la humanidad”. (Echavarría J. M., 2013)

Un año después del nacimiento de Echavarría comienza lo que ha sido denominado por varios estudiosos del asunto como la Época de la violencia. Quizás, en razón a ello, Juan Manuel va a vivir su niñez en Estados Unidos. Esta lejanía de su tierra natal, según las entrevistas realizadas por Roberta Condeixa (2015) al artista, generó la sensación de la pérdida de su origen, de su identidad. La misma estudiosa de sus trabajos artísticos, plantea (resultado de las conversaciones sostenidas con el artista) que las obras literarias eran el producto de la búsqueda de una serie olvidos de su idioma de origen. Idea que es afirmada por el mismo Echavarría cuando dice:

A los 11 años me mandaron interno a un colegio en Estado Unidos; allí hice la parte esencial mi educación. Estudié Literatura, Historia del Arte y Humanidades. La lengua que usaba era el inglés. En esos años fui perdiendo mi lengua materna y, cuando volví a Colombia, descubrí que se me había fragmentado mi idioma y que mi vocabulario ya no existía – ¡incluso leer a García Márquez en español se me hacía difícil! Siempre tuve sensibilidad hacia las artes, así que decidí escribir, y lo hice porque sentí necesidad de recuperar mi lengua. Tendría 22 o 23 años. Ese primer libro, llamado La gran catarata, lo escribí con ayuda de diccionarios etimológicos, en español; duré ocho años haciéndolo. Pero fue un momento determinante. Ahí entré al corazón de este idioma; fue una experiencia casi trascendental. Pero a los 49 años me di cuenta de que ya no podía seguir escribiendo, que la palabra misma me estaba diciendo, “¡Lárguese!, usted ya no tiene tiempo para escribir”. (De Nanteuil M. , 2011)

Como es posible evidenciar, la vuelta al país, marcada por el desarraigo, la búsqueda de su identidad y del poder decir a través de la literatura, y su conciencia de la eterna violencia del país, se hibridan para construir su obra. Esto es, las formas en que concibe la violencia Echavarría, su carga ética y política, sus comprensiones, se convierten en los elementos que se van a proyectar y tomar forma en su obra audiovisual:

Nací en 1947. No hemos tenido un año de paz desde entonces. Ha habido una guerra civil continua en Colombia. En la década de 1950 hubo una lucha política entre los conservadores y los liberales en la Colombia rural. La iglesia también estaba muy involucrada en el conflicto. Los sacerdotes estaban del lado del partido conservador y predicaban desde sus púlpitos, diciendo que los liberales eran los hijos del diablo, justificando así las masacres. Muchas de las fuerzas guerrilleras y paramilitares provienen de familias que fueron víctimas de esa violencia. La cuestión es que este ciclo recurrente, este círculo vicioso de violencia, se ha normalizado. La gente crece con eso: los niños ven, leen, escuchan sobre la violencia. Han vivido violencia, violencia política en sus hogares. (Echavarría, comunicación personal, 3 de marzo de 2021)

Esta concepción y comprensión de la violencia en el país es efecto, en parte, de los estudios de Historia de Echavarría en Estados Unidos. Es claro que esta disciplina no solo recurre al análisis de una serie de eventos sino a la construcción de una lógica que tiene que ver con la comprensión de la complejidad de los procesos

sociales y su relación con la vida cotidiana, con los individuos y sus formas de situarse en el mundo social. Ello implica dejar de ver los eventos tan solo como el resultado de una serie de causas. Entender la historia en su complejidad significa poder identificar los diferentes elementos culturales, sociales, políticos, económicos que entran en juego; es decir, las diferentes capas de los acontecimientos y las relaciones entre lo individual y lo social. Ello es visible en muchas de las obras de Juan Manuel Echavarría en las que no se intenta desplegar un ejercicio de descripción de los acontecimientos, sino del uso de imágenes- metáforas, a través de las cuales se da una atribución a algo, más allá de lo superficial, en pro de la constitución de algún tipo de inteligibilidad que permita la construcción de relaciones, el descubrimiento de tejidos, las dependencias de elementos que no son claramente visibles, pero que no obstante posibilitan la edificación de conocimiento y comprensión o develación de los sucesos en su complejidad.

Sumado al estudio de la disciplina histórica, los viajes y estancia de Echavarría en Grecia, en Europa y su acercamiento a la mitología, le posibilitaron el encuentro con una suerte de literatura que se ataba a la poesía. De hecho, obras como *La Ilíada* o *La Odisea* recurren al verso, a la metáfora, para contar una historia, unos sucesos, para ahondar y expresar los significados de diversos acontecimientos:

...cuando yo estudié mitología, en el último año que estudié en Europa, desde la universidad Americana, pues había programas en Europa, en Italia, Florencia, donde fui a estudiar la historia del renacimiento, la historia del arte en el renacimiento, y luego en Grecia, a estudiar la historia clásica en Grecia, y ahí yo me concentré mucho en la mitología griega -leí mucho sobre esos mitos, me fascinaban, me apasionaban, me parecían de una belleza extraordinaria, que esos dioses y esas diosas tuvieran esas cualidades, esas pasiones humanas que tenemos todos ¿no? Dioses que se enamoran, que se transforman. (Echavarría, comunicación personal, 3 de marzo de 2021)

Transversal a lo expuesto, como lo afirma Echavarría, este se interesó en la crónica de Indias, literatura que le llama la atención en tanto muestra la forma en que esos otros, europeos, se encontraron con un mundo nuevo, diferente y por fuera de todo aquello que hasta el momento se habían imaginado. Ello incide, quizás, en su forma de ver e incluso en la constitución de las metáforas que van a ser parte de su literatura, así como en su construcción de arte audiovisual, pues el ver es un ejercicio de contemplación y asombro con aquello que es nuevo, pero al tiempo es digno de volver a expresar, que necesita, para su comprensión, la construcción de enunciados que posibiliten la inteligibilidad de aquello desconocido o asombroso:

He escrito tres libros y todos ellos miran a la historia. Estaba estudiando una literatura poco conocida, la crónica de Indias, la literatura que dejó la conquista del Nuevo Mundo. Sacerdotes, soldados, conquistadores, mucha gente registraba la historia tal y como la veían en ese momento...

La mayoría de los que llegaron al Nuevo Mundo en los años de la conquista eran mentes medievales, no hombres del Renacimiento. Llevaban ideas medievales sobre el diablo, sobre los

hechizos mágicos, sobre el mal como fuerza. Y encontraron en el Nuevo Mundo una naturaleza que no podían creer, la exuberancia de esta naturaleza, el tamaño de sus ríos y árboles. Cuando empezaron a escribir historias sobre el encuentro entre la mente medieval y la naturaleza del Nuevo Mundo, algo explotó, lo que creo que fue el germen del realismo mágico.

Mi segundo libro, *Moros en la costa*, es una colección de tres relatos cortos basados en estas narraciones, estas crónicas de Indias, llamadas *Crónicas de Indias*... La literatura es tan rica en imágenes, y las imágenes para mí tienen mucho que ver con las artes plásticas. Estaba en Nueva York, ahogándome en la literatura; estaba agotado. Tengo muy buenos amigos en Nueva York que son artistas y les dije que me estaba ahogando en el mundo de la escritura; me estaba volviendo demasiado neurótico. En la escritura necesitas dos disciplinas: una, sentarte a escribir solo; y dos, leer mucho, y la lectura también es un ejercicio que haces solo. (Echavarría J. M., 2013)

La construcción de imágenes, de metáforas, que fueron las que poblaron las obras literarias de Echavarría, se va a trasladar luego a la fotografía, resultado de una crisis con la escritura. Dichas construcciones visuales van a evidenciar un tipo de mirada que se puede comprender como ejercicio de profundización en la violencia política. Esto es, admite el artista, que antes de la incursión en la fotografía, aunque hasta cierta medida había sido víctima del fenómeno del conflicto armado, se había distanciado de este, había escapado a sus significados, aunque ellos siempre habían estado en su entorno y en las voces de quienes lo acompañaron:

Estoy convencido de que mis papás hablaban de la brutalidad de estos cortes, de estas prácticas, y creo que el servicio doméstico hablaba de eso también. Entonces a mí esto se me quedó atrapado en mi inconsciente, y cuando leí el libro de la antropóloga María Victoria Uribe, *Matar, rematar y contramatar*, donde habla de los cortes en el Tolima, afloró la memoria, y estos recuerdos de mi niñez me impulsaron a hacer la serie *Corte de florero*. (De Nanteuil M., 2011)

La fotografía le posibilita a Juan Manuel Echavarría, un acercamiento particular con el fenómeno de violencia en Colombia, pero lo que a través de ella se expresa es un vínculo ético con las circunstancias por las que había pasado y estaba transitando el país, y que se construía a través de una imagen metáfora, lo que no es la expresión misma del evento sino su modo de significarlo en lo que prevalece un elemento más consciente y menos mítico que el de la literatura. Desde esta perspectiva, Echavarría busca un encuentro visual que sobrepasa a la idea de ver el hecho para comprenderlo como acto y experiencia compleja. Es así como en su construcción fotográfica el modo de acercarse a la violencia es asimilable al mismo deambular de Perseo para conseguir la cabeza de Medusa, pues, así como Perseo se acerca a la Ninfa a través del espejo y de este modo no mira de frente a Medusa para no quedar convertido en piedra, Echavarría comprende la fotografía como una técnica que posibilita decir-ver la violencia sin que ella termine momificándonos. Se trata de la construcción de un tipo de espejo que deja ver el fenómeno sin que nos atraviese.

Lo que se evidencia, entonces, en Juan Manuel, es un cambio radical en sus lenguajes expresivos y artísticos, sin embargo, prevalece la idea de la imagen- metáfora en sus dos lenguajes (visual y escrito), como elemento desde el cual construir una ventana para comprender el fenómeno de la violencia. Pese a ello, es claro que la fotografía, el video, suscitan otra idea de acercamiento y construcción, pues la imagen visual no se constituye tan solo en el estudio sino a través de un tipo de posicionamiento, enfrentamiento, de lectura del mundo al interior de sus dinámicas y expresiones. Quizás por ello le es necesario a Juan Manuel encontrarse con las comunidades en sus territorios y afectaciones; “ahora visito zonas de guerra, paso días escuchando las historias de las personas que vivieron ese conflicto en carne propia” (Bafile, 2017).

El recorrido que ha realizado Juan Manuel Echavarría a través de la edificación de su obra y el encuentro con quienes han sido víctimas y testigos, le permitió un cambio, una apertura a la realidad, le abrió el corazón y le mostró horizontes que no conocía (Bafile, 2017). Respecto al encuentro con los otros, con las víctimas y sus elaboraciones, plantea JME:

Esos encuentros me hacen sentir la marea alta de la humanidad, esa marea alta que tenemos adentro y que a veces está muy quieta, a veces está baja, entonces al escuchar estas historias uno absorbe como una esponja, y la marea alta crece, la marea alta de la sensibilidad, de la empatía y de la necesidad de escuchar a aquellos que han vivido la violencia en carne propia. (Echavarría, comunicación personal, 3 de marzo de 2021)

Sin embargo, el trasegar por su obra audiovisual deja entrever transformaciones que evidencian no solo una nueva escucha sino la reconfiguración de un tipo de visibilidad que va construyendo la voz de los otros, sus rostros, lo que dice de una suerte de tejido que no sobre-expone a las víctimas pero que construye alteraciones a las formas de ver y construir un tipo de memoria de la violencia política, pues a través de dichas imágenes se evidencia ese otro, lo que se demuestra cuando Juan Manuel habla de su trabajo, como cuando refiere a Bocas de Ceniza: “Yo como artista soy un medio, simplemente para que ellos se expresen, para poderlos ver, para poder sentir los ojos de ellos, para poder ver el mapa de sus rostros” (Echavarría, comunicación personal, 3 de marzo de 2021).

Tenemos, entonces, la construcción de una mirada que, por un lado, deviene de una búsqueda personal en tanto manera de expresión, pero por otro, de la constitución e hibridación de saberes específicos, particulares que colaboran en la configuración de un modo de ver y de acercarse a la violencia (en este caso la historia y la literatura). Sin embargo, el contexto de violencia sufrida marca, de forma importante, aquello que se quiere decir. El medio en el que se encuentran los sujetos, las relaciones que se establecen con el entorno y la

trayectoria personal se constituyen como hilos que se entretajan para dar forma a un modo de ver que se expresa en las imágenes construidas.

Ahora bien, aquí el fenómeno que atraviesa la vida de los sujetos configura la experiencia de estos dependiendo de la posición del individuo. Esto es, en el caso de Juan Manuel no hay, por lo menos verbalmente, el reconocimiento de haber sido él, Juan Manuel, víctima directa de la violencia, no obstante, ella, la violencia, estuvo presente. Sin embargo, la distancia, la relación constituida con el fenómeno, posibilita la configuración de sentidos. Ser víctima es diferente a ver la violencia, pero ello no quiere decir que no existan compromisos éticos en torno a los afectados, es, en cambio, el lugar, el posicionamiento del sujeto, lo que constituye un tipo relación que posibilita un modo de comprensión, de configuración de sentidos. Con ello se quiere plantear, como lo haría, en algún nivel, Merleau Ponty (1986), que los sujetos se hacen en un tejido con el mundo y con su cohesión con las cosas. El sujeto es en las relaciones con lo otro y los otros que lo rodean y ellas son en sí mismas una prolongación de los sujetos, ellas se encuentran incrustadas en el cuerpo, “son parte de su definición plena y el mundo está hecho con la materia misma del cuerpo” (pág. 17).

Desde esta perspectiva, fenómenos como la violencia política, que en nuestro país se han vuelto parte del panorama cotidiano y se han extendido en el tiempo, no solo constituyen una serie de eventos sino son una suerte de medio ambiente, de ecologías que afectan a los cuerpos que viven en medio de estos acontecimientos y con los cuales se constituyen relaciones. En otras palabras, los cuerpos, las subjetividades, se hacen, siguiendo a Deleuze y Guattari (2004), por las intensidades. Constituyen intensidades, son afectados y afectan a otros cuerpos. Es en dichas relaciones que se configuran sentidos sobre el sí mismo y el objeto. Así las cosas, las significaciones de eventos, objetos u otros fenómenos no son dadas por ellos mismos sino que se encuentran incrustadas en las relaciones que se trenzan entre los individuos, los sujetos, los objetos, los fenómenos. Ahora bien, la relación constituida ni es permanente en el tiempo, ni es tan solo bidireccional. Esto es, la figura de la relación no está dada, tan solo, por el encuentro entre un cuerpo y otro, o lo otro, sino que en dichas relaciones tiene incidencia el espacio y el tiempo en que se da la relación y la distancia o cercanía con la que se experimenta las expresiones del acontecimiento con el que se encuentran los sujetos. En últimas, la configuración de la relación se encuentra mediada por elementos que finalmente constituyen las tramas del tejido del vínculo en los que se componen los cuerpos y dan sentido a las relaciones. Estas, las relaciones, son intensidades, pero en tanto vínculos constituyentes de sentido cambian en la medida en que cambian los posicionamientos de los sujetos en el mundo social.

En esta lógica, los modos en que los sujetos fotógrafos constituyen imágenes de la violencia política tienen que ver con las formas en que se han relacionado y han sido en el encuentro con dichos acontecimientos. Sin embargo, ello no elude, pero tampoco afirma, una forma de ser de la imagen. Lo que se quiere plantear es que la relación constituida con el acontecimiento, la distancia o cercanía con la dinámica misma del evento, posibilita un grado de significación, un lugar de comprensión, de acercamiento y construcción de la mirada. Esto no quiere decir que los discursos de época, o un cierto conocimiento del mismo evento, no intervengan en la construcción de una perspectiva. Son ellos precisamente los que median la constitución de la relación.

Sumado a ello, el conocimiento construido, los aprendizajes de diversas disciplinas e incluso otros trayectos del individuo, permean las formas del ver los acontecimientos. En varios de los casos estudiados, un conocimiento como el de la fotografía se instituye como un lugar particular para configurar la imagen. Tal conocimiento sirve como una suerte de lógica que media entre la relación construida con el fenómeno dado en un pasado particular, y la manera en que se actualiza y se resignifica dicha relación. En este sentido, el conocimiento es una suerte de filtro de comprensión y creación y no un instrumento del hacer. El conocimiento colabora en la configuración de la mirada, en su constitución, al tiempo que se ve permeado por las relaciones instituidas entre el sujeto y el fenómeno, en sus grados de distancia o de acercamiento.

De esta manera, las entrevistas con Juan Manuel Echavarría nos dejan ver cómo concepciones que devienen de la literatura o la historia son los elementos que le ayudan a pensar no la historia misma, ni tampoco la literatura, sino aquello que veía y la relación que planteaba con el fenómeno de la violencia. Este ejercicio no es novedoso, pues de hecho la mirada al mundo desde el racionalismo, o el positivismo, permeó trabajos estéticos y artísticos como el Leonardo Da Vinci, o fue objeto de respuesta en trabajos como los de Kandinsky en donde se expresaba una anti-racionalidad, pero que en suma mostraba el contenido y la incidencia de un conocimiento. Desde esta perspectiva, el conocimiento no es un ejercicio de representación de una realidad, ni un problema de identidad. El conocimiento se puede comprender aquí como formas o lógicas del pensar, siguiendo en parte los postulados de Deleuze (2002). Es decir, que en el ejercicio del conocimiento se presenta la configuración o expresión de un problema, lo que es la enunciación de una idea que a la vez dice del caos y el ordenamiento. Todo ejercicio de conocimiento es la expresión de una situación no claramente inteligible y que supone o evidencia una forma de ordenamiento. Ahora bien, dicha reflexividad no parte solo de un distanciamiento de los sujetos respecto a los objetos de conocimiento sino que, siguiendo a Kant (2009), la reflexión sobre los objetos tiene que ver con la relación entre entendimiento y sentido. “El entendimiento no puede intuir nada, y los sentidos no pueden pensar nada. Solo de su unión

puede surgir el conocimiento” (pág. 123). Así pues, el conocimiento es una forma de pensamiento en el que confluyen la institución de problemas, lógicas de ordenamiento, de creación, imaginación y relación con los objetos del conocimiento.

Desde esta comprensión de conocimiento, entendido como el establecimiento de problemas, de las formas en que se entrevé la configuración de modelos de comprensión y las relaciones entre entendimiento y sentidos, es más clara la incidencia del conocimiento en la disposición de la mirada, lo que no es una determinación sino, precisamente, un campo que posibilita la intervención y coexistencia de habilidades o facultades como la imaginación, la creación, el lenguaje, la sensibilidad.

En esta medida es comprensible que saberes como la historia, la antropología, o la literatura, posibiliten una forma de visualidad. Así, por ejemplo, la remisión al pasado desde la historia no refiere, tan solo, a una verificabilidad de los hechos, sino a lógicas de comprensión que dicen del tejido de los hechos, de la revelación de los diferentes eventos y de la construcción de significaciones sobre el pasado, trama de operaciones, fases, que incluyen complejos procesos de creación e imaginación pues todo ejercicio histórico, supone, según Ricoeur (2004), tanto la develación de archivos, como ejercicios explicativos comprensivos que se entretajan. Ahora, ello es posible identificarlo a través de la construcción fotográfica, es decir, en la mirada, en tanto ella, desde una intensidad particular, permite acercamientos a la comprensión y significación del pasado desde una complejidad particular que se revela en la configuración de tejidos a través de la metáfora. De hecho, cuando vemos los trabajos de Juan Manuel Echavarría nos encontramos abocados a pensar (y no solo testificar) los hechos del pasado y sus significaciones en el objeto, más allá del trauma:

Yo creo que se interiorizó, la metáfora literaria, creo que esa es la palabra correcta, porque cuando yo estoy haciendo La Bandeja de Bolívar, que es una metáfora, pues yo no estoy pensando en hacer la metáfora, yo estoy pensando en las imágenes... Siempre fui un escritor muy visual, de luz, entonces de alguna forma continué escribiendo, pero ahora con luz, ¿sí?

¿Cómo podría yo hablar de un corte de florero, de un acto tan brutal que es, degollar a la persona, desmembrarlo y meterle las extremidades del cuerpo como si el torso fuera un florero, ¿cómo más se puede hablar de eso a través del arte? sólo con una metáfora. (Echavarría, comunicación personal, 3 de marzo de 2021)

El conocimiento, entonces, es un campo que permite un ejercicio particular de creación en la mirada. Él colabora en la configuración de los procesos de formación. No obstante, los encuentros con los otros, la intersubjetividad, el diálogo, plantean afectaciones al conocimiento y los trayectos de los sujetos.

4.2.1 *La obra: la construcción de un tipo de visualidad de la memoria*

El trabajo de Juan Manuel Echavarría se puede comprender, por un lado, a manera de resultado de una ruptura con un tipo de lenguaje como el de la literatura para adentrarse en la imagen, en la metáfora, como elemento a través del cual se constituyen formas de significación que afectan a los espectadores. Pero, por otro lado, lo podemos entender como la elaboración de visibilidades de los hechos del pasado en las que se evidencian una fuerte carga estética y emocional como formas de conocer y reflexionar sobre el pasado que, sin embargo, transita hacia la aprensión del cuerpo y la voz de quienes son afectados por el conflicto armado en nuestro país. Este trayecto ético y estético evidencia cada vez más un mayor acercamiento a la experiencia de los otros en pro de la reconfiguración de las memorias de nuestro pasado reciente.

El primer trabajo de Juan Manuel Echavarría se denomina Retratos (1996) es una elaboración visual que marca y descubre el tipo de elaboración en el que se va a empeñar el artista. Frente a Retratos, va a decir el autor: “Hace 20 años, estos maniqués fueron la piedra que cayó en mis aguas quietas. Al fotografiarlos entendí la dirección que mi trabajo debía tomar: explorar la violencia a través de la metáfora” (Echavarría & Giraldo, 2018, pág. 19).

La obra dirige la mirada hacia unos maniqués que se encuentran deformados o agrietados por su uso en los ventanales de algunos comercios ubicados en el barrio 20 de Julio en Bogotá. Echavarría nos deja ver las heridas y la suerte de cura (que a su vez es la develación las lesiones) en los rostros de esos modelos humanos, congelados, en blanco y negro y, pese a lo cual evidencian un tipo de características de los gestos y emociones humanas. Ellos, entonces, nos posibilitan imaginar el rostro o la sonrisa de un alguien, una mujer, un hombre, un niño, pero al tiempo su desgarrado cuerpo, vestigio de algún suceso doloroso. Es claro que las imágenes en sí mismas no muestran la violencia, ni siquiera es posible imaginar, en un primer momento, que ellas refieren a nuestro pasado violento; no obstante, no es eso lo que quizás se quiere evidenciar, es, tal vez, la forma como nos ubicamos ante la herida, ante el quebrantamiento de los otros. De alguna manera no nos paramos frente a la violencia, sino que la obra, Retratos, se convierte en una suerte de espejo que nos evidencia el modo como nos situamos ante el dolor de los demás y descubrimos, efecto del ejercicio de fijación de la mirada, algunas cosas que se nos vuelven parte de la vida cotidiana:

Pero... cuando yo vi los retratos que eran unos maniqués, aquí, yendo hacia el 20 de julio, eran unas aceras muy amplias, y los almacenes eran cuerdas y cuerdas de almacenes que vendían ropa y sacaban los maniqués a las aceras, y ahí... ahí encontré esos maniqués, y la gente pasaba, por los maniqués, y tocaba las camisas, la ropa, y... veía el precio de la ropa que estaba puesto sobre la ropa, pero nadie miraba esos rostros mutilados, esos rostros heridos, y yo dije “yo he sido como uno

de estos transeúntes; no he querido fijarme en la violencia de mi país”, porque mi literatura... mi escritura, mis libros, fueron totalmente oníricos, y fue esto lo que... los maniquíes, esa primera serie de Retratos, es como la piedra que rompió las aguas quietas de mi inconsciencia. Allí dije: “comienzo a investigar la violencia a través de la Cámara de fotografías”, ahí fue, ese fue el comienzo. (Echavarría, comunicación personal, 3 de marzo de 2021)

Figura 19.

Retratos



Nota: Echavarría, J.M. (1996) Gelatin Silver Print.

<https://jmechavarria.com/es/work/retratos/>

De este modo, la obra hace un llamado a ver, a vernos, lo que paradójicamente se hace a partir de la congelación de una mirada. No obstante, es necesario reconocer que los maniquíes son sacados del contexto del comercio, para ser ubicados en el contexto de la guerra en Colombia. Dicho llamado a vernos es logrado por la fineza del encuadramiento, al hacernos ver aquello que degrada y destruye lo que parece ser la imagen de muchos seres humanos, pero al tiempo por lo que el mismo autor de la fotografía refiere en relación con estas imágenes. Desde esta perspectiva el trabajo fotográfico contiene, en su aparente simplicidad, la constitución de su sentido a través de la conexión con una serie de contextos y eventos específicos que nos hacen ver, pero al tiempo vernos, en relación con el modo como hemos mirado la violencia.

El trabajo de Juan Manuel Echavarría se distingue por la profundización en la construcción de una mirada y reflexión sobre un nosotros y nuestra historia a través de la metáfora. Un ejemplo de ello es el trabajo La Bandeja de Bolívar (1999). Allí se encuentra la constitución de una narrativa que se despliega por medio de la secuencia de 10 de fotografías del resquebrajamiento de una vajilla. La Bandeja, que en el centro tiene la

frase “República de Colombia para siempre”, y que es una réplica de la vajilla de Bolívar, la cual simboliza la patria, se nos muestra en el proceso de fraccionamiento que llega a su final con la bandeja convertida en una cantidad importante de polvo blanco, que se refiere a la cocaína. Sobre la elaboración de esta obra, va a contar Echavarría:

Figura 20.

La bandeja de Bolívar – 0:28



Nota: Echavarría, J.M. (1999). <https://jmechavarria.com/es/work/la-bandeja-de-bolivar-1999/>

Mi hermano Andrés había conseguido en un anticuario en Bogotá una bandeja de la vajilla de Bolívar, decorada con unas rosas y la inscripción “República de Colombia para siempre”, o sea, un plato conmemorativo de la utopía fundadora de nuestro país, del nacimiento de Colombia como República. El me la regaló y en ese momento de indignación dije: “Quiero romper esta bandeja”. De ahí nació la idea, es una serie de 10 fotografías: la primera es la bandeja intacta, que se va rompiendo hasta quedar hecha un pequeño túmulo blanco. Después hice un video con esas diez fotografías y le añadí sonido; usted nunca ve una mano rompiendo el plato, simplemente las imágenes de esta bandeja desintegrándose, pulverizándose, hasta terminar finalmente en un montículo de polvo que parece ser de cocaína. En el siglo XXI seguimos en guerra, y el dinero del narcotráfico penetró todas las instituciones de este país (De Nanteuil M. , 2011, pág. 6).

Como es posible observar en este trabajo, acudimos a una forma de narrar una comprensión de la historia de nuestro país. Esto, a través de objetos simbólicos cuyos significados son parte de unos sentidos construidos durante la historia de Colombia. Sin embargo, el hecho de hacer presencia ante la destrucción del plato lleva al espectador a seguir, según la propuesta del autor, la trayectoria de un país que se despedaza y termina en un objeto que es absolutamente representativo de una de las mayores crisis del país, la droga, pero también nos dice de lo que nunca volverá a ser la nación, pues la bandeja jamás se podrá volver a reconstruir.

Figura 21.

La bandeja de Bolívar – 1:02



Nota: Echavarría, J.M. (1999). <https://jmechavarria.com/es/work/la-bandeja-de-bolivar-1999/>

Figura 22.

La bandeja de Bolívar – 2:42



Nota: Echavarría, J.M. (1999). <https://jmechavarria.com/es/work/la-bandeja-de-bolivar-1999/>

Esta obra, a su vez, evidencia la forma en que la metáfora se configura y a través de ella edifica un campo semántico que posibilita un tipo de mirada para el espectador. Es decir, las imágenes de la bandeja conectan diferentes pensamientos sobre cosas absolutamente distintas pero cuya significación es el entrelazamiento de ambas (Ricoeur, 1980). Ahora bien, sobre este tipo de visibilidad es posible afirmar, por un lado, que ella da

cuenta del modo en que un saber cómo el de la literatura y sus juegos de lenguaje constituyen una forma, no solo del ver, sino del pensar en relación con el mundo y sus acontecimientos. En otras palabras, la trayectoria y procesos de formación de Juan Manuel Echavarría le posibilitan la construcción de un ejercicio de reflexividad que no pretende decir en una forma literal sino que constituye relaciones entre diferentes tipos de pensamientos, elemento que se va a transformar en imágenes icónicas, lo que diría de la forma en que un tipo de saber se hibrida con una variedad de técnicas. Así, el saber tiene que ver con un modo de reflexión, de pensamiento que se pliega y se transforma por la forma como se agencia a través de una técnica. De este modo, podemos comprender cómo la lógica de la metáfora en la literatura cobra cuerpo en la construcción de la imagen fotográfica o del cine. Ello no quiere decir que dicha lógica se mantenga de la misma manera sino que cobra otra forma por la técnica en la que trata de ser implementada y constituye un modo de ver y expresar.

Adicional, este tipo de visibilidad que usa como un elemento importante la metáfora, sugiere la constitución de un tipo de imágenes reflexivas, entendidas estas “como aquellas expresamente escogidas o confeccionadas para pensar mediante las mismas” (Catalá J. 2008, pág. 34). Allí, entonces, los objetos no se presentan como referentes de algo, no indican la presencia de una cosa, más bien suscitan una idea que se entremezcla con variados campos de significación y a través de los cuales se refiere mucho más a procesos, condiciones, emociones, sentimientos en torno a una situación. En este sentido, este tipo de imágenes refieren a situaciones, no como designaciones sino que permiten la auscultación de los acontecimientos a través de lo que la imagen propone, conllevando, al tiempo, la posibilidad de un más allá, de una profundización del tema al cual aluden. La imagen, entonces, no pretende la constitución de la realidad, ni su reflejo, sino la configuración de un acontecimiento de significación, y, por tanto, la reflexión a partir de lo que ella presenta.

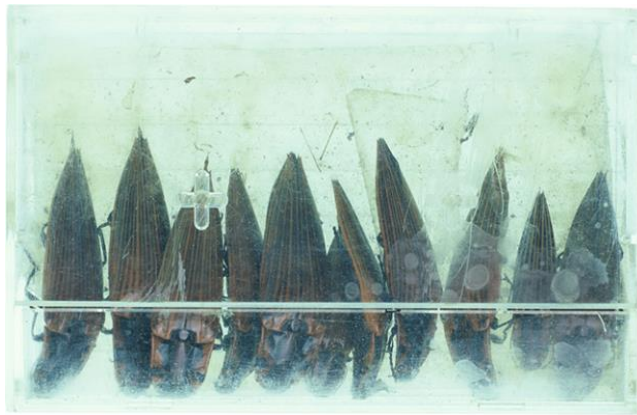
Esta lógica que se evidencia tanto en Retratos como en La Bandeja de Bolívar, también es posible identificarla en la obra La María (2000). La presentación del trabajo, en el libro de Juan Manuel, comienza con un epígrafe que dice: “dedicado a Isa, Silvia, Melitza, Rossana, Clemencia, Pilar y Diana, siete mujeres que me permitieron generosamente conocer y compartir sus experiencias y sus objetos del secuestro de la María”. (Echavarría J. , 2018).

Dicha declaración, junto con las narrativas de las víctimas del conflicto, nos deja ver que lo que encontramos en la obra es una mirada a los objetos de las mujeres secuestradas en la Iglesia la María, en Cali, el 30 de mayo de 1999. Los relatos que acompañan las fotografías nos permiten adentrarnos en la experiencia vivida

al interior del secuestro. Si bien, las narrativas dicen de experiencias adversas, las imágenes centran la atención en lo que significa el secuestro, la manera en que duele el tiempo y los modos con que los sujetos van construyendo una suerte de escape para llevar auestas lo sufrido. En este orden, las imágenes nos proporcionan una especie de estancia en la forma como el otro debió haber vivido una experiencia traumática como la del secuestro. Es por lo que la imagen se vuelve reflexiva, en tanto no quiere hablar del insecto atrapado o la piedra tallada sino lo que significa la estancia en el secuestro. Frente a estos objetos, el espectador se encuentra con un campo de sentido que se expande, que ayuda a imaginar, pero que se haya ligado con una forma de ser y estar en medio del conflicto armado

Figura 23.

Caja de casete



Nota: Echavarría, J.M. (2000) Fujiflex print. <https://jmechavarria.com/es/work/la-maria/>

Isa: En ese sitio del Pacífico donde estábamos, la maravilla es el colorido que tienen los insectos. Había unos que les llamábamos semillitas, que eran como unas cucarachas, pero alargadas, que se doblaban y saltaban, y esas semillitas tenían color rojo, amarillo y negro. Había una que levantaban las alas y volaban y parecían helicópteros, iridiscentes, de un colorido precioso.

Meliza: Empecé a recordar a mi niño, Esteban; a Esteban le encantaban los insectos, las lagartijas las recogí y decidí que eso era un regalo para él.

Rossana: En nuestros ratos libres, que eran bastantes pues, porque de las cosas que más le angustian a uno en el secuestro es pensar y preguntarse. Y a la vez también uno se pregunta ahora que tengo el tiempo libre que tanto añoraba cuando estaba en la ciudad, qué hacer con él. (Echavarría J. , 2018)

Figura 24.

Piedra



Nota: Echavarría, J.M. (2000) Fujiflex print. <https://jmechavarria.com/es/work/la-maria/>

Sumado a este elemento, en este trabajo en particular, las imágenes de las mariposas atrapadas, las piedras talladas, se convierten en la voz de las secuestradas. Si en trabajos como Retratos o La bandeja de Bolívar tenemos una narrativa de la violencia, en esta obra hay un descubrimiento de la voz de las víctimas y sus vivencias a través de sus cosas, y en el que las narrativas coadyuvan a comprender. El centramiento en los objetos dice, por un lado, de la forma en que los individuos constituyen relaciones, configuran significados, pero por otro, las imágenes no pretenden registrar una realidad sino una suerte de ordenamiento de la visualidad, esto es, del modo de comprender el conflicto, de una instalación en la vivencia, y en este sentido la imagen se convierte en una manera de pensar el fenómeno social. De hecho, adentrarse en la historia de los objetos que nos presenta la fotografía, nos permite comprender las complejas formas como se construye la vida al interior de la violencia. Frente a ello, nos cuenta Juan Manuel:

En este cautiverio duraron cinco meses durante los cuales se dedicaron, entre otras, a inventar estrategias de supervivencia como por ejemplo buscar insectos y coleccionarlos. Esa actividad se volvió muy importante porque ellas les mostraban sus insectos a quienes las custodiaban; ellos salían por el monte, les traían otras especies y les preguntaban si ya las tenían en sus colecciones; entonces sirvió de puente de comunicación con los guerrilleros. Yo creo que de las cosas difíciles y necesarias en un secuestro es la comunicación entre el secuestrado y sus captores. Ellas hicieron una colección de insectos muy variados. También dicen que vieron unos ríos extraordinarios, transparentes, con lechos de colores que hacían ver las aguas doradas, rojas o verdes; de ahí sacaban piedras y labraban figuras como mariposas, o nombres de seres queridos. Creo que en este trabajo había mucha esperanza; al labrar el nombre de una persona pensaban que esa pequeña piedra iba a ser un regalo, un souvenir, y así sucedió; las trajeron para regalárselas a sus familias y amigos. Creo también que

estos objetos son como una resistencia al olvido. Finalmente, esas piedras y esos insectos son testigos de los momentos que vivieron en el secuestro (De Nanteuil M. , 2011).

Desde esta perspectiva, las imágenes son la comprensión que resulta del acercamiento al conocimiento del otro. No se hace una imagen para captar una realidad, se toma una fotografía y se construye una visualidad. En este sentido vemos, por un lado, cómo el acercamiento a la violencia, a las experiencias de los sujetos, va transformando el modo de hacer las imágenes por parte de Juan Manuel, y, por otro, la forma en que el contexto colombiano como fondo de las fotografías posibilita la constitución de la visualidad propuesta desde la obra. En otras palabras, no hay una designación de objetos en las imágenes de Juan Manuel, aunque estos allí aparezcan, sino una suerte de mundo al que refieren los objetos. De hecho, esta es la lógica de un trabajo como “De qué sirve una tasa” (2014), en el que se evidencian objetos que son huellas de los campamentos de las FARC-EP en la parte baja de los Montes de María y que fueron bombardeados por el ejército, pero es a través de ella que es posible imaginar una vida, una situación. Desde esta perspectiva no se trata de una suerte de predicación, a través de las fotografías, pues las imágenes no son frases, son espacios que posibilitaban abrir líneas de relación y por tanto de constitución de sentido. Así, las imágenes presentadas se convierten ya no en metáfora, sino en voz y huella de los acontecimientos y de la experiencia. No obstante, dicho trabajo, tal visualidad, como lo expresa el artista, emerge de oír al otro y de allí la propuesta de un modo de ver. De alguna manera la imagen es el resultado de un oír que en su sentido ético significa cercanía e involucramiento, pero al tiempo, un dejar fluir del ser, en el que está inmiscuido quien ve, quien acompaña, quien está allí, en el devenir del sujeto:

... fue en La María dónde se sembró esa semilla de querer oír al otro, porque cuando yo le pregunté a una de las mujeres secuestradas, a Melissa, que, entre otras, todas ellas eran profesionales, las mujeres de La María... yo le pregunto a Melisa “¿usted sintió susto por la muerte?... y ella me dice “No, porque había niños que nos cuidaban”, pues cuidaban entre comillas, que nos custodiaban es la palabra “que eran de la edad de mis niños” ... y yo ahí dije en ese momento..., y se me quedó adentro, la semilla de querer hablar algún día con el combatiente ¿sí?, con ese que quizás entró de niño..., fue en La María que se sembró esa inquietud de querer escuchar a personas que vivieron la guerra desde la otra orilla. (J.M. Echavarría, comunicación personal, 3 de marzo de 2021)

Así como en el trabajo fotográfico La María, el objeto presentado en la fotografía se convierte en una suerte de voz, de testigo del acontecimiento violento, en el trabajo denominado Silencios (2010), el objeto como voz, como testimonio, se vuelve a utilizar, pero con una diferencia que nos parece fundamental: los objetos no son el testimonio de una voz individual, sino, al parecer, de una colectividad. En el trabajo Silencios se registran más de ciento cuarenta escuelas abandonadas en veredas de los Montes de María, Caquetá y Putumayo, zonas signadas por la lucha entre paramilitares y guerrillas.

Al transitar por cada una de las fotografías de este trabajo nos encontramos con espacios que refieren directamente a las escuelas de nuestro país, lugar de vital importancia no sólo para niños y niñas, sino para comunidades enteras que encuentran en ellas, en muchas ocasiones, espacios de construcción de lo comunitario. Ahora bien, las escuelas, en el estado en que las encuentra dicen, según lo expresa el mismo Echavarría, son una serie de lugares que, como la memoria, se van desvaneciendo y, en ese sentido, dichas fotografías sustraen del olvido lugares que están siendo acabados por el tiempo, pero que son testigo y expresiones de la violencia:

El 11 de marzo de 2010 fui invitado al viejo Mampuján, corregimiento de los Montes de María, Bolívar, Colombia. La comunidad conmemoraba los 10 años de su desplazamiento por el grupo paramilitar “Héroes de los Montes de María”. En la escuela rural de Mampuján, abandonada, sin techos, y con los pisos cubiertos por la vegetación, encontré en una de las aulas un tablero y a un lado las vocales pintadas en la pared. Me llamó la atención su caligrafía y los colores de las letras. Estas parecían desplazarse del tablero: la a, e, i, u, legibles a pesar de la humedad y del abandono forzado...la o, desvaneciéndose. En la segunda aula, vi un tablero escondido entre mucha vegetación, desteñido, y en muy mal estado...

Días después, al observar la fotografía con cuidado, descubrí que en ese tablero silencioso se asomaba una frase casi invisible: “lo bonito es estar vivo”. Fueron estos tableros en el viejo pueblo de Mampuján los que me impulsaron a buscar otras escuelas por los Montes de María, otras memorias que pudieran recuperarse antes de desvanecerse para siempre como esa “O” en la escuela de Mampuján. (Echavarría J. M., 2018, pág. 108)

Figura 25

La "O", Mampuján, Bolívar, Colombia



Nota: Echavarría, J.M. (2010) Digital c-print. <https://jmechavarria.com/es/work/silencios/>

Dos elementos son muy llamativos en relación con este trabajo. Por un lado, el modo en que las diferentes fotografías de tableros y escuelas nos van llevando a ver- reflexionar sobre lo que significan, el pasado que resguardan, porque inevitablemente refieren a infancia y educación, pero al verlas también dicen del desplazamiento; es decir, al tener que escapar, al irse, y, de la misma forma que la violencia vivida se va quedando en el olvido como las mismas escuelas. Pero sumado a ello, al percatarse del número de escuelas abandonadas, (más de 140), atrapadas por el lente de Echavarría, se revela la magnitud de las condiciones de nuestro país, de las circunstancias en las que viven miles de ciudadanos. En este sentido, es claro que las fotografías nos sitúan ante un lugar, estancia, un espacio que, pese a la quietud del mismo, evidencia el paso del tiempo, el que se puede acreditar en la decoloración de las paredes, en la vegetación que crece en medio del lugar, la transformación de las mismas escuelas efecto del paso del tiempo, el moho que va escalando sobre las paredes, el musgo que crece, el efecto del sol y la humedad que resulta de la no habitación del lugar. Así, estamos ante una imagen que nos destapa la escuela ante el paso del tiempo y en medio de la soledad, o por lo menos deshabitada de aquellos que debieran estar allí.

La fotografía no es, desde esta perspectiva, la sola evocación del lugar es una posibilidad de movimiento del pensamiento efecto de la conjugación de diversos elementos, en este caso particular la construcción de una imagen que evidencia el resultado del paso del tiempo, pero a su vez el campo semántico del que es poseedora la institución escolar en nuestras sociedades occidentales. Ahora bien, si a ello añadimos el contexto de guerra que vive el país, la condición que evidencia la imagen y la connotación cultural de la que es poseedora la institución escolar, la significación de la imagen construida por Echavarría va más allá de un ejercicio representacional o de congelamiento de un instante preciso.

La imagen es una red de significados que se conjugan y posibilitan la configuración de un espacio, mucho más que un ejercicio de observación que se instala como reflexión que utiliza la evocación, pero a su vez, también ubica al espectador ante el detalle de aquello no visto. Así, pues, la imagen que evoca y refiere a la memoria de la violencia política no tiene que ver, por lo menos en este caso, con un ejercicio de referencia a la realidad o a la claridad de la identidad del concepto. La fotografía dice de un espacio que existe, pero el ejercicio del enfoque, el centramiento de la mirada, el traer ese mundo ante el escenario público, ya es una construcción que posibilita la configuración de una significación singular. Ahora bien, habría que tener claridad acerca de cómo esta misma configuración de la imagen cambia en el tiempo, efecto de las nuevas relaciones en las que se encuentra ubicada la imagen, lo cual conduce a la transformación de su significación.

De este modo, podemos plantear que la configuración de la imagen, la constitución de sentido, no se puede comprender como algo dado, sino que es efecto de las relaciones que se constituyen tanto por la estructura de la imagen como por las relaciones en las cuales se encuentra ubicada y que afectan los modos en que la imagen es percibida. Con todo, si una imagen es instituida en procura de tales relaciones, ella se convierte en un acontecimiento que posibilita reflexionar en torno a las fuerzas que se aúnan en la imagen, por ello, quizás, no podemos hablar de la visualidad como algo que es visto, sino como el efecto de sentido que se configura en el entretejido de relaciones que se conforman en lo visual y que dicen de un tipo de orden de lo social. No se ve algo, se visualiza un constructo relacional. Es por lo expuesto que no es posible identificar las imágenes de trabajos de Juan Manuel Echavarría como Silencios, La María, incluso la Bandeja Bolívar, o Corte de Florero, como representaciones sino como acontecimientos visuales que posibilitan un ejercicio de reflexión sobre la violencia.

...fijate que en las escuelas yo no pongo a nadie, a ningún ser humano ¿no?, nadie desplazado, nada, nada, nada, nada, es... el silencio de la escuela, el silencio de ese tablero, que finalmente es... es un testigo de la guerra, es un testigo del desplazamiento forzado de una población, es la fractura en la educación del niño, de los niños entonces, ahí, es posible pensar que los tableros son el escudo de Perseo.

El horror está atrás, no lo vemos. El escudo que nos habla del otro, de las masacres, escuelas que han sido abandonadas por ejecuciones de 2 o 3 familias campesinas, o de 2 campesinos... el desplazamiento forzado y la muerte está detrás de esos tableros. (J.M. Echavarría, comunicación personal, 3 de marzo de 2021)

En el trayecto creativo de las construcciones de Juan Manuel se deja entrever, cada vez más, la voz viva de aquellos que han sufrido en nuestro país la violencia. Es decir, se pasa de un ejercicio metafórico a la constitución de la imagen de la experiencia. Con esta alusión no se quiere decir que la imagen sea la experiencia, sino que la experiencia, aquello que transformó y traspasó a los sujetos, se convierte en gesto, acción, palabra. Es decir, las imágenes constituidas posibilitan la formación de una presencia. En palabras de George Didi-Huberman

Que algo está ante nosotros, se encuentra frente a nosotros como un cuerpo, incluso como casi-sujeto. Sentir que una cosa se presenta ante nosotros - a diferencia de un simple objeto que estuviera posado o colgado ante nosotros - es experimentar el en-frente de su corporeidad. Es, para empezar, dar a la relación visual una especie de consistencia antropológica, cuando no antropomorfa. Es, eventualmente, instaurar una relación de casi-presencia- es decir una relación que, repito, no es la presencia, sino su construcción ficticia. (2015, págs. 208-209)

En esta perspectiva, los trabajos de Juan Manuel Echavarría van dando lugar a rostros, cuerpos, palabras de los actores del conflicto, y ellos parecen darnos la sensación de estar ante nosotros, en alguna medida, mirándonos, enfrentándonos a ellos, a sus experiencias y sensaciones. Al ver este tipo de trabajos estamos ante la huella, la palabra, la experiencia de los actores del conflicto, lo que ubica en otro lugar la configuración de la imagen y la visualidad de la guerra, pues ello hace que el ejercicio comunicacional adopte un carácter particular, por un lado, y por otro constituye otro tipo de espacialidad para la construcción de la perspectiva del espectador. Esta presencia de los sujetos, actores de la violencia, es posible identificarla en trabajos como Bocas de Ceniza, Réquiem NN y La Guerra que nos hemos visto, entre otros.

En un trabajo como Bocas de Ceniza (2003-2004), por ejemplo, se da la palabra a las víctimas de la masacre de Bojayá, acontecimiento que se dio el 2 de mayo del 2002. En aquella población, efecto de los enfrentamientos entre las FARC y un grupo de paramilitares, las FARC arrojaron un cilindro de gas a la iglesia de la población para atacar a los paramilitares que se encontraban detrás de ella. Resultado del impacto de la pipeta de gas murieron 72 personas civiles y 13 perdieron la vida días antes y posteriores a los enfrentamientos.

El video realizado por Juan Manuel Echavarría recoge las voces que a través de canciones cuentan y denuncian los hechos sucedidos en aquel trágico 2 de mayo. Siete campesinos afrocolombianos, a través del vallenato, propio de la tradición oral, narran la terrible experiencia, el sufrimiento, la humillación que tuvieron que vivir por los acontecimientos sufridos, pero también por el abandono, el desplazamiento y despojo.

El video está construido en primeros planos de los rostros de cada uno de los cantantes, evidenciando sus gestos, las formas en que vocalizan cada una de las palabras en sus canciones, incluso, nos deja ver las líneas que componen cada uno de sus rostros. El espectador, aquel que se enfrenta a las imágenes, se encuentra cara a cara con un otro, sin que nada interrumpa o fragmente el encuentro, el cual está signado por las voces, algunas veces convulsas, de quienes no tienen otra posibilidad sino de vibrar con lo acontecido. A través de esta construcción comunicativa, entonces, Echavarría nos insiste en el mirar aquello que quizás él mismo vivió cuando conoció a cada uno de los actores de su video, así nos insiste en ver, nos dice “mira, enfrenta, escucha esto”:

Hay un pueblo en el Caribe colombiano a hora y media de Cartagena que se llama Barú y yo he ido a este pueblo hace 40 años. Es un pueblo afro, negro y estando una noche allí, me estaba tomando unas cervezas, de pronto llegó una persona que no era del pueblo, yo conozco la gente del pueblo, se

nos acercó y nos dijo “¿me puedo sentar con ustedes?” “adelante” “me llamo Doris Mel” me dice él, nos dice él, y de pronto charlando, conversando, de pronto él dice “tengo una canción que yo compuse ¿quieren escucharla por favor?” y Doris Mel empieza a cantar una canción dándole gracias a Dios por haber sobrevivido una masacre paramilitar en Ciénaga Grande. Cuando yo escuché esta canción yo no podía creerlo, o sea me pareció que había mucho dolor, pero no había una sola palabra de violencia, de odio, y yo dije ¿qué es esto? Esto no lo había escuchado antes, estamos hablando del 2003, y le dije luego a Doris Mel “¿usted me permite grabarlo?” y con él empecé ese proyecto que se llama Bocas de Ceniza, donde cantan siete personas que sobrevivieron masacres, o que fueron testigos de masacres, y que a través del canto cuentan sus experiencias, sin odio, sin pedir más venganza. (J.M. Echavarría, comunicación personal, 3 de marzo de 2021)

Esta obra emprende, así, la construcción de una mirada a la experiencia de la violencia que se encarna en un cuerpo constituido por las intensidades del mundo en el que ha vivido. Es, en otras palabras, la mirada a la morada de las vibraciones e intensidades de nuestro mundo violento. Un cuerpo, desde la perspectiva de Guattari y Rolnik (2013), afectado por las vibraciones de la realidad, un cuerpo que se hace desde dichas intensidades. De este modo la imagen ni muestra la violencia, ni es ajena a ella, en cambio, evidencia el modo en que el pasado violento constituye un modo de ser en un cuerpo presente. Estamos, aunque suene repetitivo, ante una mirada que constituye un acontecimiento que accede, en palabras de Rancière, a la transformación de lo sensible, que es también un cambio de significación y configuración ética ante nuestro pasado violento y sus víctimas, sus actores. De hecho, se podría plantear que este trabajo posibilita, en el espectador, un acercamiento a la comprensión del mundo del otro. En este sentido, Leopoldo Múnera, frente a este trabajo, enuncia:

La lenta transformación de las expresiones de sus rostros, la musicalidad, el ritmo y la tonalidad cambiante de sus voces y la humedad de sus ojos, me llevan al adentro de sus miradas. Las masacres o los desplazamientos han transformado sus vidas, han roto su pasado. Toda reparación futura, aunque necesaria, será insuficiente. El dolor los ha convertido en juglares espirituales... La verdad y la memoria residen en la certeza de sus tonadas. Detrás de sus ojos, detrás de sus voces, detrás de su piel, detrás de sus gestos hay una amalgama de sentimientos, comprensiones, explicaciones o interrogantes que no se pueden ignorar. (Echavarría J., 2018, pág. 82)

Ahora bien, el trayecto de vida y construcción de la obra estética de Juan Manuel nos permite hablar de un proceso de formación de la mirada que no es ajeno a su experiencia de vida. Quizás, un elemento muy importante en la decisión y constitución de su modo de construcción de la imagen tenga que ver con su encuentro con aquellos que han sido afectados por la violencia de forma directa. En relación con ello, con el encuentro con uno de los cantantes que participa en el video, Juan Manuel Echavarría afirma: “Su melodía y sus palabras me despertaron muchas noches seguidas. Pensé: este no es un fenómeno aislado en Colombia.

Voy a buscar a otros. Y ¿cómo lo hago en esta burbuja que es mi estudio?", recuerda Echavarría de cuando regresó a Bogotá. (Villamarín, 2008)

Sumado a este acontecimiento y a la estructura de la imagen, el mismo Juan Manuel enuncia: “No podía haber edición alguna. Los cantos los compusieron testigos y sobrevivientes de masacres; cada palabra tenía que ser respetada. En este video soy un medio para que ellos se expresen con su propia voz” (Echavarría & Giraldo, 2018).

Esta disposición de Juan Manuel Echavarría dice de una suerte de abandono a querer comprender o dominar algo. Escuchar se convierte en una suerte de vaciamiento, se trata de dejar ser al otro y que emerja lo que el otro imprime en aquel que escucha. La imagen es una disposición o construcción para que se descubra en el oír la ausencia y las formas de ser del otro, los ruidos de la subjetividad. En este sentido, dichas imágenes no son para ver, son para configurar una actitud ética en el que la escucha es fundamental.

Sin embargo, habría que decir que, si bien hay un respeto por lo que dicen y enuncian las víctimas, las formas en que se enfoca, el fondo que se construye para cada una de las víctimas, el orden de aparición, el tiempo de exposición o enfrentamiento con cada uno los relatos, los relatos o canciones elegidas, son parte de la configuración de la mirada a la que se quiere enfrentar y apresar a un espectador y son resultado, también, ateniéndonos a lo expresado por el mismo Echavarría, de una forma de comprender y entender al otro. Hay entonces, en este tipo de configuración, no solo el revestimiento de una imagen para ser observada, sino la constitución de un lugar comunicativo que tiene un fuerte elemento ético para el espectador. En este orden, podemos hablar de una suerte de espacialidad ética de la observación, constituida desde las posibilidades que da la cámara, que da el ver.

Ahora bien, si como lo hemos planteado párrafos atrás, en la formación de la mirada se encuentran enrevesados el pasado de los sujetos, los saberes académicos, también tendríamos que plantear que los encuentros con los otros colaboran en el modo como se dinamiza una mirada al mundo social que tensiona, a su vez, los modos en que saberes, conocimientos, el pasado de los sujetos y sus relaciones con la violencia, se modifican, se transforman, por los efectos de la experiencia del mundo presente. En este sentido, la formación no es el resultado ni de los saberes adquiridos, ni tampoco de las trayectorias, menos aún de un momento presente. Tampoco se puede plantear que la formación sea el efecto de algo intencionalmente construido para transformar al sujeto, pues tal posición supondría entender a los seres humanos como

resultado de un accionar sobre éste, dejándolo sin algún tipo de agencia, pero a su vez, olvidando los diversos elementos que tienen injerencia y afectación sobre el sujeto.

La formación, desde esta perspectiva, dice del modo en que son los individuos en el entramado de diversas intensidades, relaciones y espacialidades que se hibridan y toman cuerpo en los modos de ser y hacer de las personas en un espacio temporalidad particular. Esta forma de comprensión de la formación, y, en particular, de la formación de la mirada, no desecha permanencias, elementos que están en el tiempo, pero comprende que ellos se transforman y modulan en el tejido de relaciones en que se encuentran sumergidos los individuos. Se trata de la manera en que en el cuerpo de los individuos toman forma el pasado y el presente, en el instante de vida, en la experiencia misma, y que en cada momento juegan de diversos modos heterogéneos elementos en pro de la construcción misma de la subjetividad (quizás por ello nunca podremos decir que algo nunca llegará a ser, porque no sabemos de cuánto somos capaces). Lo anterior tampoco desdeña que los elementos del mundo tensionan, sujetan o colaboran en pro de hacer hablar y ver a los individuos, no obstante, en el juego de intensidades del mundo, en las experiencias mismas, dichos vectores de subjetivación cobran diversas modulaciones que son mucho más o menos importantes en diversos momentos, instancias, situaciones. La subjetividad no es un algo, es una fuerte dinámica de relaciones e intensidades que se evidencia a través de múltiples instancias del sujeto. Aun así, la formación se hace evidente en las expresiones y construcciones de los individuos. En este sentido, podemos hablar de lo formado, de lo construido, como expresión del estar siendo en las dinámicas del mundo social. En otras palabras, las expresiones estéticas, la mirada de Juan Manuel, en tanto proceso de formación, se evidencian en sus construcciones estéticas, que no obstante adquieren una materialidad debido a la técnica que utiliza y también son un vector que posibilita la constitución de la mirada.

Así, podríamos plantear que la constitución formativa de Juan Manuel se hace extensiva, pero también constreñida por la técnica, en este caso, la cámara de video. La cámara juega un papel importante en tanto posibilita una forma de involucramiento con el otro, con el ambiente. La cámara agencia una forma de detención y atrapamiento en los detalles-gesto del otro, el encerramiento y al mismo tiempo la amplitud de la visión, la posibilidad de aislamiento de la mirada, y la constitución de aquello en lo que se quiere focalizar la percepción, pero que sin embargo no funciona sin la posibilidad ética y la configuración del sentido que se quiere construir mediante el espacio comunicativo. La cámara, entonces, es una extensión y medio que interviene, a la vez que posibilita las formas del conocer y el crear del sujeto, y, por tanto, actúa como artefacto en el que edifica lo formado y también coadyuva en la construcción de relaciones con el mundo

social. Se trataría, en suma, de la constitución de un modo de pensar a los sujetos de la violencia a través de las posibilidades que da la cámara y que se encuentra revestida de todo el pasado, de la experiencia y de los saberes del sujeto. Fotógrafo y cámara se constituyen para poder decir, construir, sobre aquello que ha sido experimentado, reflexionado, pensado y que se quiere comunicar, pero que, a su vez, nos permite pensar y ver de cierta forma.

Como consecuencia de lo expuesto, podemos decir que la formación de la mirada es el resultado de diversos vectores e intensidades del mundo, pero a su vez, la conjunción e intervención de unas ciertas técnicas, artefactos que posibilitan unos modos de pensar aquellos procesos de afectación, reflexión y creación. Así, la cámara no es un objeto más. Es un lugar desde el que se piensa, se significa, se materializa y dinamiza el ejercicio creativo de los procesos de formación. En este sentido, las técnicas, los artefactos, entre ellos la escritura, no son utensilios o métodos, son modos en que se piensa, se crea y se constituyen relaciones con el mundo.

En concordancia con lo expuesto, un trabajo como Bocas de Ceniza evidencia un modo de comprender la violencia que se expresa en un acontecimiento comunicativo que busca visibilizar las potencias y vibraciones de la violencia en las experiencias que se hacen carne, cuerpo y sujeto, y no tan solo en un ejercicio de dar voz.

En una línea de configuración ética y estética parecida, la de dejar ver la experiencia, nos encontramos con el trabajo “La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica” (2007-2009). Dicho trabajo es el resultado de un número importante de talleres que realizó Juan Manuel Echavarría en la Fundación Puntos de encuentro, en el que invitaba a excombatientes de los diferentes bandos (paramilitares, guerrilleros, soldados del ejército) a pintar sus vivencias. Así emerge el trabajo, imágenes que acompañan y dicen de las narraciones y experiencias personales de quienes en algunos momentos fueron victimarios, lo que habla de otro lado de la memoria del conflicto. Con respecto al nacimiento de este trabajo, dice Juan Manuel Echavarría:

En el 2001 hice un trabajo con un grupo de siete mujeres secuestradas por el ELN en la Iglesia de La María, en Cali; recuerdo que una de ellas, Melissa, me decía que no tuvo miedo de que la mataran, pues había combatientes de la edad de sus niños. Cuando me dice esto yo no tenía ni idea que los niños combatían en la guerrilla, y gracias a ella se me sembró la semilla: conocer historias desde la otra orilla. Y años después, en el 2007, en una pequeña muestra de pinturas sobre la guerra en la casa de la cultura de La Ceja, Antioquia, conocí a tres muchachos de las AUC desmovilizados por la Ley de Justicia y Paz. Así empezaron los talleres de pintura, que duraron dos años. Participaron más de ochenta excombatientes, también mujeres, y a través de la confianza lograron plasmar muchas de

sus historias en la guerra. Algunas muchachas y muchachos ingresan a los 13 o 14 años, muy jóvenes. Diego fue un excombatiente que ingresó a los 8 años. Al escuchar sus historias comprendí que la guerra no es en blanco y negro y que hay muchos grises, esto no se trata de buenos y malos. En los talleres yo quería entender qué le arrastró a la guerra y, en muchos casos, fue la falta de oportunidades. Campesinos con muy poca educación formal, viviendo en pueblos, caseríos y veredas apartadas con pésimo estado de las carreteras o más bien trochas que llevan a estos lugares olvidados sin presencia del Estado colombiano. Lo he visto con mis propios ojos al visitar Caquetá y Putumayo, en los Montes de María, Bolívar y Sucre, donde las guerrillas fueron dueños y señores durante toda una vida y para muchos de estos jóvenes el ejército era el de las FARC. A estos excombatientes debíamos escucharlos y aprender de ellos pues tienen mucho que enseñarnos. (Echavarría & Giraldo, 2018)

La obra, “La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica” (2007-2009), no pretende una imagen realista de los hechos, sino que ella parece dejar ver, a través de los rastros del pulso y las formas de los colores, el modo en que se organizan las imágenes de una serie de acontecimientos que devienen de la memoria de los sucesos vividos. En esta perspectiva vemos, a través de imágenes, la manera en que se plasma y se constituye una memoria, un testimonio que tiene como lugar de enunciación sujetos que en muchas ocasiones no han sido escuchados, pero que claramente son parte importante de la memoria de nuestro conflicto armado. Por ello, quizás, las narraciones que acompañan las imágenes (y las imágenes mismas) posibilitan escuchar-leer-ver la descripción de los sucesos, pero también lo que los protagonistas sintieron o sienten con dichos recuerdos o aquello que vivieron con la realización de las imágenes. Tales narrativas no son para pedir perdón o para ser puestas en escena en un juzgado, son, en sí mismas, eventos que parecen enfrentar al espectador con una realidad desconocida, pero que terminan siendo enunciados para ellos mismos, los victimarios. El trabajo, en este sentido, permite ver un lado del conflicto que en muchas ocasiones ve negada su enunciación: la voz del victimario, lo que hace de la imagen un acontecimiento político con unas características específicas.

Una condición particular de estas imágenes realizadas por excombatientes es que se les tildan, en variados casos, como construcciones artísticas ingenuas, tal como lo plantea Rubiano (2018), desde el punto de vista formal. De hecho, dice Rubiano “La representación de los hechos es ingenua desde el punto de vista formal, una candidez en el modo de representar en el que, sin embargo, nada de lo representado resulta ingenuo” (pág. 74). Sin embargo, creemos, no se trata de un problema de candidez ni de ingenuidad, sino de la forma en que se expresa aquel que ha vivido una experiencia con un trayecto cultural específico, unas condiciones determinadas, pues el autor de la imagen, como lo ha contado Echavarría, no busca construir una obra artística, simplemente rememorar una situación, sin pretensión estética. En este sentido, valorar como ingenuo un tipo de enunciación se puede convertir en un ejercicio de simplificación misma del narrar

y de la narración de la experiencia. Lo anterior, además, si comprendemos que una expresión, cualquiera que ella sea, no es tan solo una mera exteriorización, es una configuración, una conformación que tiene una cierta intencionalidad. Siguiendo a Husserl (1973), toda experiencia tiene que ser llevada a la expresión de su propio sentido, y, por tanto, aquí no se trataría de la complejidad de las imágenes, de la técnica misma, de la utilización de la perspectiva, sino del modo en que se expresa lo vivido y que ahora es posible ser visto a través del trabajo elaborado por Echavarría, que configura un espacio público para decir la experiencia. Así pues, tenemos una expresión que se dispone desde lo vivido, pero al tiempo tenemos una operación intersubjetiva que le da visibilidad y sentido a un modo de ver y comprender la violencia.

Lo importante de los talleres de pintura, que fue un proceso con todos estos excombatientes. Fueron talleres muy largos en el tiempo, cada taller de esos duró como 8 meses, incluso el que hicimos con soldados heridos en combate del Ejército colombiano. Eran talleres voluntarios, quien quería venir y volver lo hacía para seguir pintando, pues se partía de la construcción de confianza, porque no los juzgábamos, ni Noel, ni Fernando ni Juan Manuel los juzgábamos; “pinten como quieran y lo que quieran”.

Hay varias pinturas, varios de ellos se pintan en el acto de matar, lo que es muy interesante e importante. Esa representación de pintarse en el acto de matar es un acto muy valiente, son muy valientes.

...Es la primera vez, en la historia de este país, en medio de todas las guerras que hemos vivido, donde el excombatiente raso, no el comandante, el excombatiente raso, tiene la oportunidad de tener un pincel para contar sus historias. Fue un proyecto inédito que se mostró, por primera vez, en el 2009, y hubo gente que me dijo “¿cómo le va a dar usted la voz a los victimarios?” pero el Museo de Arte Moderno en Bogotá tuvo el valor y entendió la importancia del proyecto. En esa primera exposición no pudimos poner ni los relatos de ellos ni los nombres de ellos, pero ha ido cambiando el proceso y hoy en día se hacen exhibiciones de la guerra, exposiciones de estas pinturas, y hoy ya está el primer nombre de los quienes participaron y sus relatos. Ha ido cambiando, la forma en que se ha presentado la obra, afortunadamente, y ellos ya se presentan, esto es muy importante, ellos ya van a las exposiciones, los que pintaron, algunos de ellos, y ellos frente a su cuadro le hablan al público sobre qué hay dentro de esa pintura y cuál fue la experiencia. (J.M. Echavarría, comunicación personal, 3 de marzo de 2021)

Adicional a ello, un trabajo como *La guerra que no hemos visto* se puede entender como una forma de expresión que dice, por un lado, de la manera en que se recuerda y da sentido a un acontecimiento, pero por otro, del modo en que el sujeto victimario se comprende frente al mismo. Es memoria, en tanto los dibujos son formas de contar un acontecimiento dado en el pasado y del que el sujeto ha sido parte importante, y es posicionamiento, pues a través de la narración se constituye un tipo de reflexividad frente a lo vivido. Así, la imagen y las narrativas nos llevan a recordar y dar cuerpo a un suceso, pero al tiempo nos presenta, a través del lenguaje, las múltiples tensiones por las cuales está atravesado el sujeto que habla, logrando, a su vez, la

configuración de un modo de ver nuestra violencia desde el cuerpo y la óptica del victimario. Tenemos, entonces, la construcción de una visualidad para ver más allá de objetos, acciones, hecha para ver experiencias. Frente a esto, al decir de la experiencia y lo que significa para los excombatientes los talleres de elaboración y las pinturas mismas, dice Echavarría:

Para hacer sus obras ellos tuvieron que confrontarse con sus víctimas. Esto desencadenó en algunos de ellos procesos de reflexión sobre lo que ha sido esta guerra. Cuando les preguntaba qué sentían al terminar sus pinturas casi todos respondían que habían podido contar una historia que nunca antes habían podido narrar, porque nadie se las hubiese creído. También había en ellos cierta satisfacción, porque después de haber estado inmersos en tanta destrucción sentían que habían hecho algo que podía aportar a partir de sus propias historias, para que ellos mismos y los demás reflexionemos. (Moncada, 2016)

Figura 26

El descuartizamiento de una joven campesina



Nota: Echavarría, J.M. (2007-2009). <https://laguerraqueno hemos visto.com/es/>

Ahora bien, ver experiencias no significa, de ningún modo, la contemplación de lo armónico. Las imágenes también nos sitúan frente al horror e incluso aquello que es, a veces, imposible de imaginar, pues lleva consigo la marca del caos, de lo imperdonable, de lo que en últimas es la violencia, la degradación del otro.

Pese a que estas imágenes están marcadas por la huella de la experiencia individual, al tiempo nos permiten identificar momentos históricos, sucesos que tienen relación con hechos y acontecimientos de la guerra que se ha vivido en el país. Esto no quiere decir que se pueden identificar masacres particulares, pero sí es

posible evidenciar, por ejemplo, los vejámenes a mujeres tanto de la guerrilla como de los paramilitares, signo claro de la particularidad y nivel de crueldad de la guerra que Colombia ha vivido. En otras imágenes es visible, por ejemplo, la alusión a dinámicas de la violencia como el descuartizamiento, símbolo de la crueldad que fue una clara práctica de algunos de los grupos armados en una época reciente. En esta perspectiva, las imágenes construidas por los excombatientes son un claro reflejo del modo en que las construcciones y prácticas sociales de una época se encarnan en las experiencias particulares de los individuos. Es en este orden que esta configuración visual se comprende como un modo particular de enfrentarnos a nuestra historia reciente, de conocerla, de afrontarla. En relación con ello, con las pinturas de los excombatientes, expresa Echavarría:

Como estas, hay más de 420 pinturas –cuenta el artista– o tablitas de la memoria colombiana, como yo las llamo. Algunas son tímidas, otras insoportablemente crueles; en algunas se pintaron ellos mismos, en otras pintan lo que vieron, y uno, como espectador, solo puede ver la barbarie y la manera como la guerra marca el alma y el cuerpo de los combatientes. (Serrato, 2016)

Figura 27

Masacre de paramilitares en Paujil



Nota: Echavarría, J.M. (2007-2009). <https://laguerraquenohemosvisto.com/es/>

Es evidente, entonces, que la obra no es el resultado de un ejercicio catártico, ni de un encuentro fortuito con el otro, con los excombatientes, por parte de Juan Manuel. La obra es el resultado, un poco, de lo que la misma obra quiere construir, la aproximación a la vivencia, a la cotidianidad, a la vida, a la palabra del otro, lo cual, como lo saben los investigadores sociales, se produce solo cuando existe compromiso, respeto, confianza y valoración por la vida de quien es diferente (lo cual no se da como efecto de una y otra entrevista, sino de la convivencia), de quien ha vivido otra vida, y ello es, desde un principio, como lo es la obra, una posición ético-política.

Un tipo de ejercicio como el realizado en este trabajo estético, no solo por las imágenes mismas, sino por el proceso que este implicó, sugiere, por un lado, una transformación en los modos de comprender el conflicto, como lo ha expresado Echavarría, pues el haber escuchado los relatos por parte de quienes los habían vivido abre otros modos de ver y de sentir una experiencia que es, pese a la cercanía, lejana y poco imaginada, pero por otro, posibilita a quienes participan de ellas, con su relatos, sus dibujos, sus imágenes, sus voces e incluso sus corporalidades, la configuración de una experiencia reflexiva del ver-se y el narrar-se desde lugares que seguramente no habrían hecho en otros momentos de sus vidas, lo que insinúa algún tipo de transformación en su experiencia de sí. Esta confluencia de momentos, este encuentro afectivo y de afectación propone, posibilita, entonces, una imagen que disloca, tuerce, desvía prácticas visuales que, si bien refieren a la experiencia de la violencia, la sobreexponen, pero a su vez la nublan, pues ella, en esa medida, se convierte en espectáculo, en algo a ver y no necesariamente que comprender. Desde esta perspectiva, la configuración de un tipo de un artefacto visual no depende, tan solo, de la forma en que él es imaginado, sino de los procesos y las experiencias que lo median, pero al tiempo del modo en que ellas se presentan.

En esta perspectiva, la obra de la cual venimos hablando logra, siguiendo las palabras de María Rosario Acosta (2011), un ejercicio de memoria si comprendemos que una práctica cómo está “interviene activamente en la historia que busca revisitar y comprender, abriendo con ello también nuevas perspectivas de futuro” (pág. 24), pues supone descubrir un hecho que, aunque horroroso, nos devela un pasado del cual no es posible tener algún tipo de orgullo. A su vez, dichas imágenes nos muestran una identidad y un sujeto que se atreve a decir, y en algún nivel, pedir un tipo de perdón. Estos relatos son una puerta para revisitar lo que hemos sido. No se trata de un nombre, de una firma, sin la cual, según Mariana Rojas (2011), la obra es muda. Ella, la obra dice de unos relatos que ponen en escena unos sujetos, con unas identidades en el marco de la guerra, que evidencian una experiencia y que por tanto está libre a la interpretación, a la dación de sentido, pero que seguramente, como toda obra, constituye una mirada, una significación.

Ahora bien, no se puede poner en duda, como lo afirma María Juliana Rojas (2011), que quienes dibujan efectivamente hablan, porque están bajo el anonimato. Pareciera, según esa afirmación, que olvida Rojas, el contexto en el que vive el país y que cualquier denuncia, como lo hace la obra, puede generar retaliaciones, por ello muchos prefieren no darse nombre, aunque poco a poco, la obra ha logrado evidenciar los autores de las imágenes y los relatos. Olvida Rojas que en épocas de guerra no se habla cuando se quiere sino cuando se puede, como lo afirma Nora Strejilevich (2019). A su vez, también parece olvidar que la identidad no está en un nombre, pues a aquellos que no tiene un grado de visibilización en la arena pública perderían su

legitimidad al no tener un reconocimiento. La identidad está dada por lo que se constituye ante unos otros, por las relaciones que se plantean y por los modos en que se enfrentan una serie de situaciones. Es por ello por lo que la obra revisita un lugar en la historia, desde la narrativa de los guerreros, de los cuales en muchas ocasiones no se quiere hablar.

En la lógica de dejar ver la experiencia, de acercar al observador la vivencia del otro, nos encontramos con Réquiem NN (2006-2015), una obra que está compuesta por tres partes, la primera, una serie fotográfica que nos instalan ante las lápidas que son metáfora de la ausencia de aquellos desaparecidos y sin nombre que resultan navegantes de los ríos de Colombia. Lapidas que además son testimonio de la acogida de los NN, por parte de quienes creen en ellos y los adoptan para su cuidado. Otra de las partes es la serie de 12 videos denominados “Novenarios en espera”. Los cortos videos logran configurar una espacialidad en el que es posible observar el modo en que las lápidas se van transformando por efecto de la acogida de los NN, pero que al tiempo se convierte en el testimonio de lo asunte y de la forma en que se resiste al olvido.

La tercera parte es un documental de 67 minutos en el que se devela una serie de rituales con los muertos recuperados del río por la comunidad de Puerto Berrío. Pueblo ubicado en la región del Magdalena Medio, en el departamento de Antioquia. Es posible decir que el documental es producto de un largo proceso de acercamiento y convivencia con la comunidad. Los pobladores, en un acto de misericordia, rescataban los cuerpos y los llevaban al cementerio que, siguiendo la concepción griega (κοιμητήριον), significaba llevarlos al dormitorio, dejarlos descansar, confiarlos al sueño. En algún nivel, el entierro de cuerpos desconocidos por parte de los pobladores en sus cementerios significa adentrarlos en la vida cotidiana, en la intimidad de la comunidad, hacerlos suyos, elemento que se evidencia en la fundación de una serie de prácticas tales como las de llevarles flores, rezar por ellos o simplemente visitarlos, actos a través de los cuales se consuman una serie de pactos, elementos que luego se verán claramente expuestos en el documental. Así, las primeras entregas de Réquiem NN son la evidencia de ese rescate, del anonimato, y la situación misma de los muertos.

Frente a esta actuación de la comunidad, Juan Manuel Echavarría dice:

Son tumbas de NN (del latín nomen nescio –“desconozco el nombre”). Cuerpos arrojados en su mayoría al río Magdalena, en Colombia. Estos cuerpos, pedazos de cuerpo, fueron rescatados por los pobladores de Puerto Berrío, Antioquia, y enterrados en el cementerio de su pueblo a orillas del río.

A los NN, a sus ánimas, la gente las escoge para pedirles favores: “ayúdame con la educación de mi hija...ayúdame a encontrar trabajo...ayúdame con mi salud”. Son algunos de los muchos favores que las personas les piden a estos cadáveres de nombres desconocidos.

A cambio de los favores recibidos, las personas se comprometen a pintar la tumba, a ponerle flores y cuidarla, incluso a darle un nuevo nombre a ese cuerpo rescatado. En ciertos casos, conocí a personas que bautizaban al NN con su propio apellido.

Veo este rito como un rito colectivo de resistencia: la gente de Puerto Berrío no permite, a lo mejor inconscientemente, que los victimarios desaparezcan en el río de sus víctimas. Mediante este rito siento que les dicen a los victimarios: “Aquí nosotros rescatamos a estos seres humanos, los enterramos, nos hacen milagros, les damos nombres y, además, los adoptamos como si fueran nuestros”. (Echavarría J., 2018, pág. 58)

Tenemos, entonces, en estas referencias al acontecimiento los elementos que se buscan evidenciar en las imágenes, en el video construido. En este sentido, como lo dijimos previamente, la construcción de la imagen tiene relación con la forma en que los sujetos se acercan o son atravesados por la experiencia. En otras palabras, la experiencia con los otros colabora en la configuración de una imagen, de un tipo de visualidad y por ello es posible hablar de la relación entre lo vivido y lo construido en la imagen, por un lado, y por el otro, del modo de conocimiento de una realidad se constituye la imagen misma. En relación con el ritual realizado en Puerto Berrío con los muertos, Juan Manuel Echavarría también va a plantear:

¿Qué le impacto cuando estuvo la primera vez en Puerto Berrío?

Yo llegué en noviembre. En ese momento se abre el cementerio toda la noche para hacer procesiones con velas, rezos y campanas. Cuando la gente pasa por las tumbas la van tocando con los nudillos. Entonces entendí que allí hay una fe muy enraizada sobre las ánimas de los muertos, por eso cada tumba la fotografío como si fuera un altar. (Moncada, 2011, pág. 3)

Es evidente, en este testimonio, cómo la forma en que el conocimiento, el acercamiento al acontecimiento, le posibilita al fotógrafo la configuración de una imagen que pretende la constitución de sentido y no la visibilización de objetos. Se trata, en este orden de ideas, de la construcción de una obra estética que revela la imagen que, pese a que congela un momento o delata un movimiento, también es un ejercicio creativo, busca mucho más que mostrar revelar las intensidades que viven y experimentan los individuos. La imagen construida, el documental, es un ejercicio que da cuenta de la vivencia de Juan Manuel Echavarría, que resalta unos cuerpos hechos de una serie de intensidades que reconfiguran sus territorios, a través de los cuales dicen, pero a la vez significan sus vidas.

La estructura del documental deja de ser la de un recorrido por una historia con un comienzo y un final. La producción audiovisual señala la manera en que se constituye un acontecimiento, esto es, cómo se dan los

hechos en su devenir, su estar siendo en el tiempo. Gracias a ella, la historia de cómo se adoptan los muertos aparece como el imbricado y abigarrado modo en que diversos sujetos configuran su experiencia con los muertos. Y es ello, la experiencia, la que se pretende construir a través de la configuración de imágenes que acompañan las prácticas de cada uno de los actores, los que a su vez son un vértice, un modo de afectación de la violencia, pero también un tipo de comprensión de la significación de la muerte.

Réquiem NN es un ejercicio audiovisual que tiene la pretensión de ir más allá de la consolidación de una historia, busca la visualización de un acontecimiento a partir del encuentro y la develación de los modos de ser y de formación de la subjetividad en las mismas prácticas sociales. Desde esta perspectiva, la construcción del documental tiene varias características particulares que lo distancian de la configuración de un filme que rememora hechos del pasado para referirse a la violencia política. Podemos decir que el trabajo de Juan Manuel Echavarría descentra la mirada a un solo actor, aunque no deja de adentrarse en la intimidad y vida de cada uno de los individuos. De hecho, la cámara acompaña a cada uno de los personajes y al presentar sus vidas es posible ver, de una parte, la complejidad de los sucesos y por otra, la forma en que la memoria hace presencia en las prácticas sociales y la vida íntima de los individuos. Tal forma de contar o referir a la memoria se aleja de aquella lógica tradicional en la que se refieren los hechos del pasado. A su vez, la configuración de las imágenes posibilita una mirada reflexiva, pero a su vez emocional, como forma de conocimiento del pasado.

Cuando se hace alusión a que en el documental hay una fuerte presencia de memoria, pero que sin embargo no cuenta el pasado, nos referimos a un ejercicio visual que busca ampliar la visualidad y se adentra en la intimidad de los sujetos. Esto es, la cámara, en tanto perspectiva, se constituye en lugar desde el cual se asiste al cambio, al devenir, a la continuidad, a la heterogeneidad, pero también se evidencian la forma del espacio y el modo de ser en el tiempo, en otras palabras, se traza la duración. Ello es diferente a ver una cantidad de eventos secuencialmente organizados para contar una historia. Estamos ante la construcción de una imagen que pretende evidenciar el hecho en su acontecer, lo que nos permite, al tiempo, identificar la forma en que el pasado cobra cuerpo en el ahora.

Ahora bien, la memoria, como la plantea Bergson, nombrado por Deleuze, “es conservación y acumulación del pasado en el presente ... ya sea que el presente encierre distintamente la imagen siempre creciente del pasado, ya sea, más bien, que testifica, mediante su continuo cambio de cualidad, la carga que uno lleva a sus espaldas” (1987, pág. 51). No obstante, siempre, por conservación o por carga, la memoria interviene tanto en la construcción de la percepción en el momento presente, como en las prácticas de la vida social, pues

ella, la memoria, no es solo la rememoración del pasado, sino la forma en que se viven los sucesos del pasado. Quizás por ello, por la detención, a través de la historia que cuenta el filme, en la vida cotidiana, en el modo en que desde la vida privada se enfrenta el mundo social, es decir, desde la intimidad, se constituyen diversas formas o diálogos con el mundo, tratando de excavar la manera en que los individuos enfrentan fenómenos sociales como los vividos en Puerto Berrío. De esta forma se cuenta el pasado no por lo que ha sido sino por sus formas de ser y estar en el presente de los individuos.

Este modo de contar, que es un modo de visualización del pasado reciente, evidencia tanto una postura que escapa del lugar de ver a los sujetos como tan solo testificantes, esto es, como quienes se encontraban ante hechos atroces o vivieron eventos traumáticos, lo cual los congela en el puro dolor, como de aquellas perspectivas que entienden la memoria como un ejercicio de referencia a los hechos acaecidos en el pasado, para pensarla en el modo como existe el pasado en la vida, no tan solo como carga, sino como elemento que recubre los modos de percepción de la experiencia del ahora.

El recorrido que se ha realizado a través de algunos de los más relevantes trabajos de Juan Manuel Echavarría permite desvelar por lo menos tres elementos que nos dicen del modo como se ha configurado una mirada a la violencia política en Colombia. Por un lado, una transformación que tiene relación con el modo en que se configura lo que podríamos denominar la metáfora visual. Esto es, se pretende, a través de imágenes, decir del país a través de diversos objetos sin que ellos refieran exactamente a los acontecimientos. Los elementos congelados en las imágenes pretenden la develación de los acontecimientos violentos y la configuración de un momento de reflexión, de descubrimiento de estos. Se busca la reflexión sobre los acontecimientos mucho más que el mostrar un suceso.

Transversal a este ejercicio, el trabajo de Juan Manuel va transitando, efecto de la búsqueda de imágenes y la comprensión de la violencia en Colombia, hacia la experiencia de los sujetos que han vivido hechos traumáticos. Sin embargo, no se pretende la develación de lo acontecido, sino el modo como se constituye la experiencia, la formas en que se da y se expresa la vivencia. Para ello la metáfora sigue siendo un elemento fundamental en el trabajo audiovisual de Juan Manuel Echavarría, aunque, en este momento, los objetos fotografiados adquieren un mayor vínculo con quienes han sufrido la violencia en relación con sus primeros trabajos. En este sentido, son ejemplo los trabajos *La María*, *Escuela Nueva*, *De qué sirve una tasa y Silencios*, entre otros. En ellos, los objetos, animales o lugares, no simbolizan o intentan representar, sino que cuentan de la experiencia dolorosa de los individuos, pues estos elementos contienen la inscripción de prácticas de los sujetos, significaciones que dicen de la vivencia en el mundo social. Dichos elementos que

contienen el hacer, el construir de los sujetos, son universos que encarnan la dinámica de comunidades e individuos en un momento particular de la historia y se convierten en rastros de la violencia. La imagen fija o en movimiento al fijarse y centrar la mirada en tales elementos se presenta, entonces, como un lugar que revela la estancia de los individuos, los residuos, el paso del tiempo, los modos del haber estado, sin que ello signifique presentar imágenes de sujetos. Se habla de la vida a través de aquello otro, no humano, que la ha acompañado, la ha construido y permite imaginar el paso del tiempo, lo que hemos sido. Por ello un tablero en una escuela destruida, un cuaderno de un niño, un insecto momificado, un encendedor perdido en la selva, todos elementos que contienen la estancia humana e instauran relaciones con aquello que la rodea y la constituye. La imagen, desde esta perspectiva, no nos dice de un hecho, nos lleva a imaginar a partir de la ausencia de los sujetos, pero a la vez a través de la estancia que configura aquello otro que también es parte de lo humano.

A partir de esta configuración de imágenes y construcciones audiovisuales que nos dicen de la experiencia, el trabajo de Juan Manuel Echavarría se va adentrando en las formas de la vivencia de los hechos traumáticos. Como ya lo hemos nombrado, en estas el rostro y la voz humana son cada vez menos metafóricos y más presenciales. Las imágenes nos estrellan con la presencia, la vivencia y la magnitud del cuerpo del otro. Quizás por ello, imágenes que se centran en el rostro y en la geografía de emociones que se dibujan en la piel de los individuos. Tal vez por ello la presencia en la intimidad de los sujetos y el acercamiento a la vivencia cotidiana de las víctimas. Se trata de imágenes que, así como nos permiten apreciar al otro, imponen su presencia confrontándonos con lo que es el otro, con su estancia y con su modo de vivir la violencia. En este sentido, la obra de Juan Manuel Echavarría constituye un espacio que se puede plantear como un tipo de acontecimiento, pues propone una suerte de lugar en el que es imposible escapar a lo que el otro está contando, su experiencia subjetiva. En este sentido, la memoria deja de ser pensada como algo que está en el pasado para ser pensada como aquello que se carga y hace vivir el momento presente.

Desde esta perspectiva, tenemos un trabajo audiovisual que evidencia un desplazamiento en los modos de configurar imágenes acerca de nuestro pasado violento. De aquel que mostraba a través de metáforas modos de comprender la violencia, a aquel que a través de la voz y la experiencia de los sujetos evidencia el pasado sin mostrarnos directamente la potencia del dolor infringido. En los diferentes casos podemos hablar de un ejercicio por medio del cual se busca decir, significar, a través de diversos elementos sin que se quiera la representación del objeto o la construcción de una mimesis, sin embargo, mientras que en el uso de la metáfora se busca la construcción de un espacio de reflexión, en el enfrentamiento con la experiencia, con la

voz del otro, el espectador no tiene otra posibilidad sino pensar en la experiencia de los hechos violentos, del dolor vivido y del reconocimiento de la afectación. A pesar de esto, en cualquiera de los casos, se trata de la construcción de un modo de comprensión del pasado desde la experiencia de lo sensible.

Ahora bien, la formación de este tipo de mirada, la configuración de esta visualidad es el resultado, como lo hemos evidenciado, de diferentes espacios, saberes, trayectorias, encuentros con los otros, discursividades, pero también del transcurrir por la búsqueda de una forma de decir. Ello no quiere decir que sea resultado de una acumulación de experiencia, que es valiosa, sino el efecto de haberse situado de múltiples maneras como sujeto ante un acontecimiento. Los diversos modos en que el individuo se relaciona con el fenómeno violento van constituyendo una serie de pliegues en relación con la manera de comprender los hechos y que buscan ser dichos desde diferentes expresiones. En otras palabras, la formación es hibridación de diferentes elementos que adquieren disímiles modos de expresión por las distancias o posiciones del sujeto ante los fenómenos que enfrenta. Sin embargo, ella, la formación, no se puede comprender como acumulación, sino como acto creativo que se configura en el momento presente y que evidencia las múltiples relaciones por las que ha pasado el sujeto y que adquieren una novedosa forma en cada uno de los momentos en que ella se expresa y que dice, además, de los aprendizajes y experiencias del sujeto fotógrafo:

Cada obra ha sido una experiencia nueva y me ha aportado algo muy importante. Cada una me ha abierto el mundo de formas diferentes. La bandeja de Bolívar me hizo pensar en la historia de mi país, Corte de florero en los años 50. Los tableros en la educación, en cómo la educación rural fue rota en pedazos por la guerra. Las pinturas me hicieron pensar en la humanidad y sus excombatientes... (J.M. Echavarría, comunicación personal, 3 de marzo de 2021)

4.2.2 *Los espacios de exhibición, la exposición de una forma de ver*

Observar el recorrido de Juan Manuel Echavarría se constituye en un ejercicio muy interesante, no solo por lo que dicen sus obras, sino por lo espacios en los que su trabajo ha sido exhibido. Es de apuntar que, ni en las diversas entrevistas que ha dado este artista a otras personas, ni en las que me ha concedido, ha hablado de la circulación de su obra de forma directa; sin embargo, sí es posible descubrir una trayectoria que dice de lugares muy importantes a nivel mundial que van de instituciones y fundaciones o centros culturales, pasando por museos y universidades, hasta festivales de cine. En este orden de ideas, en las próximas líneas se realiza, simplemente, una descripción de algunos de los espacios y su importancia, sin la pretensión de relevar la calidad de la obra, sino de descubrir los lugares por los cuales ha circulado y que dicen de algunas de las características del trabajo de Juan Manuel Echavarría, y de la significación social de la obra.

Desde esta lógica es importante enunciar las fundaciones, los centros culturales y las ONG. En general, en este tipo de instituciones que tienen en común algún tipo de misión educativa o fines de apoyo social refieren o llevan obras a sus espacios por la importancia o legado para la comprensión de fenómenos sociales o históricos. Así, por ejemplo, la exposición realizada por Juan Manuel Echavarría de Bocas de Ceniza en la Fundação Joaquim Nabuco (Estado de Pernambuco, Brasil), en el año 2013, de cuenta de ello. De hecho, dicha fundación tiene como objetivo principal, en tanto entidad del Gobierno, la educación (pues se encuentra vinculada al Ministerio de Educación de Brasil) y a su vez la preservación del legado histórico cultural de Joaquim Nabuco, quien se destacó, en la larga historia brasileña, por estar en contra de la esclavitud. De este modo, la obra es reconocida, o haría parte, de una serie de construcciones estéticas que posibilitan un ejercicio educativo, por un lado, pero por otro, dan cuenta de algún fenómeno histórico y social.

También es importante la exposición realizada por Juan Manuel Echavarría, en Santa Fe Art Institute, de la obra Bocas de Ceniza. El instituto, como lo enuncia en su página web:

...is an independent arts organization forging critical inquiry and cultural exchange among artists, creative practitioners, and the broader community. We support and amplify dynamic artistic practices that engage complex social issues, inspire individual transformation, and inform collective action. (Santa Fe Art Institute, s.f.)

Desde esta óptica es claro que la lectura que se realiza de la obra de Juan Manuel Echavarría tiene relación con aquellas que se comprenden como comprometidas con los problemas sociales. Sumado a ello, conllevan la transformación y la acción colectiva. De hecho, la obra es presentada, en dicha institución, dentro del proyecto denominado The Disappeared Collaborative Project. Adicional a esta exposición, también es especialmente significativo el hecho que un trabajo como Guerra y Pa también se halla presentado en una institución alemana como The Erich Maria Remarque-Peace Center en Osnabrück/Germany, en el año 2003: “The institution specializes in scientific investigation of the complete works of Erich Maria Remarque, but moreover and more widely framed in the representation of war and peace in the media (literature, film, radio, television, photography, theatre, and the arts) since the 20th century” (Schneider, 2010).

El hecho de que la obra sea presentada en tal institución, reconocida por el trabajo de investigación sobre las representaciones de la guerra en el cine y la literatura, dice de un reconocimiento de la obra como efecto de un trabajo de investigación, así como un ejercicio estético de importancia internacional. Adicional a lo expuesto, la obra de Juan Manuel Echavarría ha hecho parte de la colección Daros, fundada por la coleccionista suiza Ruth Schmidheiny. Como se enuncia en la página de la institución:

Daros Latinoamérica es una institución de arte con sede en Zúrich que tiene por objeto la creación y conservación de una colección de arte contemporáneo de América Latina. Con una intensa actividad expositiva internacional, numerosas publicaciones, la biblioteca más amplia de Europa sobre el tema y una red internacional en expansión. Daros Latinoamérica reúne los requisitos para establecer un diálogo duradero entre el arte y los artistas de América Latina y un público internacional. (Fundación PROA , 2015)

La ubicación del trabajo de Juan Manuel Echavarría en esta institución dice de su reconocimiento como parte del campo del arte latinoamericano y como referente del arte colombiano en Latinoamérica y en el mundo. Lo anterior no es de menor importancia, en tanto que no son muchos los artistas colombianos que se encuentran en una institución como la antes mencionada, sino también porque el reconocimiento por parte de esta institución le va a permitir al artista ampliar su circuito de exposiciones.

Sumado a lo anterior, la obra, por supuesto, va a circular en Colombia, signada por su preocupación por la violencia desde la estética y como un lugar comprensivo para la historia. Quizás, por ello, fue posible ver su trabajo en la exposición Realidades en Conflicto, organizada por ArtNexus Space en el año 2014 y con la curaduría de Francine Birbragher y Óscar Roldán. En dicha exposición se dieron cita artistas como Alfonso Quijano, Luis Ángel Rengifo, Carlos Castro (Codex Calixtinus), Edwin Sánchez (Clases de cuchillo), Regina Silveira (Serie Dilatáveis-Para Lizárraga), Fernando Arias (Humanos derechos), Carolina Caycedo (In Case of Emergency), Óscar Muñoz (Horizonte), Wilson Díaz (Baño en el Cañito), Zoraida Díaz (Flores para Diana), Jesús Abad Colorado (Medellín. Comuna trece), Luis Camnitzer (Execution-Ejecución), Moris (Israel Meza, El arma más grande pone las reglas) y Manuela Ribadeneria (Cortes y recortes). Lo anterior no solo evidencia la importancia de Juan Manuel Echavarría, sino su reconocimiento como artista en una exposición Organizada por Nexus, una fundación que se ha destacado por divulgar el trabajo de los artistas latinoamericanos a través de diversas estrategias, pero sobre todo de la revista, que, por ser publicada en español e inglés, alcanza una gran difusión.

Destaca, de las exposiciones que ha realizado Juan Manuel Echavarría la llevada cabo en la Fundación Cartier (Paris Francia), en el 2013. Dicha fundación se ha destacado por el apoyo y la difusión de arte contemporáneo. Dentro de los trabajos que ha realizado esta fundación fue importante la exposición denominada “América Latina 1960 a 2013”, realizada en el año 2014. A través de ella, la fundación buscaba ofrecer, como lo anunció en su página web, una perspectiva de América Latina que a su vez evidenciara un recorrido histórico por la fotografía Latinoamericana. En la muestra participaron más de 70 artistas de 11 países, que dice la institución, son los más importantes de la región.

Si bien es cierto, cada espacio artístico legitima su trabajo, no es menos importante que instituciones europeas, de larga trayectoria o destacadas por sus trabajos y exposiciones, den cuenta de una mirada al arte, en este caso del Latinoamericano y con la relevancia de ser, en este caso, francesa, país que se ha ganado la fama de ser la cuna del arte. En este sentido, los espacios de arte se constituyen como elementos importantes que legitiman los trabajos de los artistas. Como se hace evidente, las exposiciones realizadas por este tipo de fundaciones y espacios internacionales agregan sentido al trabajo de Juan Manuel Echavarría y proponen un tipo de reconocimiento internacional que tiene relación con la forma en que se lo sitúa y se significa la historia del arte latinoamericano. Sumado ello, estos espacios relevan la mirada que contiene el trabajo a los fenómenos sociales y a las comunidades. Así, podemos decir que la obra y los sujetos se ven enrevesados por las discursividades de las instituciones, las que además proponen un modo de comprender el trabajo, de verlo.

Además de los ejemplos que hemos aludido, también podemos referir la presencia del trabajo de Juan Manuel Echavarría en el Centre for Contemporary Culture Strozzi, Florence, Italy, al interior de una exposición denominada *Declining Democracy*. La obra de Juan Manuel Echavarría también hizo presencia en Center for Contemporary Art, Tel Aviv, Israel, en el Hungarian Cultural Center, New York City, USA, como parte de la exposición *Terror: your fear is an external object*. A su vez, el trabajo hace presencia en el Centro José Guerrero-Diputación de Granada, España, en una exposición llamada *Lugares comunes*. En Chile, la obra de Juan Manuel Echavarría hizo presencia en la exposición “La experiencia colectiva en el video latinoamericano”, realizada en el Centro Cultural Maticuna 100, específicamente en la exposición denominada *Los desaparecidos*.

Estos, entre otros, son muchos de los lugares en los que se ha presentado el trabajo, lo que signa el trabajo por lo menos en dos dimensiones. Por una parte, con una fuerte relación con los problemas sociales, pero por otro, su trayecto por diversos lugares dice de una estética que supera dimensiones localistas. Esto es, el trabajo, aunque enuncia los problemas de la violencia en Colombia, logra significar en diversos contextos e incluso coopera en la significación y mirada a diversos problemas en el mundo. Tenemos, en dicho sentido, una obra versátil que dice más allá de su contexto de origen, pero que quizás, al haber transitado por dichos lugares, también incide en la forma como ella se ha venido construyendo, no solo en su significado, sino en sus formatos.

Quizás sea la característica antes enunciada la que también le ha dado la posibilidad a la obra de ser expuesta en alto número de museos. Tal trasiego indica un alto flujo de circulación, de un lado, pero de otro, también,

que dicho flujo habla de un peregrinaje internacional, mucho más que nacional, lo que evidencia no solo la relevancia del trabajo, sino que ella, la obra, estaría evidenciando un modo de comprensión de la violencia política que supera el ejercicio del sensacionalismo y que se convierte en una ventana para observar el fenómeno de violencia en Colombia.

En esta misma lógica se hace importante la exposición del trabajo en diferentes universidades nacionales e internacionales, pues exponer en dichos espacios significa, claro está, el reconocimiento del trabajo estético, pero al tiempo, la confirmación de un concepto de la obra como un trabajo que permite algún grado de afectación, conocimiento y educación sobre los hechos de violencia. Por ello se hace relevante mencionar que algunas de las Universidades y Centros Educativos en se han expuesto las obras en el ámbito internacional y nacional, siendo, en algunos casos, no solo expuestas sino parte u objeto de reflexiones académicas. De ello son ejemplo instituciones tales como:

- University of Virginia, Charlottesville, Virginia, “Art and Confrontation in the Americas: An International Symposium”, Silencios.
- Université de Louvain, Louvain-la-Neuve, Belgium. Silencios
- University of Texas at El Paso, Stanlee and Gerald Rubin Center for the Visual Arts, El Paso, USA.
- University of Wyoming Art Museum, Laramie, USA.
- Centro Cultural Salmona, Universidad de Caldas, Manizales, Colombia. Desenterrar y hablar.
- Universidad Nacional, Hemeroteca y biblioteca central, Bogotá, Colombia. Desenterrar y hablar: una etnografía estética de la guerra en Colombia.
- Universidad Externado de Colombia, Bogotá, Colombia. Desenterrar y hablar: una etnografía estética de la guerra en Colombia.
- Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia. La “O.”
- Ciudadela Educativa y Cultural América, Puerto Berrio, Antioquia, Colombia. Réquiem NN.
- Universidad de Los Andes - Centro Cultural y Deportes, Bogotá, Colombia. Guerra y Pa y otras series.

Si bien podemos estar de acuerdo o no con la mirada que se despliega a través del trabajo de Juan Manuel Echavarría, la misma parece ser legitimada por las instituciones en las cuales circula, pero a su vez enseña o muestra unas formas de pensar la violencia y la memoria en nuestro país. Sin embargo, la obra dice del giro hacia la subjetividad que desde las ciencias sociales se realizó después de la segunda guerra mundial, en tanto era el sujeto el lugar para la comprensión de los fenómenos históricos. No obstante, la obra genera un pliegue a dicha discursividad, pues no se trata tan solo del testimonio. Ella busca adentrarse en la experiencia, por un lado, pero por el otro, pretende convertirse en un espacio de afectación a los sujetos, como un modo de formación acerca de la violencia. Quizás sea por ello, por el adentrarse en la experiencia, en el modo de vivir el sufrimiento, que logra circular por diversos lugares, pero a la vez los interpela. En este sentido la obra es hecha por dichos lugares, pero a la vez afecta dicha mirada, en tanto tales espacios son productores de visibilidades y posiciones éticas y políticas. Esto es, el museo, las universidades, a la vez que legitiman una mirada, la producen, la constituyen como una forma comprensiva de ver el mundo. Así, refieren un modo de ver, pero también un modo de ser del sujeto artista, en otras palabras, ellas condicionan y constituyen lo que puede ser un sujeto que constituye una mirada a la violencia, propone un tipo de subjetividad como aquella que es aceptada por museos y universidades. Desde esta perspectiva, en algún grado, las instituciones condicionan un modo de ser en tanto dispositivos de subjetivación.

Pese a lo anterior, es importante advertir que en variadas ocasiones las exposiciones han estado acompañadas por las víctimas e incluso los victimarios, convirtiendo las obras y los espacios como lugares de denuncia, pero a su vez de reconocimiento y empoderamiento de los sujetos, lo que potencializa la obra no solo como un trabajo estético sino como una acción social que permite la afectación tanto de los sujetos espectadores como de sus protagonistas:

Cuando la serie de La María se mostró en la Universidad de Pasto, ellas, las mujeres que fueron secuestradas fueron a contar sus experiencias y ellas pudieron hablar con los estudiantes, con el público, entonces, sienten que están empoderadas, que tienen una historia muy importante para comunicar.

Cuando los excombatientes que participaron en la obra la Guerra que no hemos visto, pudieron ir a las exposiciones, los excombatientes hablan frente a sus pinturas.... Ellos sienten que han tenido una metamorfosis... que ya pueden hablar de sus pinturas en público, mostrar sus rostros, ser escuchados en público... entonces, ese es un logro para ellos. Cuando presento Bocas de ceniza... donde yo muestro Bocas de ceniza en Colombia, todos los cantantes están presentes... en Pasto estuvieron presentes escuchándose, viéndose, hablando con la gente... para mí eso es muy importante... (J.M. Echavarría, comunicación personal, 3 de marzo de 2021)

Tal afectación que produce de la obra dice de lo educativo de la imagen en tanto instancia performativa, esto es, agencia algún movimiento en los sujetos, reconstruye los eventos, pero al tiempo configura para los individuos un modo de ver, de narrar el mundo:

JME: A mí me gusta pensar más en las imágenes que afectan, algo que afecte a quien está mirando, para abrir espacios de reflexión y de emoción ¿no? (J.M. Echavarría, comunicación personal, 3 de marzo de 2021)

4.3 Jesús Abad Colorado: Relatos fotográficos

En Colombia, el trabajo fotográfico de Jesús Abad Colorado es reconocido por su acercamiento a la historia de la violencia del país, el privilegio dado a las víctimas y la construcción de una mirada ética que defiende la vida y posibilita la paz. Ahora bien, dicha mirada tiene relación clara con un proceso de formación que, si bien pasa por el conocimiento del trabajo fotográfico, el periodismo y el conocimiento histórico, está incidida por la experiencia de violencia vivida por el fotógrafo y por el encuentro con los otros. En otras palabras, las condiciones en las que viven los individuos se constituyen como marco para la formación de la mirada, pero a la vez, la forma en que las situaciones de violencia atraviesan las condiciones particulares de los sujetos, sus historias, posibilitan virajes que asaltan cualquier idea de configuración estructural, aunque esta nunca deja de estar presente. En este sentido, la configuración social posibilita unas condiciones que en su intrincada relación con las construcciones individuales configuran la emergencia de un tipo de mirada, lo que no es ajeno a un tipo de subjetividad.

Ahora bien, en relación con la fotografía, como lo hemos referido en el análisis del trabajo fotográfico de Erika Diettes o de Juan Manuel Echavarría, ella relata un modo de ver y comprender el fenómeno violento. Es decir, las fotografías se convierten en un dispositivo desde el cual ver y ordenar lo social. Sin embargo, en dichos trabajos, aunque están anteceditos por historias y acontecimientos violentos que tienen una vital importancia, las imágenes no intentan referir estos sino que se convierten en una forma de dar cuenta de la condición de los sujetos. No obstante, en los trabajos fotográficos de Jesús Abad Colorado, la presencia en cierto tipo de eventos, la preocupación por una población (y no solo su trabajo como reportero), el acompañamiento a ciertas actividades o el viaje como resultado de la preocupación es el que genera las fotografías (las fotografías dan cuenta de eventos de violencia concreta, ellas son resultado y testimonios dichos hechos). En este sentido, la fotografía es parte y efecto de estar en lugares y acontecimientos violentos y por ello, a través de ella es posible evocar una experiencia particular del fotógrafo en relación con

la violencia vivida en el país. Es por ello por lo que hablamos de un trabajo fotográfico que se enuncia como parte de una historia personal, pero a la vez que da cuenta de los hechos trágicos de un país desde una perspectiva específica. Podríamos decir que las experiencias traumáticas de las cuales Jesús Abad ha sido testigo profieren un modo de subjetivación que se evidencia a través de las capturas de su lente. En este sentido, también se podría plantear que la formación de la mirada en Jesús Abad Colorado tiene que ver con los grados de afección de dichas experiencias, las que se ven transidas por los procesos de formación en su familia y como comunicador social y periodista.

En pro de dar cuenta de lo anterior, las siguientes líneas se dedican a un recorrido sobre la historia de vida de Jesús Abad Colorado para luego adentrarse en el trabajo fotográfico.

4.3.1 Cuando la sola vida te enseña: experiencia y configuración ética de una mirada

Por el inmenso conocimiento que se tiene en Colombia sobre el trabajo y vida de Jesús Abad Colorado, debido a las múltiples entrevistas que ha concedido, las innumerables conferencias que ha dictado, las importantes exposiciones en que ha presentado su trabajo, volver a contar los hechos y la historia de vida de Jesús Abad puede, en algunos casos, ser una simple repetición de una serie de eventos. No obstante, el objetivo de este apartado es tratar de comprender la manera como la experiencia, el trayecto de vida de Jesús Abad Colorado, se constituye en un elemento que colabora en la construcción de la mirada.

La experiencia, como la comprende Jorge Larrosa, tiene que ver con aquello que le pasa al sujeto, que está fuera de él, que no es él, pero que lo confronta, por ello lo llama principio de alteridad:

La experiencia supone, en primer lugar, un acontecimiento o, dicho de otro modo, el pasar de algo que no soy yo. Y "algo que no soy yo" significa también algo que no depende de mí, que no es una proyección de mí mismo, que no es el resultado de mis palabras, ni de mis ideas, ni de mis representaciones, ni de mis sentimientos, ni de mis proyectos, ni de mis intenciones, es algo que no depende ni de mi saber, ni de mi poder, ni de mi voluntad. "Que no soy yo" significa que es "otra cosa que yo", otra cosa que no es lo que yo digo, lo que yo sé, lo que yo siento, lo que yo pienso, lo que yo anticipo, lo que yo puedo, lo que yo quiero.

Lo denominaremos "principio de alteridad". O, también, "principio de exterioridad". O, incluso, "principio de alienación". (Larrosa, Sobre la Experiencia, 2006, pág. 88)

Ahora bien, al tiempo, enuncia Larrosa, eso que le sucede al sujeto no solo es externo, sino que se mantiene por fuera del él. Es decir, nunca hace parte de su interioridad. Si esto es así, no podría entenderse cómo las experiencias traumáticas pertenecen y se instalan en la memoria de los individuos y se configuran, en

muchas ocasiones, en lugares desde los cuales se ve y se entiende el mundo. Pese a ello, también expresa el autor, el acontecimiento que constituye “la experiencia es irreductible a mis palabras, a mis ideas, a mis sentimientos, a mi saber, a mi poder, a mi voluntad” (Larrosa, 2006, pág. 45). Sin embargo, ello no explica el modo como la experiencia se constituye en un lugar de formación en general y, en específico, en la formación de la mirada.

Ahora bien, cuando Larrosa expresa que la experiencia es aquello que “me pasa”, que está afuera, pero que atraviesa al individuo, refiere a una suerte de transformación, de cambio, pero que el lugar de ella, la experiencia, es el sujeto;

Pero el lugar de la experiencia soy yo. Es en mí (o en mis palabras, o en mis ideas, o en mis representaciones, o en mis sentimientos, o en mis proyectos, o en mis intenciones, o en mi saber, o en mi poder, o en mi voluntad) donde se da la experiencia, donde la experiencia tiene lugar. (Larrosa, 2006, pág. 45)

Larrosa también plantea que la experiencia tiene que ver con, por una parte, la particularidad del sujeto, pero, por otra, con un principio de transformación: “la transformación de sus palabras, de sus ideas, de sus sentimientos” (Larrosa, 2006, pág. 46). Por ello la relación entre la experiencia y la formación. Esto es, la transformación conduce a la configuración de otra experiencia de sí, sin embargo, en algunos apartados de los textos de Larrosa, la experiencia es algo que favorece y no enmudece, quiere decir que hay una idea de experiencia tranquila y eficiente lo cual puede ser cierto, pero también la experiencia puede transformar y enmudecer, y por ello no deja de ser formativa. Sumado a lo anterior, los trabajos de Larrosa no refieren claramente aquello que constituye la experiencia, simplemente lo ubican como algo que afecta al sujeto, sin, necesariamente, tratar alguna característica de esta.

Adicionalmente, si definimos la experiencia, al decir de Larrosa, como algo que está por fuera del sujeto, y, al tiempo, como algo que remite a una alteridad, entonces, el autor citado está haciendo referencia a un afuera que tiene un tipo de afectación sobre el individuo, a una relación entre el sujeto y el mundo. No obstante, ese mundo es multivariado, compuesto por diversos factores que se imbrican. En esa perspectiva, un acontecimiento que transforma a los individuos no es una sola cosa, es el efecto de múltiples eventos. Quizás por ello, para un autor como Deleuze, la experiencia tiene que ver no solo con aquello que pasa, sino con las condiciones en que esto se da, esto es, con el espacio y el tiempo, los cuales comprende como formas de intuición sensible a través de las que es posible pensar y en donde se da la síntesis de la percepción, y, a partir de allí, surge el reconocimiento de lo existente, o mejor, de lo que es dado en el

mundo. El espacio y el tiempo, en esta perspectiva, configuran nuestro modo de pensar y de ser en el mundo, así como la creatividad, pero no en la lógica estructural, de imposición, sino de constitución de una serie de efectos sobre el sujeto. Se trata del reconocimiento de una sucesión de condiciones que hacen pensar y crear, de la presencia de acontecimientos que violentan al sujeto y le obligan a reflexionar, a ser. De hecho, para Deleuze (2007), el sujeto es en las relaciones, se hace en ellas y no preexiste a las mismas, por ello este no se encuentra antes de la experiencia, se hace en ella. La experiencia tendría que ver con el flujo de afectaciones, las cuales constituyen datos sensibles de las cosas, ideas que se extienden sobre otras, y que se amplían en relación con otros flujos de ideas. En este sentido, la experiencia es impresión, afectación que constituye las formas de percepción de los individuos. Es esta constitución de relacionamiento de impresiones, ampliación y asociación de ideas lo que permite hablar de sujeto como acto creativo, lo que dice de fluido y no de estatismo.

En esta misma lógica, un autor como Martín Jay (Jay M. , 2009), en su obra *Cantares de la experiencia*, luego de una revisión minuciosa de la concepción en autores como Barthes, Foucault, Bataille y otros, entiende que la experiencia.

... no consiste en una narrativa dialéctica de desarrollo significativo o el resultado de una noción orgánica de automodelación estética. Tampoco la consideran una función derivada de las estructuras discursivas o lingüísticas previas a la interioridad subjetiva o, lo que sería el error opuesto, algo ya presente en la vida prerreflexiva, captada fenomenológicamente, anterior a esas estructuras.

En lugar de ello, la experiencia resulta ser un campo de fuerzas dinámico de todos estos elementos, ni totalmente dentro, ni totalmente fuera del yo; un Yo que, de todas formas, nunca es previo a la experiencia y se niega a ser reducido tanto a sus modos trascendentales como a sus modos empíricos ...implica el lenguaje, aunque lo excede, está disponible para la observación objetiva, aunque es una ficción producida después del hecho, busca activamente momentos de éxtasis y quizás incluso de intensidad mística, aunque reconoce el poder de la pasividad y la apertura para aquello susceptible de sobrevenir sin que medie premeditación alguna. (Jay M. , 2009, pág. 457)

En términos generales, tenemos, entonces, que si bien en la experiencia puede haber transformación del sujeto, este no es pasivo, sino el resultado del campo de afectaciones del mundo en el cual se encuentra constituido. Sumado a ello, el sujeto se hace en la experiencia, pero este no es estable, unificado, mejor, es descentrado, disgregado, que se hace al tiempo, en la misma experiencia, en el flujo de fuerzas que los está afectando. No es entonces algo que pasa, sino algo en lo que se está inserto el sujeto y que solo es posible decir posterior a lo experimentado. Sumado a ello, no se puede hablar de la experiencia como algo exterior o interior, sino que se encuentra, mucho más, en el límite entre la ruptura y lo establecido, pero

siempre en relación con lo otro, constituido por los vínculos que se edifican en espacios y tiempos particulares, lo que no dice de un homo estructurado.

Ahora bien, la experiencia, como la hemos definido, no solo es afectación, es producción, creación y presencia. Para un autor como Deleuze (2008), cuando habla de estética, o de diagrama para hablar de pintura, los sujetos son forzados a pensar, pues las condiciones lo compelen. De hecho, entiende el acto creativo, por una parte, como resultado de la catástrofe, y por otra, del caos del mundo vivido y percibido, lo que supone la configuración de planos que luego son reconstituidos. En este sentido, podemos hablar de la experiencia como un lugar de creación del que devienen actos y expresiones comunicativas, lo que no es otra cosa que la expresión del ser. En dichas expresiones se hace referencia a la vida, y en ellas se despliegan conceptos, preceptos y sensaciones sobre el mundo, que a la vez posibilitan y constituyen experiencias para otros. En relación con ello, Deleuze y Guattari (1993), se refieren al arte, a la estética, como efecto de la experiencia, en su concepción amplia, como bloques de sensaciones, compuestos de perceptos y afectos, los cuales en su expresión ahora son independientes de quienes los experimentaron. En esta misma lógica, Cinthya Farina y Rosalaine, refiriéndose a la concepción de estética y obra, desde Deleuze, van a expresar:

Los conceptos que componen una obra problematizan los modos de vida del hombre, problematizan las formas en las que la vida se hace y los modos en que el hombre la experimenta. Los conceptos estéticos se engendran a través de imágenes, gestos, palabras y sonidos, a través de las formas bajo las cuales tornan visible y audible la experiencia humana. Por eso, las obras visten la fuerza de los acontecimientos que afectan las formas de vida y las formas de ser hombre. (Farina C. M., 2017, pág. 115)

Es desde esta lógica que comprendemos el trabajo de Jesús Abad Colorado, como resultado de la experiencia, pero al tiempo, como un lugar y acontecimiento desde el cual se hace como persona, se despliegan conceptos y se refiere y dislocan los eventos del mundo y de la violencia vivida en nuestro país.

En efecto, como lo cuenta el mismo Jesús Abad Colorado, su relación con la fotografía de la violencia comienza mucho antes que él naciera; pareciera, según la historia de vida que narra el fotógrafo que la condición de un país constituye una marca muy fuerte en su vida y en general en la vida de los sujetos. En relación con su historia de vida y su preocupación por la violencia, cuenta Jesús, en el documental el Testigo, a partir de una lectura de la noticia de la muerte de su abuelo, lo siguiente:

“Una cuadrilla de enmascarados asaltó la finca denominada Patio Bonito, donde dieron muerte a 2 personas. Se presentaron a la finca de José Colorado varios individuos enmascarados, quienes procedieron a amarrar a los habitantes de la casa para luego proceder a dar muerte con arma blanca y de fuego”.

... Con arma blanca fue mi tío Germán, que era el niño de la casa, de 18 años. Él fue amarrado a un poste afuera de la casa y fue degollado y mi abuelo fue asesinado en la misma pieza, al lado de mi abuela. Por eso mi abuela, ante tanto dolor, se murió cuatro meses después, y hay una tía que le tocó vivir todo esto. Ella corrió cuando vio a su hermanito degollado, fue a darle agua y la ultrajaron y la golpearon. Mis padres, mis tíos frente a este hecho, que causó tanto dolor y que se quedó en la impunidad, ellos nunca pudieron, digamos, que elaborar ese duelo porque les tocó salir de la tierra. (Home, 2018)

Como es evidente, tanto en el documental *El Testigo*, como en otras entrevistas, Jesús ubica su preocupación por la violencia como parte o resultado de los hechos ocurridos a su familia, y como ejemplo de lo que les ha sucedido a muchas familias en Colombia. En este sentido, los acontecimientos, en cuanto historia, constituyen a los sujetos, incluso a aquellos nacidos después de los eventos, pues estos permanecen en la memoria y los cuerpos de los individuos. Frente a los mismos acontecimientos, cuenta Jesús Abad:

Yo soy hijo de un campesino desplazado y ultrajado de los sesenta y de una madre que había sido maestra y novicia. En agosto de 1960, yo no había nacido, a mi abuelo y a mi tío los matan acostados en la cama, en San Carlos, Antioquía. A otro tío lo desaparecen. Mi abuela muere de pena moral tres meses después. La historia de mi familia me marcó y me hizo mirar con mi lente hacia los desplazados y hacia los lugares en los que hay tragedias”. (Morales & Ruiz, 2014)

Su testimonio, como es claro, refiere al modo en que los sucesos vehiculan unas formas de ser y de pensar, y en este caso en especial, de configurar imágenes. En otras palabras, la experiencia constituye un trazo de la reflexión acerca del mundo y busca las maneras de desplegar su expresión, pero, por otro lado, la actualidad de la expresión deviene en un grado de alta importancia, de las formas en que la historia se vehicula y se entrelaza con los espacios y ecologías de las cuales los sujetos hacen parte. No se trata de una mirada hacia el pasado, sino de la carga del pasado en el momento presente. De hecho, en la siguiente cita es posible observar el modo en que la historia es parte de una significación que es coligada a imágenes, fotografías, aunque ellas no sean tomadas por Jesús Abad, pero que dicen de cómo los sucesos, en cuanto afecciones, configuran la comprensión, un modo de ver y visualizar los acontecimientos:

- ¿por qué la foto de mi abuelo? Primero porque era entender que yo provenía de una familia campesina que había llegado desplazada de Medellín, como muchas otras en la historia de Colombia. Segundo, porque crecí con el relato de mi papá hablando de dolor. Ese tema de la muerte de los abuelos. Han pasado 54 años y con mis papás y mis tíos casi no se puede ni tocar, porque

rompen en llanto. Tengo una tía a la que le tocó presenciar la muerte de mi abuelo y el degollamiento de su hermano menor. (Colorado, 2015)

Sumado a ello, es evidente como los hechos del pasado se constituyen en lugares desde los cuales comprender y actuar en el momento presente.

Mi papá y mi mamá rezan el rosario día y noche. Lo que recuerdan es que en San Carlos a mi padre y a mis tíos (mi madre era de familia conservadora) los sacaban de la iglesia por los liberales. Yo me hacía el dormido para rezar el rosario. Una noche, un aguacero tumbó un palo que ponían afuera en el patio contra un tubo por el que bajaba el agua de la terraza y se cayó y me rompió la ventana. Salí corriendo, llorando y gritando: “Papá se metió la chusma”. Tenía seis o siete años, mi papá sacó un machete y, cuando vio lo que había pasado, desde ahí me gozan todos con esa historia, pero la cuento para que se entienda lo que eso significó para nosotros. (Colorado, 2015)

No obstante, valdría la pena preguntarse qué empuja a Jesús Abad a ser, pues existe en él una premisa ética de no confrontación o venganza que dirige o justifica visibilizar a las víctimas y proponer unos modos de ver que van más allá de un problema de la victimización y se dirige mucho más a la afectación sensible del espectador en relación con las víctimas y la constitución de memorias, pues también, habría sido posible, en Jesús Abad, la configuración de una idea de culpabilización o de confrontación.

En las narrativas de Jesús Abad se evidencia como, al interior de su familia, concurrían elementos de formación ética que se constituyeron en formas de enfrentar los acontecimientos del pasado, y que también son parte de las significaciones culturales de comunidades que han sido víctimas de la violencia, lo que ha impregnado el lugar desde el cual dirigir su cámara. En otras palabras, pareciera que la reincidencia de ciertos significados, su potencia en medio de una serie de condiciones particulares se constituye como vector que ayuda a configurar la mirada, la subjetividad.

La decencia y la ética vienen de la casa. Desde muy niño he escuchado a mis padres decir: “¿Cuándo vamos a vivir en paz?, ¿cuándo se va a acabar esta guerra?”. He podido ver la resistencia, la resiliencia, en el Oriente antioqueño, en el Magdalena Medio, en el Chocó, en Urabá. La gente vive una tragedia y no pierde la esperanza; hacen música, poesía, pintura. He visto la vida misma de una persona como si fuera una obra de arte y lo único que yo tengo que hacer es apretar el botón de mi cámara. Uno hace clic con el dedo porque recibe pulsaciones del alma, y el alma está hecha de aprender a ver la dignidad, la belleza, la fuerza de tantos hombres y mujeres que en circunstancias difíciles siguen creyendo, educando, sembrando, haciendo constantemente un homenaje a la vida. (Buitrago, 2017)

El sujeto se configura por los múltiples discursos que se despliegan en la arena de lo social, pero ellos, los discursos, se ven incididos por estar insertos en la sinuosa relación con las prácticas, creencias, eventos, y

contingencias del mundo social. En este sentido, se comprende el sujeto y sus diversas sensaciones y expresiones como el resultado de las afectaciones en las cuales está inmiscuido, pero al tiempo, se nutre de las diversas herramientas con las cuales cuenta y que se encuentran relacionadas con los trayectos culturales, las experiencias pasadas y las condiciones del momento presente. Es así como, por ejemplo, es recurrente en las diversas entrevistas que ha dado Jesús Abad Colorado la explicación del tipo de imágenes que ha construido en su trayectoria como fotógrafo relacionado con la historia de violencia del país, y allí pone de presente la historia de su familia, sus experiencias como reportero, estudiante universitario, pero también su vínculo identitario con las comunidades campesinas que han sufrido la violencia y que han tenido que enfrentar el desplazamiento, la pérdida y el dolor, pero a su vez, lo ha marcado el modo en que con dignidad dichas comunidades han enfrentado la muerte. De hecho, para hablar de dignidad pone como ejemplo a su propio padre

Hay una anécdota que refleja lo que a veces este país no entiende: están construyendo unos tanques de gasolina en el barrio Castilla, junto a la terminal de transportes, y mi papá está revolviendo y cargando concreto. Como sus manos no están enseñadas a trabajar con cemento, porque llegó a Medellín desplazado de San Carlos, Antioquia, la pala se mancha con sangre. Un capataz le dice: “¿qué le pasó? ¿Se cortó?”, y mi padre le dice que no, que no estaba enseñado a trabajar con cemento. “Usted sí es muy flojo, hombre”. Y mi padre le dice: “Flojo, no, señor, yo estoy enseñado a trabajar con la tierra y vengo derrotado por la violencia porque mataron a mi papá, a mi hermanito y mi madre se acaba de morir”. (Buitrago, 2017)

La experiencia, el afuera, afecta los modos de comprender el mundo y se convierte en lugar desde el cual no solo constituir valores, configuraciones éticas y morales, sino modos de conocimiento que se traducen en formas de actuar y decir. Esto es, la experiencia se convierte en un espacio a través del cual los sujetos tienen contacto con una serie de acontecimientos, a través de los que es posible construir concepciones, juicios, que tienen relación con la posibilidad testimonial y la memoria. Esto es, la experiencia, que también puede ser el resultado de la escucha, se configura a través de lo intersubjetivo y tiene que ver con la afectación, pero a la vez, con las impresiones, rememoraciones que colaboran la constitución de comprensiones cerca del mundo. La experiencia es percepción, lo que no significa pasividad. Esto es, la experiencia se constituye desde lo sensible, no obstante, ello no significa que no exista un ejercicio de reflexión, de configuración de relaciones, una actividad mental y no únicamente el carácter receptivo de la sensibilidad, pues es ello lo que permite la constitución de juicios. Ahora bien, aunque la experiencia tiene que ver con lo particular, la reiteración de condiciones, la semejanza en los eventos o la reiteración de las lógicas posibilita, al tiempo, la configuración de formas de pensar y actuar sustentadas en principios justificativos del mundo social o de las prácticas sociales, lo que se puede

revelar, en nuestro caso de estudio, en la configuración de imágenes fotográficas, en los modos en que se apunta la cámara y en lo que se busca expresar a través de ello.

Lo anterior no significa que otros elementos presentes en la vida del sujeto fotógrafo, tales como sus procesos de formación como periodista, el encuentro con maestros e incluso la agencia misma de la cámara fotográfica o sus propias experiencias, no se constituyan en elementos que coadyuvan a configurar los modos de ver y edificar un tipo de visualidad del conflicto. Sin embargo, es preciso decir que sus trabajos fotográficos tendrían como eje central las impresiones y sensaciones causadas por una serie de eventos en un momento preciso, pero a su vez, de ellas se originan ideas que permiten la reflexión en torno a una serie de acontecimientos que, al mismo tiempo, se entrecruzan con ideas y reflexiones configuradas en el trayecto del sujeto. De hecho, las fotografías de Jesús Abad Colorado se pueden entender, en algún nivel, como la construcción de un archivo de las afecciones e impresiones capturadas en un momento preciso, fruto de los eventos de la violencia política del país. En este sentido, ellas son un ejercicio de memoria que colabora en la construcción de reflexiones e ideas sobre nuestro pasado, pero al tiempo, reflexiones sobre la forma en que reiteradamente se configuran una serie de acontecimientos. Así, la fotografía de Jesús Abad Colorado recoge impresiones del mundo, que a la vez son fruto de sus estar en él y el de haber vivido, en variadas ocasiones, diversos eventos de violencia, lo que conduce a la configuración de ideas, juicios, reflexiones, que inciden en la configuración de la imagen.

En relación con lo dicho, es posible evidenciar, en otras etapas de la vida de Jesús Abad Colorado, una serie de eventos que lo traspasan, y que coadyuvan a constituir percepciones del mundo que se entrecruzan con otras experiencias, y a través de las cuales constituye sus modos de pensar, ver, juzgar y crear imágenes.

Recuerdo que, cuando yo tenía dieciséis años y estaba en Bachillerato, a un vecino que era del ELN lo cogió el F2 (el antecesor del DAS) Lo amarraron a un poste en Aranjuez, le pusieron dinamita en el cuerpo y lo hicieron explotar. Ese era el trato que la institucionalidad le daba a la insurgencia. Siembra vientos y recogerás tempestades. (Colorado, 2015)

En este relato, la descripción de unos hechos sucedidos en la juventud evidencia, por un lado, lo sintomático de una época, pero, a su vez, el modo en que estos eventos se convierten en referente para pensar la conflictividad entre el Estado y la insurgencia. De hecho, al final del relato se hace evidente una suerte de juicio a través del cual se identifica la lectura de las causas de la violencia; “siembra vientos y recogerás tempestades”, lo que, comprendemos, está relacionado con las diferentes experiencias por las cuales pasó Jesús en su niñez e incluso antes de su nacimiento, pero, también, dicha referencia es el resultado de un

largo trayecto que le permite hacer conexiones y constituir un tipo de conocimiento sobre la violencia en el país. En este orden de ideas, la experiencia, aunque hace alusión a la singularidad, se conecta con otras, lo que le permite la construcción de un tipo de generalidades o conocimiento sobre los hechos. Ahora bien, son dichos elementos los que posibilitan un modo de expresión.

Si bien, la etapa de infancia de Jesús Abad estuvo marcada por el desplazamiento de sus padres, la fuerte presencia de la memoria de sus abuelos, el dolor de los hechos acontecidos antes de su nacimiento, su establecimiento en Medellín, víctima del desplazamiento, su vida universitaria, es un hito importante en la formación de su mirada. Se puede plantear que en dicho periodo existe el ensamble, abigarrado por demás, de elementos tales como el aprendizaje de la historia del país, de la labor periodística y fotográfica, la vida misma al interior de la Universidad y los hechos sociales y políticos del momento. En relación con su elección de estudiar periodismo, Jesús va a narrar:

¿Por qué terminó estudiando periodismo?

Cuando estaba terminado bachillerato, el periódico que llegaba a la casa de mi hermana mayor era El Mundo. En él leía a columnistas como Alberto Aguirre y Héctor Abad Gómez, que eran mis ídolos. Cuando me gradúe me fui para San Andrés porque tenía dos hermanos viviendo allá y había la posibilidad de quedarse trabajando en un almacén o en un banco, pero me vine porque me quería presentar a Comunicación Social en la Universidad de Antioquia. La Universidad Nacional también tuvo mucho que ver. Mi padre empezó a trabajar en ella en temas de agronomía y avicultura. Aprendí a leer en las paredes con grafitis. Nunca se me olvida el día que pintaron un rostro en el bloque 46, de un muchacho de Pasto que habían matado en una pedrea, creo que era Edmundo Bravo. Fue como leer un dibujo que hablaba del conflicto. (Buitrago, 2017)

Es evidente que el deseo de ser periodista, reportero, no emerge de un momento a otro, sino como el resultado de una serie de elementos diversos, entre ellos, la pluma de dos columnistas del periódico El mundo, sobre los cuales es necesario hacer algún tipo de mención.

Alberto Aguirre fue un columnista, antes de su exilio, resultado de amenazas, del periódico el Mundo, y luego, en 1992 a su regreso, del periódico el colombiano. La riqueza y estilo de sus columnas llevaron a que la Universidad Eafit realizara una publicación de la compilación de los artículos del periodista, realizada por Mauricio Hoyos, denominado *Alberto Aguirre, el arte de disentir*. En la lectura de sus columnas es posible evidenciar su implacable crítica, tanto al gobierno de turno por la forma de enfrentar la violencia en el país, como a la sociedad paisa por solo mirarse al ombligo. No obstante, sus trabajos, de una escritura limpia, también revelaban y llamaban a la constitución de un tipo de ética que permitiera dirigir las prácticas

sociales del mundo político. Teniendo esto en cuenta, es ejemplo la columna denominada “No hay coloquio”, en la que plantea la imposibilidad de diálogo que se ha gestado en el país y como resultado tenemos una nación llena de odios, de guerra;

En Colombia hemos dejado de ser un coloquio y por eso perdemos lo celeste. Vivimos en la ciénaga del odio y del resentimiento, y nos corroe la desconfianza entre los unos y los otros; en ese clima turbio y tormentoso son inaudibles las palabras. Ni uno mismo oye las propias. Las palabras dejan de ser razones para convertirse en cantilenas. Se perdió aquella posibilidad eterna del hombre de encontrar cobijo en la palabra intercambiada; y con el cobijo, entendimiento, y con este, la justicia. Vendría luego la paz. Como no hay palabra, no hay entendimiento. Y a falta de coloquio que tienda puentes, que encienda luces, que borre resentimientos, que disipe dudas y lime asperezas, no queda sino la guerra como ámbito para las relaciones. Por perder la palabra fuimos arrojados de los cielos hacia las tinieblas inferiores. No aprendemos al otro, lo ignoramos. En vez de voces, plomos. Y como no nos escuchamos los unos a los otros, la relación ineludible con los demás: se da solo en la violencia. Porque el hombre no puede prescindir de relacionarse con los otros hombres, y si dicha relación no sé da en el mundo celeste, se da por fuerza en el mundo de los horrores. Se regresa así a los mundos primitivos aquellos que fueron borrados por el coloquio, en los cuales imperan la desconfianza y el resentimiento y la incomprensión y, finalmente, el odio. (Ochoa, 2019)

En este sentido, tenemos a un escritor que además de ser fotógrafo, acompaña a las comunidades, pero que nunca dejó de ser crítico con los violentos, en razón, quizás, a su vida, a una juventud marcada por la denominada Época de la Violencia, pero que fue leída a través del lente de una gran formación humanista. De hecho, como lo plantea Darío Ruiz Gómez, Aguirre se formó bajo el manto intelectual de eruditos como André Guide, François Mauriac, George Bernanos, Georges Duhamel, Romain Rolland, Waldo Frank, Alfonso Reyes, Érico Verísimo, entre muchos otros. En razón a tal tipo de proceso educativo se puede comprender una escritura que pretende la búsqueda de otros modos de ser en nuestras sociedades. En relación con los primeros artículos de Aguirre, Darío Ruiz escribe:

Los primeros artículos de Aguirre nacen desde el enfoque que les da un nuevo humanismo, eludiendo caer en las viejas retóricas partidistas o en las nuevas abstracciones teóricas marxológicas. La prosa de Aguirre no cae en ese simplismo de la prosa militante que justifica un dogma supuestamente revolucionario y tiene temor de adentrarse y desvelar de modo objetivo la complejidad de los problemas en juego, acercarse a los ojos del niño que sufre ...

Frente a la matanza de obreros en el municipio de Santa Bárbara, sabe convertir su protesta ante una injusta represión, definiéndola desde lo universal que cada irracionalidad del poder comporta y este enfoque que acepta la complejidad de cada situación histórica a lo largo de décadas decisivas de confrontación ideológica en campos y ciudades, universidades y sindicatos, gerencias, es lo que Aguirre describe y analiza reflexivamente, tomando partido por la razón y condenando el sectarismo. Creo que fue su conocimiento del cine lo que le permitió saber visualizar el

acontecimiento que narraba, recordando, como solía hacerlo, aquello que dijo Godard de qué elegir un plano supone un compromiso moral. (Ruiz, 2014)

Si bien no podemos plantear que fue esa relación que propone Ruiz, sobre la escritura de Aguirre y el cine la que llamó la atención e incidió en la construcción de la imagen fotográfica de Jesús Abad Colorado, si es posible decir que el cine de Godard se puede comprender como una suerte de dispositivo para iniciar y construir diálogos sobre diversos temas. Es decir, el cine de Godard golpea e interpela constituyendo otras formas de ver y comprender diversos acontecimientos, lo que también es posible ver en Aguirre y en su forma de acercarse a narrar el país que está viviendo. Esto es, su forma de referirse a los problemas está marcada por una suerte de metáforas y analogías que más que denunciar, posibilitan imaginar y pensar diversas situaciones del mundo político en el que estaba viviendo.

Se está volviendo Colombia muy pequeña. Reside cada vez más en reductos más ínfimos y se acorrala en cubículos minúsculos. Es como si la piel de la patria se estuviese encogiéndose. Hay un aire de mezquindad, imperan las pequeñas cosas y son ínfimas las emociones. Lo único desmesurado es el afán de lucro y la brutal exhibición de las riquezas. Desmesura y despliegue que dan la medida de una pequeñez espiritual. Es que el valor ha perdido su sustancia ética para convertirse en vulgar suma de monedas.

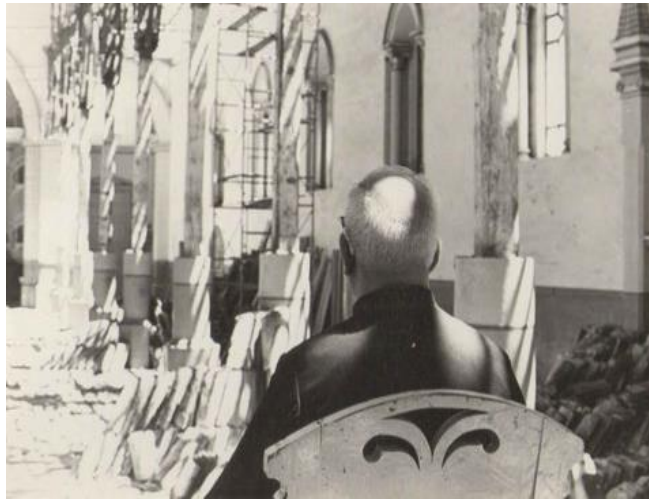
... Ninguna emoción grande sacude a los colombianos. Es tanta la indolencia del espíritu colectivo, es tanto el cinismo, que cuando una voz se alza sobre ese susurro general, aun discretamente, suena apocalíptica: ese que la dice es un desaforado. Todo el mundo se acomoda, se ensambla, se relaja, se ajusta, y busca su pequeño nicho de fortuna. Así, lánguidamente, se desenvuelve la vida colombiana. Es melancólica. (Aguirre, 1980)

La escritura periodística se convierte, en Aguirre, en un lugar desde el cual decir de forma certera, dura, contundente, pero a la vez estética, los acontecimientos de un país sumido en la guerra. Quizás esta hibridez entre estética y reflexión es la que le llama la atención a Abad Colorado, y uno de los motivos para convertirse en reportero. No obstante, aunque no es claro que a Colorado le guste el trabajo fotográfico de Aguirre, la fotografía de este reportero tenía como característica particular acercarse a la vida de los sujetos, mostrar de algún modo la realidad para ser apreciada y, por qué no, mover las miradas tranquilas de los espectadores. En este sentido, el mismo Aguirre, con relación a la fotografía, decía:

“El ojo fotográfico es esa capacidad insólita de ver un orden hermoso en medio del caos del mundo. Porque el mundo es un caos, y la fotografía permite ordenarlo y hacerlo deleitable” (Fotografía, s.f.)

Su trabajo fotográfico se puede comprender como un acercamiento a la vida y a las condiciones de los otros, intentando evidenciarlos en sus formas de ser y sentir, elemento que no es ajeno al trabajo fotográfico de Jesús Abad Colorado. Observemos algunas fotos de Aguirre:

Figura 28



Nota: Fotografía por Alberto Aguirre a un párroco durante la inundación de El Peñol. Adaptado de Fotografía, Alberto Aguirre (<http://www.alberto-aguirre.com/fotografia.html#.YuR7d3bMLIV>)

Figura 29



Nota: Fotografía por Alberto Aguirre durante la inundación de El Peñol. Adaptado de Fotografía, Alberto Aguirre (<http://www.alberto-aguirre.com/fotografia.html#.YuR7d3bMLIV>)

Figura 30



Nota: Fotografía por Alberto Aguirre en el centro de Medellín. Adaptado de Fotografía, Alberto Aguirre (<http://www.alberto-aguirre.com/fotografia.html#.YuR7d3bMLIV>)

El trabajo fotográfico de Aguirre evidencia, por un lado, una perspectiva ética, en tanto su cámara apunta a aquellos quienes son más vulnerables en pro de la visibilización de unas condiciones, pero a su vez, el centramiento en la geografía de los gestos coloca el acento en la configuración de una mirada que acerca al

espectador al enfrentamiento con el otro, al conocimiento, al desafío con la humanidad de ellos, olvidados o no reconocidos. Esta mirada, que es cercana a la de Jesús Abad Colorado, y que desvela el acompañamiento a las comunidades, remite a una transformación de lo sensible en quien mira, y que no tuvo la valoración que se merecía, quizás, en tanto en su momento, la fotografía aún no gozaba de la difusión de la que es poseedora en la actualidad.

Ahora bien, las relaciones o elementos que configuran la mirada tanto de Jesús Abad Colorado, como de Alberto Aguirre, por lo menos desde una mirada rápida a sus trabajos fotográficos nos dicen por lo menos dos cosas en torno a la constitución de un tipo de visualidad. Ella parece estar impregnada de la presencia de otros, sujetos, pasados y presentes, pero también de discursividades, de configuraciones sociales e históricas que se entretajan en el modo de ver y hacer fotografías. Ahora bien, si se piensa en los procesos de formación de un fotógrafo como Jesús Abad, tenemos entonces que la mirada de los otros se convierte en un lugar desde el cual mirarse como sujeto y proyectarse como tal. En este sentido, la experiencia no es solo algo que le pasa al sujeto, sino que de-construye y proyecta en tanto movimiento de la reflexividad, lo que se evidencia en los modos en que se configura la mirada, la cual se concreta en sus trabajos fotográficos que parecieran reapropiar y entretajar diversas significaciones y referencias.

El otro personaje importante en la decisión de ser reportero de Jesús Abad Colorado, tal como él lo reconoce, es Héctor Abad Gómez, hoy mucho más reconocido por el trabajo elaborado por su hijo Héctor Abad Faciolince. Héctor Abad Gómez fue un reconocido médico, especialista en salud pública. Como lo evidencia la novela que Héctor Abad Faciolince hizo en honor a su padre, “El olvido que seremos”. Héctor Abad Gómez era un hombre entregado a las comunidades, al mejoramiento de las condiciones de agua y alcantarillado de los barrios. Sumado a ello, un ensayista que a través de sus columnas luchaba por los derechos humanos y por las condiciones de vida de las comunidades. Muestra de la admiración por el trabajo del médico es la narrativa en primera persona que construye Héctor Abad Faciolince sobre la lucha de su padre:

El agua limpia había sido una de las primeras obsesiones en la vida de mi papá, y lo fue hasta el final. Cuando era estudiante de medicina emprendió una campaña de salud pública en un periódico estudiantil que fundó en agosto de 1945 y que dirigió durante poco más de un año, hasta octubre de 1946, cuando desapareció, tal vez porque si lo seguía publicando no se iba a poder graduar. Era un tabloide que salía cada mes y tenía un nombre futurista: U-235. En uno de sus primeros números, en mayo del 46 denunció la contaminación del agua y de la leche en la ciudad: El Municipio de Medellín, una vergüenza nacional, decía el titular de la primera página, y añadía el subtítulo: El acueducto reparte bacilos de la fiebre tifoidea. La leche es impotable. El Municipio no tiene hospital.

A partir de esas denuncias, sustentadas con cifras y exámenes de laboratorio, mi papá fue citado a un cabildo abierto en el Concejo de Medellín. Era la primera vez que un simple estudiante era admitido para exponer sus denuncias en un debate público, enfrentado a los funcionarios oficiales. (Abad F. H., 2007, pág. 30)

Sus artículos y columnas de opinión evidencian, por un lado, un claro ejercicio argumentativo en relación con sus denuncias. En este sentido, refiere análisis, estudios, cifras en relación con los que temas que abordaba y que le posibilitan hacer sus llamados y acusaciones basado en argumentos, lo que hace que las mismas adquieran un nivel alto de relevancia. Por otro lado, los escritos dicen de una alta carga ética que privilegia el cuidado del otro. Quizás ello es lo que coloca al médico en un lugar aventajado de la denuncia y lucha social en la que la evidencia científica se convierte en un lugar político. En este sentido, se podría decir que Héctor aplicaba muy bien aquello que planteaba Virchow cuando decía que la política es medicina a gran escala.

Quizás por lo anterior, por su preocupación por la salud de los otros, decide ser candidato a la alcaldía de Medellín para el periodo que iniciaría en 1988, sin embargo, en condiciones bastantes extrañas, fue asesinado por dos sicarios, en el año de 1987. Este trágico suceso, su extraña muerte y su lucha, dan cuenta de las razones del porqué el libro realizado por su hijo, el Olvido que seremos, inicia diciendo:

Héctor Abad Gómez dedicó los últimos años de su vida, hasta la misma noche en que cayó asesinado en pleno centro de Medellín, a la defensa de los derechos humanos. Este libro es la reconstrucción amorosa, paciente y detallada de un personaje. Pero es también el recuerdo de una ciudad, de una familia y una evocación melancólica de la niñez. Está lleno de sonrisas, canta el placer de vivir, pero también muestra la tristeza y la rabia que provoca el asesinato de este personaje, que no es otro que el padre del autor. (Abad F. H., 2007, pág. 15)

Como es evidente, los dos periodistas que nombra Jesús Abad Colorado hacen de sus artículos y trabajos fotográficos un lugar de reflexión sobre lo social, destacándose por su posibilidad argumentativa y estética, lo que se convierte en un vector de referencia. Ahora bien, como lo nombra Jesús en la cita referida anteriormente, la Universidad de Antioquía y la Universidad Nacional, donde trabajaba su padre, fueron dispositivos que coadyuvaron no solo en la constitución de una preferencia por el periodismo, como elección, sino un modo de lo sensible. De hecho, tanto los periódicos como los espacios sociales son dispositivos de subjetivación, en tanto posibilitan formas de relación con lo otro, lugares de enunciación y en los que se evidencian, como diría Guattari y Rolnik (2005); “sistemas de percepción, de sensibilidad, de afecto, de deseo, de representación, de imagen y de valor, modos de memorización y de producción de ideas” (pág. 46).

En este sentido, por ejemplo, las universidades públicas colombianas, en general, han sido nicho del movimiento estudiantil en el país y, por tanto, lugares de socialización política y de crítica a los acontecimientos políticos de la época. No obstante, no se puede afirmar que quién transite por los espacios de la universidad pública tenderá a una visión revolucionaria. Lo que se quiere plantear es que es uno de los vectores de subjetivación como espacio de expresión y enunciación. La subjetividad, y con ella la conformación de la mirada, son el resultado de una multiplicidad de procesos de subjetivación que adquieren valor por las maneras de reflexión del sujeto, es decir, por la reapropiación de los individuos, dependiente de los diversos trayectos culturales de ellos. Así, como es enunciado por Jesús Abad Colorado, las universidades se convirtieron en espacios que colaboraron en la construcción de una mirada ética y política, pues ellas, en tanto espacios de enunciación, decían en sus paredes del conflicto social y la guerra que se padecía en el país. Así lo plantea el fotógrafo

La Universidad Nacional también tuvo mucho que ver. Mi padre empezó a trabajar en ella en temas de agronomía y avicultura. Aprendí a leer en las paredes con grafitis. Nunca se me olvida el día que pintaron un rostro en el bloque 46, de un muchacho de Pasto que habían matado en una pedrea, creo que era Edmundo Bravo. Fue como leer un dibujo que hablaba del conflicto. (Buitrago, 2017)

Efectivamente, es en la universidad en donde se da la decisión de ser fotógrafo reportero, apenas en segundo semestre, efecto de diversos acontecimientos:

Yo creo que lo mío fue una decisión bastante rápida desde que empecé periodismo en la Universidad de Antioquia. O sea, yo, finalizando el primer semestre de la Universidad, ya quería ser fotógrafo, y eso sin conocer grandes fotógrafos. Escasamente conocida a un gran maestro colombiano como Leo Matiz. Pero también obedecía al miedo. Cuando yo empiezo el primer semestre, entre finales del año 86 y el 87, hay varios cierres de la Universidad por el asesinato de 21 maestros y estudiantes. Eso produce de alguna manera una profunda herida y dolor. Me dije: pero ¿qué escribe uno acá?

Ya cuando decido que voy a ser reportero gráfico y quiero comunicar con la imagen, la gente me decía: “¿usted se va a quedar haciendo fotografías?, ¿entonces para qué está estudiando periodismo?”. Pensaban en el fotógrafo del parque, en el de las primeras comuniones y bautizos, pensaban en el fotógrafo de zapatos rotos. Yo hoy les doy un gran valor a los fotógrafos de pueblo porque son historiadores, están contando la historia de una sociedad; en un barrio de cualquier lugar de este país, o en un pequeño municipio, son narradores desde la imagen. Yo incluso me terminé de pagar la Universidad haciendo ese tipo de fotos con la primera cámara que tuve, una Contax, que me regaló mi hermana mayor en 1988.

... entre esos muertos de esa época estaba Héctor Abad Gómez, el padre del escritor Héctor Abad Faciolince, a quien yo leía. (Morales & Ruiz, 2014)

Como es posible reconocer en este testimonio, decidirse por la imagen fotográfica tiene relación con unas abrumadoras condiciones de violencia en las que uno de los referentes para el fotógrafo es afectado, pero a su vez, la dimensión misma de los acontecimientos, las trágicas muertes, lo inenarrable, conducen a pensar y relatar el país de otro modo, desde la fotografía, lo que es también matizado por el conocimiento de un extraordinario fotógrafo como Leo Matiz.

En relación con Matiz, importante fotógrafo colombiano, es necesario reconocer que su trabajo con la imagen fue de una alta importancia tanto para el país como para el mundo. De hecho, se puede decir que su lugar de residencia, que por muchos años fue México, quien lo adoptaría, hace de su mirada un ejercicio de relación con el conocido arte muralista mexicano. Así, por ejemplo, el Palacio de Bellas Artes en México y la Fundación Leo Matiz, en la conmemoración de los 100 años del natalicio del fotógrafo, organiza la exposición “Leo Matiz, El muralista de la lente”. Con respecto a la exposición, ella se anuncia, por parte del Palacio de Bellas artes, diciendo:

La selección de obra fotográfica realizada para esta exposición forma parte de un corpus que, en conjunto con el Museo Antiguo Colegio de San Ildefonso, celebran el extenso quehacer creativo del fotógrafo con el muralismo, que ahora es parte del patrimonio cultural de los mexicanos. (Leo Matiz, el muralista de la gente , s.f.)

Una de las características importantes de este fotógrafo es el intenso uso del blanco y negro, a través del cual logra la construcción de la añoranza. Pero, por otra parte, su trabajo fotográfico tiene relación con la construcción del detalle a través del retrato, lo que le permite desvelar el sentimiento y la dignidad de labriegos, campesinos, pescadores, y en general de la gente de a pie, pese a que su cámara también captó rostros como los de Frida Kahlo o María Félix. Se trata, en este sentido, de un fotógrafo que logra captar, muy en la lógica de Henry Cartier Brenson, el instante decisivo, pero a través de él logra decir de su preocupación por los individuos, por lo que ellos son y el momento en que lo son. De hecho, es bueno recordar que la mayor parte del trabajo de Matiz es el de un reportero gráfico que logra contar la historia y evidenciar diferentes mundos desde sus lentes, lo que abre un modo de comprender un tipo de realidad. Es en esta perspectiva que podemos entender que la configuración de una mirada se constituye no solo a través de lo que se ha sido, sino del modo en que unas formas de ver atraviesan y se constituyen en modulaciones para ese ver. En otras palabras, la fotografía construida por Leo Matiz es también, como otros dispositivos, un lugar desde el cual se configura el mundo y una forma de acercamiento. Lo anterior no quiere decir que la lente de Matiz tenga una incidencia mayor o menor en el trabajo de Jesús Abad Colorado, pero sí que este tipo de fotografías, como las de Aguirre, son lugares que permiten la configuración de una perspectiva de un

sujeto en búsqueda. Es en ellas, en el reconocimiento de este tipo de fotografías como importantes en su trayectoria, en donde se identifica un modo de ver. Lo anterior si, desde la perspectiva de Guattari, comprendemos que:

Todo lo que nos llega por el lenguaje, por la familia y por los equipamientos que nos rodean no es solo una cuestión de ideas o significaciones por medio de enunciados significantes. Tampoco se reduce a modelos de identidad o identificaciones con polos maternos o paternos, se trata de sistemas de conexión... Que definen la manera de percibir el mundo. (Guattari & Rolnik, 2005, pág. 41)

Sumado a estos elementos, que colaboran en la construcción de una mirada, la vivencia en la universidad de Jesús Abad también estuvo atravesada por unas condiciones políticas y de violencia muy fuertes que incidieron en la elección de una perspectiva ética y, por supuesto, política. Con referencia a los hechos de violencia que circundaron su formación, es bien sabido cómo el cruce entre narcotráfico, guerrillas y paramilitares, la muerte de diferentes líderes de izquierda y los múltiples atentados en las ciudades más grandes del país entre las décadas de los 80 y los 90 marcaron sus procesos de formación. En esta perspectiva, en el libro *Mirar de la vida profunda*, se hace referencia ello de la siguiente forma:

Como otros de sus colegas se formó como reportero gráfico cubriendo la cascada de hechos violentos y de padecimiento de los civiles a manos de los grupos armados que han asolado a Colombia a lo largo de toda su vida adulta. (Colorado, 2015)

De hecho, el mismo Jesús Abad narra cómo en este convulsionado país, los diferentes movimientos sociales e incluso la misma vida en la ciudad, lo llamaban a documentar ese mundo conflictivo;

Yo hacía fotografías, en la Universidad, de distintos hechos, como de grafitis, de lo que yo diría que expresaba en las calles, de las pintas, y obviamente yo tenía el corazón latiendo con todos esos movimientos sociales. Mi primera cámara, la Contax, me llega en el 88 y yo ya estoy muy emocionado con la fotografía. Estaban pasando cosas que yo hubiera querido salir a documentar, pero no tenía plata. La masacre de Segovia, las desmovilizaciones del M- 19, etc. Yo quería estar en todo eso, pero no tenía cómo ir a ningún lado. (Morales & Ruiz, 2014)

Los acontecimientos conducían, de alguna manera, a ver el mundo y a ser testigo de este en su complejidad de significados que referían, por demás, a una violencia inaudita. Pese a ello, los sujetos no reciben el mundo de forma limpia, los sentidos frente a los acontecimientos son contruidos a través del lente de los procesos de formación que carga el individuo y que se hibridan con los diferentes elementos o determinaciones colectivas en las que ha vivido y en las cuales se encuentra inmerso, pero que al tiempo le permiten la constitución creativa de modos de acercarse a ver el lugar en el cual está inmiscuido. En este sentido, por ejemplo, tal como lo narra Jesús Abad, algunas de sus fotos resultan de estar inmerso en ese mundo social

conflictivo que lo sorprende y lo atraviesa, pero que al tiempo le permiten decir de forma singular el modo en que ese mundo es visto por él, a través de un aparato fotográfico.

Una fotografía se interesa por contar lo que pasa. Por ser una postal, un registro de este desastre. Asiste con asombro a la ebullición de los odios, descubre con ternura la niña que lleva en brazos la gallina saraviada cuando salió huyendo y deja su casa y su pueblo. Capta con la desolación que siembran los truenos de la metralla y que acaban con escuelas, iglesias y parques de pueblos. Y encuentra a los campesinos y negros con la boca abierta por el llanto y el reclamo para que los dejen vivir tranquilos.

Mis manos aprietan el obturador casi a la misma velocidad con que suceden los hechos. Vértigo, hermanos, es lo que se siente por la violencia de este país que aquí presento, dolor que nos aprieta los labios y los dientes. (Colorado J. A., 2000)

Mediante la forma en que comprende la fotografía, Jesús Abad evidencia cómo la máquina fotográfica, el ejercicio de la construcción de imágenes del pasado, se convierte, desde su perspectiva, en lugar para reconocer el dolor de los otros, pero no en un arma guerra, lo que dice de una configuración ética de la mirada. Se trata de una respuesta creativa a un contexto de guerra, hablando así de la singularidad de Jesús Abad.

Tengo una convicción como periodista, como colombiano, y es acerca de la misión y la responsabilidad social que tenemos todos los que producimos ideas. Desde ahí asumo mi responsabilidad periodística de contar la historia y traducirla en imágenes - fotografías - para no olvidarlas. No para que se vuelvan historia de un día como pasa con los noticieros de televisión o los periódicos, sino para que se vuelvan parte de la memoria. Para mantenerlas presentes, como documento de la tragedia que vivimos, en un país lleno de contrastes y riquezas. Quedan también como testimonio para que el olvido no se siga repitiendo en esta cadena interminable de dolores sin duelo. O tal vez para que hagamos algo y nuestros hijos e hijas no sigan viviendo y repitiendo esta barbarie. Es aportar a la deconstrucción de un orden simbólico, instituido alrededor de la guerra y de quienes la hacen, con imágenes e historias de otros espacios construidos por hombres y mujeres que hacen de la risa, la palabra, el trabajo y la vida, esperanza y creación. La palabra y el arte seguirán siendo nuestro mejor argumento. (Roca J. , 2001)

En esta misma perspectiva, la de comprender cómo se constituye una mirada, es importante advertir cómo el paso por la Universidad, en tanto espacio de configuración de subjetividades, marcó la vida y la perspectiva desde la cual se conforma la mirada de Jesús Abad, no solo por lo que se explora en cada una de las cátedras, sino por lo que significa la Universidad en tanto espacio de socialización política. De hecho, es allí, en la Universidad de Antioquía, el lugar en el que Jesús Abad escucha discursos de políticos de importancia histórica para el país como Bernardo Jaramillo, Carlos Pizarro, entre otros. Este acercamiento de Jesús, como de muchos de los estudiantes de Universidades públicas como la Universidad

de Antioquía, a los discursos y por supuesto a las pugnas políticas en las que vivía el país, permite y constituye formas de relacionarse que luego pueden ser parte de las prácticas profesionales de los sujetos.

Al final del curso cada uno debía exponer su trabajo en el salón sobre el manejo del blanco y negro. Las fotos más eran distintas porque estaban a color y había una diferencia. No había un ejercicio de teoría zonal, sino del reporterismo, de violencia política y de memoria. En las paredes del salón eran las fotografías más comentadas, eran las fotos de 2 líderes asesinados. La noticia corrió por los pasillos y hasta la rectoría me llamaron porque querían tener el registro. Un profesor, Víctor León Zuluaga, que trabajaba en el periódico El Mundo, me ofreció trabajar por días en ese medio. (Colorado, 2015, pág. 36)

En este orden de ideas, la configuración de la mirada, como de la subjetividad, si bien residen y están relacionadas con una serie de discursos de época, también tienen que ver con lo dado, entendido como “el flujo de lo sensible, una colección de impresiones e imágenes, un conjunto de percepciones. Es el conjunto de lo que aparece... es el movimiento, el cambio, sin identidad ni ley” (Deleuze G. , 2007, pág. 95). En esta perspectiva, el sujeto, en este caso Jesús Abad Colorado, constituye una mirada que se alimenta de lo que ha vivido y la colección de percepciones sobre los acontecimientos en los que se ha visto expuesto, los cuales se vinculan a través de lo que plantea Deleuze, de su estudio de Hume, de dos principios: el principio de asociación y el principio de utilidad. El primero de ellos dice de la configuración de relaciones entre diferentes percepciones, aunque en la mayoría de los casos dadas de forma arbitraria, no obstante, la manera en que se hilan podría también ser percibidas, dados, a través de principios tales como la contigüidad, la semejanza y la causalidad (2007). Se trata, desde esta mirada, de la configuración de comprensiones del mundo a través de la asociación de percepciones de los acontecimientos, resultado de algún tipo de afectación que a la vez le permite, en asociación con otras percepciones, construir, crear, imaginar, entender, ver. Los individuos, en este sentido, constituyen una suerte de sistema. En acuerdo a lo expuesto, dice Deleuze: “la colección de percepciones se convierte en un sistema cuando estas se encuentran organizadas, cuando se las ha vinculado” (Deleuze G. , 2007, pág. 116).

Ahora bien, no es posible determinar, pese a los principios, como lo plantea Deleuze, la forma en que se asocian percepciones, o los motivos de estas, las cuales constituyen unos modos de actuar y construir; sin embargo, si es posible decir que la experiencia vivida constituye un lugar en el que se dispone y se configuran modos de ver relacionados con dicho sistema de vínculos y de relaciones.

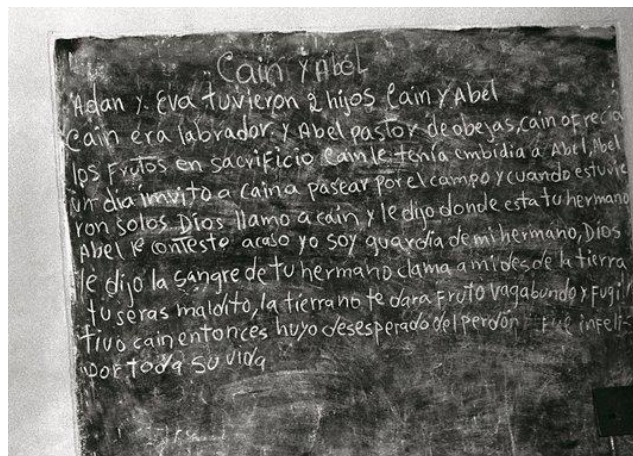
De hecho, en el comienzo del trabajo de reportería gráfica y de documentación de la violencia vivida en el país realizado por Jesús Abad Colorado, es interesante evidenciar cómo cierta configuración ética y de

creación de imágenes tiene relación con el mundo en el que él ha estado inmerso y en el modo en que constituye una imagen del conflicto. Como Jesús Abad lo relata, el Periódico el Colombiano fue su primer lugar de prácticas profesionales de fotografía, y la narrativa de aquella primera foto evidencia, también, el modo en que se configura una relación entre aquello que vio, aquello vivido, y lo por venir.

Empezaba mis prácticas profesionales como fotoperiodista en El Colombiano y este era mi primer registro sobre la guerra en Colombia. Temblé mientras me acercaba a la escuela y pude observar desde una ventana que sobre el tablero de uno de los dos salones todavía permanecían las letras de la última clase. Era la historia bíblica de cómo Caín mató a Abel. Desde entonces, siempre he visto en el cuerpo de los combatientes y los civiles asesinados la repetición de la misma historia: un hermano que mata a otro hermano”. (Cardona J. , 2013-2014, pág. 12)

Como es comprensible, en el momento en que se toma la fotografía, la imagen congelada a través de la cámara se encuentra en medio de una escena de guerra escalofriante; la muerte, en 1992, de catorce militares entre Mutata y Dabeiba, junto a una escuela. Ahora bien, es claro que la escuela y, por supuesto, sus habitantes, fueron afectados por los hechos de guerra en el país y la región, sin embargo, la imagen, vista al desnudo, sin una narración que la ubique en el contexto al que alude el mismo Jesús Abad, es imposible de ser considerada como un testimonio de la guerra en el país.

Figura 31



Nota: Fotografía por Jesús Abad Colorado en la escuela de Alto Bonito, Dabeiba, Antioquia, 1992. Adaptado de Las 2 orillas (<https://www.las2orillas.co/el-testigo-la-verdad-de-cara-al-pais/>)

Desde esta perspectiva, la imagen del tablero se convierte en una suerte de referente que le permite hablar al fotógrafo de su comprensión de la guerra, de sus búsquedas y de la violencia en una región del país. De esta forma, si comprendemos las imágenes como elementos que constituyen una forma de ver, esta foto dice de

los vínculos y las percepciones de los sujetos, y refiere a un modo de comprensión. Ella no es un testimonio, se convierte en él por las relaciones y comprensiones en las que es circunscrita por el fotógrafo y que colaboran en la edificación de la construcción fotográfica. Esto es, la experiencia vivida en el espacio de conflicto que narra Jesús es vinculada a la construcción fotográfica para su comprensión. Desde esta perspectiva, la imagen no está hecha solamente para ver, sino para constituir un modo de comprensión del mundo que está teñido por la experiencia vivida, por relaciones, en un momento particular de la historia.

Ahora bien, es este espacio, el trabajo en el periódico El Colombiano, el que, según lo narra Jesús, lo constituye como sujeto y va a incidir en la configuración de una mirada ética en torno al conflicto y en la construcción de su ejercicio fotográfico. En relación con la experiencia en el periódico El Colombiano, Jesús dice:

Yo del colombiano aprendí muchísimo. En los primeros siete años entendí que uno tenía que estar siempre con la gente y no con el poder.

En los 90, la directora de El colombiano marcó mucho la sala de redacción: con respecto al trabajo de sus periodistas e impulsó para que desde el periodismo ayudáramos a construir escenarios de diálogo. Así era ella. Así era también el jefe de redacción, Jorge Alberto Velázquez, un hombre de pocas palabras, pero que creía en lo que hacíamos. Yo sí aprendí mucho. (Morales & Ruiz, 2014)

En esta lógica, los espacios de trabajo son lugares de prácticas sociales que adquieren significación por la forma en que desde ellos se relaciona y se enfrenta el mundo, significados que hacen parte de la configuración del modo ver. Ello habla de una idea de mirada que, como lo ha planteado Foster (1999), tiene relación con los aspectos socioculturales, y no tan solo como un órgano óptico. Los significados constituidos en diversos espacios sociales se convierten en una pantalla a través de la cual se ve el mundo. Lo anterior es posible evidenciarlo cuando Jesús Abad plantea:

-decís que Colombia no quiere mirarse en el espejo roto de su guerra. En el libro hay incluso una foto de ese espejo. ¿qué quieres decir con esa metáfora?

La frase viene de El colombiano. El periódico fue muy importante para mí como escuela, entre 1992 y 2001, cuando trabajé ahí, en uno de los editoriales, escribieron un aforismo sobre la guerra como que era un espejo roto. Cuando vi esa imagen en Juradó, la de la foto, lo entendí, y siempre esa foto en mis charlas es crucial al final, porque para reconstruir el país, tenemos que reconocer lo que se ha hecho en medio de la barbarie. Eso lo tienen que hacer todos. Reconociéndolo, podemos juntar todas esas verdades, todos los trozos del espejo, como si fuera un rompecabezas para reconocernos como nación, como colectivo. (Colorado, 2015)

En este orden, la comprensión de la situación de guerra que vive Colombia se traslada a la configuración de una imagen fotográfica. En este sentido, se plantea que la imagen no existe antes de la mirada, y la mirada está cargada con un tipo de saber, de conocimiento, de trasegar y del peso de la memoria.

Figura 32



Nota: Fotografía por Jesús Abad Colorado, Juradó, Choco, 1999. Adaptado de Bacanika (<https://www.bacanika.com/seccion-historias/jesus-abad-colorado-2.html>)

El marco de la imagen se traduce en la frontera del pensamiento, esto es, deja ver aquello en lo que se quiere enfocar la imagen en cuanto reflexión. No obstante, no es posible separar la configuración de la imagen de la experiencia vivida y los espacios y las prácticas que ellos proveen, esto es, de las circunstancias que rodean la construcción de la imagen. De hecho, que un espejo trizado se encuentre en medio de la violencia, lo que para el fotógrafo está dado en medio de unas condiciones particulares, se configura en imagen en tanto la construcción de una serie de relaciones entre el pasado vivido y el momento presente en el que fue tomada la fotografía, entre lo vivido como víctima de la violencia, su experiencia escolar, universitaria, con aquello que ha afectado al fotógrafo al interior del periódico el Colombiano, pero también tiene relación con lo que ha visto en el trasegar de la vida. Esta imagen del espejo trizado dice, entonces, de la apuesta a punto de una serie de relaciones que el sujeto configura como un modo de

explicar el mundo, pero que proviene, al tiempo, de aquello que lo ha afectado. En este sentido, la imagen, como lo plantea Alfredo Jaar, no se toma, se construye, pero a su vez, una imagen es la configuración de una serie de relaciones que están en ella, pero que al tiempo la exceden, la atraviesan, la preceden y que se encuentran en el momento mismo de la imagen, en el tiempo de la mirada.

Quizás por lo anterior, podríamos plantear que una fotografía dice del pasado por las relaciones en las que se encuentra inscrita la misma, por las modulaciones de significados que constituye y, por tanto, por las percepciones y reflexiones a las que direcciona y no solo por referir a lo muerto, como lo plantearía Roland Barthes en la Cámara Lucida (1989). Ahora bien, el que la imagen refiera dicha relación dice de los procesos de formación del sujeto si comprendemos con Deleuze que “el sujeto es esa instancia que, bajo el efecto de un principio de utilidad, persigue un fin, una intención, organiza medios con miras a un fin y, bajo el efecto un principio de asociación, establece relaciones entre ideas” (Deleuze G. , 2007, pág. 107). Esto es, la construcción fotográfica dice de la configuración de las relaciones, de la organización de un mundo desde una perspectiva, desde un tipo de subjetividad. La imagen es, en mucho, lo formado por una subjetividad, es su enunciación y dice de las formas en que es constituida una serie de relaciones entre ideas, percepciones y trayectos.

Si bien, la experiencia en el periódico El Colombiano fue importante en los procesos de formación de Jesús Abad, dicho espacio también fue un lugar que lo situó de nuevo como víctima, pues mientras trabajó en el periódico fue dos veces objeto de secuestro. El primero en 1997, por las Farc, durante 8 días, y el segundo por el ELN, en octubre del año 2000. Dichos acontecimientos marcan claramente su posición ética en la configuración de su mirada. En relación con el primer secuestro, refiere Jesús Abad:

Al día siguiente, toda la gente y las ONG se pronunciaron por el secuestro de que habían sido víctima los periodistas, pero antes de nosotros, habían sido víctimas seis alcaldes del Oriente antioqueño. Nosotros íbamos a la liberación de los alcaldes y nos dejaron secuestrados porque los alcaldes no habían sido tan noticiosos como quería la guerrilla. Entonces invitan a cuatro periodistas para la liberación. Lo que pasa es que nos dejan secuestrados y, claro, ahí sí, la bulla más grande en los medios, que era lo que quería la guerrilla. (Colorado, 2015, pág. 31)

Tras el segundo secuestro, Jesús Abad reconoce un cambio en el periódico y, por tanto, la necesidad de un cambio en su actividad profesional, sin embargo, la experiencia vivida le dice de una transformación total en sus prácticas profesionales.

En el año 2000, después de 8 años de trabajar en prensa, ocurre el segundo secuestro por el ELN. A mí eso me dio supremamente duro, me desbaraté mucho. Cuando me soltaron fui a la finca de una amiga que está casada con un sobrino de Fernando González, el filósofo paisa. Fui con mis dos hijos y mi compañera. Nos hicieron un almuerzo muy bonito. Mi amiga me mostró un pequeño cultivo de mariposas monarca. Y yo me puse a ver eso con tanto detalle que me enamoré del proceso de las crisálidas y me puse a leer sobre el tema. Me llevé para la casa unos gusanitos de la mariposa monarca y me enloquecí con eso. Estuve, creo, año y medio cultivando monarcas y regalaba monarcas y echaba a volar monarcas.

... Yo además estaba desilusionado del periódico El Colombiano, del cambio de la actitud de las directivas. Ya no se salía a trabajar con comunidades, ya era una cosa distinta.

En diciembre del año 2000, las FARC destruyen Granada de una forma bárbara. Granada está yendo para la tierra de mis abuelos, de donde huyó mi papá en la década de los 60. A los pocos días se organiza una caravana de gente, desde Medellín hasta Granada, para solidarizarse. Yo dije “quiero ir”, y me dice el periódico, “no se puede ir, es muy complicado”. Pero cuando apareció un bus de una ONG que me dejaba subir, ahí sí me dejaron. Ah, ya entendí, me dije. “el problema es que le quemen el carro al periódico, no que le pase algo al periodista”, y me fui. Otro compañero pudo llegar en bus.

En Granada destruyeron 258 casas y hubo una veintena de muertos. Y ese día salió gente marchando entre las ruinas. Nosotros llegamos a las 11 a. m. y mi compañero solo se quedó hasta la 1:30 porque era sábado y ya había terminado su jornada laboral. Pero a las 5:00 pm, cuando los periodistas ya se habían ido, llegó una mujer a casarse. Tenía un vestido con una cola como de 4 metros. Se llama Beatriz García y se casó con Óscar Giraldo. Sé que tenían 2 niños porque volví a hacer fotografías de ellos. Y esa mujer en medio de las ruinas era como una mariposa monarca con alas. En la misma hoja de contacto tengo fotos de mujeres llorando y al frente las de una mujer que llega a casarse. Esa mujer tuvo que caminar por encima de las ruinas del pueblo para llegar a la casa.

Entendí que yo también necesitaba un cambio drástico como el de esos gusanos que se vuelven mariposas. Primero se arrastran, comen hojas y son ciegos. Luego se mueren para volverse una crisálida. Comprendí que tenía que vivir un proceso así, y me pareció bellísima la posibilidad de dejar atrás un pasado. Después de eso ya estaba casi tomada la decisión de dejar el periódico. (Morales & Ruiz, 2014)

Como es posible de observar, las circunstancias posibilitan transformaciones en el sujeto que no tienen que ver tan solo con el tiempo y el espacio, sino con las formas en que los individuos se narran así mismos. De hecho, es claro que la posibilidad de ir a las poblaciones, de acompañar a las comunidades y de decir del conflicto se ve truncada, por lo menos en el periódico. Lo anterior hace que, desde ese momento, Jesús Abad trabaje como fotoperiodista independiente, pero en consecuencia con su mirada ética y su privilegio por la dignidad de las víctimas.

4.3.2 Las obras de Jesús Abad Colorado: la fotografía como testimonio, la fotografía como viaje

Intentar dar cuenta de la extensa obra de Jesús Abad Colorado resulta ser una tarea difícil por distintas razones: una de ellas tiene que ver con una diferencia importante en los modos de construcción de la imagen. En artistas como Juan Manuel Echavarría o Erika Diettes, el viaje, el encuentro con comunidades víctimas del conflicto es fundamental en la configuración de la imagen, sin embargo, no existe un ejercicio de reportería gráfica, esto es, no hay premura por dar cuenta de lo que está sucediendo en un acontecimiento, en un momento o instante. Sus trabajos constituyen imágenes para la memoria a través la reflexión extendida en el tiempo, mientras que, en buena medida, el trabajo de Jesús está atravesado por lo que significa reportar, trabajar para medios de comunicación masiva que precisan dar cuenta de lo acontecido en el instante mismo. Lo anterior no le quita calidad estética, ni es menor la resistencia a la misma lógica con la que se constituye el trabajo de reportería gráfica de Jesús Abad Colorado en los medios de comunicación de nuestro país. De hecho, podemos decir que el trabajo de reportería significa el encuentro con múltiples lugares y acontecimientos, lo que nos ayuda a pensar, al tiempo, en un número colosal de fotografías de las cuales, quizás, es imposible dar cuenta en su totalidad. Tal forma de trabajo es parte de los hábitos en los medios de comunicación en el que el hecho es noticia, lo que significa un modo de acercarse al acontecimiento y a los otros, sin embargo, en medio de esta lógica, Jesús se plantea un modo de pensar y actuar que resiste la inmediatez:

Tengo una convicción como periodista, como colombiano, y es acerca de la misión y la responsabilidad social que tenemos todos los que producimos ideas. Desde ahí asumo mi responsabilidad periodística de contar la historia y traducirla en imágenes - fotografías - para no olvidarlas. No para que se vuelvan historia de un día como pasa con los noticieros de televisión o los periódicos, sino para que se vuelvan parte de la memoria. (Roca J. , 2001)

En este sentido, la producción fotográfica de Jesús Abad Colorado está atravesada por la tensión entre la lógica de la inmediatez y la resistencia a esta. De hecho, muchos de sus trabajos son el resultado del ejercicio de la reportería para diversos medios de comunicación, mientras que, en cierto modo, la mayor parte del trabajo de Erika y Juan Manuel Echeverría está libre del determinismo de los medios de comunicación, y quizás tiene mayor posibilidad de tiempo y elaboración. Lo anterior no quiere decir que el trabajo de Jesús Abad no reseñe un tipo de cuidado especial, sino un modo de elaboración distinta que tiene que ver con la relación con los acontecimientos.

La manera en que Jesús Abad Colorado obtiene las imágenes hace que ellas contengan el azaroso tizne de las dinámicas de la violencia. Esto es, su trabajo nace del acompañamiento a comunidades en el momento mismo de los actos violentos, resultado, en muchos casos, de la presencia en los lugares poco después de los actos de guerra e incluso en el mismo acto. No obstante, habría que enunciar que existen algunos trabajos con un carácter de reportaje de investigación, tales como *Relatos e imágenes: El desplazamiento forzado en Colombia* y *Desde la prisión: realidades de las cárceles en Colombia*. Estas dos elaboraciones son ejercicios que se pueden comprender como prácticas documentales que se extienden en el tiempo, y que tienen una labor de planificación específica en la que la fotografía apoya y constituye todo el ejercicio narrativo. Son, en síntesis, trabajos investigativos que centran su mirada en fenómenos sociales particulares. No obstante, muchos de sus trabajos fotográficos se han publicado a través de periódicos, revistas, exposiciones, dando cuenta, en definitiva, del modo de estar y acompañar a comunidades en medio de la violencia. En esta perspectiva, el acercamiento que se hace en este apartado se realiza, por una parte, a algunos trabajos en los que las fotografías corresponden a una intención de documentar un fenómeno particular, o ser parte de una investigación específica. Por otra parte, nos acercamos a algunos trabajos que recuperan muchas de sus fotografías como *Mirar de la Vida*, que se comprende como una composición fruto de la recopilación de su trabajo. A la vez hay un centramiento en la exposición *El Testigo*, hito y ejemplo de sus múltiples exposiciones en el país y en el mundo. Finalmente, nos dedicamos al documental del mismo nombre, en el que se evidencia una participación específica de Jesús Abad como un yo narrador.

4.3.3 Imágenes hechas de lenguajes, imágenes de la reflexión

En la perspectiva descrita, observar aquellos trabajos que acompañan ejercicios de investigación que se centran en un fenómeno en particular, es posible identificar el trabajo “Desde la prisión. Realidades desde las cárceles en Colombia” (2006), el cual se enfoca en las formas de vida de los condenados por la justicia, pero cuyas historias posibilitan ver su lugar como seres humanos con una serie de necesidades y luchas. Así, las fotos dan cuenta de la geografía de sus gestos, y se convierten en la evidencia de la alegría y tristeza en medio de la prisión. Se trata de una mirada a lo humano en medio de condiciones extrañas a la vida cotidiana. Allí, la escritura juega como un elemento de comprensión de la situación, pero, a la vez, es visible un ejercicio de investigación atravesado por lo poético que tiene la intención de ahondar en la experiencia de vivir en la prisión. En relación con el objetivo del libro, se enuncia:

Es precisamente la dimensión humana de las prisiones el eje fundamental de este libro: Desde la Prisión. Realidades de las cárceles en Colombia. Imágenes, testimonios y poemas que constituyen expresiones reivindicatorias de las mujeres y hombres que se encuentran privados de libertad; evidencias que si bien no son exhaustivas, permiten hacer visible lo que se vive en las prisiones del país, más allá de los muros que limitan nuestras apreciaciones y juicios de valor. (Abad Colorado, Mier, & García, 2006)

En este sentido, por ejemplo, en la obra, al referirse al establecimiento carcelario Anayansi, se usa una prosa que ahonda en lo que significa la cárcel a través de alusiones literarias. Dicha enunciación no tiene otro objetivo distinto a decirle al lector la significación del encierro y su incidencia en constitución de la vida. Así, anuncia:

Hubo y habrá prisiones tumultuosas. La Cárcel Real de Sevilla, relató Mateo Alemán en Guzmán de Alfarache, era “república confusa, infierno breve, muerte larga, puente de suspiros, valle de lágrimas, casa de locos donde cada uno grita su locura”. Y hubo y habrá prisiones silenciosas, sepulcrales, con doble encierro: el que imponen los muros y el que abisma la conciencia. ¿Son así, todavía, nuestras prisiones? (Abad Colorado, Mier, & García, 2006, pág. 5)

Los comentarios que acompañan las fotografías del libro, en muchas ocasiones, describen la situación de las cárceles, refieren cifras y dan cuenta, incluso, de algunas de las versiones de los reclusos de su llegada a la prisión, mientras que las imágenes se centran en los rostros y la vida de los individuos, en su hacer, sin que ello signifique la configuración de un sujeto en estado lamentable o sugiera una idea de agonía, lo que no significa que no evidencia cierta posición de vulnerabilidad. Nos encontramos con imágenes que dan cuenta de la intimidad de la vida de los presos, de las prácticas que se instituyen en la cárcel, de los modos de ser de los individuos. En este sentido, las imágenes no pretenden ni ser un argumento de aquello que se enuncia a través de la palabra, ni el testimonio o prueba de algo. Las imágenes colaboran en lo que creemos es el fin último de la obra; descubrir y adentrarse en la vida de quienes se encuentran al interior de las cárceles de Colombia, que es lo que finalmente vincula el texto y la imagen, configurando un modo de comprensión de un acontecimiento social.

Ahora bien, el trabajo se compone de imágenes en su mayoría en blanco y negro, que refieren en variadas ocasiones, por un lado, a un contexto situacional, esto es, exponen con claridad el espacio de relaciones del sujeto, por otro lado, evidencian un sujeto desde las figuras que constituyen su gesto y corporalidad, lo que permite determinar un quién, un estado de ánimo, imagen que es enriquecida, además, por la referencia a las acciones de los sujetos, lo que dice de sus actividades, de sus prácticas sociales, de un tipo de agencia, de existencia.

Figura 33



Nota: Fotografía por Jesús Abad Colorado (2006). Desde la prisión, realidades de las cárceles en Colombia, Vol. 1.

Figura 34



Nota: Fotografía por Jesús Abad Colorado (2006). Desde la prisión, realidades de las cárceles en Colombia, Vol. 1.

Figura 35



Nota: Fotografía por Jesús Abad Colorado (2006). Desde la prisión, realidades de las cárceles en Colombia, Vol. 1.

En el trabajo *Relatos e imágenes. El desplazamiento forzado en Colombia* (1997), la construcción de vínculos entre el texto y la fotografía es similar a la que hemos descrito párrafos atrás, cuando nos referíamos al trabajo sobre las cárceles en Colombia. Dicho documento, resultado de un ejercicio de investigación acerca del desplazamiento en Colombia, particularmente en el Urabá, se centra en la comprensión del desplazamiento desde la voz y vida de las víctimas. Para el grupo de investigadores, entre ellos Jesús Abad, el centrarse en la experiencia de los sujetos posibilita el encuentro con la realidad; “La historia oral, las imágenes permiten construir una reflexión sobre la fuerza potencial de la memoria, la experiencia y la palabra, para la comprensión de la sociedad colombiana” (Abad, Giraldo, & Pérez, 1997, pág. 7). Es en esta lógica que se construye todo el trabajo, en dar cuenta de la vida de los individuos, de sus experiencias y los modos en que enfrentan dichos acontecimientos. En esta perspectiva, en el mismo trabajo anuncia:

La pretensión, entonces, con este escrito, es que sus voces (la de las víctimas) y sus relatos permitan mostrar, en el contexto en el que las escuchamos, imágenes contradictorias - imágenes dialécticas- del tipo de violencia y conflicto que azota a esta región y del presente y futuro de estas poblaciones. (Abad, Giraldo, & Pérez, 1997, pág. 8)

Esta elección por la experiencia de los individuos tiene relación, como lo hemos dicho en otros apartados, con un tipo de discurso que vira hacia lo subjetivo como un modo de comprensión de los acontecimientos. Pero en esta misma perspectiva, la fotografía constituye un tipo de relación con el escrito que no tiene que ver con la idea de argumentación, o testimonio de lo que allí, en lo escrito, se plantea, sino como una ventana a través de la cual se ve, desde otro punto de vista, la misma experiencia. Se podría plantear que la fotografía juega como un dispositivo que intenta, desde su encuadre, alzar la mirada del espectador, referir la singularidad de lo visibilizado, acercarnos a los efectos de un modo de existencia. Por lo anterior, en el documento no hay una referencia, por lo menos directa, que proponga la relación entre la imagen y lo escrito. Si bien, quizás existe una relación en términos del tema al que alude, es clara la diferencia entre los diferentes lenguajes a través de los cuales se hace referencia al acontecimiento.

Lo anterior es posible evidenciarlo en uno de los apartados del libro denominado “Un acontecimiento central que cambió la identidad”. Este comienza con un relato oral de la experiencia que refiere a los modos en que una comunidad vivía, a las razones de las peleas en el pueblo, haciendo énfasis en que pese a ello no existían desapariciones. También refiere a los gustos de la comunidad, a las cosas que compartían. En suma, es un relato alojado en la nostalgia sobre aquello que fue y que ya no es, pero que dice de la voz de un sujeto y de su experiencia.

... Vivíamos tranquilos, se podía dormir al descubierto y las únicas peleas eran las de los borrachos, pero nadie desaparecía. Nos ha gustado mucho la música con clarinetes, flautas, violines y acordeones, eso es típico de la región; junto con el baile de La J que lo bailaban 2 parejas. Los trabajos comunes los compartíamos...

Como quería la tierra de mi pueblo (Bijao) que era la patria grande donde trabajaba, donde el maíz brota todo el año por montones...” (Abad, Giraldo, & Pérez, 1997, pág. 8)

Luego de esta entrada, el documento hace referencia a un contexto situacional en el que emerge el relato. En este sentido, se narra la forma en que las comunidades indígenas tenían un asentamiento en aquel lugar y las reivindicaciones que, por temas como los derechos y el medioambiente, se daban en la región. Todo lo anterior en pro de ubicar la ruptura o la serie de acontecimientos que fragmentan un tipo de estancia, de vida al interior de las comunidades, no obstante, el texto vuelve a las voces y experiencias de los sujetos, pero no solo para hablar de su dolor, sino del modo en que han enfrentado los acontecimientos violentos. Es allí, entonces, el lugar en el que aparecen las fotografías, ya no para sustentar lo que se argumenta, sino para dar cuenta del desplazamiento en sí mismo, de los trayectos contruidos, de la forma de afrontar el acontecimiento. En esta lógica, textos y fotografías tienen en común la experiencia, pero cada uno de estos

lenguajes desde un lugar distinto para referir una serie de narrativas. Así, por ejemplo, mientras en el documento se relatan los procesos comunitarios, las formas en que se solucionaban problemas, se enfrentaba la vida, la fotografía nos refiere lo que cada una de las víctimas llevan encima en medio del desplazamiento, que, como se ve en las imágenes, tiene relación con la fe, que es, querámoslo o no, un tipo de esperanza.

Nuestra cultura es de solidaridad y es muy comunitaria. Aquí, (campamento de Pavarandó) A pesar de las enormes dificultades, nos hemos unido más, la humillación nos unió más... si aguantamos lo más, aguantemos lo menos para que volvamos a cosechar el fruto de nuestro trabajo. (Abad, Giraldo, & Pérez, 1997, pág. 11)

Figura 36



Nota: Fotografía por Jesús Abad Colorado (2006). Desde la prisión, realidades de las cárceles en Colombia, Vol. 1.

La relación construida entre imagen y texto configura un campo de sentido, un modo de ver y conocer el problema del desplazamiento en el que un lenguaje no sustituye al otro, y en el que en ninguno de los casos pareciera que alguno de los dos lenguajes pueda estar subordinado. No obstante, la fotografía, diferente a la escritura, que dice de un ha sido, abre una suerte de configuración temporal, pues remite a la presencia de un pasado en el presente, pero a su vez, dichas fotografías configuran una suerte de relación proyectiva con aquello mostrado. Así, el evidenciar el desplazamiento se convierte en la construcción de un efecto sensible (de la experiencia diría Deleuze en su concepción de sensación), en cuanto proyección de la evidencia y certeza de un pasado (tiene su propia espacialidad y temporalidad). En este sentido, la imagen constituye un tipo de relación o proyección frente al otra víctima, hecho evidente en su espacio y en su tiempo.

En estos trabajos, entonces, existe una suerte de pretensión de encontrar al otro, víctima, no desde la dificultad de la identidad o de su reconocimiento, sino en el dolor, a través del cual tocar al espectador, pero al tiempo, sugiriendo la observación de los acontecimientos a través de la fijación de los modos en que se vive, en las maneras en que los sujetos son afectados, lo que se reproduce y visibiliza en su corporalidad. El acontecimiento no es un hecho, es y se dibuja en la gestualidad de lo afectivo, lo cual se puede leer como una apertura a la significación, pero al tiempo una defensa contra los hechos en sí mismos y su ideologización, esto es, como causa- consecuencia o como un lugar de justificación que nuble su grado de atrocidad. Ahora bien, ello, el decir de los modos de los sujetos, de su estar en el mundo, se constituye en la hibridez de lo poético, de lo narrativo, del testimonio, de la imagen, pero en todos los casos hay una suerte de exploración estética que busca enfrentar al espectador, haciéndolo virar hacia sí mismo, con la intención de ver el estado del otro ante un acontecimiento social y, a través del drama de la existencia constituir una posición ante los eventos.

Ahora bien, el análisis de estos trabajos nos permite decir que la imagen fotográfica, como es definida por Barthes (1990), “no rememora el pasado (no hay nada proustiano en una foto). El efecto que produce en mí no es la restitución de lo abolido (por el tiempo, por la distancia), sino el testimonio de lo que veo ha sido” (p. 145). Desde esta mirada, la fotografía genera dos movimientos entrelazados, por un lado, la idea de testimonio, y por el otro, una suerte de efecto sobre aquel que la ve en tanto verificador de la existencia, pues hace creer. Compartimos dicha concepción, pues es evidente que ella tiene una especie de efecto de realidad que coadyuva a la constitución de significado, no obstante, también comprendemos que la edificación de dicha mirada es subjetiva, es decir, es fragmentación, selección, intencionalidad. Sumado a ello, la fotografía configura significados a través de los tiempos de los que es poseedora; el tiempo del fotógrafo – quien construye la fotografía, pero también el tiempo del espectador. No obstante, la imagen es también constituida en otro tiempo, externo a ella, pero que la afecta y la forma; el tiempo del soporte de la imagen, del lugar en el que está ubicada, de los textos que la acompañan y que se enfrentan, pues ellos también poseen un espacio temporalidad que se conjuga con los tiempos y los constructos de la imagen. Ello no quiere decir que estas conjugaciones sean del todo coherentes, simétricas o necesariamente complementarias, hacen parte de la proposición que se edifica a través de la mixtura que se realiza entre el lenguaje de la imagen y otros lenguajes. Así, podríamos decir que los vínculos que se construyen entre las imágenes y otros tipos de texto configuran planos de significación. En otras palabras, en documentos en los que confluyen imágenes y textos, el mensaje no se hace de la suma de las partes, sino de las interrelaciones que se constituyen entre los diferentes elementos. Desde esta perspectiva, no tendríamos, entonces, que pensar en las estructuras de

cada uno de los lenguajes, sino en las formas en que cada uno de los elementos agencian, tensionan o presionan los otros elementos que constituyen los documentos-obras, lo que colabora en la configuración del sentido. Hablamos, en este orden, de la completitud del mensaje que es diferente a la complementariedad. Texto e imagen se hacen uno solo a partir de las relaciones que se edifican entre ellos y constituyen un modo de ver y reflexionar en torno al pasado.

4.3.4 Ordenar la mirada, construir una perspectiva del pasado violento

Como hemos visto, en algunos trabajos en los que se evidencia la mirada de Jesús Abad Colorado, algunos en momentos de la reportería gráfica o en otros, como parte de ejercicios de análisis de un fenómeno particular, la relación entre imágenes y otros lenguajes es fundamental en la construcción de significación acerca del pasado violento en Colombia. Transversal a estos trabajos son importantes algunas elaboraciones como el trabajo *Mirar de la Vida profunda*, la exposición *el Testigo* o el documental del mismo nombre, en el que sus imágenes cobran un mayor protagonismo en cuanto formas de dar cuenta de su experiencia, de su mirada como sujeto testigo y víctima desde la cual se configura su modo de ver.

Mirar de la vida profunda (2015) se puede entender como un ejercicio de recopilación del trabajo elaborado durante más de 25 años por el fotógrafo Jesús Abad Colorado, no obstante, es necesario realizar, o, por lo menos, identificar algunas diferencias en torno a trabajos como los que se han descrito anteriormente, pero a su vez, situarlo en su conexión con otras elaboraciones. Dicho trabajo se encuentra organizado en lo que podemos denominar dos partes. En la primera, que se podría nombrar “presentación”, nos encontramos con una serie de textos de Jesús Abad Colorado, Álvaro Sierra y Carolina Ponce de León. En ellas hay una referencia, por parte de Jesús, a su trasegar como fotógrafo y lo que significa este trabajo, así como el objetivo de este desde su perspectiva. Álvaro Sierra dedica su texto a realizar un recorrido por la vida de Jesús y la forma en que ha conseguido sus fotografías. Finalmente, Carolina Ponce hace una reflexión en torno a la importancia del trabajo fotográfico de Jesús Abad Colorado para la comprensión de la guerra en Colombia, de sus memorias y de sus posibilidades de paz. La segunda parte del trabajo, que está subdividido en 4, sin ningún tipo de titulación, es la dedicada a las fotografías de Jesús Abad Colorado, que solo se encuentran acompañadas por breves pies de fotografía. Será a esta parte a la que dediquemos nuestra atención

Mirar de la vida profunda, como es enunciado por el mismo Jesús Abad Colorado, además de ser un ejercicio que pretende ser parte de la memoria del país, “busca ser una estrategia pedagógica para la

construcción de paz” (Colorado & Ponce de Leon, 2015, pág. 18). No obstante, a diferencia de otros trabajos, se dispone “... Ante todo, como un relato. Más que una colección de imágenes cuenta una historia” (Colorado & Ponce de Leon, 2015). Esto es, las imágenes, resultado de deambular por el territorio nacional, se constituyen como un tejido para el ver que permite trasegar por los eventos y actores a través de los cuales se perfilan los modos en que la guerra se encarna en los cuerpos y en el medioambiente del país:

... Son las imágenes de la guerra, como la han padecido sus víctimas, los habitantes de esa otra Colombia rural, avasallada por la violencia, casi sin pausa desde los años 50, retratada día tras día por una mirada sistemática, entre la sociología y el documental, que, con los años, ha producido la galería visual más completa de la dignidad e indignidad humanas que han marcado la historia reciente de Colombia. (Sierra, 2015, pág. 17)

Ahora bien, al decir que es un relato se hace referencia al modo como las imágenes anudan una historia que es provocada para los espectadores, y que se constituye por lo que significa la imagen y la forma en que están organizadas las fotografías en el documento. En otras palabras, cada una de las imágenes configuran una suerte de reflexión en torno a una serie de acontecimientos, temas, actores. En este sentido, la imagen se mueve entre el asombro, resultado de aquello que deja ver lo fotografiado y lo provocado por aquello que induce a pensar la imagen y que claramente está relacionado con la geografía del sentimiento que en la fotografía se transmite y por la pregunta que genera la condición de lo mostrado. Transversal a la inquietud que constituye la imagen, la secuencia que se va configurando es el anudamiento de una suerte de preguntas, reflexiones, movimientos del pensamiento. Esto es, si comprendemos que cada una de las imágenes conducen a la reflexión sobre algún acontecimiento, el anudamiento de las fotografías es, en suma, la progresión de múltiples sensaciones, emociones y cuestionamientos sobre lo acontecido en el que la palabra, la grafía, no es más que deícticos de lugares y tiempos.

En este orden, la narrativa construida se hace sobre lo imaginado, lo provocado por la imagen y no la ilusión de una narrativa con una trama y una cronología particular como se hace en la escritura. Las imágenes se convierten en los síntomas de los acontecimientos. La memoria, así, no es algo designado, sino el efecto de un evento traído al presente para pensar el pasado. De hecho, es ejemplo la primera parte (entre las páginas 68-100), dedicada a las fotografías de los victimarios. Cada una de ellas conlleva a ver al otro, victimario, en diversas condiciones que lo hacen humano, pero a su vez, en tensión con el peligro que significa ser parte de la guerra y la muerte. Se trata, en esta primera parte, de la configuración de una suerte de tensión. Así, por ejemplo, la fotografía que encontramos en la página 386 (Figura 43) evidencia la relación entre la vida y la muerte en un solo sujeto.

Figura 37

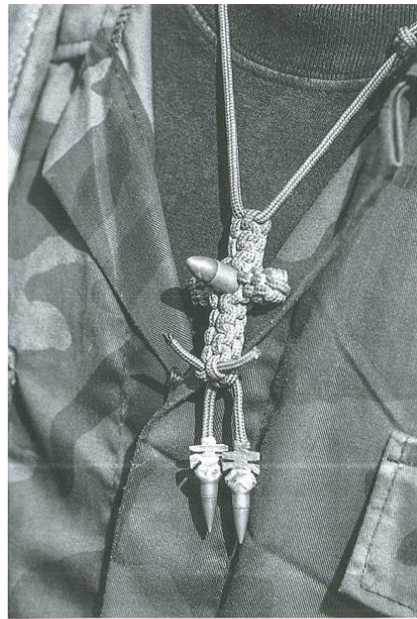


Integrante de la Corriente de Renovación Socialista, aludido del río / un guerrilla [Socialist Revolutionary Movement],
no aludidos / Flor del Monte, Oaxaca, México / Diciembre de 1993

Nota: Fotografía por Jesús Abad Colorado
(2015). Mirar de la vida profunda.

En la fotografía tenemos a un integrante de la Corriente de Innovación Socialista, con un arma en las piernas y un recién nacido en sus brazos, gesto típico de quien tiene el amor y la vida en las manos. Una escena de estas, congelada en un tiempo particular, nos evidencia las relaciones tensas entre la vida y la muerte, la coincidencia entre ser madre o padre, responsable de una nueva vida, pero a la vez tener la posibilidad o el encargo de asesinar. Tal imagen nos asombra, nos sitúa, si se quiere, en un estado de shock, pero también nos hace preguntas acerca de lo posible, de las condiciones que nos llevan a esta situación. En esta misma lógica encontramos la tensa hibridación entre fe y muerte, entre religiosidad y batalla, entre infancia y guerra (ver figura 37 y 38).

Figura 38



Integrante del Bloque Baranero de las uc. / Member of the Baranero Block. / Ushá, Antioquia. / Diciembre de 2004

Nota: Fotografía por Jesús Abad Colorado (2015). *Mirar de la vida profunda.*

Figura 39



Integrante del Bloque / Member of the Block. / San Lorenzo, Sur de Bolívar. / 2020

Nota: Fotografía por Jesús Abad Colorado
(2015). Mirar de la vida profunda.

Este tipo de imágenes dirigen la mirada hacia un modo de comprensión de la guerra que descubre cómo lo humano hace parte de ella. Este tipo de imágenes se edifican, siguiendo en parte a Walter Benjamin, en una suerte de shock, en tanto resquebraja la idea de entender el mundo como una suerte de dicotomía entre mal y bien, entre víctimas y victimarios, pues dichas imágenes contienen la pregunta por quiénes son aquellos que actúan en el conflicto. Se trata, en este sentido, de unas imágenes que abren, en el espectador, una especie de reflexividad, que lo invita a ver desde aquello no visto o imaginado por un mundo que cuenta la guerra tan solo desde sus muertos. Es decir, ellas nos muestran una realidad manifiesta, pero, aun así, difícil de figurar.

No obstante, no todas las fotos hacen referencia a este tipo de tensiones de la condición humana en medio del conflicto. Otras fotografías nos evidencian la dimensión de la guerra a través de una muestra de la cantidad de seres humanos que se encuentran inmiscuidos en ella (ver figura 39). Dimensión que nos presenta la imagen y que refiere, en muchos de los casos, a la cantidad de soldados de los grupos paramilitares, por ejemplo, pero que nos revela, a través de la evidencia de ejércitos, la profunda y gran dimensión de la afectación humana, de la implicación de una serie de estructuras disciplinarias que asumen la violencia como parte de sus creencias.

Figura 40



Blaque Castañeda de los ríos / 1. en Blaque Castañeda / 1. TBA, Norte de Santander / 1. Diciembre de 2004

Nota: Fotografía por Jesús Abad Colorado (2015). Mirar de la vida profunda.

Como es posible evidenciar en la imagen anterior (figura 40), ella se encuentra atiborrada de hombres armados, perfectamente alienados, con la mano derecha en el corazón, símbolo de fe en lo que se hace y en lo que se cree, lo cual adquiere una mayor dimensión o significación si se comprende que estos sujetos hacen parte del Bloque Catatumbo de las Autodefensas Unidas de Colombia, agrupación que carga un pasado siniestro. En este sentido, la imagen no refiere solo a unos victimarios, sino que evidencia la magnitud de la guerra y de sus actores.

En este aparatado podemos identificar una serie de fotografías que podríamos definir como imágenes del mal, debido a que a través de ellas podemos reconocer el cuerpo del victimario, su fuerza, su acción y el modo en que se convierte en una amenaza latente. A diferencia de otras fotografías, estas no se tratan de ejércitos, ni de la presencia del oxímoron, vida y muerte en una sola fotografía. En estas imágenes se trata de ver el cuerpo del victimario que encarna el miedo y terror, pero también su accionar, y lo que significa la presencia del victimario para diversas comunidades.

Cuando se hace referencia a que las imágenes nos dejan ver el terror a través del cuerpo del victimario, se hace alusión a fotografías que enfrentan y centran la mirada del espectador con cuerpos que portan uniformes, armas, pero cuyos rostros son irreconocibles, lo que edifica un tipo de des-identificación. Sin embargo, es través de aquello que figura lo desconocido, lo que hace posible el miedo. Ejemplo de estas imágenes son las figuras 41 y 42:

Figura 41



Nota: Fotografía por Jesús Abad Colorado (2015).

Mirar de la vida profunda.

Figura 42



Barricada de la 1.ª de Mayo de 2008

Nota: Fotografía por Jesús Abad Colorado

(2015). Mirar de la vida profunda.

Sumado a estas fotografías, Jesús Abad Colorado logra construir imágenes del accionar de los victimarios sin que ello signifique la evidencia de sangre, o imágenes que refieran a ejercicios de violencia física como la de cuerpos fragmentados. No obstante, las imágenes aluden a hechos dolorosos como el secuestro o la amenaza. Ellas admiten imaginar una condición sin evidenciar el acto macabro, inducen a pensar situaciones, desvelando rastros, provocando reflexiones, haciendo imaginar situaciones. En este sentido, la imagen no solo deja ver, sino que produce un ver más allá de ella, pues es el lugar en que inicia una narrativa que complementa al espectador. De ello es ejemplo la imagen que alude a la Operación Orión, realizada en las comunas de Medellín en el año 2002. La imagen nos deja ver hombres uniformados y fuertemente armados trasgando por en medio de las calles de barrios populares, y, entre ellos, un hombre encapuchado que va señalando casas, como poseedor de una información innecesaria de ser verificada. La fuerte imagen nos lleva a imaginar el lugar de la zozobra y el terror, quizás por los referentes históricos que tenemos y por la precaria información que obtenemos de los medios, pero también

por el lugar del ver, de la amenaza en que nos sitúa la imagen. La fotografía muestra, pero también induce, constituye preguntas que refieren la reflexión por lo acontecido.

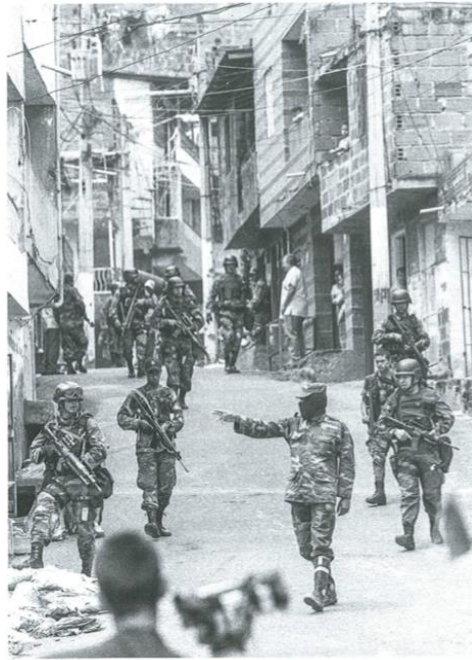
Figura 43



México urbano, ver [Comandos Armados del Pueblo] / Ulises-estrella, ver [Pueblo's Armed Communities] / Cámara 13, Medellín / 2009

Nota: Fotografía por Jesús Abad Colorado 2015. Mirar de la vida profunda.

Figura 44

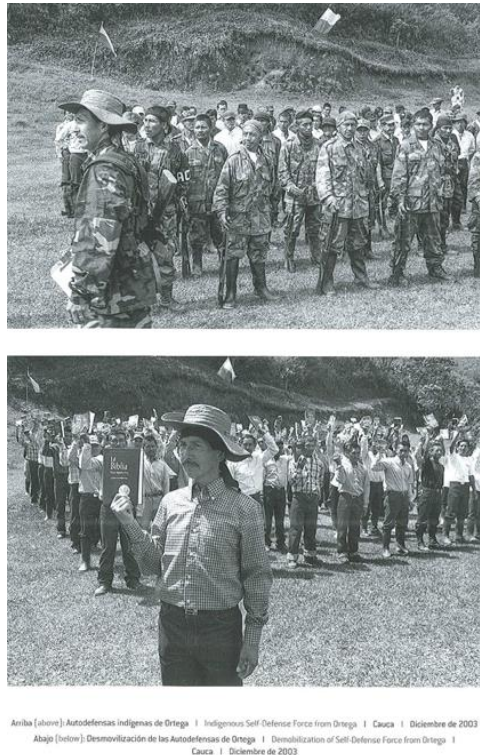


Operación Orden del Ejército / Army Operations Order / Comuna 13, Medellín / Octubre de 2002

Nota: Fotografía por Jesús Abad Colorado (2015). Mirar de la vida profunda.

Las imágenes que hacen referencia al victimario, en este segundo momento del libro, enuncian su figura, algunas veces su condición humana, en una tensa e incomprensible existencia. A su vez, dicen de la inmensidad de la guerra, de la imponente de los ejércitos guerreros, portadores de amenaza y terror, pero a su vez, la narrativa fotográfica de Jesús Abad también nos dice de la posibilidad de esperanza, cambio y reconciliación. Por lo anterior, no es accidental que las dos últimas fotografías de este apartado nos ilustren a un grupo alzado en armas, con sus uniformes y fusiles. Luego, en otra imagen, esa misma tropa, desmovilizada, sin uniformes, armada con biblias (Figura 45). En este sentido, esta parte ilustra a través de un número significativo de imágenes los modos de ser, estar, de los victimarios, como parte de un conflicto.

Figura 45



Nota: Fotografía por Jesús Abad Colorado
(2015). Mirar de la vida profunda.

La sección del libro que va de la página 97 a la 127 hace referencia al desplazamiento y al retorno. Las imágenes centran su atención en las expresiones, la angustia y el dolor de quienes tienen que huir efecto de la guerra. En dicho sentido, las imágenes nos incitan a deambular por las memorias del sufrimiento y por los modos en que las víctimas, de diferentes comunidades y etnias, enfrentan el hecho de perder sus territorios. En pro de ello, las imágenes nos muestran lo que algunos llevan auestas, aquello que les parece primordial para sobrevivir. Otros llevan su fe, sus animales, como parte de sus propiedades o como parte de su familia. Pero sumado a ello, las imágenes evidencian el trasegar, la dureza, la tristeza que se dibuja en los rostros de niños, mujeres, hombres, familias y comunidades.

Las fotografías logran a través, en muchos de los casos, de primeros planos, revelar aquello que sienten los individuos y, al tiempo, el modo como diferentes personas son afectadas por la situación de violencia. Esta forma de la imagen logra construir, aunque sea por un instante, un enfrentamiento entre el espectador y el rostro del otro, lo que es un acercamiento a la subjetividad. No se trata de que el espectador

se encuentre con la mirada del otro. De hecho, en muchos casos, los niños, hombres y mujeres que vemos en las fotografías ni siquiera están mirando la cámara. La fotografía nos instala, en varias ocasiones, en una perspectiva en la que nos señala la mirada perdida, el pensamiento lejano, el estado emocional. Por ello, dichas imágenes se constituyen en un encuentro con el estado del otro, configuran la presencia ante el dolor, ante lo sentido. La imagen, desde esta perspectiva, no solo constituye una idea del pasado, sino una posición ante los acontecimientos que busca incidir en los modos de comprensión de los eventos. Lo anterior si se concibe que las imágenes fotográficas, entendidas como portadoras de verosimilitud, herramientas que dicen de un ha sido, elaboran una suerte de presencia del sujeto ante un pasado, pero al tiempo admiten la configuración de una espacialidad, un posicionamiento para el espectador ante los hechos, un lugar del ver para los cuerpos que se encuentran frente a ella, pues el posicionamiento colabora en la construcción de un modo de relacionarse con aquello visto, o por lo menos sugiere un tipo de percepción, si por ella entendemos un tipo de modalidad sensorial que no solo tiene que ver con la vista, sino con los diversos sentidos, por un lado, y, por otro, si se comprende que visión no es solo un problema de la vista, sino de la corporalidad.

Figura 46



Kader Pakillo y su familia, indígenas miembros del resguardo El Yoboc en Urubá, desplazados en el resguardo San Andrés de Sotomayor. © Ukiyoshi
Pakillo and family, Tsimba natives from the El Yoboc reservation in Urubá, displaced to the San Andrés de Sotomayor reservation
© Agence France Presse 1999

Nota: Fotografía por Jesús Abad Colorado
(2015). Mirar de la vida profunda.

Figura 47



Campeñeros desplazados / Displaced peasants / Barrio Alto del Oriente, Medellín / 2001

Nota: Fotografía por Jesús Abad Colorado
(2015). Mirar de la vida profunda.

En este mismo orden de ideas, es posible identificar una serie de imágenes que refieren al desplazamiento en cuanto huida, salida y resistencia a la guerra. Las fotografías que refieren este tipo de acontecimientos muestran planos generales que dejan ver los contornos, los paisajes que como rutas se prestan para los caminantes. También desvelan, estas imágenes, lo que llevan las víctimas, las formas colectivas de estar en los caminos y en los campos. En otras palabras, dichas fotos descubren lo que significa atravesar el trayecto, ser sin tierra, estar en la búsqueda y los peligros que ello conlleva. En este sentido, las fotografías evidencian la experiencia del desplazamiento, fenómeno que usualmente es nombrado, pero del cual, en pocas ocasiones se refiere su complejidad. Quizás por ello, algunas de estas fotografías, tomadas por Jesús Abad, demuestran distancia, pero al tiempo, contorno, paisaje, amplitud. Es decir, a través de la cámara se muestra la multiplicidad de elementos que rodean a los sujetos (el lugar del viaje); la selva, el río, elementos que dicen del trasegar, pero en el centro de ella se encuentra el sujeto de la huida, la víctima con su cuerpo, con aquellas cosas que lo hacen ser, es decir, con su ser.

Figura 48



Nota: Fotografía por Jesús Abad Colorado
(2015). *Mirar de la vida profunda.*

Otras imágenes del apartado dedicado al desplazamiento nos dejan ver en planos generales y enteros familias y comunidades. A través de este tipo de imágenes ya no solo vemos aquello que llevan los sujetos en su trasegar, sino lo que ellos son en cuanto cuerpos afectados, también con una historia, un gesto, en medio de la inmensidad de su familia, o en los vínculos que lo constituyen y con los que comparte el dolor. Esto es, las imágenes nos llevan a reconocer sujetos padres, hijos, madres, hermanos, tíos, primos que viven en colectivo un acontecimiento que los desestabiliza. Estas imágenes nos sitúan, quizás, en el reconocimiento del sufrimiento individual, pero también en la forma en que ello incide en grupos humanos, en colectividades, en los modos en que la guerra no mata personas únicamente, sino que deja su huella en comunidades, fragmentando los tejidos sociales, reconfigurando los modos en que se ha sido. Ejemplo de ellos son imágenes que nos evidencian familias en los bordes de las calles, a un padre corriendo con su hija y salvaguardando, al parecer, una nevera. También es posible ver una familia, toda, con la mirada perdida, en medio de la nada. En este sentido, las imágenes nos dirigen la mirada ya no al problema que en lo individual genera la guerra, sino en el modo en que la violencia ataca a los grupos familiares, las comunidades en su intimidad.

Hay, en este mirar las víctimas y la intimidad de ellas, una serie de fotografías que nos encaminan a ver y a hacer presencia sobre los rostros y los cuerpos de los niños y sus modos de vivir la guerra. Lo que vemos en dichas imágenes es una especie de intensificación del dolor, lo que se logra por medio de la visibilización de la emoción. Esto es, la configuración de las formas sensibles del cuerpo, sus posturas, que dicen del modo en

que el mundo las ha afectado, y, a través de ellas, en las fotografías, se busca agitar al otro, al espectador. En este sentido, el niño, como víctima de la guerra, pero a la vez símbolo en nuestra cultura de inocencia, juego, amor, cariño, vulnerabilidad, se amplifica para ser pensada, dicha condición experiencial, a través del dolor, de lo cual, seguramente, ningún sujeto puede quedar inerte. Quizás por ello imágenes como las que vemos en este apartado, nos hacen virar la mirada sobre la reflexión acerca de lo que es la guerra y lo que ella hace a partir de la construcción de una suerte de emoción intensiva, que choca, transfigura, pero a la vez constituye un modo de percibir los acontecimientos a través del uso de un sema cultural de la importancia de la niñez.

Figura 49



Fotografía de Jesús Abad Colorado, 2015. 1. Mirar de la vida profunda.

Nota: Fotografía por Jesús Abad Colorado
(2015). Mirar de la vida profunda.

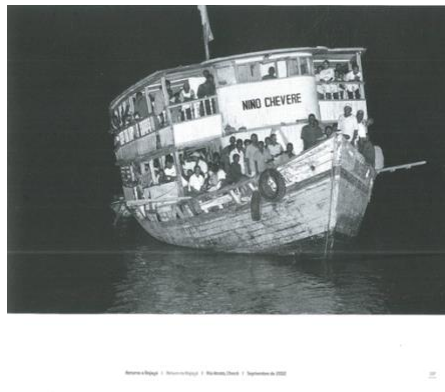
Ahora bien, dichas imágenes adquieren un significado adicional al estar ubicadas dentro de un espacio que ha dedicado su mirar al desplazamiento. De este modo, la mirada a dicho fenómeno se realiza en torno a los modos de transitar, de encontrarse en dicha situación, sin perder de vista la configuración de lo familiar, lo comunitario. Como es evidente, no se trata de contar las razones o el porqué de la situación, sino los diferentes modos de existencia en dicha condición, elementos que, es claro, refieren un acercamiento al conflicto desde lo que significa el hecho afectivo, en otras palabras, se trata de ver la forma que adquieren los cuerpos por efecto de un acontecimiento violento que se convierte en un tipo de existencia.

La configuración de la mirada de Jesús Abad pareciera la de una especie de caleidoscopio que nos muestra el mismo fenómeno en sus diversas formas de existencia. En otras palabras, nos acercamos al ver el acontecimiento, no por una condición de análisis de sus razones, sino por las formas en las que se despliega

el fenómeno en los cuerpos de los individuos. Pero a su vez, dicha forma del ver, también nos permite descubrir una elaboración visual, el efecto de encontrarse en el interior del acontecimiento mismo, del estar viviendo y acompañando aquello que sucede. La cercanía al evento, la comprensión de este, desde una perspectiva ética, supone también la misma configuración del ver y congelamiento de los gestos del vivir.

Quizás por ello, y en pro de no asediar o ahogar con el dolor, las últimas imágenes de este apartado refieren a la vuelta, al regreso, a los lugares de los cuales alguna vez las víctimas fueran desterradas. Sin embargo, tales imágenes no tratan la experiencia íntima de la manera en la que fue ejecutada en las anteriores fotografías. Estas imágenes son realizadas con una mayor distancia, intentando mostrar todo lo que allí aparece, lo que también es halo de esperanza y a la vez de incertidumbre.

Figura 50



Nota: Fotografía por Jesús Abad Colorado (2015). Mirar de la vida profunda.

Si se realiza una mirada retrospectiva al trabajo que venimos analizando, podríamos decir que en una primera parte nos encontramos a los victimarios en sus múltiples dimensiones y contradicciones, pero su existencia conlleva, a la vez, al segundo apartado, el desplazamiento y sus efectos en la constitución de un tipo de existencia, lo que nos traslada, desde nuestra perspectiva, a una tercera parte; a los rostros del dolor, a la expresión del sufrimiento efecto de la una guerra que pareciera extenderse de forma endémica.

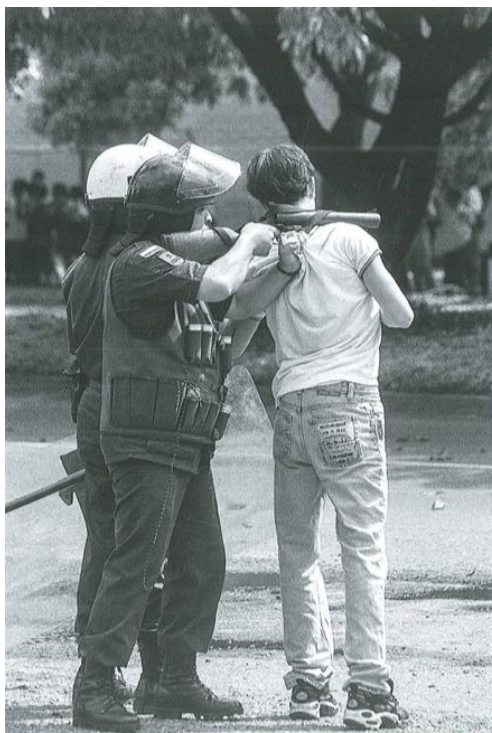
Las imágenes del apartado que se encuentra entre las páginas 127 y 159 nos ubican ante los rostros que afrontan la muerte, ante los muertos, nos plantan ante los modos en que comunidades enteras encaran el dolor. En otras palabras, las imágenes revelan el modo como los sujetos, en su intimidad, experimentan la muerte de sus seres cercanos. Pese a ello, las

imágenes también descubren tanto la inmensidad de la muerte, como la magnitud de los muertos, ello a través de la evidencia de fotografías que nos permiten ver sepelios colectivos y listas de muertos que parecen nunca terminar. Se trata de un apartado atestado de dolor que visibiliza lo que significa la guerra mucho más allá de sus intereses o motivos, ello por medio de la imagen emoción. Esto es, las imágenes se abren, ya sea por detalle o por demasía, a los gestos, las grafías de la piel, el modo de mirar del otro, el llanto, el cuerpo inclinado, golpeado, afectado por la desaparición de los seres queridos. En este sentido, nos sitúa, en cuanto espectadores, muy cerca de la congelada vibración del otro, lo que es un shock para el ver y el comprender nuestro pasado reciente. Somos interpelados a ver a través de los sentidos que son parte del modo en que constituimos la formación de la subjetividad.

El siguiente apartado del trabajo Mirar de la vida profunda está dirigido a ver, a mostrar, la infancia, los jóvenes y sus espacios en medio de la guerra. En este sentido, es posible encontrar imágenes que nos evidencian los restos, las huellas de los destrozos de la guerra sobre la escuela, lo que nos vira la mirada a la forma en que ella destruye cuerpos y configuraciones culturales que le dan sentido y significado a un proyecto común. Así, es posible ver escuelas destrozadas o convertidas en lugar de refugio o trincheras, pero, en todos los casos, se trata de ver la forma como se vulnera el espacio en el que los niños se hacen niños, pero al tiempo el modo en que la educación ha sido un objetivo de los guerreros.

Sumado a estas imágenes, nos encontramos con fotografías que desvelan cómo niños y jóvenes son convertidos en armas de guerra. De ello es ejemplo una imagen en que un estudiante de un colegio público es utilizado como sostén, a modo de un trípode, para sujetar y disparar un arma (ver figura 51). También, una de las imágenes nos muestra a una niña, uniformada, sosteniendo un fusil que parece ser más grande que ella, y que coloca en tensión aquello que se enuncia en un pequeño letrero: “No maltrate, los niños son el futuro” (ver figura 52). Al tiempo, otra de las imágenes nos señala niños, con sus torsos desnudos, al parecer jugando con armas, mientras que en uno de ellos se desliza una tímida sonrisa (ver figura 53).

Figura 51



Protesta estudiantil en el colegio IREM José Félix de Restrepo | Student protest at IREM José Félix de Restrepo School | Medellín | Abril de 1999

Nota: Fotografía por Jesús Abad Colorado (2015). *Mirar de la vida profunda.*

Figura 52



Encuentro de las voces / 1.ª guerra / 1. San Vicente del Caguán, Caquetá / 1. Julio de 2002

Nota: Fotografía por Jesús Abad Colorado (2015). *Mirar de la vida profunda.*

Figura 53



La Gaceta, Toluca, Norte de Santander / 1. Diciembre de 2005

Nota: Fotografía por Jesús Abad Colorado (2015). *Mirar de la vida profunda.*

Las imágenes nos plantean situaciones que son difíciles de imaginar y que corresponden al devenir del fenómeno de guerra, fotografías que refieren un mundo en el que la infancia se encuentra comprometida, no solo en términos de su formación, sino corporalmente. La infancia es carne de la guerra. La imagen constituye la dimensión del fenómeno y, por tanto, traza una perspectiva del ver y experimentar el fenómeno violento. Desde la perspectiva de George Didi-Huberman (2011), la imagen nos impone su

visualidad, pero al tiempo, nos extiende el espacio, ampliando y dejando ver de un modo particular la existencia del fenómeno que a veces, por la rapidez de la cotidianidad, la complejidad de los acontecimientos o su distancia, podemos en muchos casos saber de oídas, pero no imaginar como lo hace la figuración de la fotografía. Es decir, la imagen hace aparecer algo que apenas imaginamos y que trastoca nuestra forma de percibir el acontecimiento, en algún nivel lo nombra y lo hace existir ante los cuerpos, lo que dice de la configuración de un modo de recuerdo.

Aunque el horror de la guerra, como lo hace este apartado, nos permite ver a un sujeto infante en condición de vulnerabilidad, a su vez, lo descubre con agencia, preguntando, resistiendo, vociferando las cuestiones que podría hacer cualquiera con respecto a la guerra, pero que cobra un nivel de mayor trascendencia cuando ellos, los infantes, son los actores. Adicional a ello, las imágenes y el orden en que son dispuestas proponen una serie de planos que pretenden mover al espectador tratando de perturbar su lugar moral, descubriendo mundos que, en la cotidianidad, quizás son imperceptibles, pero que en las páginas del libro se van atiborrando y desdoblando unos sobre otros. En este sentido, las imágenes abren semas, redescubren lugares, siempre colocando al sujeto espectador en un lugar dialéctico y experiencial.

El siguiente apartado del trabajo *Mirar de la Vida Profunda* está dedicado a aquellas fotografías que podemos denominar imágenes huella, entendidas como aquellas que evidencian la forma como los sucesos atroces impregnan los espacios, constituyendo la ruina, pero que a la vez refieren a la forma en que los territorios, la naturaleza, se ha transformado por efecto de la violencia. No obstante, la sección inicia con lo que se podría denominar una suerte de sarcasmo. Lo anterior en razón a que la primera imagen nos presenta a un guerrillero de las Farc, pero detrás de él, un letrero en el que se anuncia el peligro de contraer algunas enfermedades propias de la región, del ambiente, y que ponen en peligro la vida humana. Sin embargo, lo que se muestra en las fotografías de esta parte de la obra es el efecto de los humanos, de su violencia sobre el medio ambiente (ver figura 54).

Figura 54



Integrante de la guerrilla de las nar. | con guerrilla | San Vicente del Cagán, Caquetá | Julio de 2000

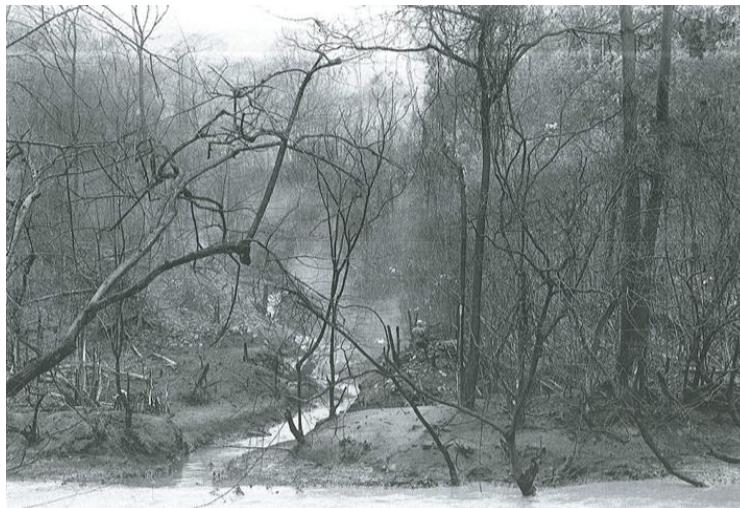
Nota: Fotografía por Jesús Abad Colorado
(2015). *Mirar de la vida profunda.*

Esta disposición del orden fotográfico nos dice de un modo de comprender la narrativa fotográfica y al espectador como aquel con quien es posible constituir una dialéctica que no se basa solo en el mirar, sino en el poder reflexionar sobre un estado de cosas, con quien es posible la provocación. Las imágenes huella, por lo menos las que aquí se nos presentan, tienen una característica particular, y es la de la alta profundidad de campo. Ello le permite al espectador observar, por un lado, la magnitud de la afectación al medio de ambiente, pero por otro, el desastre en sí mismo, es decir, los residuos materiales y visibles de los modos en que afecta la violencia el paisaje. Esta amplitud de campo sitúa al espectador como una suerte de Dios que lo puede ver todo, pero a su vez, recorrer con lentitud cada uno de los detalles, las heridas de las que la naturaleza ha sido objeto. Así, la fotografía se constituye en un dispositivo que alerta y dispone un modo de ver que hibrida y constituye una serie de sensaciones que en esta oportunidad nos hace pensar la naturaleza, el medio ambiente, como una víctima más de la guerra. Perspectiva que en pocas ocasiones es desvelada en los estudios sobre la guerra en nuestro país.

En este mismo sentido, el color que les es impuesto a las imágenes es vital para la construcción de una percepción de los acontecimientos. Así, por ejemplo, una imagen como la de la figura 55 en la

que se nos muestra lo que pudo ser un bosque, la mayoría de las plantas y árboles están secos, el río parece haberse reducido y la niebla que aparece al fondo convoca un ambiente gélido. Ello, fortalecido por la escala de grises, no porque este color sea sintomático de muerte, sino por la forma como constituye el ver, es decir, nubla los detalles y les resta vivacidad. La imagen configura, entonces, un ambiente a partir del color, que incide en la forma de constituir el sentido de lo allí mostrado. La disposición de la imagen se constituye a partir del color que en ella se percibe y colabora en la construcción de sensaciones que permite elaborar un sentido o que inducen a constituirlo. Pero lo anterior no quiere decir que el hecho violento no se haya dado, en efecto se da, pero el filtro de color cobra una dimensión de importancia para configurar la forma de figurar el pasado.

Figura 55



Bosque frente a la población de Machuca tras el atentado de la guerrilla del tux al oleoducto Caño Limón Covenas. | Forest near Machuca following attack by the guerrillas on Caño Limón Covenas pipeline. | Segovia, Antioquia. | Octubre 19 de 1998

Nota: Fotografía por Jesús Abad Colorado
(2015). Mirar de la vida profunda.

Ello también es posible evidenciarlo en otro tipo de fotografías e imágenes de este apartado en las que el tema es cómo se violenta la naturaleza. La figura 56, nos muestra un plano general con un alto campo de profundidad, sin embargo, la imagen revela el contraste de dos colores fuertes, uno es el verde que emerge del espesor de la vegetación, y el otro es el negro del humo, efecto de, como lo enuncia el pie de imagen, el

ataque a una estructura petrolera. En la parte izquierda de la foto se despliega una suerte de punto de fuga en el que es posible reconocer lo que parece ser un transporte militar que sobresale en el gris de una carretera. Ahora bien, el hecho se podría expresar tan solo con el enunciado que acompaña la imagen, “El ataque”, pero la imagen ayuda a configurar la idea de la dimensión de este, el riesgo que el ataque supone, la magnitud de lo que se puede perder. En síntesis, la imagen constituye mucho más que un referente, ella edifica un marco de sentido que provee la posibilidad de dimensionar, en este caso, un fenómeno como la violencia a través de lo figurado en la imagen, del movimiento que ella prevé, del orden de lo sensible que sostiene, pero que a la vez es el reflejo de la perspectiva de un alguien detrás del lente. La imagen, desde esta perspectiva, puede suministrar la posibilidad de imaginar efectos y nuevas circunstancias, pero también las formas del pasado y los signos de su existencia en el presente.

Figura 56



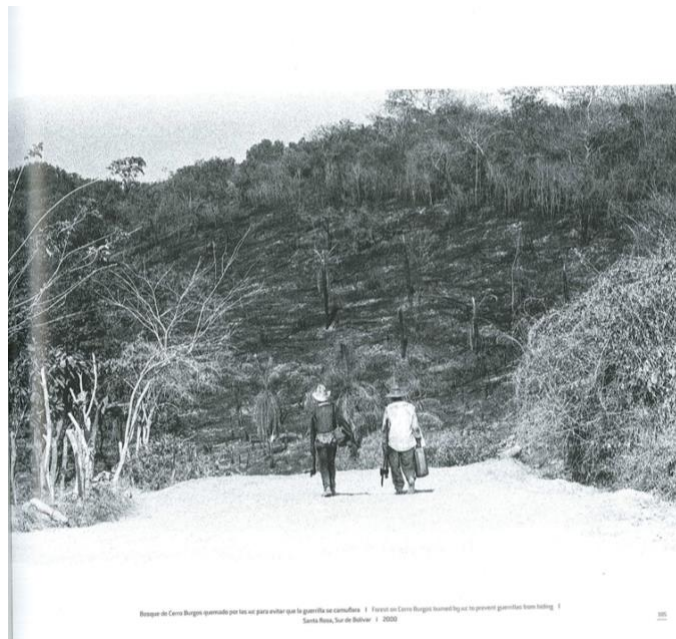
Ataque a estructura petrolera / Attack on oil pipeline infrastructure / Tula, Norte de Santander / Diciembre de 2015

Nota: Fotografía por Jesús Abad Colorado
(2015). Mirar de la vida profunda.

La última fotografía de este apartado (figura 57), dedicado a la naturaleza, a eso que hemos llamado imágenes huella, también abre la posibilidad de la esperanza, de la oportunidad de cambio, con un ejercicio fotográfico que refiere a que, pese a la ruina, a la violencia, es dable la recuperación, la sanación a través del trabajo de los campesinos, o eso es lo que es permitido imaginar al reconocer un campo que, como dice el pie de foto, fue quemado por las AUC para que la guerrilla no se camuflara, pero que revela a dos campesinos dirigiéndose a esa catástrofe con sus herramientas en mano.

Ahora bien, dicha interpretación deviene de la relación entre espacio, cuerpo y pie de foto, pero también incide la forma en que ha acontecido todo el trabajo fotográfico, una estructura que siempre muestra una serie de condiciones lamentables, pero que sugieren un halo de esperanza, lo que evidencia una lógica y ética inherente al fotógrafo y que se demuestra en tonos, intensidades, ritmos, tiempos, espacialidades entreverados que no tiene la palabra y que impactan los sentidos del espectador.

Figura 57



Nota: Fotografía por Jesús Abad Colorado (2015). Mirar de la vida profunda.

El último capítulo de *Mirar de la vida profunda* se dedica a ver la multiplicidad de expresiones de resistencias a la violencia, pero también, las condiciones de vida en que se encuentra un gran número de comunidades. Las fotografías, en términos amplios, nos muestran las formas del accionar colectivo, modos de construcción de unas nuevas condiciones a través de acciones que buscan configurar formas de estar. En este sentido, este apartado desvela la agencia política de quienes han sido afectados por la violencia.

De hecho, podríamos decir que la resistencia a la que se alude en este apartado, por lo menos desde las fotografías, tiene que ver con un enfrentamiento que no es contra el Estado, o a una ideología particular, o modelo económico. La resistencia a la que aluden las fotografías es al fenómeno de la violencia, lugar desde donde se constituye una de las formas del poder. Ejemplo de ello es una imagen de una comunidad que se desplaza en medio de la montaña, lugar perfecto para el enfrentamiento armado, la vulneración de derechos, izando pañuelos blancos. Se trata de una resistencia a través de una contra-conducta, pues al enfrentamiento por medio de las armas (los campesinos también pudieran armarse o volverse parte de uno de los bandos en conflicto) la comunidad se enfrenta con el cuerpo y la fe (ver figura 58).

Figura 58



Marcha de la No Violencia / Anti-Violencia March / Calceda, Antioquia / Abril de 2002

Nota: Fotografía por Jesús Abad Colorado
(2015). *Mirar de la vida profunda.*

En otras ocasiones, en contraposición a la destrucción que trae la violencia, algunas de las imágenes de Jesús Abad Colorado portan la idea de construcción. En este sentido, una fotografía nos revela una comunidad que, en antítesis a la violencia, propone el ladrillo como símbolo, en tanto sinónimo de construcción y creación. Desde esta mirada, las imágenes sitúan a los sujetos como agentes políticos, resistiendo, proponiendo y creando nuevas posibilidades pese a la adversidad.

La imagen construida por Jesús Abad insiste en visibilizar no lo visto, o por lo menos no reconocido. Al tiempo, la obra en su conjunto constituye modos de acercarse a la violencia, ya no desde la pugna o la impugnación, sino de un atestado de emociones y acercamientos a lo íntimo para comprender el pasado y la

forma en que la guerra constituye a los individuos e incluso los espacios naturales. En este sentido, las imágenes dejan de ser tan solo testimonios, y se convierten en lugares que a partir de las sensaciones y su ordenamiento constituyen un modo de ver la experiencia de los sujetos en la guerra. No obstante, dicha mirada no tiene una sola dirección, sino que se sitúa sobre los pliegues de las condiciones de los sujetos y la sobre posición de planos que se vinculan para mostrarnos un fenómeno como la violencia.

Esta lógica de ordenamiento de las imágenes, que busca ir mostrando temáticas y que va hilando los pliegues de los efectos de la guerra sobre lo humano y la naturaleza, también se teje en una exposición como la denominada *El Testigo. Memorias del conflicto armado colombiano en el lente y la voz de Jesús Abad Colorado*. Dicha exposición fue ubicada en el Claustro San Agustín de la Universidad Nacional de Colombia. La exposición fue producida por la dirección de Patrimonio Cultural de la misma universidad bajo la curaduría de María Belén Sáez de Ibarra, y fue abierta desde el año 2018, extendida en el año 2019, pero hoy es una exposición permanente. La exposición fue ubicada en un lugar estratégico de la ciudad, pues el Claustro de San Agustín es contiguo al Palacio de Nariño y el Capitolio Nacional y, en este sentido, se podría plantear que la exposición es una suerte de denuncia de la situación del país y una solicitud, simbólica, al Estado para que mire, a través de la exposición, los efectos de un país en guerra.

La exposición contiene más de 558 fotografías, entre las que se encuentran imágenes presentadas en otros trabajos e inéditas. Ella está dividida en cuatro salas, una de ellas denominada “Tierra callada”. La temática general de esta sala hace referencia al desplazamiento, y con ello al dolor vivido por las víctimas. Las fotografías están acompañadas, como en todas las salas, de pies de página en el que se hace referencia a los eventos y en algunas de ellos a los victimarios, pero en otras a las historias que contienen las imágenes. Quién sigue las fotografías se encuentra, como en otros trabajos, en un circuito que evidencia la huida de diversas comunidades y los modos como los individuos figuran a través de su cuerpo y de sus rostros, el dolor. Pese a ello, las imágenes evidencian subjetividades, mundos particulares que desnudan lo que son los sujetos y sus formas de vivir. En este orden de ideas, en algún grado, cada una de las fotografías dota de vida y de historia a cada uno de los sujetos reflejando la vulnerabilidad humana, constituyendo un individuo y no solo un número. Se trata de mostrar al otro en su humanidad, lo que se ve ampliado en el espacio por el tamaño de las fotografías, por la luz que las acompaña, por la ceremonia que la exposición constituye en sí misma y que legitima a las imágenes como parte de nuestra memoria y de la mirada a la violencia desde la perspectiva de los sujetos y de su experiencia.

Otro de las salas es la denominada “No hay tinieblas que la luz no venza”. En ella se hace referencia a la desaparición y al secuestro. Lo anterior a través de los modos en que los sujetos expresan su dolor y sus recuerdos, su búsqueda, o simplemente las formas en que se expresa la catástrofe de vivir con alguien desaparecido, pero al tiempo los modos de resistir a dichos actos de violencia y de recordar los seres desaparecidos.

La sala denominada “Y, aun así, me levantaré”, hace referencia al ataque a civiles, a las formas en que las comunidades, entre ellas la de Bojayá, han sido afectadas por la violencia. Las imágenes son conmovedoras, pues en ellas el espectador se encuentra frente al sufrimiento del otro ya que visibiliza no solo la inmensidad del dolor sino la magnitud de los afectados. Finalmente, en el recorrido nos encontramos con la sala denominada “Pongo mis manos en las tuyas”. Las imágenes que habitan esta sala, como lo plantea Jesús Abad Colorado, dicen de la reconciliación (Las 2 orillas, 2019). Allí, es posible identificar procesos de desmovilización, (por ejemplo, la reintegración de las FARC, Frente 58) fotos alusivas al movimiento estudiantil y a diversos emprendimientos de paz. Se trata de una sala que permite reconocer la labor de diferentes sujetos, comunidades y organizaciones luchando por otro tipo de condición y ambiente social.

La exposición tiene, a su vez, como característica particular, estar acompañada por una serie de gráficas estadísticas elaboradas por el Observatorio de Memoria y conflicto. En ellas es posible encontrar cifras relacionadas con el número de asesinatos selectivos, ataques a la población, ataques terroristas, daño a bienes civiles, número de víctimas y victimarios, etc. Se trata de información a través de la cual se pretende situar a los hechos referidos en las imágenes, en la magnitud del conflicto vivido en el país y recontado a través de cifras. Es necesario decir que tal información, aunque tiene el tinte de un ejercicio cuantitativo característico de los informes y análisis de investigaciones científicas, es posible reconocer, a su vez, que hay un tipo de estética en su enunciación. Por un lado, las cantidades están supremamente sintetizadas, es decir, se intenta construir una suerte de economía de la información que no atiborre al sujeto, ni se busca construir un cruce de información. Así, por ejemplo, no se refiere la cantidad de asesinatos selectivos y su relación con un perpetrador, o la relación entre víctimas civiles, año y perpetradores, análisis que sugeriría otro tipo de mirada o comprensión a los acontecimientos.

Por otro lado, las letras, las figuras, se presentan en negro, amplias, con contornos claros, espaciadas, de tal forma que la información sea clara, rápida de leer, precisa. En este sentido, la información es presentada con una suerte de disposición agradable, lo que dice, a su vez, de la incidencia del espacio y la obra que se expone en la configuración de un tipo de información.

Si los números, las cifras y estadísticas configuran un tipo de relación entre las imágenes de la experiencia y la serie de acontecimientos en el país, como una forma de vincular lo micro y lo macro, las narrativas, la poesía que se encuentra en muchas de las paredes de la exposición también se convierte en otro factor que colabora en la construcción de la visualidad del fenómeno. Antes de entrar a cada una de las salas nos encontramos con frases o poemas que colaboran en la constitución de sentido. Así, por ejemplo, al inicio de la sala “Y, aun así, me levantaré”, es posible leer un texto que comienza de la siguiente forma:

Podrás escribirme en la historia
Con tus amargas, torcidas mentiras,
Podrás aventarme al fango
Y, aun así, como el polvo, me levantaré
...
Puedes dispararme con tus palabras,
Puedes herirme con tus ojos,
Puedes matarme con tu odio,
Y, aun así, como el aire, me levantaré. (Colorado J. A.)

Tales palabras colaboran en la constitución de una idea de enfrentamiento de los individuos a situaciones adversas, entre ellas, el odio, la muerte, la violencia. El enunciado permite construir la idea de fortaleza y resurgimiento en medio de la infamia, semas que se constituyen en flujo de significados para pensar las imágenes que componen las salas, las cuales se anudan a lo que remiten las cifras que también acompañan las imágenes, elementos que además adquieren algún grado de legitimidad, o una suerte de aura de oficialidad por el lugar en el cual se encuentran ubicados, el museo, y por el grado de reconocimiento que en el ámbito nacional tiene Jesús Abad Colorado. Si a esta exposición, colmada de elementos de significación, le agregamos las condiciones sociales de guerra que vivía el país, las diferentes discursividades que en torno al conflicto y la paz se venían configurando en medio de un campo de lucha, el pasado vivido, y los grados de polarización en que se situaba la opinión pública, tenemos, entonces, un espacio importante para la constitución de sentidos y discusiones en torno al pasado y la violencia de Colombia. La exposición se convierte, por lo tanto, en una suerte de dispositivo -máquina, en términos de Deleuze y Guattari (1985), que coadyuva en el flujo de sentidos, en la configuración de relaciones para la comprensión de acontecimientos, pero también en un lugar desde el cual comprender la misma violencia, de ver una realidad. En otras palabras, las imágenes expuestas son parte de la construcción de la realidad de la violencia con un elemento en particular; la noción de Testigo. Esto es, como diría Michael Pollak (2006), decir en nombre propio, hablar desde la experiencia vivida.

En relación con esta noción, Testigo, que es parte, además, del título de la obra de Jesús Abad Colorado, como lo es también del documental que se estrenó en abril de 2018, es interesante hacer algunas reflexiones de lo que ello significa para la construcción y el sentido de las imágenes. Con testigo es posible hacer referencia, como lo expresa Nora Strejilevich (2019) a “restos de cierto pasado o depositario de información, como pruebas vivientes” (pág. 11). Lo anterior sugiere pensar que aquello que se dice está por fuera de sospecha, es lo vivido, es el dato fáctico de algo sucedido. En algún nivel, a través de la nominación de la obra se alude a una vida, pero también se pretende quitar de las imágenes un manto de duda: es decir, se hace énfasis en decir que ellas refieren lo sucedido; esto fue lo que se dio, fue lo que yo experimenté, lo que se convierte en una suerte de legitimidad sobre los sucesos narrados y visibilizados. No obstante, el ser, las imágenes resultantes del testimoniar indican, al tiempo, una reflexión sobre el presente, y de este modo se “descubren nuevos aspectos de la lógica letal que sigue primando en el mundo contemporáneo” (Strejilevich, 2019, pág. 12). Es, desde esta lógica, que las imágenes se constituyen en un modo de hablar de lo vivido por el fotógrafo en relación con lo vivido por los otros. A saber, se edifica una doble mirada que pretende la visibilidad de la singularidad (la experiencia del fotógrafo, la experiencia individual de quienes sufren el horror) en correlación con la experiencia colectiva, la que en muchas de las ocasiones se convierte en tan solo el resto de lo que queda de la memoria oficial, pero que posibilita un deambular por los acontecimientos focalizado en la experiencia.

Desde esta misma perspectiva podemos comprender el Documental "El Testigo, Caín y Abel", dirigido por Kate Home y producido por Caracol TV, en el que se hace referencia a la vida de Jesús Abad Colorado, a la forma en que él ha sido afectado por la violencia y los modos como ha construido su trabajo fotográfico. De hecho, se puede plantear que tal documental permite visibilizar, a diferencia de otros trabajos que aluden al fotógrafo, el modo en que la vida, el ser víctima de la violencia incluso desde antes de su nacimiento, se entrelaza con sus procesos de formación, con el compromiso de documentar la violencia en Colombia y la forma en que se encuentra con las comunidades y personas afectadas por la violencia, quienes inciden a su vez en los modos de comprender la violencia y el trabajo estético y de reportería que realiza.

En este sentido, el documental, en su construcción narrativa, va hilando la historia de vida de Jesús Abad Colorado, situando momentos particulares en un contexto histórico y social de la violencia. Luego de ello se refiere a la historia de algunas fotografías, los sucesos de violencia que las acompañaron para, sin dilación, encontrarse con las víctimas de dichas fotografías y con ellas construir conversaciones acerca de lo que se había dado en el momento de las fotografías y la forma en que viven y sienten el momento presente

del documental. Esta construcción narrativa permite, por un lado, que el documental sostenga su hilo narrativo y la atención sobre el mismo bajo dos tramas, una de ellas, la vida de Jesús Abad Colorado, el modo en que él ha sido víctima, la forma en que ha construido sus fotografías, sus reflexiones acerca de la violencia en el país, su labor, pero por el otro lado, el dolor de las víctimas, su sufrimiento, sus comprensiones de lo vivido y los sucesos. Se trata de una construcción narrativa que selecciona una serie de hechos que nos adentran en experiencias muy fuertes e importantes a través de las cuales se cuenta Jesús Abad Colorado, pero al tiempo, cuenta la vida de los otros como ejemplificantes de un dolor colectivo, del dolor de un país.

En esta forma narrativa, las fotografías, diferentes a otros modos de exposición de su trabajo, se hacen en la historia que las acompaña, ya no solo del evento sino del modo en que se vivió y se construyó la imagen fotográfica. Por ello, quizás, el yo narrativo de Jesús se hace mucho más presente que en otros modos de presentación de su trabajo al relatar la forma en que llega a los lugares, el modo en que vivió una serie de acontecimientos que no apelan a la argumentación, sino al decir de la experiencia misma. Allí, cada historia fotográfica es una suerte de trayecto por las emociones, esperanzas y sensibilidades de quienes fueron víctimas, lo que permite o amplía una discusión ética acerca de la guerra. Sumado a ello, el ver la forma de encontrarse con las víctimas posibilita descubrir la manera en que el otro, el encuentro con las comunidades, lo ha afectado, pero al tiempo dicen de Jesús Abad Colorado y de los modos en que, con su familia, ha enfrentado la violencia. Esta manera de relatar, además, cuestiona la forma en que la guerra, la violencia, fragmentan y golpean lo humano, pues no se trata del solo recordar, sino del observar cómo se vive en medio de un pasado que se hace presente.

Esta entrada al trabajo de Jesús Abad Colorado evidencia entonces el yo narrador, el yo testigo, lo que posibilita no solo conocer su obra, sino el modo en que ella dice de su trasegar y la forma misma en que diversas experiencias se amalgaman para construir su mirada a la violencia, su configuración ética, que es la que finalmente colabora en la construcción de la selección de la imagen y del encuadre fotográfico.

Ahora bien, como es posible observar a partir del recorrido, breve, que hemos hecho al trabajo de Jesús Abad Colorado, él no se constituye por obras, sino por los modos en que las fotografías se recogen en diferentes performances, publicaciones, momentos de su vida, y que colaboran en comprender desde ellas la violencia. No obstante, alguien podría argumentar que existen fotografías muy importantes que definirían el trabajo del fotógrafo. Sin embargo, ellas transitan de modos diferentes dependiendo las intenciones que se tenga, no obstante, lo que parece que mantiene en todas las fotografías, trabajos y exposiciones, es la

centralidad en la develación del dolor, del sufrimiento como condición fundamental para la comprensión de los hechos. Se trata de una mirada a la vulnerabilidad de los sujetos y la necesidad del reconocimiento de su humanidad, que es también un mirar, resultado, en parte, de los efectos y resignificaciones que ha hecho Jesús de su ser víctima, testigo.

5.1 Formación, experiencia y subjetividad

El ejercicio de análisis realizado a las trayectorias de distintos fotógrafos en Colombia, pero a su vez, a los trabajos analíticos realizados a las fotografías que acerca de la violencia política se han realizado en América Latina, nos puede hablar de un tipo de continuidad en la forma en que se constituye una comprensión a las imágenes de la violencia. De hecho, podríamos decir que existe una suerte de acuerdo en torno a que la imagen supera la concepción de representación. La imagen es comprendida como un dispositivo que constituye su sentido al tenor de las múltiples relaciones en la que se encuentra inmiscuida la imagen. El sentido de las imágenes no está en ellas mismas, sino en los vínculos que estas constituyen. Desde esta perspectiva, las imágenes de la violencia se pueden comprender además como un lugar en el que comienzan y terminan historias, espacios desde los cuales no solo se busca ver, sino interpelar. En este sentido, refieren la constitución de modos de organizar y ver el mundo social y los fenómenos de la violencia y por ello su configuración política, esto es, la constitución de un modo de lo sensible, así como de la percepción. Es esta complejidad la que les permite a las imágenes hacer parte de las luchas por la memoria. Es ella la constante de imágenes que en América Latina nos hacen imaginar nuestros pasados recientes y que nos permite pensar el modo en que se configura la mirada.

En esta misma línea, el recorrido realizado a las trayectorias biográficas y estéticas de algunos de los fotógrafos de la violencia en Colombia permite, en algún nivel, dar cuenta de la comprensión de los procesos de formación de la mirada. Ahora bien, las historias de vida de los artistas visuales nos permiten decir que dichos procesos hacen parte de la formación de la subjetividad. Lo anterior si, como se ha afirmado en páginas anteriores, se comprende que la visualidad no es solo un problema fisiológico del ojo. La visión tiene relación con el cuerpo, los sentidos y las configuraciones culturales; elementos que inciden en los modos en que constituimos la percepción y relación con el mundo.

Desde esta perspectiva se comprende que el individuo se constituye a través de las múltiples relaciones que establece durante sus trayectorias vitales, en sus búsquedas, pero también por las experiencias sufridas. En este sentido, la formación no es algo preestablecido, no puede ser pensado como el resultado de un tipo de incidencia o tan solo como el efecto de un tipo de currículo o de educación formal. La formación es un

imbricado proceso de constitución de sí en la que el sujeto tiene una agencia fundamental en su propia construcción, aunque lo otro, el otro, la estructuración social e incluso los objetos, inciden en los modos en que los sujetos se hacen cuerpo. Esta visión de la formación se encuentra ligada, quizás, a la concepción de *bildung*, alemana, pero se distancia, en alguna medida, del modo como se comprenden las múltiples incidencias de diversos factores sociales e incluso de lo que significa la agencia o la incidencia de los sujetos sociales y sus intencionalidades.

En consecuencia, podemos plantear que en la formación de la visualidad de la violencia política juegan factores como la experiencia vivida, los aparatos, los conocimientos, los espacios e incluso las temporalidades, de diversas formas para la constitución de la formación de la mirada. De hecho, Erika Diettes, Juan Manuel Echavarría, Jesús Abad Colorado, constituyen una mirada a la violencia política que tiene que ver con auscultar la experiencia vivida por las diversas víctimas, en diversos grados, lo que no está lejos de su propia experiencia vital, aunque en dimensiones diversas. En otras palabras, la experiencia, las formas de vivenciar la violencia, atraviesan los modos en que los sujetos edifican una mirada. Lo anterior no quiere decir que las experiencias sean el único factor, sino que ellas se convierten en un lugar en el cual el sujeto es. La experiencia sitúa al sujeto en algún tipo de posición frente al mundo, lo que implica un tipo de percepción que es del momento presente, pero que al tiempo se sitúa en la memoria y se pone en relación con diversos elementos culturales y sociales. En tal sentido, y como lo plantea Jay (1999), el sujeto se constituye en términos de las relaciones y las dinámicas sociales en las que este está inmiscuido y, por supuesto, su propia mirada.

Ahora bien, la experiencia es individual configura al sujeto y, por tanto, es intransferible, pero ella está incidida por el cúmulo de elementos de lo social, es decir, las configuraciones de época tales como las del régimen escópico, sus enunciados, los cuales son elementos que vinculan las percepciones de los sujetos sobre la propia experiencia y los modos de construcción de las imágenes. En otras palabras, la experiencia vivida se constituye en un lugar de ver que es afectado por las discursividades sociales en cuanto significado que permiten percibir y que posibilitan expresar. No obstante, respecto a lo manifestado por Martín Jay (2003), cuando indica que un régimen escópico se establece como un modelo cognoscente, creemos que la experiencia otorga forma a ese modelo. La experiencia les confiere un significado a los discursos, una materialidad, lo que hace que este, el régimen escópico, experimente un tipo de modelación, o, en palabras de Deleuze (1989), una especie de pliegue resultado de la resignificación subjetiva, pero asimismo por las relaciones construidas por los sujetos.

Ahora bien, si, como lo hemos sostenido, un régimen escópico y discursivo como el giro subjetivo, en el que el testimonio se vuelve un elemento esencial para comprender los sucesos de violencia experimentados, tiene injerencia en lo social, este toma forma y cuerpo en los sujetos creadores. Sin embargo, se ve alterado tanto por la experiencia de violencia vivida por los creadores visuales, como por las relaciones en las que el sujeto se ha visto inmerso y el propio conocimiento que tiene de lo estético. En este sentido, el sujeto es parte y está constituido por lo social, pero al tiempo da cuerpo y forma a dicho acumulado enunciativo. En esta perspectiva, la experiencia de los sujetos colabora en la construcción de una forma ética y estética, lo anterior en tanto que lo vivido moviliza una serie de significados, formas de relación y acercamiento al contexto, pero al tiempo el sujeto dice y coloca en circulación unos modos del hacer (constitución ética) en conjunción con enunciados de época. Se trata, desde esta mirada, de la comprensión del modo en que un régimen escópico es resignificado por la experiencia vivida, por los trayectos culturales, por los saberes, esto es, por un lugar ético y estético.

La experiencia, en consecuencia, emerge como una suerte de campo en el que se conjugan e hibridan las historias de vida, los acumulados de saberes, otras experiencias que colaboran en la constitución de modos de ser, ver, sentir y narrar. Así, por ejemplo, la forma en que cada uno de los creadores visuales que hicieron parte de esta investigación vivió y se relacionó con la violencia, condujo a un tipo de elaboración que, no obstante, nunca dejó de estar atada a unas configuraciones sociales y a las trayectorias personales. Las experiencias afectan, entonces, la manera de ver y de narrar, pero lo que no podemos saber con claridad son las lógicas de las mixturas de estos diferentes elementos en la constitución de las formas de narrar, expresar y dar forma a lo vivido.

En la lógica que hemos venido construyendo también es necesario aclarar que la experiencia les permite a los sujetos confrontar significados contruidos en un pasado, pero, a su vez las experiencias, lo que ellas han dejado, se van superponiendo y al tiempo sirven como elemento que interroga sentidos posibilitando nuevos cuestionamientos que luego son interrelacionados con otros tipos de experiencia. Así, por ejemplo, en Erika es posible ver cómo un nuevo conocimiento o técnica fotográfica se ve interpelada por su experiencia con el duelo y la ausencia y con los modos en que ella ha vivido la experiencia de los otros.

Los diversos elementos que entran en juego en la formación de la mirada se dinamizan al ritmo de las experiencias y de las búsquedas de los sujetos. Esto es, las rutas de vida de los sujetos se van descubriendo, pero ellas están atravesadas por las inquietudes de los individuos, por los pasados de estos y en el caso de los artistas visuales, por sus experiencias, vínculos y relaciones con la violencia, lo cual va configurando una

forma de ver, de mirar. Dichas relaciones marcan de manera particular la configuración ética y estética. Así, por ejemplo, uno de los primeros hechos relevantes que marca a Erika y su relación con la violencia se conecta con la muerte de su tío. El evento adquiere una especial significación debido al duelo sufrido por la madre, y la fotógrafa dice que, en cierto modo, es la razón de su cuestionamiento por la ausencia y el dolor de las víctimas. Sin embargo, dicho acontecimiento está relacionado y resignificado por otras muertes cercanas a ella e incluso por la experiencia vivida en el observar y oír el modo en que las personas afectadas por la violencia viven la pérdida de los seres queridos.

En Juan Manuel Echavarría, la vivencia de la violencia tiene relación con lo vivido por su familia, pero, al tiempo, por el modo de enfrentar la misma. Recordemos que Juan Manuel sale del país, efecto del fenómeno, y ello lo distancia; sin embargo, sigue presente el dolor en su familia, lo que hace de la violencia un acontecimiento que no es posible palpar directamente en su condición de inmigrante, pero que tiene una fuerte presencia en su entorno cercano. Tal vez por ello, la búsqueda de una forma de decir que refiera la violencia, pero que no pretende la construcción de imágenes voluptuosas ni descarnadas. Quizás busca el modo de construir imágenes que lleven a la pregunta, a la inquietud por la experiencia de los otros, por los modos en que hace presencia en la vida de los individuos, que quizás también es el modo en que se acercó y vivió la violencia.

La experiencia de Jesús Abad Colorado tiene relación con la vivencia de la violencia en seres muy cercanos, e incluso él mismo es víctima. Tal modo de acercarse a la violencia, de vivirla, y la configuración de una serie de significados devenidos de la familia, de los lugares de trabajo, pueden explicar en parte su acercamiento a la comprensión del dolor de los demás, a la develación de los rostros de los sufrientes y de los modos de vivir y enfrentar la violencia. En este sentido, las experiencias conducen un modo de significar el hecho.

Así, podríamos plantear que las miradas a la violencia evidencian la construcción de una perspectiva ética que emerge del mundo, los espacios, y los significados que han construido los sujetos en diferentes momentos y espacios. Pero no es ética solamente, en términos de la construcción o modo de ver lo humano, sino por el modo en que produce y constituye un posicionamiento frente a lo humano. Lo anterior no quiere decir que solo un tipo de experiencias marque la ruta formativa de los sujetos, sino que ellas, las experiencias, posibilitan modos de percepción que se van vinculando con diferentes formas de construcción de significados y, por tanto, con modos estéticos.

Las rutas de los sujetos estudiados no pueden ser comparadas. Los trayectos son múltiples, sin embargo, estos dejan ver que los procesos de formación no pasan, solamente, por la configuración de una serie de conocimientos, sino por ciertas vivencias que se incorporan en el individuo, posibilitando unos modos de ser y actuar. En dichas dinámicas, los otros y lo otro, se convierten en una suerte de prisma que moviliza las significaciones, las intensifica, las transforma, las construye, debilita o fortalece. En este sentido, el sujeto es en la experiencia y los modos de ver la concreción de dichos procesos, por un lado, pero, por otro lado, las rutas evidencian cómo las experiencias se superponen unas con otras, entretejiéndose al interior de las relaciones en las que se van inscribiendo los sujetos, aunque ello no desdice de la permanencia o aparición de memorias que colaboran en el enfrentamiento de las nuevas significaciones y experiencias en las que ponen en juego una perspectiva de futuro, las nociones pasadas y la posición del sujeto en el presente. Lo anterior habla de la formación de la mirada, y, por tanto, de la subjetividad, como una forma abigarrada en la que se hibridan diversos elementos, pero que en suma busca enfrentar el mundo y por ello la constitución de un lugar, un modo de ver y decir.

Ahora bien, dicho entretejido de elementos que van incidiendo en los sujetos a través de su ruta formativa, dice de la configuración de la mirada como resultado de la conexión con diversos elementos que de forma dinámica se recomponen y reconstituyen posibilitando pensar la formación como un elemento cambiante y fluido que siempre posibilita nuevos agenciamientos creativos. No obstante, no es posible decir que los encuentros con otros, el conocimiento o diversas experiencias, tengan las mismas intensidades de afectación en los individuos. Ellas dependen, en buena medida, tanto de las trayectorias de los sujetos, como de los niveles de asociación con otras experiencias, las búsquedas de los sujetos o su lugar en lo social, en lo familiar, o las condiciones o territorios en que se da la afectación. De acuerdo con lo expresado, no es posible hablar de la formación como acumulación. Quizás la formación esté más vinculada con la búsqueda, es decir, con las preguntas que frente al mundo va configurando el individuo y que permiten o direccionan la configuración de sentidos o el desvelamiento de un pasado en el momento presente y de la posición del sujeto en un instante particular.

5.2 Sobre el conocimiento y la configuración de la mirada

En la ruta de formación de cada uno de los fotógrafos, el conocimiento disciplinar ha sido un elemento importante. No obstante, dicho conocimiento comprendido, en términos amplios, como lógicas de pensamiento e inteligibilidad, no trabaja como algo que se adquiere, sino como constructos que son transformados y resignificados dependiendo de las inquietudes, la situación y las relaciones en las que están

sumergidos los sujetos. Esto es, el conocimiento sirve y es utilizado para ver el mundo, para reconfigurar una situación, lo que significa que dicho saber ni es estático, ni se convierte en un principio de movimiento y actuación de los artistas. El conocimiento es un vector a través del cual se constituye significado en relación con un acontecimiento o, en otras ocasiones, es un instrumento por medio del cual se edifica una obra. En este sentido, el conocimiento, en la construcción creativa, nunca se presenta en un estado puro, esto es, dentro de la gramática de la disciplina. Él se encuentra en la espesa amalgama de vectores que inciden en la configuración y en la constitución de una perspectiva.

Lo anterior sugiere, por una parte, que no hay una relación causal entre procesos educativos y la constitución de una mirada. La vida universitaria, lo escolar, el aprendizaje que allí se da, no se puede comprender como un elemento acumulativo para la formación de la mirada, ni el pleno resultado de la incidencia de los maestros o las instituciones, incluida la familia. La adquisición de saberes, el uso de estos adquiere un valor y relevancia cuando se encuentra ligado a las búsquedas e inquietudes de los sujetos. Lo anterior se deduce al ver en las trayectorias de los artistas la manera en que una serie de conocimientos y saberes se van superponiendo sin que ello signifique necesariamente su empleo, no obstante, adquieren materialidad cuando se entretajan con las situaciones de los individuos. Así, por ejemplo, como lo observamos páginas atrás, Erika refiere a sus estudios de comunicación en el grado de Maestría como relevantes cuando estos se vieron conectados con su forma de hacer imágenes, cuando se presentan como una explicación teórica a una pregunta que se deriva de las construcciones estéticas y no necesariamente del entorno académico de la institución. Y aquí es donde vuelve a entrar en juego la significación de la experiencia.

No obstante, el conocimiento de técnicas, en el caso de la fotografía, es relevante; sin embargo, al parecer ellas se van transformando, adquiriendo nuevos sentidos dependiendo de los significados adquiridos y de las experiencias del trabajo fotográfico. En este sentido, los conocimientos obtienen una cierta forma en la constitución de la mirada que se va configurando a partir de las relaciones del sujeto con el mundo. En este sentido, la mirada se forma como resultado del forjar las diversas relaciones y vectores en las que se encuentra el sujeto. Ello no quiere decir que el conocimiento no incida en las personas, sino que sus formas de afectación están relacionadas con las posiciones de ellas. Al tiempo, dicha posición dice del trabajo del sujeto sobre tales conocimientos, en tanto una suerte de selección y cincelado del mundo a través del proceso de formación.

Lo anterior es posible de evidenciar en los tres trabajadores de lo visual escogidos para este estudio. En todos ellos es visible cómo su paso por la universidad, la diversidad de talleres en los cuales participaron, el

conocimiento a través del viaje es modelado por las búsquedas en las cuales se encuentran inmersos. De hecho, en ninguno de los casos estudiados hay una elaboración del trabajo estético que corresponda solo al conocimiento de la fotografía. Trabajar lo visual, en estos artistas, tiene que ver con preguntas acerca del dolor, la ausencia, la violencia y sus modos de expresión. Pese a ello, los recorridos por la academia dejan huellas que aparecen en un momento particular de la historia de los sujetos. Así, por ejemplo, aunque Juan Manuel Echavarría estudió y trabajó la literatura, fueron tan solo algunos de sus elementos los que retoma para su elaboración visual. En su caso particular es la metáfora la que retoma para la imagen como modo de creación, de comprensión y acercamiento al mundo. En este sentido, la idea de metáfora supera la concepción de figura literaria. Ahora bien, su historia, su trayecto por la literatura lo hace conocer la mitología griega, y es a través de ella que le es posible comprender su acercamiento a la violencia, su modo de hacer la imagen y por ella ver la violencia, pero no es la literatura lo que lo constituye como constructor de lo visual.

En el caso de Jesús Abad Colorado, la universidad y el conocimiento del periodismo lo llevaron a saber al dedillo la situación del país. Lo anterior, ligado con su experiencia como víctima del conflicto le posibilita la construcción de una ética, pero es la situación vivida, los procesos de socialización experimentados en la universidad, lo que lo conducen a la fotografía como un modo de expresión y desvelamiento. No obstante, en Jesús Abad Colorado, como en los demás artistas, es el conocimiento en cuanto idea de comprensión, como configuración problemática, como lugar de conexión entre formas de ver, emociones y sentidos, en sus abigarrados entrecruzamientos, lo que colabora en la construcción de la mirada. Aun así, no es posible decir que es menor la importancia de una serie de saberes y conocimientos. Ellos aparecen en la construcción visual como mediadores, como elementos que vinculan y constituyen relaciones entre aquello observado y los modos de ver, como formas que colaboran en las formas del decir pero que no tienen la rigidez de una perspectiva teórica o epistemológica en la construcción de conocimiento. El saber, el conocimiento, se constituye como una suerte de elemento que permite la reflexión, la metaforización y la construcción de los modos de expresión de la mirada.

Ahora bien, las relaciones entre conocimiento y mirada no son estáticas. Esto es, las trayectorias de los creadores de imágenes se van alimentando de nuevos lugares y retos que suponen la constitución de un ejercicio creativo, el cual cada vez intenta profundizar mucho más en el acontecimiento. En otras palabras, pareciera que la configuración de la imagen de la violencia no es otra cosa sino la búsqueda, el ahondar en la comprensión del acontecimiento, en el poder sacar a luz aquello que constituye el fenómeno y la forma en

que los individuos cargan el pasado y sus memorias. Sin embargo, ello no significa una mirada realista, sino la constitución de lo que hemos llamado, en otra parte, la configuración de imágenes emocionales, entendidas como aquellas que intentan constituir una reflexión a partir de la emocionalidad de la que es portadora la imagen. Pese a esto, a través de ellas no se busca el solo evidenciar, sino el configurar una experiencia que mueva y conmueva al espectador para que reflexione sobre lo visto, se haga preguntas, visibilice aquello que no ha sido visto o imagine lo inimaginable e intente narrar lo inenarrable. Se trata de la creación de un espacio que solo tiene efecto en la misma configuración de la mirada del espectador. Es para ello que los artistas se arman con una serie de saberes, conocimientos y experiencias que son mezcladas, yuxtapuestas con otros elementos en pro de la composición de una mirada. Es en esa medida que le es posible a los constructores de imágenes probar con nuevos materiales, técnicas, conocimientos, disposiciones, a través de la cuales se les posibilite decir, construir, un modo de ver los acontecimientos, de imaginar nuestro pasado reciente.

Este modo de comprender la incidencia de los saberes y los acontecimientos en la construcción de la mirada no refiere a una libertad del constructor de la imagen, sino a la constitución de acción creativa resultado de la búsqueda de la comprensión. Desde esta perspectiva, el saber y el conocimiento, como se ha dicho, edifica una posibilidad, un campo semántico, un escenario que pareciera siempre ser atravesado por aquello que se busca. En este sentido, por ejemplo, la idea de periodismo o foto reporterismo, por la cual pasó Jesús Abad Colorado, es cruzada por los modos de comprender a las víctimas. Jesús Abad entiende lo que significa el evento violento, lo que es una ética del periodismo y las lógicas de venta de la prensa, pero es ello lo que también le ayuda a entrar y salir del campo del periodismo para pensar, comprender y retratar las víctimas. Sabe Jesús Abad Colorado de la técnica fotográfica, de los claros oscuros, la idea de la constitución del instante preciso, de la técnica del retrato, pero ello no es lo que modela una mirada, ello le sirve como un elemento más para decir y acercarse al otro y configurar una percepción sobre nuestro pasado violento.

Así, el conocimiento que deviene de diversas disciplinas o ciencias, y que por diversas circunstancias es parte de los procesos y trayectorias de los sujetos, no se puede comprender como algo dado o que es inoculado en los individuos. Este, el conocimiento, permea a los sujetos dependiendo del grado de apertura o porosidad que constituye el individuo al plantearse preguntas, al considerar una inquietud, o la amplitud que le permita el mismo para la comprensión de un acontecimiento o la creación resultado de una reflexión. En este sentido, el conocimiento se convierte en lente para ver o construir una realidad, interrelacionado con las

trayectorias de los individuos, con los significados constituidos en diversos espacios o la posición misma de los sujetos en diversos espacios y temporalidades.

No obstante, así como la experiencia constituye un tipo de saberes, de significados que se van asociando de diversas formas en pro de responder a nuevas experiencias, el conocimiento, constituido en un pasado, emerge en relación con una serie de disposiciones en el tiempo, en los espacios lugares. Esto es, se va constituyendo y asociando con nuevos saberes y conocimientos, se significa en relación con diversas situaciones o emerge en condiciones que antes no eran previstas. En este sentido, no solo el saber y el conocimiento permea a los sujetos, sino que éstos, se ven modificados por las experiencias y trayectos de los individuos.

Pese a ello, es necesario plantear que más allá de los saberes y los conocimientos académicos y técnicos que los sujetos van configurando a lo largo de su vida, es evidente que la relación que se construye con el dispositivo visual, esto es: cámara de video, cámara fotográfica, colabora en la transformación y constitución de la formación de la mirada, pero a su vez, la cámara se transforma. De hecho, como lo plantearía un autor como Latour (2005), la tecnología aquí utilizada, aunque fruto del conocimiento científico, no es un agente externo a los sujetos, sino parte de la naturaleza humana que media la relación con el mundo. Desde esta perspectiva, es posible decir que los instrumentos visuales se instituyen como mediadores para ver y comprender el mundo. Pero dicha mediación supone algún tipo de transformación de los sujetos que va desde la disposición corporal, la constitución de un tipo de atención particular, aprender a ver mediante un rectángulo, lo que significa la configuración de un tipo de foco, hasta la edificación de un tipo de sensibilidad particular que ayuda al creador visual a distinguir y ver una variedad cromática. Se trata, entonces, de la constitución de un tipo de relación con el aparato visual que colabora en la constitución de una habilidad en los sujetos, pero al tiempo de una modificación del dispositivo. El equipo ya no es solo un lugar a través del cual se toman fotografías, la toma se constituye en sentido. La construcción técnica no solo reproduce una imagen, edifica una posibilidad para el ver, de referir al pasado, de instalar a través de lo que captura una forma de apreciar y recortar el mundo; ello, claro, dependiente de un sentido, de un sujeto. Allí, entonces, tenemos la hibridez entre humano y máquina. No hay imagen sin sentido humano, ni tampoco posibilidad de la imagen sin la construcción técnica. Estamos hablando de una suerte de ensamblaje entre artefacto y humano, a través del cual se considera un tipo de visualidad.

Ahora bien, la forma en que la imagen constituye un tipo de agencia tiene relación con lo que produce en el sujeto, con lo que ella configura. De hecho, podemos decir, luego de seguir las trayectorias de los artistas,

que ninguno de ellos elige de manera explícita a la fotografía como modo de enunciarse, se encuentran con ella, y a través de ella constituyen un modo de aprender a ver. En este sentido, la imagen, la construcción visual, es el resultado de una serie de relaciones entre humanos y no humanos. Encontrarse con la cámara, construir imágenes, es el efecto de una multiplicidad de relaciones.

En esta lógica comprensiva, la relación con los dispositivos visuales posibilitó, por ejemplo, que Juan Manuel Echavarría identificara la imagen como un lugar para la constitución de metáforas que dieran cuenta de aquello que buscó en el ejercicio de la escritura. Es claro que no es solo la cámara, son diversos los factores que incidieron en su cambio de lenguaje, pero es ella, la cámara, la que obliga la búsqueda, pues la imagen no está allí, es necesario encontrar el escenario, el instante, la luz, la que no se encuentra en medio de las letras. De hecho, edificar la imagen cromática significa el desprenderse del sitio, viajar, solicita atención, paciencia, admiración, y, en este sentido, la cámara es mediación y extensión de lo humano, y a través de ella se expresan preguntas e intenciones del sujeto. No es tan solo la ubicación del ojo tras la cámara lo que hace al artista visual, se trata de la disposición para ver, contemplar y construir que solo es posible por medio de la tecnología.

En relación con la agencia de la cámara sobre el cuerpo y la formación del sujeto, es ejemplificante la experiencia de Erika. Para ella, acercarse a la imagen significó la construcción de un tipo de conciencia. Ello se traduce en estar presta a aquello que se encuadraba y se encontraba en las esquinas del visor, lo que es una dimensión corporal, pero que instituye unos modos de percibir y de crear. En este orden, la cámara instituye una suerte de posibilidad de movimiento del cuerpo que además se interioriza, se vuelve práctica, hábito, a través del cual se plantea una relación con aquello visto y desde el cual se quiere construir, pero al tiempo se intenta interpelar a quienes ven aquello producido. La cámara es, desde este lugar, un espacio de mediación para la constitución de un especial enunciado que no es posible decir de otro modo, pero a la vez que se instaura y modifica la relación con el tiempo tanto del fotógrafo como del espectador.

Así, podemos decir que el aparato cobra una vital importancia en los modos en que se forma la mirada de los sujetos, pues la técnica pasa a ser una ampliación de los sentidos, una extensión del cuerpo, pero también constriñe las formas en que los sujetos dicen y configuran sus vínculos con lo social, pues ella da una posibilidad de construcción, un tipo de expresión, una temporalidad, un ritmo, un posicionamiento de los sujetos, que a su vez es reconfigurado por el sujeto. Por lo anterior, podemos plantear que tal vínculo entre humano y tecnología constituye un modo de ser de los sujetos, pero ni el uno ni el otro es independiente, ellos se hacen en tanto espacio y significaciones que se entrelazan y que en ninguno de los casos están

desprovistas de trayectorias, de agencias de uno sobre el otro. Son dichas relaciones, y las dinámicas que se constituyen, las que forman los sujetos. El sujeto no está por fuera de ello, y quizás por esto la comprensión de la formación, mucho más que ser buscada en lo aprendido, puede ser visible en las relaciones y significaciones que edifican los sujetos con el mundo, pues ese es el lugar de su existencia.

5.3 Los otros en la formación

Una característica particular en la constitución de las rutas y procesos formativos de los sujetos tiene relación con el modo en que los otros inciden en la constitución de la mirada y, por tanto, en una configuración ética y política. No obstante, no se trata en este apartado de enumerar la forma en que diferentes actores participaron en la constitución de la mirada, sino de comprender las lógicas de formación que se expanden cuando el otro incide en la experiencia formativa de los sujetos.

Como se ha enunciado en otros apartados, la experiencia es el lugar en que se hace el sujeto, y cuando el otro hace parte de ella, cobra una vital importancia en la configuración de los modos de ver. A partir del seguimiento a las trayectorias de los sujetos podemos plantear, por una parte, que el otro aparece, por un lado, como una suerte de refracción del sí mismo, pero, por otro lado, como un acontecimiento que quiebra las formas en que se comprende los acontecimientos. Sin embargo, una no excluye la otra pero, además, la interpelación del otro está estrechamente ligada con los intereses y preguntas de los sujetos, sus formas de relación, o el posicionamiento del sujeto en la trama social en un momento particular.

Es importante enunciar que el otro es parte del sí mismo, siempre nos constituimos en la intersubjetividad, pero pocas veces hablamos de la lógica de dicha incidencia. Aun así, es claro que el otro siempre dimensiona lo que es el sí mismo y sus formas de actuación. No obstante, su grado de interpelación cuando nos referimos a procesos de formación tiene relación con los niveles de incidencia en los sujetos o sus formas de comprensión, reconocidas por los sujetos a través de sus relatos. Es en este sentido que se plantea aquí dicha aproximación a la participación de los otros en los procesos de formación de la mirada.

En este sentido, cuando nos referimos a la presencia del otro como refracción, se hace alusión al modo en que el otro muestra el sí mismo, lo traspasa para hacer pensar al sujeto constructor de la imagen, en este caso particular, en sus formas de pensar, entender su ejercicio, sus búsquedas. Tal otro no tiene que ser un maestro, aunque lo puede ser, sino aquel que refracta, conduce, desvía aquello que había sido pensando por el sujeto, o en su defecto le descubre nuevas rutas. De esta manera, la presencia del otro pone en cuestión los saberes, aprendizajes, o simplemente constituye nuevas preguntas. Sin embargo, tal otro no sugiere que este

sea entendido como la presencia del maestro, de hecho ni siquiera se requiere su presencia. El trabajo del otro, su obra, se constituye en ventanas que permiten y posibilitan el ejercicio de la reflexividad. Por lo tanto, el otro no se constituye per-se, sino que es el sujeto quien sitúa al otro como aparato refractor, como maestro, como elemento en el cual se ve al sí mismo y lo deconstruye en pro de la constitución de nuevos significados o nuevas formas de hacer. Así, el otro hace parte de la configuración y transformación de la experiencia de sí, pues posibilita la constitución de preguntas, de significaciones que nutren las elaboraciones del sujeto, en este caso la edificación de un tipo de visualidad. El otro, como refractor, es aquel que le permite verse al sujeto en los procesos de construcción de saber visual y que tiene que ver con técnicas y modos de edificación de enunciados visuales. Ahora bien, dicho otro no tiene que ser, incluso, del campo de lo visual. Ese otro que interpela la misma subjetividad es aquel que da cabida a introspecciones, incluso en la cotidianidad, pero lo que lo distingue de otro tipo de actuaciones es que permea el hacer, las formas en que se narra y ve el sujeto en su oficio. El otro aparece, entonces, como aquel que permite un ensanchamiento o resignificación de la experiencia en la constitución del oficio, pero que no es él el que se nombra como tal, es el sujeto que es interpelado el que decide que aquello enunciado le permite una resignificación y, por tanto, un tipo de cooperación en sus procesos de formación.

Si bien, los otros están siempre presentes en la configuración, la trayectoria de los sujetos, sus búsquedas, nos han hecho comprender que esos otros se constituyen e interpelan los procesos de formación en cuanto acontecimientos. Es decir, cuando ellos rompen una serie de significaciones sobre el mundo social, en este caso los fenómenos de la violencia, sobre los modos en que los encarnan y en tanto evidencian modos de vida inimaginados, se convierten en vectores que interpelan las formas de ver y comprender lo social, lo cultural y lo humano. En esta perspectiva, ese otro, en tanto acontecimiento, transforma significaciones que ya no están en el ámbito de lo que es el sujeto fotógrafo, sino en el ámbito del mundo externo al yo, el de las dinámicas y conflictividades humanas, en el campo de la experiencia y las prácticas sociales. El otro es acontecimiento en cuanto desvela una serie de fenómenos sociales, formas de vida, modos de estar, que irrumpen los modos de ver y, por tanto, resignifican las obras mismas de los sujetos fotógrafos o se constituyen como espacios para ver.

En esta lógica, los otros posibilitan las obras de los sujetos fotógrafos y son retomados para ser resignificados; sin embargo, no desde la cosificación, sino desde la visibilización. Ese otro no es un objeto, es afectación que atraviesa la mirada, la subjetividad del fotógrafo, y se convierte en marco de comprensión, edificación y dación de sentido al trabajo mismo de lo visual.

Ahora, a pesar de que estas dos formas de comprender la otredad pareciesen ser el resultado de un tipo de estructuración, lo que desvelan son modos de relación que establece el sujeto. Relación que posibilita una suerte de significaciones que reconducen la mirada, la afectan y, por supuesto, constituyen formas de subjetivación, no obstante, siempre se encuentran entrelazadas con multiplicidad de factores que inquietan los procesos de subjetivación.

5.4 Las obras

Si bien los tres artistas visuales que han sido partícipes de este trabajo de investigación desvelan diversas rutas de formación, y sus obras poseen características disimiles, es posible hablar de sus trabajos como parte de un tipo de régimen escópico, esto es, una manera de ver particular correspondiente a una episteme, a una forma de conocimiento en relación con una época, pero al tiempo, como el resultado de una serie de procesos de formación en los que se pliega dicho régimen. Régimen, que como se ha dicho en páginas anteriores, tiene relación con un giro en las ciencias sociales y humanidades que se enfoca en los sujetos, en sus trayectorias vitales y, a partir de las cuales, es posible comprender el mundo social.

En esta lógica, es posible advertir que se identifican en las obras elementos comunes, o mejor, comparten intensiones que se figuran de diferentes formas sin que ello las haga homogéneas. Quizás uno de los primeros elementos tiene que ver con su centramiento en la subjetividad. En otras palabras, las diversas obras se preocupan por mostrar al otro, sus cuerpos, sus sensaciones y emociones, el modo en que vibra y existe su cuerpo, efecto de los acontecimientos. Se trata, desde esta lógica, de una imagen que edifica los modos en que los sujetos padecen, sienten los acontecimientos sociales, son, existen, viven en ellos. En esta medida, las imágenes no pretenden representar o hacer mimesis, las imágenes buscan decir el hecho, hablar de la violencia, de sus efectos en los individuos, el modo en que ella es en los sujetos. Dicho de otra forma, desvelan el modo en que los acontecimientos se hacen sensación-emoción, existencia de los sujetos.

Por lo tanto, en diversas ocasiones las imágenes de los artistas visuales se centran en los detalles y los primeros planos, de modo que en ellos se contrae todo el espacio sin dejar que exista un escenario mucho más allá, o si existe, es para que refuerce la sensación del individuo y le permita al espectador un escenario de proximidad, cerrado. Sin embargo, la imagen constituye una espacialidad que engrandece el gesto, lugar de la emoción, a través del cual enfrenta al espectador. De hecho, este tipo de acercamiento al otro refiere a la forma en que se es en el mundo, pues ver la emoción del otro, concentrarse en ello, es ver el modo en que se responde y carga el acontecimiento, la manera en que el cuerpo se hace en medio de los hechos o por los hechos. Vemos un cuerpo resultado de las afectaciones, que dibuja sus sensaciones. Estamos, entonces, ante

imágenes que no proporcionan una explicación, que no emiten un relato, pero que son originarias de ellos. Estamos frente a imágenes que nos evidencian los cuerpos en sus transformaciones, el cuerpo en el hecho, el cuerpo del acontecimiento (Deleuze G. , 2009), pero que al mismo tiempo constituyen relaciones con aquello que las ha provocado.

No obstante, esta mirada al cuerpo, a la subjetividad, también se evidencia, en variadas ocasiones, en la configuración de metáforas que dicen de la experiencia vivida. La metáfora es comprendida como un discurso a partir del cual “se mantienen dos pensamientos sobre cosas diferentes simultáneamente, activos... en el seno de una expresión, cuya significación es el resultado de su expresión” (Ricoeur, 1980, pág. 115). No se pretende, desde esta concepción, como lo propone Ricoeur para el lenguaje escrito, la suplantación de una palabra por otra, de una imagen por otra. En cambio, sugiere la metáfora la constitución de una relación entre pensamientos, para nuestro caso referencias, a través de imágenes mediante las cuales se edifican vínculos entre contextos. Así, la metáfora no es un problema de palabras o de imágenes que se superponen unas con otras para una nueva significación, sino del movimiento del pensamiento, de la reflexión a partir del establecimiento de vínculos, de relaciones.

En el caso de las imágenes que se caracterizan por construir metáforas que refieren a la experiencia de los sujetos en torno a hechos violentos, comprendemos que ellas no contienen, tan solo, la simple relación entre significado y significante. Las imágenes ya no son las emociones, aun cuando conducen a ellas. Por la vía de estas imágenes se conduce a pensar el origen y la multiplicidad de relaciones que las imágenes contienen. Esto es, la imagen deja ver, pero al tiempo sugiere algo que va más allá. Así, por ejemplo, las imágenes de la obra *Río Abajo*, de Erika Diettes, dejan ver algunas de las prendas de sujetos desaparecidos, lo que nos evoca a reflexionar el origen de ello, pero al tiempo nos hacen pensar en quién era ese otro y, a su vez el dolor de quien guarda la prenda. De la misma manera, nos desvela la idea de esa estancia—tiempo que es el luto, y nos refiere el río como cementerio. En la misma lógica, algunas imágenes de Juan Manuel Echavarría como las de las escuelas abandonadas de su trabajo *Silencios* (por nombrar algunas de sus obras), nos remiten a reflexionar la forma en que fueron desplazados los niños y el dolor que en ellos se alberga, sin que, en ellas, las imágenes, se encuentre algún sujeto. Las imágenes, en dicho sentido, se convierten en una suerte de síntomas de los sucesos, pero a la vez, medios a través de los cuales pensamos las experiencias de los individuos. Las imágenes y todo lo que a ellas las compone son trazos, fragmentos, que nos ayudan a construir vínculos desde los cuales imaginamos los sucesos. No obstante, las imágenes siempre nos acercan a lo vivido en tanto cada uno de los objetos, cosas o elementos de la naturaleza que allí se encuentran

conducen a la experiencia vivida efecto de la violencia, pues contienen de forma acentuada, una relación con los individuos. En ese sentido, las imágenes nos sacan de ellas, y, aun así, siempre nos hacen volver a ellas, lo que dice de un modo-espacio de la reflexividad.

La idea, entonces, de la metaforización como un elemento característico de algunas imágenes, es que ellas son vehículos para no ver la violencia descarnada, fría, pero que, en cambio, dirigen a imaginar, a pensar lo que ha sido la guerra y sus efectos en los sujetos y las formas en que ella se vive.

Otro elemento que es posible identificar en las imágenes tiene que ver con una especie de evidencia del acontecimiento, lo que no significa la figuración de la acción violenta, sino de una suerte de sugerencia. Este tipo de imágenes son cortes de movimientos que aluden cambios, afectaciones, transformaciones del mundo de los sujetos. En este sentido, dichas imágenes congelan un movimiento, una expresión de traslación, de vibración que promete la transformación. Desde esta perspectiva, la imagen refiere el movimiento de individuos, constituye la ilusión de una secuencia, de un tipo de movilidad, induce a pensar un algo que va a suceder, que tiene un efecto sobre el todo y que tiene como derivación la incertidumbre, el dolor; por ello este tipo de capturas visuales son abiertas. La imagen insinúa, entonces, una temporalidad, un ritmo, una duración. En ese sentido, estas imágenes que refieren directamente a los acontecimientos violentos mediante la insinuación de la acción nombran, efectivamente, alguna relación que expone la violencia en sí misma, en su devenir, en su estar siendo. Por ello, quizás, se constituyen en imágenes del movimiento, con un alto grado de emocionalidad y de interpelación a los espectadores, pues los conduce a reflexionar sobre la violencia como fenómeno situado, sus efectos, los cambios, la situación vivida. Así, se puede hablar de una suerte de imágenes que refieren el volumen y la densidad de la violencia, su trepidación y la experiencia que ella construye. De ello pueden ser ejemplo imágenes como la de Operación Orión de Jesús Abad Colorado, e incluso aquellas que refieren las acciones de protesta de comunidades, u otras en que se evidencia el hecho victimario, sin que ello sugiera amarillismo. La imagen, entonces, contrae el acontecimiento violento, lo contiene, insinúa, desvela su existencia, sin que ello signifique su referencia, su mimesis o refiera directamente, como en otro tipo de imágenes, las emociones y las transformaciones del cuerpo de los individuos.

Transversal a estas características de las obras de los artistas visuales, es necesario decir que ellas son construcciones que contienen el pasado. Pero no porque enuncien acontecimientos en sí mismos, sino porque congelan momentos a través de los cuales nos imaginamos el pasado, son asomos de dicho pasado y una forma de comprensión del mismo sobre la cual constituimos una forma de significación. En otras

palabras, las imágenes dicen de un modo de ver en una época, y por ello se constituyen en fuentes de memoria, pero a su vez nos revelan elementos a través de los cuales construimos significados acerca de la violencia en sí misma, a las que como espectadores *nos proponen* mirar de cierta manera. En este orden, las imágenes nos figuran la violencia no desde ella misma, sino de sus implicaciones en los sujetos, lo que la aleja de miradas estructurales o económicas y, a su vez, distantes del realismo o el naturalismo. Se trata de una mirada al sujeto y a su experiencia. En este sentido, estas obras trascienden el retrato como forma identitaria en pro de configurar la abstracción de una emoción en tanto forma de comunicar lo acontecido. Esa quizás es la primera configuración de un tipo de memoria que se distancia, al tiempo, de la mirada a la intimidad del victimario. De hecho, lo que encontramos es el centramiento en la intimidad y la subjetividad de la víctima, al tiempo que en los modos de vivencia y la forma en que el acontecimiento ocupa el cuerpo de los sujetos, sus pensamientos, sus silencios y sus lutos.

Es, en este sentido, que las imágenes se la juegan por un tipo de recordación particular. La memoria que se desprende de lo sentido, del gesto, del dolor vivido. Es la sensación, lo sensible, lo que se nos ofrece para referir los acontecimientos violentos. Dichas imágenes, como lo plantearía George Didi-Huberman (2011), se nos plantean mucho más que para evocar, sirven para imaginar los sucesos, reflexionar sobre ellos a través del cuerpo. Es a través de dichas imágenes que se nos revela el horror- esos instantes de la experiencia son los que nos proveen la mirada sobre el acontecimiento del pasado. En otras palabras, la imagen refiere la forma en que el pasado se hace cuerpo, afecta al sujeto en el momento presente. Ahora bien, a través de ellas no se puede esperar la explicación del pasado, y tampoco podemos ver la totalidad del acontecimiento. La imagen, en este sentido, es síntoma, vehículo a través del cual se hurga el pasado, a la referencia sobre el acontecimiento. Ella, la imagen, se comprende entonces como testimonio de lo sufrido, vestigio del acontecimiento.

Es esta lógica de las imágenes desde las cuales podemos hablar de su carácter de interpelación, de educación y constitución de un tipo de memorias de la violencia vivida. Esto es, la característica particular de las imágenes que proveen una mirada a la experiencia vivida, al centramiento en los sujetos, a través de la sensación o la emoción, o la condición de transformación, sitúan al sujeto espectador ante la pérdida, la deformación de un alguien que no es un extraño. Los rostros, las sensaciones se ubican ante el espectador para mostrar una posible situación, un vacío al que es imposible escapar, que es absurdo de evitar, está allí, la imagen para dar visibilidad a la vulnerabilidad, a nuestra condición humana universal. En este sentido, ella, la imagen de la pérdida, el desfallecimiento, el derrumbe, se encuentra para, como diría Didi- Huberman

(2011), situarnos para ver-nos. Este tipo de imagen que dice de la afectación surge como afecto para quien la ve, pues su movimiento, su estado, (pues no es simple referencia) nos habla de la profundidad de la existencia, nos lleva a significar el acontecimiento más allá del dato. La imagen remueve la emoción desde la emoción para constituir un tipo de significación. Dicha significación pasa, además, por la alteridad, por la evocación de que lo que pasa a esos cuerpos, dichas experiencias, les pasan a cuerpos parecidos a los nuestros. Así, se labra la interpelación, lo que transita por el uso de un universo vocabular compartido, por el posicionamiento al espectador ante el quiebre, el derrumbamiento.

Sumado a ello, la imagen se constituye en un lugar de interpelación en tanto es huella, testimonio, es elemento visible al que el sujeto espectador no puede escapar o negar. La imagen hace visible un elemento inteligible, incluso para la imaginación. Esto es, la imagen trae para nuestra subjetividad la forma en que desde lo íntimo, en el olvido y la soledad, se enfrenta el horror, haciéndolo público, desvelando la experiencia, congelando un momento de verdad, coagulando la ruina antes de su destrucción, revelando la existencia de la ausencia en el cuerpo, diciendo del modo en que el luto ondula y modula los sujetos y edifica una forma de existencia. La imagen nos da a ver lo que es imposible capturar en el ritmo de la vida diaria, lo hace palpable, vivido, ineludible, detiene un tiempo, constituye un tiempo. En ese momento la imagen refiere un modo de existencia posible que atraviesa al espectador, pues lo sitúa ante el quiebre, el vacío, como una forma existente, táctil, concreta. En consecuencia, la imagen hace virar la mirada a la violencia, ya no al acontecimiento, sino a sus efectos, a su existencia en cuerpos y espacios y en memorias que se cargan. No obstante, este enseñar otra forma de ver significa, al tiempo, constituir, preguntar, abrir dimensiones, inducir cuestiones, que no necesariamente son respondidas por el espectador, pero que sin embargo son móviles de un tipo de imagen que busca, como lo plantearía Rancière (2014), una transformación de lo sensible, y es allí donde está su posibilidad educativa, en la configuración de un espacio que enseña un ver, lo que no quiere decir que el espectador lo asuma, no obstante, este tipo de imágenes nos asedian. Desde esta perspectiva, podemos decir, siguiendo a Didi-Huberman (2008), que estas obras dislocan la visión, la implican, aluden a algo que nos concierne y hacen desplegar el pensamiento.

Debido a estas características, las obras han sido exhibidas en diversos espacios que no se limitan a los convencionales. Los autores, al querer mostrar y constituir una visión de la violencia que colabore en la construcción de nuevos significados e incidir en las formas de pensar los hechos pasados, han tenido como consecuencia que sus exposiciones circulen por museos, claro está, pero mucho más por espacios menos formales. Esto se hace evidente en el hecho de que las obras han sido expuestas en organizaciones dedicadas

a proteger los derechos humanos, a recuperar memorias de víctimas de hechos de violencia, comunidades, iglesias, centros culturales, universidades de carácter nacional e internacional.

Pese a ello, es claro que la circulación por museos de diverso tipo constituye un tipo de legitimidad en grados diversos. Como es evidente, los museos son dispositivos en los que se hacen visibles los discursos, se centralizan los modos de ver. En esta perspectiva, las obras que hemos estudiado han logrado un lugar en dichos espacios y, por tanto, una esfera de enunciación que les permite su validación, pero, al mismo tiempo, habla de la apropiación y resignificación de un régimen escópico. Ahora bien, el tránsito por lugares diferentes a los museos dice de la constitución de exposiciones que se preocupan, mucho más que por mostrar la belleza de las obras, o la idea de obra maestra, de configurar diálogos y un modo de pensar la violencia. De hecho, podemos hablar de exposiciones que, en términos generales, expresan una suerte de dialéctica, es decir, proponen, por un lado, la expresión de una idea, pero por otro, la constitución de un tipo de relación con el espectador en el que la reflexión sobre lo acontecido es lo más relevante. Quizás por ello, su exuberante presencia en universidades.

Sumado a lo anterior, las imágenes, lo audiovisual, se exponen en muchos de estos lugares menos formales como la constitución de un montaje en el que se engranan las imágenes de modo tal que se refiera una experiencia que elude la idea de explicación. Es decir, se trata de que los montajes permitan la producción de una significación abierta que cuestiona y dirige la mirada al reflexionar, recordar, en torno al otro, pero a la vez, de modo tal que la obra edifique la contemplación, el ritual, la estancia, el estar y el presenciar el mundo de los otros, a la vez que la constitución de variadas relaciones que superan la idea de causa- consecuencia. En este sentido, la circulación de las obras tiene la pretensión de mostrar-ver un acontecimiento, pero no desde la lógica de la admiración, sino de la movilización del pensamiento y la constitución de otra sensibilidad y, al tiempo, configurar un tipo de inteligibilidad de un algo tan inenarrable como los efectos de la violencia, así como la violencia misma.

6 Referencias

- “El 9”, f. d. (15 de sep de 2015). *Premio y festival Gabriel García Márquez del periodismo*. Recuperado el 12 de enero de 2017, de premioggm.org: <http://premioggm.org/2015/09/el-festival-del-premioggm-acoge-la-exposicion-el-9-con-la-curaduria-de-stephen-ferry/>
- “El 9”, *fotografías de Albeiro Lopera Hoyos en el Festival del #PremioGGM*. (15 de Septiembre de 2015). Obtenido de Premio Gabo: <https://premioggm.org/2015/09/el-festival-del-premioggm-acoge-la-exposicion-el-9-con-la-curaduria-de-stephen-ferry/>
- Abad Colorado, J., Mier, B. L., & García, R. S. (2006). *Desde la prisión. Realidades de las cárceles en Colombia*. Colombia: Oficina en Colombia del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos.
- Abad, C. J., Giraldo, C., & Pérez, D. (1997). *Relatos e imágenes. El desplazamiento forzado en Colombia*. Bogotá: Cinep.
- Abad, Colorado, J. (Enero-febrero de 2000). Adentro y afuera. La guerra estremece. *Número* , 30-44.
- Abad, Colorado, J. (2001). *Contra el olvido*. Medellín, Colombia: Museo de Antioquía.
- Abad, Colorado, J. (2009). *Desde la prisión*. Bogotá, Colombia: Oficina en Colombia del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos : USAID.
- Abad, F. H. (2007). *El olvido que seremos* . Barcelona: Seix Barral .
- Abad, G., & León, C. (2013). La Fotografía: entre la emoción y la información. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*(121), 63-67.
- Abad, I. (27 de 03 de 2015). *Revista Arcadía* . Recuperado el 16 de febrero de 2017, de Las almas vagabundas. Una exposición en la casa de la memoria en Medellín :

<http://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/desaparicion-forzada-colombia-vista-natalia-botero-reportera-guerra/41524>

Abondano, S. (s.f.). *Sebastian Felipe Abondano Bernal* . Obtenido de Linkedin: <https://www.linkedin.com/in/sebastian-felipe-abondano-bernal-70033025/?challengeId=AQF0-Wioka6c1wAAAXQyKBd1vfWrzbtQMnHVAAn9nwQK8NMswIrZcUBvNOH-MMOIEg5efxU491-mhSzX0aUGc0KNy53rlGUO2A&submissionId=85b95936-5442-2f16-2a59-f26cf1793870&originalSubdomain=co>

Acosta, L. M. (2011). Las Fragilidades de la memoria: duelo y resistencia al olvido en el arte colombiano (Muñoz, Salcedo, Echavarría). En L. Acosta, & M. d. (Comp.), *Resistencias al Olvido. memoria y arte en Colombia* (págs. 23-48). Bogotá: Universidad de los Andes. Facultad de Artes y Humanidades.

Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Barcelona: Anagrama.

Aguilar, Sosa, Y. (2017 de 10 de 2015). El fotografo de la guerrilla . *El Universal, México*.

Aguirre, A. (25 de junio de 1980). Cuadro. *El Mundo*. Obtenido de <http://www.alberto-aguirre.com/descargas/EL-MUNDO-Cuadro-1.pdf>

Alcaldía de Medellín. (2010). *Imágenes que tienen memoria*. Medellín: Alcaldía de Medellín .

Allouch, J. (2011). *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*. Buenos Aires: El cuenco de la plata.

Alonso, L. (1999). Sujeto y discurso: El lugar de la entrevista abierta en las prácticas de la sociología cualitativa. En J. Delgado, & J. Gutiérrez, *Métodos y técnicas de investigación en ciencias sociales* (págs. 225-240). Madris, España: Editorial Síntesis.

Arango, R. G. (2015). Las musas de Pogue. *Cine Documental*. Colombia.

- Arenas, F. L. (2013). Ver para Creer. Fotografía y memoria de la violencia política en el Perú. En J. Blejmar, N. Fortuny, & L. García, *Instantáneas. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (págs. 211-230). Buenos Aires, Argentina: Librería Ediciones.
- Arendt, H. (1997). *¿Qué es la política?* Barcelona : Universidad Autónoma de Barcelona .
- Arfuch, L. (2007). *El espacio biográfico. dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Arfuch, L. (2007). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica .
- Arias, A. (22 de abril de 2019). El deco-leccionista. *El Tiempo*.
- Arredondo, J. (2013). Barrio Triste. Colombia : Serie fotográfica.
- Arredondo, J. (2014). Internally Displaced. Colombia: Serie fotográfica. Obtenido de <http://www.juanarredondo.com/projects/colombia/internally-displaced/>
- Arredondo, J. (2016). Born into Conflict. Colombia: Serie Fotográfica. Obtenido de <http://www.juanarredondo.com/projects/colombia/born-into-conflict>
- Asclepio. (2013). *Mediaciones y lucha de sensibilidades en el arte contemporáneo colombiano*. Recuperado el 21 de abril de 2014, de Premio Nacional de crítica : <http://premionalcritica.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/mediacionesLucha.pdf>
- Asclepio. (2013). *Premio Nacional de crítica*. Obtenido de Mediaciones y lucha de sensibilidades en el arte contemporaneo colombiano.
- Atehortúa, A. (25 de marzo de 2019). *Dolores en un pedestal: un repaso por la obra de érika Diettes*. Obtenido de Hacemos memoria : <http://hacemosmemoria.org/2019/03/25/erika-diettes-artista-memoria/>

- Austin, J. L. (1955). *Cómo hacer cosas con palabras* . Edición Electrónica www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- Austin, J. L. (1982). *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós.
- Baena, L. A. (Diciembre de 1989). El lenguaje y la significación. *Revista lenguaje*(17).
- Baer, A. (2006). *Holocausto, Recuerdo y representación*. Madrid: Losada .
- Baer, A. (2006). *Holocausto. Recuerdo y representación*. Madrid, España: Editorial Losada.
- Bafile, M. (17 de abril de 2017). *Juan Manuel Echvarría: Me interesan las huellas que deja la guerra 8 entrevista*. Recuperado el abril de 2021, de Viceversa: <https://www.viceversa-mag.com/juan-manuel-echavarria-me-interesan-las-huellas-que-deja-la-guerra/>
- Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación Verbal* . México: Siglo XXI.
- Bajtín, M. (1997). *Hacia una filosofía del acto ético*. Barcelona: Siglo XXI.
- Bajtín, M. (2000). *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*. México: Tauras, La huella del otro .
- Bal, M. (1990). *Teoría de la Narrativa. Una introducción a la narratología* . Madrid: Editorial Cátedra .
- Bal, M. (2004). El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales. *Estudios visuales*(2), 2-49.
- Baracaldo, Orjuela, D. (7 de junio de 2014). *El fotógrafo que más ha retratado el infierno de la guerra en Colombia*. Recuperado el 15 de junio de 2016, de Kienyke.com: www.kienykey.com/historias/el-fotografo-que-mas-ha-retratado-el-infierno-de-laguerra-en-colombia/
- Barthes, R. (1977). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo veintiuno editores.
- Barthes, R. (1986). El mensaje fotográfico. En R. Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (págs. 11-28). Buenos Aires : Paidós.

- Barthes, R. (1989). *La cámara Lucida. Notas sobre la fotografía* . Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lucida*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1999). *Mitologías*. México : Siglo XXI editores .
- Baxandall, M. (1978). *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento*. Madrid, España: Gustavo Gili.
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: RIALP.
- Benjamin, W. (1989). Breve historia de la fotografía. En W. Benjamin, *Discursos Interrumpidos*. Madrid: Tauros.
- Benjamin, W. (1989). Pequeña Historia de la fotografía. En W. Benjamin, *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Tauros.
- Bergson, H. (2006). *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación cuerpo y espíritu*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- Berlanga, Gayón, M. (Diciembre de 2015). El espectáculo de la violencia en el México actual: Del feminicidio al Juvenicidio. *Athenea Digital*, 15(4), 105-128.
- Billeter, E. (2003). *Canto a la realidad. Fotografía Latinoamericana 1860-1993*. Barcelona: Lunwerg Editores S.A.
- Blejmar, J. (2013). La Argentina en pedazos: los collage fotográficos de Lucila Quintero. En J. Blejamar, N. Fortuny, & L. García, *Instantáneas. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (págs. 173-194). Buenos Aires, Argentina: Librería.
- Botero, N., & Nieto, P. (2011). *Relatos de una cierta mirada. El acontecimiento, la fotografía y el sentido*. Medellín: Alcaldía de Medellín.

- Bourdieu, P., & Wacquant, J.D., L. (1995). *Respuestas por una antropología reflexiva*. México, México: Grijalbo.
- Bourdieu, P., Chamboredon, J.-C., & Passeron, J. (2002). *El oficio de sociólogo*. (F. H. sazbon, Trad.) Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Bratu, H. M. (2019). *Cine y experiencia*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Brea, J. L. (2005). *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- Brea, J. L. (2005). Los estudios visuales: por una epistemología de la visualidad. En J. L. Brea, *Estudios Visuales* (págs. 5-14). Madrid: Akal.
- Brea, J. L. (2007). Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 145-163.
- Breton, A. (2001). *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Editorial Argonauta .
- Buber, M. (2006). *Yo y Tú: y otros ensayos*. Buenos Aires: Lilmod.
- Buber, M. (2017). *Yo y tú*. Barcelona: Herder Editorial .
- Buenfil Burgos, R. N. (1993). Análisis de discurso y educación . *Documento DIE 26*. Guadalajara: Departamento de Investigaciones educativas. Centro de investigación y estudios avanzados del Instituto politécnico Nacional.
- Buitrago, A. (2015). *El 9, Alberto Lopera. Un fotógrafo de guerra*. Medellín: Tagaluz Editores.
- Buitrago, A. (28 de 02 de 2017). *Jesús Abad Colorado, el testigo*. Obtenido de Bacanika: <https://www.bacanika.com/seccion-historias/jesus-abad-colorado-2.html>

- Buitrago, A. (28 de febrero de 2017). Jesús Abad Colorado, el testigo. *Bacanika.com*. Obtenido de <https://www.bacanika.com/seccion-historias/jesus-abad-colorado-2.html>
- Burgoyne, R. (2003). Memory, history and digital imagery in contemporary film. En P. Grainge, *Memory and popular film* (págs. 220-236). Manchester University Press.
- Bustos, R. B. (2006). *Pedagogia Crítica*. Madrid: Trillas.
- Butler, J. (1997). *Lenguaje, poder e identidad*. Madris, España: Editorial Síntesis.
- Butler, J. (2009). *Marcos de Guerra. Las vidas lloradas* . Barcelona, España: Paidós.
- Bystrom, K. (2009). Memoria, fotografía y legibilidad en las obras de Marcelo Brodsky y León Ferrary. En C. Feld, & J. Stites, Mor, *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente* (págs. 315-337). Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Cabrera , M. (2013). Espectáculos de Estado. Visibilizando al enemigo en la seguridad democrática. En A. Castillejo, Cuellar, & F. Reyes Alabarracín , *Violencia, memoria y sociedad: debates y agendas en la Colombia actual* (págs. 67-87). Bogotá , Colombia : Universidad Santo Tomás.
- Cabrera, M. (2007-2008). Guerra de Imágenes, imágenes de guerra: cuatro eventos mediáticos de la guerra de Iraq. (C. F. Centro de Investigaciones y proyectos especiales, Ed.) *Oasis*(13), 61-88.
- Cadavid, A. (2011). *Espíritus Libres*. Medellín: Universidad de Antioquia .
- Calvente, S. (2017). *La experiencia en la concepción de conocimiento de David Hume. Niveles personales y sociales, sentidos y funciones*. Buenos Aires: Tesis Doctoral. Universidad nacional de la Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Cardenas, A. (29 de Abril de 2014). TIC, Lenguaje y Educación .
- Cardona, A. (2012). *Padre, hijo y espíritu armado*. Ministerio de Cultura y la Embajada Suiza, Bogotá.

- Cardona, A. (2014). *Árbol Adentro*. *Revista Conmemoria*, 30-35. Obtenido de <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/separataConmemora/edicion0/CMH-Revista-Conmemora.pdf>
- Cardona, A., & Pinto, M. (2018). *Sabiduría Popular*. Colombia: Consejería de Derechos Humanos .
- Cardona, A., & Rincón, J. (16 de octubre de 2012). *Padre, hijo y espíritu armado*. Obtenido de CeroSetenta: <https://cerosetenta.uniandes.edu.co/padre-hijo-y-espiritu-armado/>
- Cardona, J. (2013-2014). *Fotografiar la muerte. Ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia*. Ediciones Uniandes .
- Cartier-Bresson, H. (2003). *Fotografiar al natural*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Castañeda, L. L. (s.f.). *The post- Neoliberal Colombian Film Policy*. Recuperado el abril de 2021, de http://www.colombianistas.org/Portals/0/Revista/REC-33-34/6.REC_33-34_LilianaCastaneda.pdf
- Castellanos, P. (1999). *Diccionario Histórico de la fotografía*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Català, J. (2005). *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual* . Bellaterra, España: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Catalá, J. (2008). *La forma de lo real. introducción a los estudios visuales*. Barcelona: UOC.
- Catalá, J. (2009). *Pasión y Conocimiento. El nuevo realismo melodramático*. Barcelona: Cátedra.
- Català, J. (2012). *El murmullo de las imágenes*. Cantabria: Shangrila Textos Aparte.
- Catalá, J. (2014). *El cine de pensamiento: formas de la imaginación tecno-estética*. Madrid: Aldea Global.
- Catelo Da Silva, L. (2009). Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (Re) presentación de persona desaparecidas en Argentina. En C. Feld, & J. Stites, Mor , *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente* (págs. 337-662). Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Cavarero, a. (2014). *Inclinaciones desequilibradas*. En T. B. Saenz, *Cuerpo, Memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*. Barcelona, España: Icaria.

Cefaï, D. (1997). Otro enfoque de la cultura política: repertorios de identidad, marcos de interacción, formatos narrativos de los acontecimientos públicos, regímenes de negociación y arreglos sindicales. *Foro Internacional*, 150-162.

Centro cultural de la memoria Haroldo Conti. (s.f.). *El Conti*. Obtenido de CENTRO CULTURAL DE LA

MEMORIA HAROLDO CONTI:

<http://conti.derhuman.jus.gov.ar/areas/institucional/institucional.php>

Centro Nacional de Memoria Histórica. (2013). *Desaparición forzada tomo II: Huellas y rostros de la desaparición forzada (1970 - 2010)*. Centro Nacional de Memoria Histórica.

colombiana, E. d. (23 de noviembre de 2015). *Razón Pública*. Recuperado el 10 de enero de 2017, de Razón Pública: www.razonpublica.com

Colorado, J. A. (2000). Adentro y Afuera la guerra estremece . *Revista número 27*.

Colorado, J. A. (2015). *Mirar de la vida profunda*. Bogotá: Planeta .

Colorado, J. A. (s.f.). *El testigo, memorias del conflicto armado en el lente y la voz de Jesús Abad Colorado*. Universidad Nacional de Colombia , Bogotá.

Colorado, J. A., & Ponce de Leon, C. (2015). *Mirar de la vida profunda*. Planeta .

Condeixa, R. (2015). Arte como Zonas de Contato na América Latina: em Juan Manuel Echavarría (Colômbia), René Francisco Rodriguez (Cuba) e Joaquín Torres García (Uruguai) /. *Tesis de Maestría*. Niteroi, Rio De Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil: Universidade Federal Fluminense.

- Conejo, Y. (2016). Los límites de la representación y la reflexión en torno al problema de la ficcionalización y la estetización en la literatura posguerra, el caso de los sobrevivientes. *Memoria y sociedad*, 20, 85-69.
- Conto, J. (23 de Noviembre de 2015). *El dolor en imágenes: Fotografías de la vida colombiana*. Obtenido de Razón Pública: <https://razonpublica.com/el-dolor-en-imagenes-fotografias-de-la-vida-colombiana/>
- Correa, J. (2010). Imágenes del terror en Colombia: Reflexiones sobre los documentos fotográficos en escenarios de violencia. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 119-132. Obtenido de http://www.rchav.cl/imagenes16/imprimir/correa_imp.pdf
- Correa, Vargas, J. J. (Diciembre de 2010). Reflexiones sobre los documentos fotográficos en escenarios de violencia. *Revista Chilena de Antropología Visual*(16), 119-132.
- Cosgrove, D., & Fox, W. (2010). *Photography and Flight*. London: Reaktion Books.
- Crary, J. (2008). *las Técnicas del observador. Visión y modernidad*. Murcia, España: CENDEAC.
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia : Cendeac.
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: CENDAC.
- Crary, J. (2008). *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna* . Madrid: Akal.
- Crenzel, E. (2009). Las fotografías del nunca más. Verdad y prueba jurídica de las desapariciones. En C. Feld, & J. Stites, *El pasado que miramos: Memoria e imagen ante la historia reciente* (págs. 281-315). Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Cruz , P. (2011). *Una investigación sobre crítica política de representación y estudios culturales: Representación de la violencia en Colombia* . Barcelona , España: Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.

- Cruz, H. (2016). Erika Diettes y el arte de encontrar belleza en el dolor. *El País*.
- Cubides, H. (2001). Conflicto escolar. Cultura y conflicto político en la escuela. *Nómadas*(15), 10-23.
- De la Cruz, V. (2015). *Sudarios: Impregnación reminiscente*. Obtenido de Erika Diettes:
<https://www.erikadiettes.com/ensayos/2019/8/29/sudarios-impregnacin-reminiscente>
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia Ya no . Feminismo, Semiótica, Cine*. España: Ediciones Cátedra.
- De Nanteuil, M. (2011). *Arte y violencia de masas. Dialogo con Juan Manuel Echavarría (versin integral)*. Recuperado el abril de 2021, de DIAL. Digital access to libraries:
<http://hdl.handle.net/2078.1/128007>
- De Nanteuil, M. (2011). *Arte y violencia de massa. Diálogo con Juan-Manuel Echavarria (versin integral)*. Recuperado el abril de 2021, de Colpaz: <http://hdl.handle.net/2078.1/128007>
- De Nanteuil, M. (2011). *Arte y violencia de massa. Diálogo con Juan-Manuel Echavarria (versin integral)*. Recuperado el abril de 2021, de Colpaz: <http://hdl.handle.net/2078.1/128007>
- Deleuze , G. (1994). *Lógica del sentido*. Barcelona, España: Paidós.
- Deleuze, G. (1969). *Lógica del sentido*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. (1977). *Empirismo y subjetividad*. Barcelona : Gedisa.
- Deleuze, G. (1986). La imagen - tiempo. . En *Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1987). *El Bergsonismo*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Deleuze, G. (1987). *El Bergsonismo*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Deleuze, G. (1989). ¿Qué es un dispositivo? En G. Deleuze, *Michel Foucault, filósofo* (págs. 155-163).
 Barcelona: Gedisa.

Deleuze, G. (1989). *El pliegue*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. (1989). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.

Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Madrid: Arena.

Deleuze, G. (2002a). *Spinoza y el problema de la expresión*. Madrid: Biblioteca Nacional de Madrid.

Deleuze, G. (2007). *Empirismo y subjetividad*. Barcelona : Gedida .

Deleuze, G. (2008). *Lógica del Sentido*. Buenos Aires: Paidós.

Deleuze, G. (2008). *Pintura, el concepto de diagrama*. España: Captus, serie clases .

Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Arena Libros .

Deleuze, G., & Guattari, F. (1985). *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós .

Deleuze, G., & Guattari, F. (1985). *El antiedipo: capitalismo y esquizofrenía*. Buenos Aires: Paidós.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1993). *¿Qué es filosofía?*. Barcelona : Anagrama.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Editorial Anagrama .

Deleuze, G., & Guattari, F. (1994). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenía*. Valencia: Valencia: Pretextos.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. París: Pre- Textos.

Derrida, J. (1996). Envío. Discurso Inaugural del XVIII congreso de la Sociedad francesa de filosofía sobre el tema de la representación. En J. Derrida, *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona, España: Paidós.

- Didi-Huberman, D. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (2008). La emoción no dice yo. Diez fragmentos sobre la libertad estética. En N. Schweizer, *Alfredo Jaar. Las políticas de las imágenes*. Santiago de Chile, Chile: metales pesado.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Lo que vemos, lo que nos mira*. (H. Pons, Trad.) Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Falenas. Ensayos sobre la aparición II*. Cantabria: Shangrila.
- Diéguez, I. (2016). *Cuerpos sin duelo. Iconografía de teatralidades del dolor*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Diéguez, I., Diettes, E., & Tucker, A. (2016). *Memento Mori: Testament to Life*. George F Thompson Publishing.
- Diettes, E. (2005). Silencios. Colombia. Obtenido de <https://www.erikadiettes.com/silencios>
- Diettes, E. (2008). Rio Abajo. Colombia. Obtenido de <https://www.erikadiettes.com/rioabajo>
- Diettes, E. (2009). A Punta de Sangre. Colombia. Obtenido de <https://www.erikadiettes.com/apunta>
- Diettes, E. (2010). *Noticia al aire... Memoria en vivo: etnografía de la comunicación mediática de una muerte violenta y su influencia en la experiencia de duelo*. Bogotá: Universidad de los andes.
- Diettes, E. (2011-2015). Relicarios. Colombia. Obtenido de <https://www.erikadiettes.com/relicarios-ind>
- Diettes, E. (s.f.). *Erika Diettes*. Recuperado el 2022, de <https://www.erikadiettes.com/>

- Duarte, Á. M. (2013). Sobre violencia, memoria y tradición en Colombia: las fotografías del periodista Jesús Abad Colorado. *Coloquio Internacional de Imagen, violencia e Historia* . Santiago de Chile .
- Durkheim, E. (2000). *Educación y sociología* . Barcelona: Ediciones Península .
- Dussel, I. (2009). Escuela y Cultura de la imagen: los nuevos desafíos. *Nómadas*, 180-193.
- Echavarría, J. (1991). *Moros en la costa*. Bogotá : Ancora Editores .
- Echavarría, J. (2018). *Juan Manuel Echavarría Works*. México: RM México.
- Echavarría, J. M. (1981). *La Gran Catarata*. Bogotá : Editorial Arco.
- Echavarría, J. M. (enero de 2000). Juan Manuel Echavarría by Calvin Reid. (C. Reid, Entrevistador)
- Echavarría, J. M. (2003-2004). Bocas de Ceniza. *Cine, Documental* . Colombia.
- Echavarría, J. M. (septiembre de 2013). Juan Manuel Echavarría. *Saber Desconocer. 43 Salón (Inter) Nacional de artistas, Colombia* , 108-109. (O. Roldán-Alzate, Entrevistador) Ministerio de Cultura.
- Echavarría, J. M. (2018). *Juan Manuel Echavarría Works*. Ciudad de México: RM México.
- Echavarría, J. M. (2018). Una conversación Thomas Girts & Juan Manuel Echavarría . En J. M. Echavarría, *Juan Manuel Echavarría Works* (págs. 4-11). Ciudad de México: Editorial RM.
- Echavarría, J. M. (s.f.). Una nueva Perspectiva. *Revista Desde la Región* , en línea . (D. I. Región, Entrevistador)
- Echavarría, J. (s.f.). Una nueva perspectiva. *Revista Desde la región en línea*.

- Echavarría, J., & Giraldo, S. (22 de 08 de 2018). "He aprendido a escuchar" Entrevista con el artista Juan Manuel Echavarría. 58. Recuperado el 12 de 07 de 2021, de Desde la region: <https://www.region.org.co/index.php/revista58/crear-dialogar/item/313-he-aprendido-a-escuchar>
- El Nueve, a. A. (02 de febrero de 2015). *numerof*. Recuperado el 10 de enero de 2017, de numerof: <http://numerof.org/el-nueve-alias-albeiro-lopera/>
- Erika Diettes, retratista de muerte y esperanza. (31 de enero de 2011). *El Tiempo*. Obtenido de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-4368855>
- Farina, C. (2005). *Arte, cuerpo y subjetividad. Estética de la formación y pedagogía delas afecciones*. Barcelona: Universitat de Barcelona .
- Farina, C. (2007). El cuerpo como experiencia,. Políticas de formación y mutación de lo sensible . *Aisthesis*(42), 11-19.
- Farina, C. M. (jan/abril de 2017). Arte y vida en Deleuze: formación estética y política de lo sensible. *Educação*, 42(1), 113-122.
- Federico Ríos, el manizaleño que traspasa fronteras. (2016 de Octubre de 2016). *La Patria*. Obtenido de <https://archivo.lapatria.com/entretenimiento/federico-rios-el-manizaleno-que-traspasa-fronteras-326839>
- Feld, C. (octubre de 2010). Imagen, memoria y desaparición. Una reflexión sobre los dibversos soportes audiovisuales de la memoria. *Revista de la Maestría en Historia y Memoria de la FaHCE*, 1(1), 10-26.
- Feld, C. (2013). La imagen que muestra el secreto. Alice Domon y Leóni Duquet fotografiadas en la ESMAD. En J. Blejmar, N. Fortuny, & L. I. García, *Instántaneas. Fotografía y Dictadura en Argentina y América Latina* (págs. 45-68). Buenos Aires, Argentina: Librería Ediciones.

- Ferry, E., & Ferry, S. (2017). *La Batea*. Bogotá: Ícono Editorial .
- Ferry, S. (1999). *I Am Rich Potosi. The Mountain That Eats Men*. The Monacelli Press .
- Ferry, S. (2001). The Sinister Hand. Obtenido de <http://stephenferry.com/thesinisterhand/>
- Ferry, S. (2012). *Violentología*. Bogotá: Ícono editorial.
- Ferry, S. (2014). Macondo. Obtenido de <https://stephenferry.com/macondo/>
- Ferry, S. (s.f.). The black line. Obtenido de <https://stephenferry.com/theblackline/>
- Flores, G. (19 de abril de 2016). *Steph Ferry: "Los fotoperiodistas tiene que ser respetuosos con el dolor y el duelo de la gente"* . Recuperado el 24 de enero de 2017, de El COMERCIO.COM: www.elcomercio.com/tendencias/stephenferry-fotoperiodismo-imagenes-catastrofe-solidaridad.html
- Fortuny, N. (2013). Palabras Fotográficas: Imagen, escritura y memoria. En J. Blejmar, N. Fortuny, & L. I. García, *Instantáneas. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (págs. 133-156). Buenos Aires, Argentina: Librería Ediciones.
- Foster, H. (1999). *Vision and Visuality*. New York: The New Press.
- Fotografía*. (s.f.). Obtenido de Alberto Aguirre: <http://www.alberto-aguirre.com/fotografia.html#.ZCXWcHbMLIV>
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México : Siglo XXI .
- Foucault, M. (1981). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona : Anagrama .
- Foucault, M. (1994). *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (1994). *Hermenéutica del sujeto* . La piqueta.

- Foucault, M. (1996). *La vida de los hombres infames*. Buenos Aires: Altamira.
- Foucault, M. (2006). *Sobre la ilustración*. Madrid: Tecnos. Colección Clásicos del pensamiento.
- Franklin, B. (1993). *M.I.A or Mythmaking In America*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Freire, P. (2001). *Pedagogía de la indignación. Castas pedagógicas en un mundo revuelto*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Freire, P. (2001). *Pedagogía de los sueños posibles. Por qué docentes y alumnos necesitan reinventarse en cada momento de la historia*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Freire, P. (2002). *El maestro sin recetas: El desafío de enseñar en un mundo cambiante*. Buenos Aires : Siglo XXI.
- Freire, P. (2005). *Pedagogía del Oprimido*. México: Siglo XXI.
- Freire, P., & Faundez, A. (1985). *Por una pedagogía de la pregunta. Crítica a una educación basada en respuestas a preguntas inexistentes*. Buenos Aires : Siglo XXI.
- Friedlander, S. (1991). *When Memory Comes* . Nueva York: Nonday Press.
- Friedlander, S. (2007). *En torno a los límites de l representación. El Nazismo y la solución final* . Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes .
- Friedlander, S. (2007). *En torno a los límtes de la representación. El nazismo y la solución final*. Bernal, Argentina: universidad Nacional de Quilmes.
- Fundación PROA . (2015). *DAROS Latinoamérica*. Obtenido de Fundación PROA : <https://proa.org/esp/exhibicion-proa-daros-latinamerica-presentacion.php>
- Galindo Cardona, Y. (2007). El martirio agiganta a los hombres: Tres perspectivas artísticas de la violencia en el Valle del Cauca. *Revista Historia y espacio* (29), 131-152.

- Gallón, S. (8 de febrero de 2010). Fotografías de la ausencia . *El Espectador*.
- García Canclini, N. (abril de 2021 de 2005). *Cultura y comercio: desafíos de la globalización para el espacio audiovisual latinoamericano*. Obtenido de El espacio audiovisual latinoamericano,: <http://www.rnw.nl/espanol/article/globalizai%C3%B3n-y-el-espacio-audiovisual-latinoamericano>
- García, J. L. (14 de Abril de 2011). Desaparecer bajo las formas. *Mundo*(38-39), 13-14.
- García, L. I., & Longoni, A. (2013). Imágenes Invisibles: acerca de las fotos de desaparecidos. En J. Blejmar, N. Fortuny, & L. García, *Instantáneas. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (págs. 25-44). Buenos Aires, Argentina: Librería Ediciones.
- García, M. C. (2011). Memoria y performatividad. *Controversia*, 197.
- García, M. C. (2011). Memoria y Performatividad. *Controversia* (197).
- García, Y. (3 de julio de 2014). *La fotografía, un documento de la desaparición forzada*. Recuperado el 1 de febrero de 2017, de El mundo.com: http://www.elmundo.com/portal/cultura/cultural/la_fotografia_un_documento_de_la_desaparicion_forzada.php#.WOZckBgqj_Q
- García-Durán, M. (2004). Colombia, retos y dilemas en la búsqueda de la paz . *Controversia* , 4-9.
- García-García, J. J., & Parada-Moreno, N. J.-M. (2017). El drama creativo. Una herramienta para la formación cognitiva, afectiva, social y académica de estudiantes y docentes. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 2(15), 839-859.
- Garzón, C. (10 de octubre de 2013). *Fotógrafo, no fotógrafo* . Recuperado el 15 de marzo de 2017, de Fotografia documental, grandes fotógrafos: <https://fotografonofotografo.com/2013/10/10/etica-estetica-y-memoria-en-la-fotografia/>
- Geertz, C. (1973). *La interpretación de las culturas* . New York : Gedisa .

- Ghiso, A. (2016). Profesionalización de pedagogos sociales en Latinoamérica. Otra lectura a los tránsitos entre la educación popular y la pedagogía social. *El Ágora*, 63-75.
- Ghiso, A. (2018). Conversaciones entre el legado de los que me preceden y mi quehacer educativo. En *Educación Popular y pedagogías críticas en América Latina y el Caribe: corrientes emancipatorias para la educación pública del Siglo XXI* (págs. 191-220). CLACSO.
- Giordano, M. (2009). Estética y ética de la imagen del otro. Miradas compartidas sobre fotografías de indígenas del Chaco. *AISTHESIS*(46), 65-82.
- Giroux, H. (1997). *Los profesores como intelectuales. Hacia una pedagogía crítica del aprendizaje*. Barcelona: Paidós.
- Girtz, T. (17 de febrero de 2017). Derrumbando Muros. Política y estética en el arte de Juan Manuel Echavarría. *documento de página Web*.
- Gómez, M. B., & Guadix, M. A. (2007). Recuperar el afán de conocimientos de Leonardo Da Vinci en la era de las nuevas tecnologías : arte, ciencia y vida cotidiana. *Revista Eureka sobre Enseñanza y Divulgación de las Ciencias*, 4(3), 526-538. Recuperado el 31 de 7 de 2022, de <https://revistas.uca.es/index.php/eureka/article/view/3791/3365>
- González, L., Sánchez, L., & Conrado, U. (2008). Memorias, destierro y reparación. 1-29. Colombia: Museo de Antioquia.
- Gonzales, A. (31 de Enero de 2019). Federico Ríos, el fotógrafo que humanizó a las Farc. *El Tiempo*.
- Grajales, J. (2011). El proceso de desmovilización de los paramilitares en Colombia: entre lo político y lo judicial. *Desafíos*, II(23), 149-194.
- Guattari, F. (1996). *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial.
- Guattari, F., & Rolnik, S. (2005). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Rio de Janeiro: Vozes Ltda.

- Guattari, F., & Rolnik, S. (2013). *Miucropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Guédez, V. (14 de abril de 2011). Olga Lucía Jordán y la dimensión humana de la fotografía. *Mundo*(38-39), 14-15.
- Guédez, V. (2011). Olga Lucía Jordán y la dimensión humana de la fotografía. *Mundo*, 14-15.
- Guerra, C. (. (2004). La sombra del caminate. *Película*. Colombia.
- Hal9000. (2014). *La representación del cuerpo ausente en una fotografía de Jesús Abad Colorado*. Recuperado el 5 de diciembre de 2016, de Premio Nacional de crítica : <https://premionalcritica.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/Hall-9000.pdf>
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria Colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitaria de Zaragoza.
- Heiddegger, M. (1996). *Caminos de bosque* . Madrid: Alianza.
- Herlinghaus, H. (2002). La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria. En H. Herlinghaus, *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina* (págs. 21-60). Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio .
- Hernández-Navarro, M. (2007). *El archivo escotómico de la Modernidad (Pequeños pasos para cartografía de la visión)*. Madrid: Ayuntamiento de Alcobendas.
- Hernández, B. S. (28 de noviembre de 2016). ¿Transición al comunismo? . *El Tiempo*.
- Herrera Cortés, M. C., Olaya Gualteros, V., & Urrego, S. A. (2019). Configuración de subjetividades y violencia política en América Latina. Aportes a la emergencia y consolidación de un campo de estudios. *Estudios Políticos*, 249-268.
- Herrera, M. C. (2001). Conflicto educativo y cultura política en Colombia. *Nómadas*(15), 40-49.

- Herrera, M. C. (2005). Tejiendo la memoria en la construcción de identidades juveniles. *Nómaditas*(23), 68-75.
- Herrera, M. C. (2014). Entre Mnemosine y Clío: las pulsaciones de la experiencia humana. En G. Vargas Guillen, & A. Ruíz (Ed.), *Catedra Doctoral. Campo intelectual de la educación y pedagogía* (págs. 147-170). Bogotá: UPN.
- Herrera, M., & Olaya, V. (2019). Historia del tiempo presente: Una mirada desde las prácticas de investigación y formación. *Folios*(50), 157-171.
- Herrera, M., Cristancho, J., Ortega, P., & Olaya, V. (2013). *Memoria y formación. Configuraciones de la subjetividad en ecologías violentas*. Universidad Pedagógica Nacional. Obtenido de <http://hdl.handle.net/20.500.12209/3431>
- Horkheimer, M. (1969). *Crítica de la razón instrumental*. Buenos Aires: SUR.
- Horkheimer, M. (1998). *Teoría Crítica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Horne, K. (Dirección). (2018). *El testigo: Caín y Abel* [Película].
- Husserl, E. (1973). *La filosofía como ciencia estricta*. Buenos Aires: Nova .
- Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempo de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica .
- Huyssen, A. (2009). Medios y memoria. En C. S. Feld, *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente* (págs. 13-24). Buenos Aires: Paidós.
- Jay, M. (1999). Scopic regimes of Modernity. En H. Foster, *Vision and Visuality* (págs. 3-28). New York, United States : The New press .

- Jay, M. (2003). Regímenes escópicos de la modernidad. En M. Jay, *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural* (págs. 221-251). Buenos Aires: Paidós.
- Jay, M. (2007). *Ojos Abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal.
- Jay, M. (2009). *Cantos de experiencia: variaciones modernas sobre un tema universal* . Buenos Aires: Paidós.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores .
- Jiménez, L. A. (2018). *Forma e ideología en el cine colombiano* (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Kant, I. (2009). *Crítica de la razón pura*. Buenos Aires: Colihue.
- Klein, M. (1993). Historical Memory, Film, and the Vietnam Era. En L. Dittmar, & M. G. (Eds.), *From Hanoi to Hollywood*. Londres: Rutgers University Press.
- Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*. México: Gustavo Gili.
- Kuhn, T. (2013). *La estructura de las revoluciones científicas*. . México: Fondo de Cultura Económica.
- La Rotta, S. (14 de octubre de 2012). Retratos de Familia . *El ESPECTADOR*.
- Laclau, E. (2002). Emancipación y diferencia. En R. N. Buenfil, *Configuraciones discursivas en el campo educativo* (págs. 125-187). México: Plaza y Valdés.
- Lara, M. P. (2009). *Narrar el mal. Una teoría posmetafísica del juicio reflexionante* . Barcelona: Gedisa.
- Larrosa, J. (2006). Sobre la Experiencia. *Revista Educación y Pedagogía*(18), 43-51.
- Larrosa, J. (Dirección). (2017, <https://www.youtube.com/watch?v=5FtY1psRoS4>). *Abecedario* [Película].

Las 2 orillas. (30 de mayo de 2019). *Jesús Abad Colorado nos guía por su exposición 'El testigo'*.

Obtenido de Facebook: <https://www.facebook.com/Las2orillas/videos/458213971409106/>

Latour, B. (2005). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor red*. Argentina, Buenos Aires: Manantial.

Lazzarato, M. (2006). *Políticas del Acontecimiento*. Buenos Aires, Argentina : Tinta Limón .

Le Goff, J. (2005). *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*. Paidós.

Leo Matiz, el muralista de la gente . (s.f.). Obtenido de Museo Palacio de Bellas Artes: <http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/micrositios/leomatiz/>

Lizarazo, N. (03 de 12 de 2013). *Natalia y Alonso: dos miradas fotográficas en busca de transformaciones*. Recuperado el 26 de 11 de 2017, de Pressenza International press agency: <https://www.pressenza.com/es/2013/12/natalia-y-alonso-dos-miradas-fotograficas-en-busca-de-transformaciones/>

Maestre, A. (1989). ¿El fracaso de la teoría crítica? *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 225-236.

Malagón Kurka, M. (2010). *Arte como presencia indéxica. La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beátriz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los 90*. (U. d. Andes, Ed.) Colombia.

Mandoki, K. (2006). *Estética cotidiana y juegos de la cultura*. México: Siglo XXI.

Martín-Barbero, J. (2004). Razón Técnica, Razón política: espacios y tiempo no pensados. *Ciencias de la Comunicación*.

Martínez, N. (27 de Marzo de 2017). *Fotógrafos colombianos para conocer*. Obtenido de Bacanika: <https://www.bacanika.com/seccion-cultura/fotografos-colombianos.html>

- Martínez, S. (Julio de 2012). La visualidad en Cuestión y el derecho a mirar. *Revista Chilena de Antropología visual*, 20-36.
- Martínez, S., & Panchoaga, J. (2016). Habitares cotidianos. Fotografía, etnografía y pensamiento. Conversación con Jorge Panchoaga. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, 208-2014.
- Masschelein, J., & Simons, M. (2014). *Defender la escuela. Una cuestión Pública*. Buenos Aires: Miño & Davila .
- Maturana, H. (1995). *La realidad: ¿objetiva o construida?. Fundamentos Biológicos de la realidad*. Barcelona, Anthropos: Universidad iberoamericana-ITESA.
- McLaren, P. (1994). *Pedagogía Crítica, resistencia cultural y la producción del deseo*. Buenos Aires: Aique.
- McLaren, P. (2003). *La vida en las escuelas. Una introducción a la pedagogía crítica en los fundamentos de la educación*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Medina, J. (2013). Memoria y Fisura. La resistencia a las imágenes en Chile. En J. Blejmar, N. Fortuny, & L. García, *Instantáneas. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (págs. 249-264). Buenos Aires, Argentina: Librería Ediciones.
- Mejía, J. (Dirección). (2005). *Apocalipsur* [Película]. Colombia.
- Mejía, M. (2006). *Educación (es) en la (s) globalización (es).: Entre el pensamiento único y la nueva crítica. I* . Bogotá: Ediciones desde Abajo.
- Mejía, M. R. (2011). *Educaciones y Pedagogías críticas desde el sur (Cartografías de la Educación Popular)*. Viceministerio de Educación Alternativa y Especial.
- Mejía, V. (2006). *El ojo fotográfico de Jorge Silva y sus contemporáneos*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

- Merewether, C. (Junio- Agosto de 1993). Comunidad y continuidad: doris Salcedo, nombrando la violencia. *Arte en Colombia Internacional* (55), 104-109.
- Merlau-Ponty, M. (1986). *El ojo y el espíritu*. Buenos Aires: Paidós.
- Mirzoeff, N. (2015). *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual*. España: Paidós.
- Mitchell, W. (Noviembre de 2003). Mostrando el Ver . *Estudios Visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*.(1), 17-40.
- Mitchell, W. (2009). *Teoría de la Imagen. Ensayo sobre la representación verbal y visual* . Barcelona : The University Press of Chicago .
- Mitchell, W. (2009). *Teoría de la Imagen. Ensayo sobre la representación verbal y visual*. Madrid , España: The University Press of Chicago.
- Molsalve, Pino, M. M. (2003). *La mirada del fotógrafo*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Moncada, R. (06 de febrero de 2011). El horror enterrado. *La voz de oriente*. Obtenido de <http://lavozdeloriente.blogspot.com/2016/06/el-horror-enterrado.html>
- Moncada, R. (2015). La artista caleña érika Diettes habló de su proyecto Relicarios. *El País*. Obtenido de <https://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/la-artista-calena-erika-diettes-hablo-de-su-proyecto-relicarios.html>
- Moncada, R. (22 de 06 de 2016). *El horror enterrado*. (J. Hurtado, Editor) Recuperado el 28 de 07 de 2021, de La voz del oriente: <http://lavozdeloriente.blogspot.com/2016/06/el-horror-enterrado.html>
- Morales, L., & Ruiz, M. (2014). *Hechos para contar: Conversaciones con 10 periodistas sobre su oficio*. Ediciones Uniandes.

- Moreno de Ángel, P. (2003). *El Daguerrotipo en Colombia*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Morin, E. (1999). *Los Siete saberes necesarios para la educación del futuro*. Organización de las Naciones Unidas.
- Moscoso, J. (2011). *Historia Cultural del dolor*. Madrid, España: taurus.
- Moscoso, J. (2011). *Historia Cultural del dolor* . México: Santilla Ediciones .
- Muñoz, G. (2001). Participación y conflicto en la educación básica. *Nómad*(15), 132-141.
- Mussa, N. (01 de 05 de 2012). *Ebtrevista a Carlos Villalón*. Obtenido de <https://nunezmussa.com/2012/05/01/entrevista-a-carlos-villalon/>
- Nancy, J. L. (2005). *La representación prohibida. Segundo de la Shoah, un soplo* . Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Nanteuil, M. (2014). Política de lo visible: arte y violencia de masas en Colombia. Entrevista con Juan Manuel Echavarría. En L. Munera, Ruíz, & M. Nanteuil, *La vulnerabilidad del mundo. democracias y violencias en la globaización* (págs. 201-227). Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Narváez, J. (1986). *El testimonio, 1972-1982. Transformaciones en el sistema literario* . Minnesota : René Jara.
- Navarro, Castillo, R. (2015). Fotografía y contramemoria. Ojo una revista que ve. En A. Gónzales, Reyes, & A. Del castillo, *Estudios Históricos sobre Cultura Visual* (págs. 245-266). México, México: Instituto de investigaciones Dr José Luis Mora, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.
- Nieto, G. P. (2014). *Relatos autobiográficos del conflicto armado, Tesis Doctoral*. Medellín: Universidad Nacional de la Plata.

- Nieto, J. (Enero-junio de 2013). Reseña: Relatos de una cierta mirada.El acontecimiento, la fotografía y el sentido.Patricia Nieto y Natalia Botero. Alcaldía de Medellín. Medellín, 2011. *Estudios de literatura Colombiana* (32), 179-182.
- Noguera, C. E. (2012). *El gobierno pedagógico. Del arte de educar a las tradiciones pedagógica*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Grupo Hisotira de la Práctica Pedagógica.
- Noguerea, R. C. (2020). Ni crítica, ni poscritica: por una pedagogña sin atributos. *Teoría de la educación. Revista Universitaria*, 2(32), 35-50.
- Ochoa, J. (2019). Editorial. *Revista Facultad Nacional de Salud Pública* 37, 2-4. Obtenido de <https://doi.org/10.17533/udea.rfnsp.v37n3a01>
- Ojo Rojo Fábrica Audiovisual. (2016). *Taller de fotografía básica por Felipe Abondano*. Obtenido de <https://www.facebook.com/ojorojofabricavisual/photos/amigs-ojosrojos-aqu%C3%AD-la-informaci%C3%B3n-completa-sobre-nuestro-proximo-taller-los-es/266907457003392>
- Olaya, D. V. (2020). Las imágenes de las víctimas del conflicto armado en la revista Semana: políticas, significados culturales y visibilización. *Palabra Clave*, 23(1).
- Olaya, G. ., & Iasnía, M. (2012). Estetización de la memoria: formación y espacios de lo político. *Revista Colombiana de Educación* (62).
- Olaya, V., & Herrera, M. (diciembre de 2014). Fotografía y Violencia: La memoria actuante de las imágenes. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 9(2), 89-106.
- Olaya, V., & Simbaqueva, M. (2012). Estetización de la memoria: formación y espacios de lo político. *Revista Colombiana de Educación*, 117-138.
- Ordóñez , L. (233-242 de abril de 2013). El cuerpo de la violencia en la historia del arte colombiano . *Nómadas* .

- Ortega, P. (2018). La educación Popular y su re-significación en la Pedagogía Crítica. En *Educación Popular y pedagogías en América Latina y el Caribe: corrientes emancipatorias para la educación pública del Siglo XXI* (págs. 117-140).
- Ospina, J. M. (nov de 2002). La paz que no llegó: enseñanzas de una negociación fallida. *Opera*(2), 59-86.
- Padilla, C. (s.f.). *A punta de sangre*. Obtenido de Erika Diettes: <https://www.erikadiettes.com/s/ApuntaCPadilla.pdf>
- Panchoaga, J. (2013). La casa grande. Colombia: Serie Fotográfica.
- Panchoaga, J. (2015). Casi Café. Colombia: Serie Fotográfica.
- Panchoaga, J. (2017). Dulce y Salda. Colombia: Serie Fotográfica .
- Pardo, J. L. (1996). *La intimidad*. México: Pre-textos.
- Pareja , D. J. (23 de Febrero de 2013). *Palabra y Obra. El conflicto colombiano en los ojos de Stephen Ferry* . Recuperado el 16 de Febrero de 2017, de El Mundo.com : http://www.elmundo.com/portal/cultura/palabra_y_obra/el_conflicto_colombiano_en_los_ojos_de_stephen_ferry.php#.WOwR-xhDluU
- Pérez, D. C. (1997). *Relatos e imágenes. El desplazamiento en Colombia*. Bogotá: CINEP.
- Pérez, G. A. (1995). La escuela, encrucijada de culturas. . *Investigación en la escuela* , 7-24.
- Peris, J. (2008). *Historia del testimonio chileno. De las estrategias de denuncia a las políticas de la memoria*. Valencia : Quaderns de Filologia, Anejo LXIV.
- Pini, I. (2001). *Fragmentos de memoria. Los artistas latinoamericanos piensan el pasado*. Bogotá, Colombia: Universidad nacional de Colombia.

- Pollak, M. (2006). *Memoria, Olvido, Silencio. La producción social de identidad frente a situaciones límite*. La Plata: Ediciones Al margen.
- Quintar, E. (2018). Crítica teórica, crítica histórica. Tensiones epistémicas e histórico políticas. En A. Guelman, M. Salazar, & F. Cabalu, *Educación popular y pedagogías críticas en América Latina y el Caribe: corrientes emancipatorias para la educación pública del Siglo XXI* (págs. 15-26). Buenos Aires: CLACSO.
- Ramón Lopéz, L. E. (1993-1994). Escuela y espacio: Testimonios y textos. *Historia de la Educación, XII-XIII*, 75-96.
- Ramos, J., & Rios, S. (2014). Imagen y violencia. *Pensamiento, palabra y obra*, 41-51.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Reuter, L. (2005). Una conversación: Juan Manuel Echavarría y Laura Reuter. En J. M. Echavarría, *Bocas de Ceniza*. Milano: Edizione Charta.
- Reyes, A. (1999). Rupturas a miradas sensacionalistas: Reflexiones fotográficas de Juan Manuel Echavarría sobre la violencia en Colombia. *Arte contemporáneo*, 1-8.
- Reyes, A. M. (1999). Rupturas a miradas sensacionalistas: Reflexiones fotográficas de Juan Manuel Echavarría sobre la Violencia en Colombia. En V. & Klener, *Arte contemporáneo* (págs. 1-8). Bogotá, Bogotá : International center of the arts.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento critico* . Buenos Aires: Siglo XXI Editores .
- Ricoeur, P. (1980). *La metáfora viva* . Madrid : Ediciones Cristiandad.
- Ricoeur, P. (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

- Ricoeur, P. (2000). *La Memoria, La Historia, El Olvido*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Ricoeur, P. (2003). *Tiempo y narración. El tiempo narrado*. Buenos Aires: Siglo XXI, Editores.
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica .
- Ríos, F. (2012). District 13: Medellín. Serie fotográfica.
- Ríos, F. (2016). FARC. In the mountains of Colombia. Serie fotográfica. Obtenido de <https://www.federicorios.net/untitled-gallery#27>
- Ríos, F. (2017a). *Transputamierda*. Obtenido de Festival Gabo: <https://www.federicorios.net/untitled-gallery#27>
- Ríos, F. (2017b). *FARC: The last days in the jungle*. Obtenido de Serie fotográfica: <https://www.federicorios.net/farc#13>
- Rivas, N. P., & Rey, G. P. (2008). El proyecto político del paramilitarismo en Colombia. Desde la lucha contra la insurgencia hasta el desafío al Estado. *Revista Política y estrategia*(109), 51-70.
- Rnacière, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo .
- Roca, J. (20 de marzo de 2001). Jesús Abad Colorado. *Columna de Arena*, 34. Obtenido de <http://www.universesinuniverse.de/columna/col34/col34.htm>
- Roca, J. (2008). Flora Necrológica: Imágenes para una geografía política de las plantas. En M. Nieto, *Historia Natural y política: Conocimiento y representaciones de la naturaleza*. Bogotá, Colombia : Biblioteca Luis Angel Arango.

- Rodríguez , M. E. (2012-10 de 2012). *La fotografía y la representación de la memoria de las víctimas de Colombia*. Recuperado el 15 de enero de 2014, de Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen: <http://revista-sanssoleil.com/wp-content/uploads/2012/02/art-Maria-Elena-2.pdf>
- Rodriguez, M. E. (2012). *Colombia, La fotografía y la representación de la memoria de las víctimas de*. Obtenido de Revista Sans Soleil, Estudios de la imagen: <http://revista-sanssoleil.com/wp-content/uploads/2012/02/art-Maria-Elena-2.pdf>
- Rodríguez, Sánchez, M. (2012). La fotografía y la representación de la memoria de las victimas de desaparición en Colombia. *Revista Sans Soleil. Estudios de la imagen*(4), 216-223.
- Rojas, B. M. (2011). Entre "memoria histórica y arte". En M. d. Acosta, *Las Fragilidades de la memoria: duelo y resistencia al olvido en el arte colombiano* (Muñoz, Salcedo, Echavarría) (págs. 211-236). Bogotá : Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades.
- Rojas, Espitia, A. (2013). El arte como memoria visual. Expresiones simbólicas y metafóricas en la obra fotográfica de Juan manuel Echavarría . *Revista Universidad de Antioquía*, 103-105.
- Rolnik, S., & Guattari, F. (2005). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Petropolis, Río de Janeiro: Vozes Ltda.
- Romero, M. (mayo de 2004). Negociación con los paramilitares: ¿un camino minado o un camino hacia la paz? *Revista Controversia*, 60-63.
- Rosenstone, R. (2000). Oliver Stone as Historian. En R. (. Toplin, *Film, History and Controversy* (págs. 26-39). Lawrence: University Press of Kansas.
- Rubiano, E. (31 de 07 de 2018). "La guerra que no hemos visto" y la activación del habla. *Estudios De Filosofía*, 58, 65-98. doi: <https://doi.org/10.17533/udea.ef.n58a04>

- Ruiz, G. D. (2014). En tiempo de Lobos. En M. (. Hoyos, *Alberto Aguirre. El arte de disentir*. Medellín: Sílabo Editores, Fondo Editorial Universidad Eafit.
- Runge, P. A. (2002). Formación Post-Humana en los tiempos de los nuevos media y de las nuevas tecnologías. Algunas reflexiones Antropológico Pedagógicas. *Revista Educación y Pedagogía*, XIV(33), 107-120.
- Runge, P. A., & Garcés, G. J. (2011). Educabilidad, formación y antropología pedagógica: repensar la educabilidad a la luz de la tradición pedagógica alemana. *Revista Científica Guillermo de Ockham*, 13-25.
- Runge, P. A., & Gracés, G. J. (2011). Alcances y limitaciones de la formación de maestros desde la perspectiva de las competencias en la Resolución 5443 del 30 de junio de 2010: ¿aún es la pedagogía el saber fundante de la formación de maestros. *Educación y Pedagogía*(22), 187-199.
- Runge, P. A., Piñeres, S., & Juan, D. (2015). Theodor W. Adorno: Reflexiones sobre formación (Bildung) y semiformación (Halbbildung) en el contexto de una crítica ilustrada a la Ilustración. *Itinerario educativo*, 249-280.
- Runge, Peña , Á. (Mayo-agosto de 2005). La orientación fenomenológica del pensamiento de Otto Friedrich Bollnow y de Martinus Jan Langeveld, dos de los fundadores de la antropología pedagógica alemana. *Educación y pedagogía*, XVII(42), 47-66.
- Runge, Peña, Á., & Garcés, Gómez , J. (Julio-Diciembre de 2011). Educabilidad, formación y antropología pedagógica . *Revista Científica Guillermo de Ockham*, 9(2), 13-25.
- Sánchez, L. (2019). *Fotografías para ilustrar las palabras del conflicto*. Obtenido de El digital: <https://eldigital.co/fotografias-para-ilustrar-las-palabras-del-conflicto/>
- Sánchez, Mejía, V. (2006). *El ojo fotográfico de Jorge Silva y sus contemporáneos*. Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.

Santa Fe Art Institute. (s.f.). *Santa Fe Art Institute*. Obtenido de <https://sfai.org/>

Santos, B. d. (2018). Introducción a las epistemologías del Sur. En M. P. Meneses, & K. Bidaseca, *Epistemologías del Sur* (págs. 25-62). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.

Schneider, T. (23 de diciembre de 2010). *Erich Maria Remarque Peace Center*. Obtenido de Peace Museums of the World: https://www.hiroshimapeacemedia.jp/mediacenter_d/w_museum/20101217105002297_en.html

Serrato, M. (09 de 03 de 2016). Juan Manuel Echavarria: Arte y memoria. *Diners: Revista colombiana de cultura y estilo de vida*. Obtenido de https://revistadiners.com.co/arte-y-libros/33476_juan-manuel-echavarria-arte-memoria/

Shuster, S. (2011). Arte y Violencia. la obra de Debora Arango como lugar de la memoria. *Revista de Estudios colombianos*(37/38), 35-40.

Sierra, R. Á. (2015). La memoria ambulante de las víctimas . En C. J. Abada, *Mirar de la Vida profunda* (págs. 13-24). Bogotá: Paralelo 10.

Silva, G. (11 de Agosto de 2014). La piñata de la paz . *El Tiempo*, pág. 14.

Silva, T. T. (2000). Mosntros, ciborgues eclones. En T. T. Silva, *Pedagogia dos monstros* (págs. 11-22). Belo Horizonte: Auténtica.

Silverman, K. (2009). *El umbral del mundo visible*. Madrid: Akal.

Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires : Alfaguara.

Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía* . México: Alfaguara.

Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.

- Strejilevich, N. (2019). *El lugar del testigo. Escritura y Memoria (uruguay, Chile y Argentina)*. Santiago de Chile: LOM Ediciones .
- Suárez, J. (2010). *Sitios de Cotienda; producción cultural colombiana y el discurso de la violencia*. Bogotá, Colombia: Iberoamericana.
- Tiscornia , A. (2014). *La guerra que no hemos visto*. Recuperado el 16 de diciembre de 2014, de La guerra que no hemos visto: http://www.laguerraquenhemosvisto.com/espanol/ensayo_tiscornia.html
- Tiscornia , A. (s.f.). *Juan Manuel Echavarría*. Recuperado el marzo de abril , de Juan Manuel Echavarría : https://jmechavarria.com/wp-content/uploads/2019/05/tiscornia_sp.pdf
- Toplin, R. (1988). The Filmmaker as Historian. *The American Historical Review*, 5(93), 1210-1227.
- Torres, A. (2018). ¿Dónde esta lo crítico de la educación popular? En *Educación popular y pedagogías críticas en América Latina y el Caribe: corrientes emancipatorias para la educación pública del Siglo XXI* (págs. 173-190). CLACSO.
- Tovar, Pizón , H. (21 de 2006:03 de 2003). *Entre el color y el terrotr*. Recuperado el 16 de abril de 2014, de ALHIM: <http://alhim.revues.org/768>
- Transformaciones, N. y. (03 de 12 de 2013). *Natalia y Alonso: dos miradas fotográficas en busca de transformaciones*. Recuperado el 26 de 11 de 2017, de Pressenza International press agency: <https://www.pressenza.com/es/2013/12/natalia-y-alonso-dos-miradas-fotograficas-en-busca-de-transformaciones/>
- Triana, P. H. (2014). *Imágenes de las violencias en Colombia e Imagen de la violencia política en Colombia. Tesis Doctoral*. Bogotá , Colombia: Universidad Nacional de Colombia.

- Triquell, A. (agosto de 2011). Imágenes que (nos) miran. Experiencia, visualidad e identidad. *Prácticas de oficio. Investigación y reflexión en Ciencias Sociales*(7-8).
- Triste, B. (26 de septiembre de 2013). *FOTO8 The home of photojournalism*. Recuperado el 28 de enero de 2017, de Foto8 Photo Stories: <http://www.foto8.com/live/barrio-trieste-by-juan-arredondo/>
- Uprimny-Yepes, R. S. (2010). Los dilemas de la restitución de tierras en Colombia. *Revista de estudios Socio Jurídicos*, 305-342.
- Vega, N. (04 de Octubre de 2019). *JUAN MANUEL ECHAVARRÍA: RÍOS Y SILENCIOS*. Recuperado el 12 de Julio de 2021, de Arte al día: <https://es.artaaldia.com/Resenas/JUAN-MANUEL-ECHAVARRIA-RIOS-Y-SILENCIOS>
- Vierhaus, R. (2014). Separata Formación (Bildung) Primera parte. *Revista Educación y Pedagogía*.
- Villalón, C. (2019a). *Coca: Laguerra perdida*. Chile: Ocho libros .
- Villalón, C. (2019b). *The Darien Gap*. Serie Fotográfica. Obtenido de <http://villalonsantamaria.com/project/darien-gap/>
- Villamarín, P. (19 de 10 de 2008). Artista para la dura realidad. *El tiempo*. Obtenido de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-3145533>
- Villarraga, Á. (2005). La política del gobierno Uribe frente al tema de la paz. *Foro*(52).
- Villarraga, S. A. (2015). *Biblioteca de la Paz en Colombia 1982-2014(Documento resumen) Los procesos de paz* . Bogotá : Fundación Cultura Democrática.
- Wallace, T. (1984). *Bloods: An Oral History of the Vietnam War Black Veterans*. New Yrk: Ballantine.
- White, H. (1988). Historiography and Historiophoty. *The American Historical Review*, 5(93), 1193-1199.
- White, H. (2010). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Promteo libros .

Winner, L. (1987). *La ballena y el reactor*. Barcelona : University of Chicago Press.

Yepes, Muñoz, R. (2010). *La política del arte, cuatro casos de arte contemporáneo en Colombia*.

Recuperado el 18 de julio de 2014, de Academia.com :
http://www.rochester.edu/college/vcs/people/grad/munoz_rubenyepes/index.html

Yepes, Muñoz, R. D. (s.f.). Desbordamientos: Arte político contemporáneo en Colombia. *Imágenes : la emergencia de los estudios visuales en Colombia*. Bogotá, Colombia: PUJ, Uniandes.

Yepes, R. D. (Julio-Diciembre de 2014). El escudo de Atenea: Cultura Visual y Guerra en Colombia. *Cuadernos de Música, Artes visuales y artes escénicas*, 9(2), 23-43.

Zizek, S. (2014). *Acontecimiento*. Madrid: Sexto Piso.

Zizek, S. (2016). *El frágil absoluto*. Valencia, España: Pre-textos.

Zuluaga, O. L., & Quicieno, h. (1998). Educación y pedagogía: Una diferencia necesaria. *Educación y Cultura*, 4-9.